Allegory and the Transnational Affective Field in the Contemporary Mexican Novel (1993-2013)

Alejandra Bernal Rodríguez

A thesis submitted to the
Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies
in partial fulfillment of the requirements for the
Doctorate in Philosophy degree in Spanish

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa

© Alejandra Bernal Rodríguez, Ottawa, Canada, 2019

Abstract

Allegory and the Transnational Affective Field in the Contemporary Mexican Novel (1993-2013)

This thesis identifies continuities and disruptions within the tradition of literary allegory in Latin America and critically revisits the category of "national allegory" (Jameson 1986) in order to articulate an interpretative model suited to contemporary "transnational allegorical fiction". Based on the analysis of seven Mexican novels that register the transition of neoliberalism from the political-economic order to a form of biopolitical control (Althusser, Foucault, Žižek), I identify the emergence of what I call a "transnational affective field": a symbolic horizon, alternative to the nation, where the *prospective function of foundational romances* (Sommer) and the *retrospective function of mourning* akin to postdictatorial fiction (Avelar), converge. This ideological device negotiates power relations, facilitates the transfer of local/global meaning, promotes intercultural empathy and compromise, and denounces mechanisms of exclusion; thereby, reconfiguring the affective and political functions of allegory in Latin American fiction.

Part One discusses critical approaches to allegorical fiction in both Latin American and World literatures. Part Two compares the representation of the binomial nation/world in three historiographic metafictions by Carmen Boullosa, Francisco Rebolledo and J.E. Pacheco through recent approaches in post-/de-colonial and memory studies. Part Three examines the depiction of the nation as simulacrum and the figuration of postmodern subjectivities in Jorge Volpi and Juan Villoro from a poststructuralist perspective. It also contends that Álvaro Enrigue's and Valeria Luiselli's novels are representative of an emergent meta-allegorical imagination that, in an ironic reversal of allegory (de Man), simultaneously constructs it as a mechanism of ideological control as well as a conscious strategy to resist commodification and symbolic violence (Bourdieu) in

the contemporary world.

The analysis demonstrates the vitality of Mexican transnational allegorical fiction as a socio-political and affective counter-hegemonic discourse that also functions as an effective strategy of recognition in the international literary field.

Résumé

Allégorie et champ affectif transnational dans le roman mexicain contemporain (1993-2013)

Cette thèse identifie des continuités et des ruptures au sein de la tradition littéraire allégorique latino-américaine et révise la catégorie « allégorie nationale » (Jameson 1986) en vue de proposer un modèle d'interprétation qui soit adéquat à la fiction allégorique transnationale. L'analyse de sept romans mexicains qui mettent en évidence le passage du néolibéralisme en tant qu'idéologie politico-économique vers une forme de contrôle biopolitique, permet d'identifier l'émergence d'un horizon symbolique alternatif à la nation, que j'appelle « champ affectif transnational », où convergent la *fonction prospective des fictions fondatrices de la nation* (Sommer) et *la fonction rétrospective du deuil postdictatorial* (Avelar). Ce dispositif idéologique permet de négocier les rapports de pouvoir, facilite le transfert de sens locaux/globaux, encourage l'empathie et le compromis interculturels, et dénonce des mécanismes d'exclusion, redéfinissant ainsi les fonctions politiques et affectives de l'allégorie dans la fiction latino-américaine.

La première partie présente les approches critiques à la fiction allégorique dans la littérature latino-américaine et mondiale. La deuxième partie compare la représentation du binôme monde/nation en trois métafictions historiographiques – celles de Carmen Boullosa, Francisco Rebolledo et J.E. Pacheco – du point de vue des études de la mémoire et des approches post-/dé-coloniales. La troixieme partie adopte une perspective poststructuraliste pour analyser la figuration de la nation comme simulacre dans les romans de Jorge Volpi et Juan Villoro et leur traitement de la subjectivité postmoderne. Finalement, les textes d'Álvaro Enrigue et Valeria Luiselli sont abordés en tant qu'expressions d'un imaginaire méta-allégorique opérant

ironiquement (de Man) comme mécanisme de contrôle idéologique et comme stratégie subjective de résistance au mercantilisme et à la violence symbolique (Bourdieu) du monde contemporain.

L'analyse démontre la vigueur du roman allégorique transnational au Mexique en tant que discours contra-hégémonique de reconfiguration sociale, politique et affective, mais aussi comme stratégie efficace de reconnaissance dans le champ littéraire international.

Resumen

Alegoría y campo afectivo transnacional en la novela mexicana contemporánea (1993-2013)

Esta tesis identifica continuidades y rupturas en la tradición de la alegoría literaria latinoamericana y retoma críticamente la categoría de "alegoría nacional" (Jameson 1986) con el objetivo de articular un modelo interpretativo adecuado para la reciente "ficción alegórica transnacional". El análisis de siete novelas mexicanas que registran el paso del neoliberalismo desde el dominio político-económico al del biopoder permite trazar el surgimiento de un horizonte simbólico alternativo a la nación, que denomino "campo afectivo transnacional", en el que – según sostengo – convergen la *función prospectiva del romance* de construcción nacional (Sommer) y la *función retrospectiva del duelo*, propio de la ficción de postdictadura (Avelar). Dicho dispositivo ideológico negocia las relaciones de poder, facilita la transferencia de significado local/global, promuove la empatía y el compromiso interculturales, y denuncia mecanismos de exclusión; redefiniendo así las funciones políticas y afectivas de la alegoría en la ficción latinoamericana.

La primera parte propone un recorrido crítico de la ficción alegórica en el campo de la literatura latinoamericana y mundial. La segunda parte compara la representación del binomio mundo/nación en tres metaficciones historiográficas de Carmen Boullosa, Francisco Rebolledo y J.E. Pacheco desde acercamientos post-/de-coloniales y de los estudios de la memoria. La tercera parte atiende a la figuración de la nación como simulacro y a los procesos de subjetivación vinculados al giro postmoderno en Jorge Volpi y Juan Villoro desde una perspectiva postestructuralista. Finalmente, considero los textos de Álvaro Enrigue y Valeria Luiselli como representativos de un imaginario meta-alegórico que, en una inversión irónica de la alegoría (de

Man), la (de)construye simultáneamente como mecanismo de control ideológico y estrategia subjetiva de resistencia al mercantilismo y a la violencia simbólica (Bourdieu) del mundo contemporáneo.

El análisis demuestra el vigor de la novela alegórica transnacional como discurso contra-hegemónico de reconfiguración social, política y afectiva en México, y como eficaz estrategia de reconocimiento en el campo literario internacional.

Agradecimientos

Poner en palabras las ideas que construyeron esta tesis fue un camino largo y accidentado que no hubiera emprendido sin la certeza de que valdría la pena. Quiero por eso agradecer a quienes guiaron y acompañaron este viaje, empezando por los miembros del comité, cuya cuidadosa lectura e invaluable evaluación me alientan a llevar este trabajo a la siguiente etapa. Agradezco a Gastón Lillo por atender a mi apetito teórico y orientar mis intuiciones sin invalidarlas; su paciente supervisión impidió que el proyecto naufragara en lagunas conceptuales. Al igual que a Jorge Carlos Guerrero, agradezco sus nutridos y estimulantes seminarios en los que sin duda se gestaron las premisas de este estudio. A Rosalía Cornejo Parriego, por sus siempre pertinentes observaciones que, desde el examen de síntesis hasta la última versión, contribuyeron a acotar el acercamiento y pulir la redacción. A estos tres profesores, les agradezco el haberme animado a presentar los avances de mi investigación en congresos que derivaron en publicaciones y apoyos institucionales – Ontario Graduate Scholarship y la competitiva beca del Social Sciences and Research Council of Canada – que igualmente agradezco, y sin los cuales me hubiera declarado en bancarrota de todo género de incentivos. Agradezco también a Ignacio Sánchez Prado, evaluador externo, la generosa labor didáctica, de difusión y enlace académico que su presencia virtual ejerce en la comunidad de mexicanistas en la diáspora. Es para mí un honor el haber contado con su lectura, presencia y tan favorable evaluación del texto. A Dan Russek, por aceptar la invitación al comité en la etapa final y por su amable adaptación a los horarios de la defensa; su participación me permitió contar con más de un mexicanista, privilegio que contribuye a validar mi trabajo. A Rita di Grandis, a quien le fue imposible continuar en el comité, le agradezco su entusiasmo por el proyecto y su asesoría en la etapa inicial. A Patrick Imbert, su retroalimentación en los exámenes de síntesis.

Finalmente, mi más profundo agradecimiento a Stéphane, por su incondicional apoyo, diálogo intelectual y amorosa complicidad a lo largo de estos años de estudio, lectura y redacción. Y a Zoë y Ana, los "ángeles de mi historia", por darle a mi vida un sentido que desborda los límites de toda alegoría.

Tabla de contenido

Allegory and the Transnational Affective Field in the Contemporary Mexican Novel (1993-2013) i

Abstract ii

Résumé iv

Resumen vi

Agradecimientos viii

Introducción 1

I. En torno a la ficción alegórica 14

I.1. La ficción alegórica en la literatura latinoamericana 14

I.2. Del duelo y romance nacionales al "campo afectivo transnacional" 24

I.3. La ficción alegórica latinoamericana ante la llamada literatura mundial 27

I.3.1. Jameson y la actualidad de la "alegoría nacional" 27

I.3.2. Transnacionalismo, cosmopolitismo, globalización y "distribución de lo sensible" 33

I.3.3. "Tramas de globalización" y "literaturas combativas" 37

I.3.4. El intelectual cosmopolita latinoamericano moderno y el "deseo de mundo" 43

I.3.5. "Occidentalismo estratégico" y "estética del margen" 46

I.3.6. "Novela global latinoamericana" 52

I.3.7. Hacia un "cosmopolitismo crítico". A contracorriente de la "razón neoliberal" 56

I.3.8. De la alegoría comercial al "campo afectivo transnacional" 62

I.4. México como caso. De la "novela total" a la "alegoría transnacional" 65

I.5. La ficción alegórica transnacional mexicana ante los estudios de la memoria 76

I.6. Paul de Man y la inversión irónica de la alegoría secular 84

II. Variaciones sobre un tema de alegoría nacional 92

Capítulo 1: Romances (post- / de-) coloniales. Cuerpo, memoria y mestizaje en *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa y *Rasero* de Francisco Rebolledo 92

1.1. *Cielos de la Tierra*: el mestizaje como *lieu de mémoire* en tiempos de globalización cultural 95

1.2. *Rasero*: la *jouissance* de la (sin)razón criolla en tiempos de transnacionalismo mágico 182

1.3. *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco: arquetipo mexicano de ficción de "memoria cosmopolita" 228

III. Alegorías transnacionales 252

Capítulo 2: Alegorías del neoliberalismo y del sujeto neoliberal. Espectáculo y simulacro en *El fin de la locura* de Jorge Volpi y *Arrecife* de Juan Villoro 255

2.1. *El fin de la locura*: la deconstrucción del cosmopolitismo moderno 255

2.2. *Arrecife*: el simulacro de la nación y la desterritorialización del deseo en la era de la postverdad 300

Capítulo 3: Alegorías del capital cultural y de la violencia simbólica. *Vidas perpendiculares* de Álvaro Enrigue y *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli 362

3.1. *Vidas perpendiculares*: desprovincializando a Edipo o Historia universal de un hijo de la Malinche 367

3.2. *La historia de mis dientes*: la imaginación meta-alegórica y la subversión del mercantilismo 458

Conclusiones 494

Obras citadas 508

Introducción

Esta tesis surge de una constatación empírica: el incremento en el empleo de la alegoría como estrategia retórica estructurante en la novela mexicana de los últimos veinticinco años. Este período, que abarca desde los noventa hasta nuestros días, coincide con el ascenso del neoliberalismo económico como orden sociopolítico en el país y con el supuesto debilitamiento de lo nacional como referente de identidad subjetiva y colectiva a escala mundial – consecuencia de las alianzas geopolíticas, el acelerado intercambio cultural y demás flujos transnacionales propios del orden contemporáneo.

En su fundamental ensayo sobre el tropo, Angus Fletcher enfatiza el carácter ideológico de la alegoría y su capacidad de transmitir discursos de poder: "Allegory . . . commands a large percentage of the world's symbolic activity, mainly because it permits the iconic rendering of power relations. Even realism in fiction, history, and journalism lacks the inherent power connection of allegory, as we know from its structural properties . . . " ("Allegory Without Ideas" 77). Mi objetivo general es interrogar a la novela alegórica mexicana en tanto gesto cultural y dispositivo ideológico que media entre un imaginario dominante y uno emergente en la transición de un orden político-cultural centrado en lo nacional como matriz identitaria, y un orden neoliberal cuyo mercantilismo económico, cultural e incluso afectivo, se impuso durante el último tercio del siglo XX, tuvo un momento climático en los noventa y hoy en día conoce una crisis inminente. Mi objetivo específico es destacar continuidades y rupturas en la tradición de la ficción alegórica, que, según defiendo, constituye una tipología de larga y significativa historia tanto en la literatura latinoamericana como en la llamada literatura mundial, y cuyo compromiso político llevó a Fredric Jameson a considerarla antagónica de la ficción postmoderna en 1986 ("Third-World Literature"). Ello supone sacar a la luz las funciones que la novela alegórica

mexicana cumple en los procesos de subjetivación y en la configuración del imaginario social a lo largo del período estudiado, e identificar sus variaciones en el presente.

Desde sus orígenes en la retórica clásica, la alegoría ha sido definida como "a series of linked metaphors", un "decir otro", "*allos* + *agoreuein* (other + speak out)", que agrega un excedente simbólico al significado literal (Fletcher, "Allegory in History" 42). Ese "decir otro" tiene además carácter público y social, pues ubica el acto de habla en el "*agora*, the marketplace" (Tambling 6).[1] Su condición de doble discurso explica que históricamente la alegoría haya cumplido una *función ideológica* que ha alimentado múltiples debates teóricos en torno a las relaciones entre ética y retórica, estética y poder. De acuerdo con Fletcher, la alegoría fue instrumental en la expansión del pensamiento occidental a lo largo de la historia ("Allegory in History" 43); y a tal grado el método alegórico está ligado a la política y su retórica que es imposible entender éstas sin aquél: "It makes no difference what particular political order is in place; the defining allegorical structures will operate and will convert to the new situation, whenever a major political or cultural change of manifold occurs" ("Allegory Without" 78).

En el terreno especulativo de la ficción, la alegoría lleva a cabo igualmente una *función prospectiva*, incluso utópica, al plantear un espacio simbólico de experimentación, cuestionamiento y catarsis colectiva que funciona como alternativa al *statu quo*. Su *función didáctica o ejemplar* fue señalada ya por Dante, quien consideraba que la alegoría tiene un

[1] El diccionario de la RAE define la alegoría como una "figura que consiste en hacer patentes en el discurso, por medio de varias metáforas consecutivas, un sentido recto y otro figurado, ambos completos, a fin de dar a entender una cosa expresando otra diferente". Según la *Encyclopedia of Rhetoric*, su traducción latina es *inversio*, y se trata de "a trope constituted by a semantic substitution. . . . It differs from metaphor in that the substitution does not involve one lexeme but a series of lexemes" (Nate 20). En su más antigua acepción, la alegoría suponía un ocultamiento semántico: "*hyponoia* . . . a conjectural or suppositious sense, buried under the literal surface" que el lector debía indagar: "Classical rhetoric draws rather uncertain lines between allegory and other figures of speech, metaphor, synecdoche, metonymy, and the like. It associates allegory with notions of design, with terms like *paradeigma* and *schema,* and later critics link allegory with *figura, impresa*, and *emblema,* which point to vision, structure, and external form" (Fletcher, "Allegory in History" 42-43).

significado "tropológico" que denota la respuesta o comportamiento "moral" buscado en el lector (Tambling 27). En tanto recurso del imaginario social, la alegoría funciona igualmente para pedir y ofrecer explicaciones a una situación sociopolítica que no consigue ser elaborada racionalmente mediante representaciones de primera instancia, como la historiografía y el testimonio, cuyo pacto de verdad excluye toda ambigüedad. También se recurre a ella en condiciones de censura, para vehicular un mensaje codificado que escape al discurso del poder.

El vigor del imaginario alegórico en la novela latinoamericana reciente es sin duda indicativo de la necesidad, ya muy abordada por la crítica, de elaborar colectivamente el pasado traumático derivado de los interminables episodios de opresión social, desde el pasado colonial hasta las múltiples dictaduras y el continuo fracaso de los procesos de transición a la democracia en las distintas naciones. En este contexto, la ficción alegórica cumple igualmente una *función retrospectiva y reivindicativa.*

La crítica postmoderna denunció "la herencia acrítica de la estética moderna" que consideró a la alegoría como un recurso accesorio, excesivo o moralizante (Owens 83).[2] Craig Owens defendió la compatibilidad del "impulso alegórico" con el imaginario postmoderno y subrayó que "modernism and allegory are *not* antithetical, it is in theory alone that the allegorical impulse has been repressed" (79).[3] También Jeremy Tambling señala que el viejo prejuicio moderno y romántico en contra de la alegoría, cuyo influjo es todavía perceptible en cierta

[2] Dicha estética consideró el recurso al tropo como accesorio, "a *supplement*, 'an expression externally added to another expression' (Derrida) . . . [,] an expenditure of surplus value . . . always *in excess*. Croce found it 'monstrous' precisely because it encodes two contents within one form. Still, the allegorical supplement is not only an addition, but also a replacement . . . of an earlier meaning" (Owens 83-85; énfasis original).

[3] "The allegorical work is synthetic; it crosses aesthetic boundaries. . . . Appropriation, site specificity, impermanenece, accumulation, discursivity, hybridization – these diverse strategies characterize much of the art of the present and distinguish it from its modernist predecessors. They also form a whole when seen in relation to allegory, suggesting that postmodernist art may in fact be identified by a single, coherent impulse, and that criticism will remain incapable of accounting for that impulse as long as it continues to think of allegory as aesthetic error" (Owens 75).

crítica, surgía de la dificultad de distinguirla del símbolo y reducirla a su función tropológica; sin embargo, precisa: "Allegory has been reclaimed as a term within recent debates in literary and cultural studies. . . . Newer approaches, for example those associated with Walter Benjamin and Paul de Man, threaten to unsettle older senses of allegory altogether" (2).

Este estudio considera estos dos acercamientos fundamentales en la alegoría moderna y postmoderna, atendiendo también a dos modelos interpretativos de la ficción alegórica latinoamericana del siglo XX sumamente influyentes: el de la alegoría de construcción nacional articulado por Doris Sommer y el de la alegoría de postdictadura elaborado por Idelber Avelar. Ambos antecedentes analíticos se basan en las teorías de Benjamin, pero ignoran las aportaciones de Paul de Man que, según defiendo, resultan cruciales al abordar las obras recientes que constituyen el corpus aquí tratado, pues la alegoría demaniana, postmoderna y deconstructivista, se quiere secular, asume un "ironic excess within the text [that] announces the impossibility of totality" (Tambling 138), por lo que adopta un carácter paródico (crítico, reflexivo, intertextual) que admite siempre nuevos significados, nunca libres de ambigüedad.

Según defiendo, los modelos analíticos propuestos por Sommer y Avelar para interpretar la ficción alegórica latinoamericana de sus respectivos corpus han vinculado implícitamente el recurso a la alegoría con la identidad nacional, entendida como matriz subjetiva y social, pues los textos literarios analizados respondían igualmente a contextos epocales que vinculaban sujeto y comunidad con macrorrelatos englobantes, como nación y cultura nacional. Asimismo, cada uno de estos modelos ha dado prioridad a alguna de las funciones de la alegoría previamente mencionadas: la *función ideológica y prospectiva*, relacionada con el impulso utópico del *romance*, la construcción social y la identidad subjetiva; y la *función retrospectiva y reivindicativa*, vinculada con el impulso melancólico propio del *duelo,* la reconstrucción social y

afectiva. Mi estudio recupera estos modelos analíticos y los incorpora de modo productivo para proponer un nuevo modelo desde el cual abordar la ficción alegórica mexicana en su articulación más reciente, atendiendo a sus rasgos novedosos y a las paradojas que impone el contexto contemporáneo, en el que las nociones de lo nacional-cultural y lo identitario-social se conciben de manera fluída, son cuestionadas o negociadas, e incluso se subvierten.

El auge de la alegoría en nuestro tiempo abre paso a una serie de preguntas en torno a las funciones actuales del tropo y, específicamente, en torno a su vínculo tradicional con la nación – entendida como matriz identitaria y repositorio del imaginario social – que, si bien no ha sido desplazada por un nuevo principio totalizador vinculado al actual orden global, sí ha sido significativamente reconfigurada como recurso colectivo e individual contra el control biopolítico que este orden ejerce: ¿Qué funciones alternativas a las que desempeñaba dentro del paradigma nacional cumple la ficción alegórica en la coyuntura actual de crisis locales y flujos globales, y cómo las articula? ¿Qué ofrece la alegoría al autor y al lector contemporáneos para que privilegien este modo comunicativo en el marco transnacional? ¿Cómo la alegoría reciente reescribe el pasado, cómo imagina el futuro y, ante todo, cómo se relaciona con el presente? ¿Cómo articula la alegoría los desplazamientos que han sufrido los espacios de identidad social asociados a la cultura nacional, como la comunidad y la familia, y de autoridad jurídica y moral, como el estado y la escuela? ¿Qué implican las nociones de territorio, civilización, ciudad, medio ambiente y paisaje al ser evocadas en oposición al paradigma nacional que antes definían? ¿Qué agente político concibe y qué ideologías promueve, denuncia o reconfigura esta narrativa alegórica? ¿Qué nuevas subjetividades se representan, cuáles surgen y cuáles son desplazadas? ¿Cuáles son los espacios físicos y las instancias simbólicas más significativas en la experiencia contemporánea y en el imaginario emergente? ¿Puede la alegoría siquiera imaginar una identidad

propiamente nacional en un momento caracterizado por el intercambio transnacional? ¿O acaso su función actual consiste en negar no sólo la nacional, sino todo tipo de identidad fija y afirmar, por el contrario, el carácter heterogéneo e inestable de la subjetividad humana y la ambigüedad de todo paradigma?

Con el objetivo de responder a estas preguntas que el mismo espacio diegético evoca, mi tesis propone abordar un corpus de siete novelas mexicanas que considero representativas de los principales desplazamientos en las funciones de la ficción alegórica latinoamericana, y de ésta en el marco de la llamada "literatura mundial" – categoría que discutiré más adelante. El análisis propuesto busca esbozar una genealogía de la ficción alegórica mexicana contemporánea de cara a las principales categorizaciones literarias que atraviesan el período cubierto por el corpus. Este recorrido permite señalar continuidades y rupturas en el género y sacar a la luz el tipo de experiencia que este tropo elabora en su función retrospectiva, así como la ideología emergente que articula o favorece en su función prospectiva.

Cabe aclarar desde ahora ciertos aspectos que delimitan la postura desde la que este estudio implementa la noción de alegoría. Como previene Owens,

> the allegorical work tends to prescribe the direction of its own commentary. . . . "[G]enuine allegory is a structural element in literature; it has to be there, and cannot be added by critical interpretation alone" (Frye 54). In allegorical structure, then, one text is read through another, however fragmentary, intermittent, or chaotic their relationship may be. (69)

Owens asocia la alegoría con dos estrategias metatextuales con las que el texto comenta sobre su propio artificio: la intertextualidad y la metaficción, a las que este trabajo referirá de manera autónoma junto con otras figuras retóricas de doble código – como la ironía – que, según

veremos, se asocian o subordinan a la alegoría, tropo englobante que define a la novela como alegórica en su totalidad y no sólo como un texto con elementos o episodios alegóricos. Más aun, puesto que la *lectura alegórica* o *alegoresis* es un atributo del lector, he elegido novelas que sugieren los códigos interpretativos desde los que piden ser abordadas e incluso *explicitan* su carácter alegórico y código interpretativo; de este modo evito imponer una intención hermenéutica al texto y sobreinterpretarlo.[4] Tal como he venido anunciando, el denominador común al que remiten todas las ficciones aquí abordadas es la nación en general y la mexicana en particular, pero siempre en un marco transnacional y de heterogeneidad problemática.

Mi estudio se divide en tres partes. La primera, "En torno a la ficción alegórica", está dedicada al marco teórico, y propone un recorrido histórico y conceptual de la ficción alegórica en el campo de la literatura latinoamericana [I.1] y de ésta de cara a la llamada literatura mundial [I.3], disciplina que asimismo se discute. En esta parte se presenta a grandes rasgos el modelo interpretativo de "ficción alegórica transnacional" y la noción de "campo afectivo transnacional" que se irán delineando más detalladamente en conjunción con los capítulos analíticos [I.2]. Se justifica la elección de México como caso de estudio y de la noción de transnacionalismo frente a otras categorías y periodizaciones ("cosmopolitismo", "postnacionalismo", "novela global", "novela total") [I.4]. Se expone la relación de la ficción alegórica transnacional con los recientes estudios de la memoria [I.5] y, por último, se da especial importancia a las concepciones de la alegoría de Walter Benjamin y Paul de Man, que dividen el corpus de acuerdo con la forma y función predominantes en cada novela [I.6].

[4] "Whereas allegory refers to the process of *encoding* meaning, *allegoresis* is related to the process of *decoding* meaning" (Nate 20). La intención de sacar a la luz ciertos referentes elegidos a priori por el autor no excluye el potencial novedoso del texto ni lo limita a la intención autoral, pues, como precisa E.D. Hirsch Jr, "allegory . . . is often strikingly anachronistic . . . in that it often contains meaning that neither the original author nor the original audience would have directly construed from the writing. . . . [A]uthors of such future-oriented writings intend to make them applicable to (in other words, allegorizable to) unforeseen situations" (552).

La segunda parte reúne aquellas novelas en las que, aproximándose a la conceptualización de Benjamin, la alegoría opera fundamentalmente en su función retrospectiva, en respuesta a un impulso melancólico y como instrumento de restitución y esperanza que, mediante un trabajo de duelo, elabora la pérdida de un pasado emblemático, ya sea nacional o cosmopolita, cuyas huellas persisten en el presente. La tercera parte aborda aquellas novelas que, valiéndose de la alegoría en conjunción con la ironía, se aproximan al acercamiento de Paul de Man, y más que restituir o reivindicar un pasado, desestabilizan las funciones retrospectiva y prospectiva del tropo, privilegiando su impulso utópico. Como veremos, el análisis textual sugiere que este cambio de paradigma alegórico coincide con el rápido ascenso y posterior transición del neoliberalismo, primero como régimen económico y político hacia un orden ideológico, cultural y afectivo en México.

La segunda parte, "Variaciones sobre un tema de alegoría nacional", aborda tres novelas, cada una representativa de un acercamiento específico en la negociación nacionalismo / cosmopolitismo en México. El primer capítulo, "Romances (post/de)coloniales: cuerpo, memoria y mestizaje en *Cielos de la Tierra* (1997) de Carmen Boullosa y *Rasero* (1993) de Francisco Rebolledo", compara dos metaficciones historiográficas en las que la alegoría lleva a cabo una revisión de las raíces coloniales de la identidad nacional como principal capital cultural con el que México cuenta para competir en un contexto amenazante de globalización económica y cultural a fines del siglo XX. Ambas narraciones despliegan un marcado contraste entre una cosmovisión "occidental" y una "autóctona" o "mexicana", ligada al pasado colonial; pero mientras Boullosa denuncia el choque y sometimiento colonial, vaticinando un imposible diálogo que culmina en la disolución del sujeto mexicano del presente, Rebolledo celebra el carácter híbrido y novedoso del mestizo, reproduciendo estereotipos culturales y asumiendo de manera

ingenua las demandas exotizantes del mercado editorial del momento. La lectura comparativa demuestra que, en su tratamiento de la cultura nacional, cada una de estas novelas asume una postura asociada respectivamente al *postcolonialismo* (Rebolledo), que ve el origen de la modernidad en la Ilustración europea y no parece reconocer la continuidad de las secuelas coloniales después de la independencia; y a los estudios *decoloniales* (Boullosa), que remiten la modernidad latinoamericana a la violencia física y simbólica de la conquista y la colonia, designándola como la contraparte indisociable del imperialismo europeo y exhibiendo vínculos con la marginación del presente. Los títulos atribuidos al análisis de cada novela: "*Cielos de la Tierra*: el mestizaje como *lieu de mémoire* en tiempos de globalización cultural" [1.1] y "*Rasero*: la *jouissance* de la (sin)razón criolla en tiempos de transnacionalismo mágico" [1.2], aluden a los principales ejes analíticos implementados: los estudios de la memoria (de Maurice Halbwachs a Pierre Nora, Paul Ricoeur y Jan Assmann) y los procesos de construcción identitaria vinculados a la ideología en los períodos novelados (de Louis Althousser a la reelaboración marxista-lacaniana de Slavoj Žižek), que serán abordados a lo largo del estudio. El tercer análisis de esta parte [1.3] abandona el marco epocal del corpus (1993-2013) para proponer *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco como arquetipo mexicano de un tipo de ficción alegórica transnacional que denomino "ficción de memoria cosmopolita", siguiendo las nociones desarrolladas por Daniel Levy y Natan Sznaider, y de Michael Rothberg ("memoria multidireccional"), presentadas en la parte teórica [I.5]. La inclusión de esta novela anterior al período postmoderno, pero cuya desconfianza de la modernidad occidental no se asocia al paradigma nacionalista totalizante de su momento, sino que recurre a un emblema cosmopolita para reflexionar sobre la fracturada condición nacional, permite remitir el modelo de ficción alegórica transnacional a una tradición anterior a la coyuntura del nuevo siglo, y destacar las diferencias entre la alegoría

benjaminiana moderna y las elaboraciones postmodernas.

La tercera parte, "Alegorías transnacionales", reúne cuatro novelas que, leídas en el orden propuesto, trazan un recorrido histórico en el ascenso del neoliberalismo en México, desde mera ideología política y económica que rige esferas de poder identificables, hasta su infiltración en la vida diaria como "fantasía ideológica" (Žižek, *Sublime* 58) que ejerce un control biopolítico al permear la sensibilidad contemporánea y constituirse como praxis cultural y razón afectiva. Las tramas exploran la configuración de dicha fantasía, de la que toman conciencia y ante la cual elaboran estrategias afectivas y materiales de resistencia. Su figuración del presente transnacional ejemplifica lo que Alain Badiou considera el orden rector inaugural de nuestro tiempo: "la victoria de la economía, en todos los sentidos del término: el Capital, como economía de las pasiones irrazonables del pensamiento" (*El siglo* 14). Más que producir elegías por el pasado, los autores de esta parte recurren a la ironía para subvertir las funciones de la alegoría y elaborar parodias y meta-alegorías que exhiben críticamente la condición contemporánea.

Las cuatro novelas de la tercera parte: *El fin de la locura* (2004) de Jorge Volpi, *Arrecife* (2012) de Juan Villoro, *Vidas perpendiculares* (2009) de Álvaro Enrigue *y La historia de mis dientes* (2015) de Valeria Luiselli*,* recurren a la alegoría cuerpo-nación para poner en escena la problemática del capitalismo global y cultural mediante un protagonista mexicano en condición transnacional que, en el primer par (Volpi/Villoro) padece de una significativa amnesia que lo distancia tanto del pasado nacional traumático como de sus propios conflictos juveniles ligados a la comunidad de origen; y en el segundo par (Enrigue/Luiselli) goza de una aguda memoria empírica y capacidad de fabulación de las que se vale para construir una mitología personal y colectiva como estrategia de resistencia a las fuerzas subalternizantes y alienantes que lo amenazan con una violencia menos física que simbólica. Los cuatro textos me permiten elaborar

la hipótesis del recurso común a lo que denomino un "campo afectivo transnacional" como alternativa desterritorializada (en el sentido de Gilles Deleuze y Félix Guattari) a la identidad nacional: un espacio u horizonte simbólico alternativo a la nación en el que la alegoría transnacional articula un doble código contrahegemónico desde el cual denuncia mecanismos de dominio y exclusión, negocia la transferencia de significados locales y globales, y promueve la empatía y el compromiso interculturales. Dicho espacio redefine las funciones políticas y afectivas de la alegoría en la ficción latinoamericana.

Al igual que las dos primeras, estas cuatro novelas son presentadas en capítulos que sugieren una lectura comparativa. El "Capítulo 2: Alegorías del neoliberalismo y del sujeto neoliberal", formado por "*El fin de la locura:* la deconstrucción del cosmopolitismo moderno" [2.1] y "*Arrecife*: el simulacro de la nación y la desterritorialización del deseo en la era de la postverdad" [2.2], considera el paso del neoliberalismo como dispositivo de poder, que opera mediante los "Aparatos Ideológicos de Estado" althusserianos y sus aparatos represivos bien diferenciados, hacia un orden estructural y sistémico, que permea todos los ámbitos humanos y atraviesa fronteras nacionales y culturales. Mediante la personificación, Volpi revisita y parodia la representación textual de una figura emblemática que ha sido clave en la construcción ideológica de las naciones latinoamericanas: el intelectual cosmopolita, al cual ubica en contexto transnacional para mostrar los mecanismos del poder al interior de la región y la inadecuación de las teorías postmodernas y postestructuralistas en el contexto latinoamericano de fin de siglo XX. Si Volpi pone en escena el desmantelamiento afectivo y social del sujeto moderno que descubre e intenta revelar el *espectáculo* del poder político y su infiltración en las instituciones culturales supuestamente autónomas, Villoro presenta un México alienado por los excesos de la ideología neoliberal, en el que se ha confirmado el paso del poder al biopoder. *Arrecife* construye una

metáfora de la pirámide social y el cuerpo político que constituyen las relaciones porosas y complicitarias entre centro y periferia, clases dominantes y dominadas, en un contexto de mercantilismo cultural, ecológico y afectivo exacerbado por el cinismo y la apatía generales. Los sujetos y espacios disfuncionales de *Arrecife* inscriben las tensiones generadas por los intensos flujos globales en el México neoliberal, elaborado textualmente como una cadena de *simulacros* que encubren los abusos de las clases privilegiadas y la violencia simbólica que los sostiene, exhibiendo la fragilidad que permea las nociones de territorio geográfico y cuerpo social, tradicionalmente ligadas a la nación como matriz identitaria.

Los dos ensayos reunidos en el "Capítulo 3: Alegorías del capital cultural y de la violencia simbólica", recurren a Pierre Bourdieu y Paul de Man para comparar lo que, a mi parecer, son dos visiones recientes y poco convencionales de "cosmopolitismo crítico" (Walter Mignolo). Más que revelar mecanismos de dominación específicos a un contexto epocal, Enrigue y Luiselli exhiben la continuidad histórica del dominio subalternizante – su persistencia diacrónica – y sugieren tácticas de resistencia que el sujeto contemporáneo, valiéndose únicamente de su imaginación, implementa para sortear la alienación capitalista y la violencia simbólica vigentes. Según sostengo en "*Vidas perpendiculares*: desprovincializando a Edipo o Historia universal de un hijo de la Malinche" [3.1], la decisión de Enrigue de construir la cadena de reencarnaciones que la trama trenza como una lucha de poder entre el padre y el hijo, en la que el móvil es el amor prohibido (tanto erótico como maternal), es alegórica de un proceso de subjetivación subalternizante que remite a los dos dispositivos capitalistas represores del "deseo natural" reconocidos por Deleuze y Guattari en *Antiedipo: capitalismo y esquizofrenia*: la propiedad privada y el modelo edípico familiar (cit. en Smith and Protevi), lo cual permite leer *Vidas perpendiculares* como una crítica a la familia nuclear y al *habitus* patriarcal-capitalista.

Enrigue remite dicho proceso de subalternización a la historia universal, connotándolo como una constante de la naturaleza humana que la trama busca subvertir mediante la personificación de una comunidad transhistórica de sujetos marginalizados cuya memoria (re)encarna en el protagonista. La novela plantea una lucha constante entre eros y tánatos como motores históricos y ontológicos, pero se decanta por la utopía y el mesianismo al proclamar el triunfo del romance por encima del duelo. Finalmente, en "*La historia de mis dientes*: la imaginación meta-alegórica y la subversión del mercantilismo" [3.2], sostengo que Luiselli construye una meta-alegoría de la (*im)posibilidad de reducir al sujeto a mercancía* – que, en un primer nivel leo como alegoría del fetichismo de la mercancía y su posible subversión. Siguiendo a Paul de Man en la articulación simultánea de la ironía y la alegoría y teniendo en cuenta el carácter explícito de ambos recursos en la configuración tanto del protagonista como de la trama, demuestro que el texto ofrece una doble y paradójica interpretación: por un lado, expone la función ideológica de la alegoría como discurso hegemónico que atraviesa y configura al sujeto; por otro, es la misma alegoría la que, en su función utópica, pero de manera plenamente consciente, permite al sujeto desbordar el dominio ideológico y subvertirlo a nivel simbólico e imaginario. El correlato trágico y tácito de estas dos novelas es que *la fantasía del subalterno asegura la continuidad del dominio opresor*. La imaginación alegórica aparece así como un arma de doble filo que faculta la resistencia pero no garantiza que el sujeto dominado rompa el orden que ha naturalizado el dominio.

A lo largo del análisis mi lectura destaca asimismo una serie de intertextos y referentes alegóricos que establecen un diálogo con la tradición literaria y cultural mexicana y latinoamericana, así como con obras y categorías críticas de la literatura universal y de la teoría literaria y cultural. El acercamiento teórico es múltiple y varía de acuerdo con las demandas de cada texto, por lo que será desarrollado en cada capítulo.

I

EN TORNO A LA FICCIÓN ALEGÓRICA

I.1. La ficción alegórica en la literatura latinoamericana

En el campo de la literatura latinoamericana, la ficción alegórica ha sido producida y teorizada primordialmente como instrumento de construcción nacional destinado a vehicular discursos hegemónicos, ya sea políticos o culturales. Independientemente de su origen, los relatos de identidad nacional tienen una característica común: "they explicitly or implicitly rely on an analogy between individual and nation" (Franco, "Latin American Intellectuals" 266). En los años de construcción de la nación moderna, la personificación de la nación permitía verbalizar el valor abstracto del "amor a la nación", y la idea de que la *nación es un cuerpo* prepara el terreno para aceptar el rol del Estado como garante de disciplina y protección, capaz de preservar la salud moral y social. (Hroch 231-32).

En *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina* (1993), Doris Sommer demostró cómo los romances de construcción nacional del siglo XIX y principios del XX utilizaban la alegoría para imaginar la comunidad nacional ideal, contribuyendo directamente en la formación de ciudadanos adecuados para los proyectos hegemónicos de las naciones modernas nacientes. Basado en el influyente *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1991) de Benedict Anderson, y en una interpretación de Walter Benjamin que destaca los rasgos restaurativos de la alegoría (desarrollado en su análisis del *Trauerspiel* o drama barroco alemán), el modelo de Sommer considera que la alegoría media en la conciliación de las contradicciones sociales de las comunidades heterogéneas en América Latina, desplazando las diferencias al imaginario libidinal del *romance*.

La manera en que la alegoría decimonónica de construcción nacional (*nation building*)

operaba ideológicamente para interpelar afectivamente al lector consistía en establecer una relación de identidad a través de la trama amorosa de una pareja representativa de la heterogeneidad social que el proyecto hegemónico del estado-nación buscaba conciliar, eliminando las diferencias identitarias en su voluntad de homogeinización sociocultural. La metáfora central que Sommer estudia es simple y consiste en dos movimientos: por un lado, la trama presenta la síntesis dialéctica de la pareja heterogénea como modelo social deseable; por otro lado, el idilio de esta comunidad imaginada sólo es posible gracias al estado patriarcal, cuya consolidación depende del mismo espacio simbólico que esta narrativa nacionalista promueve. La capacidad performativa de la alegoría nacional consiste, entonces, en la creación de un significante maestro – la identidad nacional – en el cual el lector invierte su energía libidinal; su adhesión a este espacio simbólico garantiza el éxito de la dialéctica social vehiculada por la narración. Resumiendo: en la alegoría de construcción nacional, el *romance* opera como proyección de la fantasía de comunidad nacional unitaria, disciplinando al lector a través de la manipulación afectiva encaminada a formar ciudadanos modelo.

Como ha señalado la crítica, la narrativa de identidad nacional en América Latina planteaba en sus orígenes una profunda aporía a la cual debe su originalidad: por un lado, su diferencia específica dependía de la cultura popular y autóctona, pero dicha diferencia era incompatible con la idea de modernidad, entendida como propiedad de las naciones "avanzadas" a las que Latinoamérica intentaba incorporarse a través de prácticas educativas y culturales de "blanqueamiento" que sacrificaban su especificidad (Franco 267). El intento de elaborar esta contradicción mediante la analogía cuerpo-nación tuvo múltiples variantes:

> In the 1930s psychological theories predominated. In all cases the task of the intelligentsia was that of devising a cure, a cure that differed according to whether one

> regarded the nation as a body prone to sickness and infection or as a psyche suffering trauma and complexes. The former view was common in the nineteenth century when the corruption of the body (tuberculosis and syphilis) was associated with the corruption of the nation. . . . Corrupt individuals also became allegories for corrupt nations in more recent writing, for instance, in Carlos Fuentes' *The Death of Artemio Cruz* (1962) and Mario Vargas Llosa's *Conversación en La Catedral* (1969). The body/nation analogy turned into a sinister parody when the military governments that came to power in the Southern Cone began to refer to the left as microbes and bacteria that had invaded the social body. (Franco 267)

Si bien ha quedado establecido en nuestro campo que durante el siglo XIX latinoamericano la ficción alegórica fue instrumento ideológico de modernización y construcción nacional que – valiéndose de sus funciones hegemónicas, prospectivas y de índole eufórica – promovió políticas de identidad armónica que paradójicamente se concretaban en el borramiento de la heterogeneidad de sus pueblos; es menos evidente demostrar hasta qué punto, con el Boom y sus secuelas mágico-realistas en los ochenta, el imaginario alegórico participó en la elaboración y difusión de los proyectos hegemónicos de identidad colectiva desde los cuales tanto la élite estatal como la cultural forjaban la historia oficial de las múltiples naciones, construyendo igualmente una identidad regional latinoamericana. En *La ciudad letrada,* Ángel Rama demuestra el origen colonial de la relación entre las clases dominantes y los intelectuales, y el establecimiento de la literatura como discurso mediador privilegiado hasta los años sesenta. A escala nacional, los proyectos de desarrollo económico promovidos por los gobiernos de América Latina durante las décadas de los sesenta y setenta (desarrollismo) vieron en el Boom un paralelo literario del progreso perseguido y una prueba de su ingreso a la modernidad.

Aunque opuestas a la ideología estatal, las novelas del Boom, de innegable corte alegórico, avalaron el mito de una supuesta identidad regional monolítica y distintiva ante una comunidad cultural internacional y su mercado, a los que América Latina pretendía integrarse. El discurso deliberadamente contrahegemónico y anti-estatal de las grandes novelas del Boom y, más directamente, el Boom como élite cultural, consolidó el poder del intelectual latinoamericano moderno como mediador entre el Estado y la nación, trasladando al terreno cultural los mismos mecanismos hegemónicos de control y representación que denunciara en las esferas políticas. Como recuerda Vicente Lecuna, mientras que en el ámbito mundial "los novelistas de América Latina se iban convirtiendo . . . en patrióticas divisas" (30), en el ámbito regional y en el de las diversas naciones, el Boom crea la ilusión de revelar, a través de su escritura, una *identidad común preexistente*, como prueba esta afirmación de Julio Cortázar: "qué es el boom sino la más extraordinaria *toma de conciencia* por parte del *pueblo latinoamericano* de una parte de *su propia identidad"* (cit. en Lecuña 31; mi énfasis).[5]

Al fracaso del desarrollismo sigue también la puesta en duda de estos mitos de identidad colectiva, alimentados a fuerza de alegorías contrahegemónicas que, no obstante, no dejan de ejercer una función cohesionadora y reforzar el imaginario nacionalista. El mejor ejemplo de este viraje irónico en la ficción alegórica es *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) de Gabriel García Márquez, que narra la descomposición del cuerpo de la madre patria en conjunción con el final del "realismo mágico" como forma narrativa vinculada a revelar la identidad cultural

[5] En *La ciudad letrada en el planeta electrónico*, Lecuna plantea un recorrido crítico e histórico de la construcción del poder del intelectual moderno como mediador entre el Estado y la nación. En este paradigma, destacan Hernríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Carlos Mariátegui, Octavio Paz y Fernández Retamar. Dicho lazo se debilita en los ochenta con el cuestionamiento de la modernidad, el ascenso de la sociedad civil como actor social y – como arguye Antonio Cándido – la incorporación de los medios masivos de comunicación en la elaboración y negociación de políticas culturales.

(Franco, 268).[6] La ansiedad generada ante la disolución de esa supuesta identidad nacional y cultural bajo el influjo de la globalización económica no es, pues, un asunto reciente. En esa misma línea destaca el ensayo alegórico de Roberto Fernández Retamar, *Calibán* (1970), que recurre al personaje de Shakespeare para personificar la postura subalterna desde la cual la clase intelectual toma consciencia de la larga historia de opresión que permitiera la supremacía económica y cultural del llamado "Primer Mundo", ante el cual reclama su autonomía.[7] Significativamente, Retamar elige como intertexto una obra maestra de la llamada literatura universal para denunciar con la voz de un personaje emblemático y mediante un discurso alegórico preestablecido en occidente, la asimetría entre el centro y la periferia.[8]

Ante lo que en principio se identificó como la amenaza de la expansión capitalista sobre los pueblos desventajados por el imperialismo neoliberal, varios teóricos reconsideran la identidad regional desde la perspectiva del discurso postcolonial emergente. Según Homi Bhabha, al operar en un contexto postcolonial, la función didáctica de la narrativa alegórica iba encaminada a configurar "sujetos pedagógicos" que, no obstante, fueron capaces de cuestionar activamente el statu quo y descubrir la inexistencia de una identidad cultural preexistente y la inviabilidad de los proyectos estatales; a diferencia de los "sujetos performativos", que si bien asumen el discurso nacionalista hegemónico, reproducen el statu quo de la heterogeneidad

[6] "The storyteller is anxious to preserve the memory of Mama Grande's funeral precisely because it also marks the end of a storytelling epoch. *The Funeral of Mama Grande* thus narrates the nation as a transition from oral to print culture, while also reminding us that 'magical realism' evolved from uneven development: if what differentiated nations were traditional customs and practices then the *homogenizing thrust of modernization* would take away any claim to specificity. The problem then becomes whether there is any way to *preserve national specificity without sacrificing modernization*, a problem that was easier to solve culturally than politically" (Franco 268; mi énfasis).
[7] En este ensayo, que fue también "a political intervention on behalf of Cuba's cultural policies, [Retamar] recognizes the crucial link of discourse and power. Like Shakespeare's character, Caliban, Third World peoples had been forced to speak in the tongue of the dominant power whose shackles they were now ready to throw off" (Franco 268).
[8] Cabe mencionar la radical diferencia entre un texto combativo como *Calibán,* y el *Facundo: Civilización y Barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, en el que el dualismo subalternizante "disimula, bajo estrategias políticas, un deseo ontológico de afirmación de sí unido a la percepción de la alteridad como una amenaza" (Imbert).

cultural, sin que por ello se concrete la pretendida integración social (Pease 11).[9]

La cadena de analogías sociopolíticas que resuena en la nueva instancia de la ficción alegórica que aquí trato, reemerge como síntoma de viejas aporías culturales todavía irresueltas, y obliga a identificar continuidades y rupturas entre la ficción alegórica moderna y la que se escribe posteriormente, nuevamente de índole contrahegemónica, pero alejada del vínculo con el estado nacional y cada vez más consciente tanto de la posible amenaza cultural como del entusiasmo ante la renovada ola de fantasías modernizadoras y promesas de democracia cultural.

De acuerdo con Lecuna, el nuevo paradigma intelectual surgido en el marco de una cultura global emergente en los noventa incluye a la sociedad de consumo, al posmodernismo y al neoliberalismo.[10] Esta triple ruptura entre el Estado y la nación abre el siglo XXI latinoamericano bajo el signo de una fragmentación social regida por el consumo como nueva forma de control, la diversidad tecnológica y la cultura de masas como nuevos espacios hegemónicos (109-21). Lecuna cierra su ensayo con un comentario en torno a la "crisis de la crítica" y la "ironía del intelectual", condenado a distanciarse de su objeto para ejercer su (auto)conciencia crítica.[11] Según veremos, *El fin de la locura* de Jorge Volpi, alegoriza esta

[9] "When the 'people' under Bhabha's dispensation assume the national narratives' preconstituted subject positions, their enunciations always split into that paradoxical site where the 'part' played by the state in integrating the nation comes apart from a subject who cannot make that 'event' a part of the whole 'statement' s/he is enunciating. The enunciative moment itself splits into a non-traversible liminality in between two incommensurable subject positions. The *'pedagogical' subject* who, in enunciating the preexisting statements of the national narrative, discovers in the state's act integrative of the nation an event for which there are no preconstituted categories with which to enunciate it, on the one hand, and on the other, the *'performative' subject* who, in enunciating postnational narrations that lack any preexisting place within the narrative order apart from the self-fading act of enunciating them as such, can only reiterate what the national narrative always is lacking" (Pease 11; mi énfasis).

[10] Entre los intelectuales latinoamericanos que han abordado esta transición están José Joaquín Brunner, Néstor García Canclini, Beatriz Sarlo, Martín Hopenhayn, Martín Barbero y Hugo Achúgar. Para una síntesis de sus posturas y argumentos véase Lecuna cap. IV.

[11] Lecuna reconoce tres etapas en la ruptura de relaciones entre el Estado y la nación: 1ª) la "desnacionalización" o ascenso de una comunidad de consumo y significado global que se aleja de la idea tradicional de nación, excluye a la sociedad civil y normaliza a la población (109-114) ; 2ª) la "descolocación" o borramiento de la "separación concreta entre élite y subalternidad" culturales y la influencia de la cultura de masas en "la realización más concreta y más inclusiva de la nación [y el] crecimiento de la sociedad civil" (115-18); y 3ª) [l]a "reconciliación" o ingreso de nuevos discursos no literarios al espacio de producción cultural latinoamericana, cuya quintaesencia moderna es el "macondismo" como "utopía intelectual" (121). Surgen así múltiples proyectos culturales descentrados, ya que ni la

transición política, cultural, social y literaria de manera esquemática, valiéndose de la analogía personaje-nación en un contexto tanto mexicano como latinoamericano y europeo. Aunque hoy exista el consenso de que el Boom consumó la modernidad latinoamericana y catalizó el principio de la narrativa postmoderna en la región (Martin 479), la producción literaria del período subsecuente no queda definida bajo ninguna de las categorías literarias e histórico-políticas más recurridas para esos años. Llamarla literatura del post-boom resulta derivativo y reduccionista. Asimilarla al postmodernismo le quita su especificidad y borra otras posturas temáticas y estéticas surgidas en ese período. A grandes rasgos, la producción literaria latinoamericana de los ochenta se divide en dos grupos: el más prolífico, formado por la novela histórica revisionista, y el de sus oponentes "postmodernos" (Kurlat Ares 621), de corte realista y distanciado temática y formalmente de la alegoría y de la nación.[12] Para destacar las especificidades de la ficción alegórica latinoamericana de este período, se hace, pues, imprescindible considerarla de cara a las corrientes culturales y literarias transnacionales, de postmodernidad y postcolonialismo. Con este fin, es preciso primero situar a la ficción alegórica mexicana de cara a otra tipología latinoamericana eminentemente alegórica, surgida en este período y que ha sido estudiada como tal: la ficción de postdictadura.

La extensa producción literaria que, desde los ochenta, textualiza el fracaso de los

literatura ni el intelectual fungen como demiurgos entre nación y poder. Dicho panorama genera una *ilusión de participación* en el poder a través de los medios, detentores de la nueva hegemonía cultural: "La idea con la que Martín Barbero termina su libro es la esperanza, basada en la capacidad que existe en los medios de producir una significación en la que el pueblo pueda reconocerse" (202).

[12] "Whereas the most distinctive trend of the 1960s and 1970s was the uprising of a wide variety of guerrilla movements and a series of violent military coups . . . , the main characteristic of the 1980s was a 'newly minted faith in democratic values' (Sarlo 1984) . . . In the 1980s, Latin American literary production showed signs of a paradoxical situation: a large number of novels reviewed historical narratives in an attempt to explain the roots of violence and the failures of the 1960s revolutionary aspirations. . . . Simultaneously, a second current was taking form both as an answer to and as a movement against such trends. As early as 1981, novels attempting to break with established ways of narrating the Latin American experience were published by up-and-coming writers who were in their twenties . . . This narrative was mostly urban, generally dealing with issues related to the daily lives of young people . . . Criticism also labeled these writers 'postmodern'" (Kurlat Ares 620-21).

proyectos políticos tras las dictaduras militares del Cono Sur, ha sido ampliamente abordada por la crítica. Los ensayos reunidos en *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (2000) de Idelber Avelar, reelaboran las teorías de Walter Benjamin en torno a las funciones que la ficción alegórica cumple y los mecanismos que activa en un contexto diametralmente opuesto al abordado por Sommer, de *de*-construcción nacional, destitución y restitución política, y *re*-construcción afectiva, social e identitaria.

Avelar se basa en el estudio fundacional de Benjamin sobre el drama barroco alemán para demostrar que la alegoría no siempre se alía a la doxa contemporánea, como en el caso estudiado por Sommer, sino que puede ser también una práctica "intempestiva" en el sentido nietzscheano, es decir, capaz de actuar "contra nuestro tiempo y por tanto sobre nuestro tiempo y, se espera, en beneficio de un tiempo venidero" (Avelar 34; nota 19). El rasgo central del modelo de Avelar es el carácter *melancólico* de la alegoría y su oposición al olvido histórico. Para Avelar, "el duelo es la madre de la alegoría" (18), precisamente porque ésta surge en el momento en el que ninguna configuración lingüística (metáfora o metonimia) es suficiente para dar voz al sufrimiento que quiere expresarse en un momento de crisis y exaltación, por lo que se recurre a un código paralelo cuyo sentido figurado desborda los alcances del lenguaje literal: "lo intempestivo sería aquello que piensa el fundamento del presente, desgarrándose de él para vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para constituirse en cuanto tal – lo que, en otras palabras, a ese presente le falta"; y concluye Avelar: "una periodización que no tome en cuenta lo intempestivo – que no tome en cuenta lo que, en el presente, clama en desacuerdo con él – sería, más que teoría del presente, su mero síntoma" (35).

Avelar subraya igualmente el origen dramático y el potencial constructivo de la alegoría que, en su lectura benjaminiana, posee un "impulso melancólico" que activa la praxis poética.

Así, la elaboración estética a partir de eventos traumáticos es interpretada como una *apertura al futuro*, no como imposible ruptura con la obsesión mnemónica o el delirio de repetición traumático del pasado – como es el caso de la melancolía freudiana. Considerando que "para Benjamin . . . la desolación melancólica ante la miseria pasada no sería, como en Freud, un bloqueo de la praxis, sino todo lo contrario: condición de posibilidad de toda praxis genuina" (283; nota 6), Avelar aborda la ficción de postdictadura como "una elaborada red alegórica en la cual se piensa el duelo como condición de la escritura y, a la vez, la escritura como condición de una virtual resolución . . . del trabajo postdictatorial del duelo" (34). Avelar enriquece su modelo con conceptos psicoanalíticos (incorporación vs introyección) que explicitan el trabajo de *duelo colectivo* que la ficción postdictatorial elabora en su articulación social del trauma histórico.

Para los fines de este ensayo es necesario destacar que, pese a su apertura al futuro, en su ruminación del pasado, las ficciones de postdictadura privilegian la función *retrospectiva* de la alegoría:

> [they] insistently confront the ruins left by the dictatorships and extract from them a strongly allegorical meaning. Whereas the hegemonic political discourses in Latin America would like to "put a final stop" to "the fixation in the past," the vanquished, those who were defeated so that today's market could be implemented, cannot afford to have their tradition relegated to oblivion. (Avelar 2)

Al margen del fracaso del proyecto *político* hegemónico, la alegoría de postdictadura, de índole disfórica y contrahegemónica, cumple lo que aquí llamo una *función restitutiva* de la identidad social sin separarla del sentimiento de *comunidad nacional*. Por lo tanto, a mi parecer, la ficción de postdictadura no niega la autoridad de lo nacional como matriz identitaria, sino que afirma su necesidad y da testimonio de su carencia.

Lo anterior permite afirmar que, pese a sus marcadas diferencias ideológicas y desde sus respectivos registros estéticos, próximos o distantes del realismo, el empleo de la alegoría en las ficciones anteriores a los noventa, estuvo por lo general ligado a una negociación de la identidad colectiva, inseparable de la ideología de identidad político-cultural *nacional*, ya fuese por oposición al nacionalismo hegemónico, ya fuese por la elaboración y problematización de aquello que debía constituir lo nacional, e incluso por el lamento ante la derrota de lo que pudo ser la nación, o la constatación de su carencia. Así, a lo largo del siglo XX, el sentimiento nacional se erigió como la única matriz identitaria capaz de consolidar el tejido social continuamente amenazado por el fracaso de los proyectos políticos específicos.

Más aun, tanto el modelo de Sommer como el de Avelar representan, a mi parecer, dos maneras de abordar una misma tentativa: la de *resolver dialécticamente* las contradicciones entre el deseo individual o social y su materialización real o histórica; ya sea en el espacio imaginario que el texto proyecta; ya sea en el *working-out* que la escritura de la novela y su transferencia al lector elaboran. En ambos casos es esa *voluntad de síntesis resolutiva* lo que justifica la elaboración estética del material sociopolítico. Esa voluntad resolutiva era ya característica de la alegoría del boom, tanto en su versión mágico-realista de corte eufórico, como en las tardías sátiras de dictadura, disfóricas pero, en su obsesivo revisionismo, esencialmente nostálgicas del relato de unidad cultural latinoamericana. El propio Avelar hace una lectura del Boom como proceso de duelo ante su propia incapacidad de resolver estéticamente las tensiones sociopolíticas, y la consecuente pérdida del aura literaria con la que justificara su trascendencia. Incorpora también una crítica a la mercantilización cultural postmoderna, con la que explica la hegemonía letrada del Boom y la persistente estetización de lo político en Latinoamérica.

Antes de continuar, quiero resumir algunos elementos contrastantes entre los dos citados

modelos paradigmáticos de la ficción alegórica latinoamericana a los que recurriré constantemente en el análisis y a partir de los cuales elaboro mi propio modelo:

- Avelar enfatiza el vínculo entre la alegoría y el *duelo*; Sommer enfatiza el vínculo entre la alegoría y el *romance*.
- El duelo es de naturaleza *retrospectiva y reivindicativa*: elabora el pasado desde un presente desolado o *distópico*; el romance es de naturaleza *prospectiva:* imagina el futuro desde un presente esperanzado o *utópico*.
- El duelo mantiene una relación fundamental con el *tiempo*, tanto en su suspensión del presente y su necesidad de reinsertarse en la continuidad histórica, como en su ruminar del pasado traumático; el romance, en cambio, privilegia el *espacio* en el que se concretan y concilian los dos polos de la analogía identitaria: el territorio de la nación con su geografía y paisaje, y el cuerpo de la ciudadanía heterogénea y sus personificaciones.

I.2. Del *duelo* y *romance* nacionales al *"campo afectivo transnacional"*

Con el objetivo de elaborar un modelo analítico adecuado al análisis de la ficción alegórica mexicana reciente, este estudio retoma algunos elementos de los modelos paradigmáticos de la ficción alegórica latinoamericana hasta aquí expuestos. El primero es el recurso al *romance* como metáfora del deseo de comunidad política y cultural, del cual depende la capacidad performativa de la alegoría hegemónica de construcción nacional abordada por Sommer. El segundo es la elaboración textual de un trabajo de *duelo* mediante el cual la ficción negocia cuestiones de identidad colectiva tras episodios de opresión social que ponen en evidencia la derrota de proyectos políticos, como en el modelo de la alegoría contrahegemónica de postdictadura avanzado por Avelar.

Ahora bien, si en su afán ejemplarizante o melancólico, la ficción alegórica operaba como espacio imaginario en el que se llevaba a cabo una síntesis resolutiva (ya fuese constructiva o reconstructiva) de la problemática identitaria nacional y cultural, mi tesis intenta demostrar que las alegorías recientes no buscan dicha síntesis y, en cambio, *plantean la creación de un espacio simbólico alternativo a la nación y a la cultura nacional* en el que convergen, subvertidas, la *función prospectiva del romance* y la *función retrospectiva del duelo*. A mi parecer, es mediante este horizonte simbólico de restitución individual y colectiva, que denomino *campo afectivo transnacional,* que la alegoría latinoamericana reciente articula el doble código local y global y negocia la transferencia de significados interculturales y transhistóricos con miras a generar empatía, reflexión y compromiso en el ecosistema literario del presente, sin por ello buscar un utópico consenso entre los diversos imaginarios y posturas ideológicas expuestos en sus páginas.

Según defiendo, para configurar dicho *campo afectivo transnacional*, la alegoría se vale de ciertos dispositivos formales entre los cuales da prioridad a dos: 1) la construcción de "tramas de globalización" (Alexander Beecroft), mediante las cuales aborda la problemática local en relación intrínseca con su condición global, exponiendo las relaciones de dominio y marginación que constituyen el lado oscuro de la globalización contemporánea, dislocando las jerarquías entre centro y periferia; y 2) el recurso a relatos de "memoria cosmopolita" (Daniel Levy y Nathan Sznaider) o "memoria multidireccional" (Michael Rothberg), con el fin de establecer vínculos epistémicos entre una problemática local presente y episodios de opresión en tiempos, espacios y/o culturas distantes. Ambos dispositivos incitan al lector a tomar una postura crítica, de valoración ética y compromiso con su presente, independientemente de sus filiaciones nacionales, políticas o culturales, activando su capacidad de empatía intercultural. Más que

síntomas del pasado irresuelto o fantasías del futuro anhelado, las novelas que aquí abordamos logran ser metáforas de su presente, precisamente porque alegorizan aquello que al presente le falta, las carencias derivadas de la pérdida y sus consecuencias a largo plazo, pero también los deseos que alimentan la esperanza y desbordan los límites de la condición actual: aquello que el presente enfrenta y busca subvertir para vislumbrar un futuro. Sus tramas despliegan también los mecanismos que forjaron las fantasías ideológicas – entre ellas tanto el nacionalismo como el cosmopolitismo modernos – que sustentan la problemática contemporánea.

Si Avelar registra el cambio de signo del tropo desde su origen como dispositivo cultural (constructivo) hegemónico-nacional hasta devenir un dispositivo social (restaurativo) contrahegemónico-nacional, mi estudio busca registrar un nuevo viraje en la tradición latinoamericana de la ficción alegórica: la implementación de *la alegoría como dispositivo intercultural y contracultural, además de contrahegemónico-transnacional*. Este viraje recupera lo nacional como marco cultural y político, pero no como matriz identitaria, y lo reinserta en una red de intercambio con otras naciones y culturas que participan activamente tanto en la configuración de la comunidad imaginada, como en su imposible concreción, concebida ahora como un diálogo que implica un enfrentamiento continuo y heterogéneo, pero no tiene la *voluntad de síntesis resolutiva* que caracterizara a la ficción alegórica en épocas pasadas.

En este marco, mi estudio plantea que, lejos de perseguir la construcción textual de una ideología alternativa, el imaginario alegórico reciente opera como herramienta de *denuncia y resistencia* a las formas de opresión contemporáneas, fundamentalmente vinculadas al neoliberalismo y su afán mercantilista, que hoy en día se perciben como omnipresentes e invasivas, y cuyo influjo sobrepasa el dominio humano para extenderse al de la naturaleza (concentración de poder, polarización social y económica, mercantilismo cultural y afectivo,

individualismo, precariedad jurídica, social y económica, explotación desmedida de los recursos naturales). Las ficciones aquí reunidas construyen su resistencia *al margen de cualquier ideología totalizadora*. En ellas, las "relaciones de poder [económico y político] no se articulan de manera autónoma, sino que se encuentran entrelazadas de forma heterogénea y simultánea con otras formas de poder [relaciones de clase, género, raza, sexuales, espirituales, militares y de conocimiento, además de políticas y económicas]" (Grosfoguel y Castro Gómez 25) que, al ser suplementadas con el doble referente simbólico que aporta la alegoría en su cadena de metáforas, activan el capital afectivo y ético de los lectores y promueven la formación de una conciencia crítica, tanto a nivel local como global. En lo que sigue, continuaré perfilando el modelo propuesto en relación con ciertas categorías, disciplinas y periodizaciones literarias relevantes.

I.3. La ficción alegórica latinoamericana ante la llamada literatura mundial

I.3.1. Fredric Jameson y la actualidad de la "alegoría nacional"

Publicado en 1986, "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism" de Fredric Jameson, desató una polémica que todavía hoy resuena tanto en el campo de los estudios culturales y literarios, como en el de los estudios postcoloniales – y esta tesis es sin duda uno de sus ecos. Jameson comienza en un tono de franca superioridad cultural; no obstante, su objetivo es redefinir los estudios culturales a partir de la "reinvention, in a new situation, of what Goethe long ago theorized as 'world literature'," lo cual "necessarily demands some specific engagement with the question of third-world literature" (68).

Las últimas décadas del siglo XX estuvieron marcadas, a escala mundial, por la emergencia de múltiples cartografías cognitivas divergentes y simultáneas, de entre las cuales el cuestionamiento de la geopolítica del poder resultante de cinco siglos de imperialismo occidental

fue una de las más pujantes. En su desafío a la primacía de las literaturas nacionales, los estudios postcoloniales sentaron las bases para estudiar la literatura y la cultura en un contexto transnacional que dejara atrás tanto el eurocentrismo como los modelos comparativistas. A partir de la noción de sistema-mundo moderno de Immannuel Wallerstein, Walter Mignolo articula, a principios del siglo XXI, una propuesta "decolonial" que se suma a las de otros teóricos de los estudios latinoamericanos en busca de una alternativa a la cosmovisión eurocentrista moderna desde la cual escribe Jameson, en cuyo marco epistemológico América Latina queda determinada por su pasado colonial y asociada a otras regiones herederas del colonialismo y evocadas bajo la misma comunidad identitaria de "Tercer Mundo", altamente problemática.

Más que aseverar la superioridad del primer mundo – como le reprochara el crítico postcolonial Aijaz Ahmad en su famoso ensayo apologético – y establecer la condición subalterna vinculada al legado colonial, Jameson clama por "a new view of ourselves, from the outside, insofar as we ourselves are (perhaps without fully knowing it) constitutive forces powerfully at work of the remains of older cultures in our general world capitalist system" (69). Ciertamente esto implica un énfasis en la diferencia cultural y es buen ejemplo del mecanismo alternizante que construye al otro como radicalmente distinto, pero la delimitación geopolítica de Jameson es ante todo un llamado por el reconocimiento de la heterogeneidad, aludiendo a la capacidad del otro de visibilizar críticamente las deficiencias del discurso dominante.[13]

El centro argumentativo del ensayo de Jameson establecía, por un lado, una relación necesaria entre la "alegoría nacional" como género específico de las hoy llamadas literaturas postcoloniales, y, por otro, oponía la *función política* de la alegoría nacional a las producciones "postmodernas" del "primer mundo", que respondían a "la lógica cultural del capitalismo tardío"

[13] Al leer en retrospectiva ambos ensayos, quizás resulta más problemática la voluntad de legitimación de Ahmad que el reconocimiento crítico de la propia posición alternizante de Jameson.

(Jameson, *Postmodernism*):

> All third-world texts are necessarily, I want to argue, allegorical, and in a very specific way: they are to be read as what I call *national allegories*, even when, or perhaps I should say, particularly when their forms develop out of predominantly western machineries of representation, such as the novel. . . . [O]ne of the determinants of capitalist culture, that is, the culture of the western realist and modernist novel, is a radical split between the private and the public, between the poetic and the political . . .
>
> I will argue that . . . Third-world texts, even those which are seemingly private and invested with a properly libidinal dynamic—necessarily project a political dimension in the form of national allegory: *the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public third-world culture and society*. Need I add that it is precisely this very different ratio of the political to the personal which makes such texts alien to us at first approach, and consequently, resistant to our conventional western habits of reading? ("Third-World" 69; cursiva original)

Aunque sus detractores interpretaron el recurso a la alegoría en el sentido peyorativo acarreado desde el romanticismo por la crítica moderna, lejos de denigrar las tradiciones alegóricas, Jameson las considera *ejemplares* de cara al imperialismo cultural primermundista. Más aun, al considerar que en la alegoría nacional los dominios de lo público y lo privado no están escindidos, Jameson vincula lo *político* con lo *afectivo*, y subraya que "libidinal investment, is to be read in primarily political and social terms" (72), para lo cual incorpora la noción de "delirium" de Deleuze y Guattari, que Jameson define como "a conception of desire that is at once social and individual" (79).[14]

[14] El pasaje del *Anti-Edipo* citado por Jameson concibe el *delirio* como dinámica libidinal que borra la escisión entre lo político-social y lo íntimo-privado. Jameson precisa que Deleuze y Guattari proponen "a new and more adequate

Si bien es cierto que, a partir de Jameson, la alegoría nacional ha sido la contraparte dialéctica del postmodernismo literario, en su recuperación productiva del término, este estudio se alínea con los de otros académicos que en años recientes lo abordan fuera de esa perspectiva geopolítica bipolar. Coincido con Caren Irr en que Jameson concibe estas categorías en relación *complementaria* ("Postmodernism" 516). Coincido igualmente con Friedhelm Schmidt en que, más que una teoría literaria, Jameson propone un *paradigma* para la interpretación de ciertas literaturas (180).[15] Schmidt ve en la alegoría nacional el complemento de otro paradigma latinoamericano: la "heterogeneidad no dialéctica" de Antonio Cornejo Polar, quien considera la "conflictividad" literaria y cultural de las sociedades (post)coloniales (183). A su juicio, ambos paradigmas sobrepasan sus contextos epocales por su vigencia a la hora de interpretar y representar la "inestabilidad" del Estado y del sujeto postcoloniales (182). Creo que Schmidt acierta al señalar la conflictividad y la inestabilidad como rasgos de la narrativa heterogénea; no obstante, asimilar dichos rasgos al paradigma postcolonial para diferenciarlo del postmoderno, reinscribe la dicotomía geopolítica de Jameson y traiciona el potencial dialógico de ambos paradigmas. Más aun, conflictividad e inestabilidad son rasgos propios de la alegoría (que se distingue del símbolo conciliador, estable y sin conflicto) y es precisamente esa apertura semántica (su conflictividad e inestabilidad epistémicas) lo que hace de la alegoría el tropo privilegiado en la postmodernidad, como vimos en la introducción, al hablar del "impulso

allegorical reading . . . The point here is that, in distinction to the unconscious allegories of our own cultural texts, third-world national allegories are conscious and overt: they imply a radically different and objective relationship of politics to libidinal dynamics" (80-81; énfasis original).

[15] En cambio, parece problemática la propuesta de Schmidt de que Jameson ve en las literaturas de la periferia una *estrategia* discursiva alternativa respecto a los discursos posmodernos. Tampoco comparto su idea de que corrientes latinoamericanas tan relevantes y orgánicas como el realismo mágico surgiesen en "respuesta a los discursos dominantes de la llamada posmodernidad" (180). Dichas afirmaciones sugieren un posicionamiento autoral premeditado de la periferia en competencia con el centro. A mi parecer, tanto el paradigma interpretativo (la lectura alegórica) como la estrategia discursiva (la alegoría nacional) son *a posterioris* críticos. No es en las corrientes formales del Boom, sino en sus iteraciones postmodernas, que la alegoría nacional pasa de ser un *recurso* retórico a ser una táctica de posicionamiento cultural.

alegórico" (Owens).

Lejos de continuar enfatizando la conflictividad bipolar entre inestabilidades y actitudes políticas o escapistas, parece más apropiado enfocar nuestro análisis tanto en los mecanismos retóricos como en los dispositivos de producción, circulación y consumo que hoy favorecen la lectura y el diálogo intercultural, y que han demostrado su capacidad de atravesar barreras geopolíticas, económicas e institucionales y de subvertir estereotipos sociales y académicos que imponen consenso y limitan la diversidad del campo literario.

En años recientes, numerosos críticos literarios han señalado la preeminencia del *género* novelístico por encima del *tema* de la nación en la historia de la novela. En su introducción al monográfico "Novel beyond Nation", Jernej Habjan se pregunta si el desplazamiento del nacionalismo por las políticas de identidad implica una transición en la historia de la novela, o si más que servir a la nación, la novela es acaso el género de la modernidad capitalista (348). Afirmar estas posibilidades equivaldría a aceptar el triunfo del orden mercantil y la inminencia de un postnacionalismo homogeneizante. En cambio, las nociones de "novelization of the global" y "globalization of the novel" de Mariano Siskind (*Cosmopolitan Desires*; cap. 1), afirman la capacidad renovadora del género en relación con la heterogeneidad cultural y sus reapropiaciones locales, sin descuidar el rol de los flujos históricos y materiales en todo intercambio cultural.[16] En todo caso, el interés creciente de la crítica por el *transnacionalismo* literario parece indicar el surgimiento de una postura alternativa tanto al borramiento cultural de

[16] "If the globalization of the novel looks at the world as a global cultural totality and makes sense of it as a system, the novelization of the global . . . traces the specific imaginaries of universalism that these novelistic texts forge" (38). Siskind concibe a la literatura mundial como un campo en el que "the periphery does not merely receive and absorb cultural mandates from the core . . . ; on the contrary, core-periphery relations are culturally mediated by hegemonic production of consent in the margins of globalization. This hegemonic cultural mediation can be read in the gap that separates the globalization of the novel and the novelization of the global – between capitalism's creation of 'a world after its own image' (Marx and Engels 477) through the global expansion of its aesthetic and cultural institutions, and the local literary reappropriations and reinscriptions of that epochal process" (32-33).

la globalización capitalista, como al entusiasmo multicultural del postnacionalismo, sin reincidir en el idealismo del cosmopolitismo moderno. Según demuestro en el análisis, las novelas del corpus representan estrategias exitosas de negociar estas tensiones a nivel intradiegético.

Como observa Irr desde el contexto de la literatura estadounidense de la primera década de este siglo, las nociones de "novela global" y "ficción global contemporánea" han ido reemplazando las aspiraciones de la generación anterior por escribir "the so-called great American novel" ("Toward" 660) – aspiración que tiene su paralelo en Latinoamérica, donde, todavía en 2011, Carlos Fuentes publicó *La gran novela latinoamericana*, una colección de ensayos en la que el emblemático intelectual del Boom establece vínculos entre los novelistas mexicanos emergentes y la Nueva Novela Latinoamericana anterior a los ochenta. De acuerdo con Irr, algunos rasgos de esa tardía ambición nacionalista que persisten en la nueva narrativa global son: "multistranded narration, broad geographical reach, cosmopolitan ethics, multilingual sensitivity, and a renewed commitment to realism"; además de la noción de "worldliness" (que traduzco como apertura al mundo) (660-61). Irr destaca que el marcado "interest in situating national crisis in a global market" legible en estos textos "suggests a model for understanding the transition from national narrative to world novel" (661). En una inversión del paradigma de Jameson, Irr llega incluso a afirmar que:

> The first-world version of the political novel – or, more properly, the geopolitical novel – draws directly on the tradition of the national allegory at least as completely as the more cosmopolitan postcolonial writing subverted that form. This *new gen*re completes the cycle introduced by Jameson and suggests the beginning of a new stage in which the first-world postmodern v. third-world political opposition breaks down in favor of new and still undefined axes of contradiction. . . . [T]he geopolitical novel tests the continued

vitality of national forms and updates them for the struggles of the new millennium. (Irr, "Postmodernism" 517)

El rasgo común más evidente entre las novelas del corpus aquí abordado es sin duda la discusión de cuestiones locales en un horizonte explícitamente transnacional – como transnacional es también la posición de enunciación de sus autores. Autores y tramas adhieren a más de una de las posiciones de enunciación que Irr identifica en la "novela geopolítica" – exilio o diáspora, inmigración o expatriación, viaje o nomadismo, y afecto ("Postmodernism"), lo cual confirma la pertinencia de articular la ficción alegórica mexicana reciente dentro de esa misma corriente cuya vitalidad sociopolítica – y no sólo su adhesión al mercado cultural estandarizado – atraviesa límites nacionales.

I.3.2. Transnacionalismo, cosmopolitismo, globalización y "distribución de lo sensible"

Otros ensayos extensos de relevancia en los estudios literarios recientes coinciden en elegir el término "transnacionalismo" para designar la preeminencia del intercambio cultural en la novela contemporánea. *The Long Space: Transnationalism and Postcolonial Form* (2009) de Peter Hitchcock, establece una relación entre la extensión formal de las novelas de largo aliento y la prolongada duración temporal de consolidación de las naciones postcoloniales. En su articulación dialéctica de la novela y la nación, lo transnacional no emerge de la identificación de rasgos comunes entre distintas historias locales, sino de la insatisfacción compartida ante los fracasos y las tentativas de construir una historia común y lineal (29).[17]

Por su parte, en *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies* (2010), Paul Jay vincula el reciente "giro transnacional en los estudios culturales y literarios" a la idea cada

[17] El planteamiento de Hitchcock recuerda la extensión que Timothy Brennan hace de Benedict Anderson, al afirmar que "[i]t was the novel that historically accompanied the rise of nations by objectifying the 'one, yet many' of national life, and by mimicking the structure of the nation, a clearly bordered jumble of languages and styles" (42).

vez más aceptada de que la "globalización" es un fenómeno cultural comenzado al menos desde el siglo XVI y que incorpora las historias de imperialismo, colonialización, descolonialización y postcolonialismo (2). Considera asimismo que la oposición entre la globalización como proceso económico-político de índole materialista o como fenómeno cultural amplio es una falsa distinción (3).[18] De lo anterior se deriva el cuestionamiento de la supuesta homogeneización cultural y la consecuente limitación de la agencia de los grupos sometidos por el influjo global. Siguiendo a Kwame Anthony Appiah (*Cosmopolitanism*), para quien no existe ninguna cultura que no haya sido "contaminada" por el contacto "productivo" de otras culturas, Jay afirma que la agencia es resultado del intercambio cultural, no su "víctima" (3).[19] Recupera igualmente la idea avanzada por James Clifford de que la cultura no es un fenómeno fijo y localizado, sino desterritorializado y diaspórico, características que se acentúan en el contexto actual de intensas migraciones (desplazamientos *literales* de los "actores culturales") y proliferación mediática (desplazamientos *virtuales* de la información cultural), generando tanto "comunidades diaspóricas" como "culturas viajeras" (cit. en Jay 58; mi trad.). A partir de la existencia concreta de estos procesos de hibridación y deslocalización cultural, Arjun Appadurai proyecta el advenimiento de un orden *postnacional*: "Diasporic public spheres, diverse among themselves, are the crucibles of a postnational political order" (cit. en Jay 58).[20] Coincido con Jay en que, si

[18] "We cannot neatly separate economic from cultural commodities; when commodities travel, culture travels, and when culture travels, commodities travel. Materialist critics are therefore wrong when they claim that a culturalist model is inappropriate for studying what is essentially an economic phenomenon. And yet, cultural critics are also mistaken when they ignore the economic and material aspects of globalization" (Jay 3).

[19] "As for homogenization and agency, there are no such things as pure, autonomous cultures that are not 'contaminated,'. . . by productive contact with other cultures. Indeed, 'homogenization' has emerged as something of a false villain in debates about globalization, . . . [E]very culture is always shaped by other cultures, and agency has more to do with the intelligent and imaginative negotiation of cross-cultural contact than with avoiding such contact. Agency . . . is a function of that negotiation, not its victim" (Jay 3).

[20] Appadurai se cuestiona por los mecanismos identitarios asociados a los procesos de relocalización e hibridación cultural, para lo cual acuña el término "culturalismo". A diferencia de la "cultura" – la construcción identitaria fija que alude al mito primordial de una etnia u otros rasgos originarios, se asume natural a un grupo y es utilizada por la ideología nacionalista "to articulate the boundary of difference" (Appadurai 13)" – el "culturalismo" es una apropiación identitaria *desterritorializada* en constante reconfiguración, que atraviesa límites nacionales y está

bien el borramiento de los límites de la nación en tanto matriz cultural autónoma y ligada a los espacios concretos de un territorio y una población es cada día más profundo y evidente, afirmar la llegada de un orden político postnacional es quizás menos acertado. En cambio, la noción de "transnacionalismo" implica la desnaturalización de la idea de cultura – y, claro está, de identidad nacional – y considera la diferencia cultural como un hecho implícito en todo proceso social. Este doble posicionamiento concreto y diferencial distancia al transnacionalismo tanto del cosmopolitismo filosófico y estratégico de Appiah como del culturalismo y el eventual postnacionalismo de Appadurai.[21]

Si bien estas teorizaciones ven en la globalización una oportunidad para el surgimiento de comunidades autónomas y sociedades más diversas y tolerantes, el resurgimiento del nacionalismo a escala mundial es el mejor índice del idealismo que las sustenta. La pérdida de agencia de los sujetos subalternizados en los procesos sociales contemporáneos es real y las ficciones aquí abordadas dan prioridad a la perspectiva del sujeto subalternizado en procesos sociales fundamentalmente asimétricos que permiten a sus autores explorar las formas en que dicho sujeto negocia su agencia a partir y *a pesar* del intercambio cultural. Dichos procesos están regidos por intereses políticos y mercantiles que, si bien no determinan, sí controlan el campo cultural en todas sus fases, estableciendo un sistema de privilegios y exclusiones desde la

---

ligada a la negociación de derechos y reconocimiento social, por lo que implica una "conscious mobilization of cultural differences in the service of larger national or transnational politics (Appadurai 15)" y puede considerarse como una forma de autofiguración "global" o "postnacional" asociada a un sinfín de imaginarios y "paisajes identitarios transnacionales" (Jay 59; mi trad.).

[21] "[W]hile cosmopolitanism wants to look beyond cultural and 'identitarian' differences in the interests of fostering a view of identity organized around shared human traits, values, and rights, culturalism tends to see both rights and power as a function of discrete and specifically articulated cultural differences" (Jay 61). No obstante, tanto el *culturalismo* de Appadurai (mecanismos de apropiación de la diferencia), como el *cosmopolitismo* de Appiah (énfasis en el valor común de nuestra "humanidad compartida" por encima de las diferencias culturales) y el *transnacionalismo* de Jay, coinciden en que "All 'authentic' cultures . . . are the products of contamination, so what critics of 'cultural imperialism' see as the contemporary disruption of traditional cultures by the forces of globalization is in fact part of the long history of normal cultural development. 'Cultural purity' . . . is an oxymoron' (Appiah 113)" (Jay 62). Estas distinciones son valiosas a la hora de enfrentar posturas esencialistas que legitiman el dominio o el borramiento cultural, justificándolo como "normal" o inevitable en todo proceso humano o histórico.

producción hasta la distribución y el acceso a los productos culturales – aquello que Jacques Rancière llama la "distribución de lo sensible", proceso que designa los mecanismos comunicativos que puedan generar "disenso" en lugar del "consenso" que conviene al control hegemónico.[22] Para Rancière, la genuina actividad artística es inextricablemente política, pues promueve el *disenso*, cuyo fin es visibilizar o dar voz a aquello que cualquier régimen silencia o excluye.[23]

En un ensayo que propone una lectura conjunta entre las nociones de "distribución de lo sensible" de Rancière y el "*ethos* barroco" de Bolívar Echeverría – ensayo que, en sí mismo, es un ejemplo de la articulación productiva de ideas provenientes de contextos locales heterogéneos pero mutuamente enriquecedores y aplicables a situaciones históricas concretas – Ignacio Sánchez Prado sostiene:

> [L]a noción de *ethos* permite pensar las continuidades y discontinuidades entre las prácticas hegemónicas del a*rkhê* y la cotidianidad del *demos,* es decir, el hecho de que la relación entre poder y sujeto se basa en el constante reordenamiento de las relaciones sociales y las prácticas culturales e imaginarios que las formulan. Si pensamos el *ethos* como un estado del ser frente al *longue durée* de la modernidad, la distribución de lo sensible provee el lenguaje para pensar las configuraciones contingentes del *ethos* en espacios y tiempos precisos, así como la naturaleza misma de transformación de dichas configuraciones. . . .
>
> Una filosofía de lo político en lo cotidiano, nos enseña tanto Rancière como

[22] *"[L]e partage du sensible*: a given society's established framework for seeing, thinking, and acting" (Felluga, "Dissensus" 89).

[23] "Politics . . . consists in transforming this space of 'moving-along,' of circulation, into a space for the appearance of a subject: the people, the workers, the citizens. It consists in refiguring space, that is, in what is to be done, to be seen and to be named in it. It is the instituting of a dispute over the distribution of the sensible. . . . Dissensus is not a confrontation between interests or opinions. It is the demonstration (*manifestation*) of a gap in the sensible itself (Rancière 37-38)" (cit. en Felluga, "Dissensus" 89).

> Echeverría, radica no sólo en las movilizaciones ideológicas de los sujetos históricos, sino en la constitución de sus imaginarios y los usos crítico-materiales de esos imaginarios en los procesos de subjetivación. ("Echeverría *avec* Rancière" 334-35)

Cada una de las novelas aquí abordadas representa, a mi parecer, una tentativa exitosa de pensar lo político desde lo cotidiano e incidir críticamente en la configuración de los imaginarios de esos sujetos históricos que ejecutan las movilizaciones ideológicas determinantes. Valiéndose de la función ideológica de la alegoría y de su capacidad para expresar nociones abstractas y políticas en términos concretos y cotidianos, estas ficciones ponen en escena, precisamente, situaciones que muestran la incidencia de las "prácticas hegemónicas del a*rkhê* en la cotidianidad del *demos*", activando así el potencial de participación del lector en la distribución de lo sensible y su capacidad de *disentir* para transformar "las configuraciones contingentes del *ethos*" (334) en su circunstancia histórica concreta.

I.3.3. "Tramas de globalización" y "literaturas combativas"

Las apuestas teóricas más relevantes para la elaboración del modelo analítico aquí propuesto responden a la ansiedad generada en el campo de los estudios literarios ante el control mercantil y del capital cultural que el neoliberalismo ejerce hoy en la distribución de lo sensible. En *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day* (2015), Alexander Beecroft propone un modelo alternativo a los de Pascal Casanova y Franco Moretti para abordar el polémico campo de la llamada "literatura mundial" [*World Literature*].

En *La République mondiale des lettres* (1999), Casanova plantea la existencia de un "campo literario internacional" altamente politizado y estratificado, en el que las diferentes literaturas nacionales combaten por prestigio y reconocimiento mediante la afirmación de su "capital literario" – mesurable a través de la representación de cada tradición cultural en el canon

de la literatura mundial. Beecroft ataca dos presupuestos de Casanova: 1º, que la literatura (reducida al lenguaje escrito y reconocido por una tradición canónica preexistente) establezca siempre una relación tanto de identidad con la propia nación como de diferencia con otras naciones (14); y 2º, que las nociones de "combate" y "capital literario" remitan por analogía directa a una concepción económica del campo literario, al establecer que "literary capital is *like* financial capital" (18). Tras reconocer el valor didáctico que la *economía* como "metáfora controladora" ha tenido en las humanidades – principalmente en las teorías del "capital cultural" de Bourdieu y como herramienta teórica para entender los mecanismos del deseo –, Beecroft elige a la *ecología* como metáfora alternativa para proponer un modelo analítico más inclusivo, pues, sostiene: "where economics tends to simplify our understanding of complex systems . . . ecology is more comfortable accepting that the complexity may be inherent to the system" (18), lo que permitiría imaginar el campo literario como un sistema complejo capaz de preservar las diferencias específicas – es decir, favorable al disenso – e ir más allá del combate por reconocimiento en el que encuentra su límite el modelo de Casanova. Una "ecología literaria" consideraría "the interaction of literature with its environments" y permitiría sacar a la luz "invisible processes that regulate and manage scarcity" en diversos contextos históricos e interculturales (Beecroft 18). Con el objetivo de identificar estrategias específicas de adaptación y supervivencia histórica correspondientes a diversas tradiciones, Beecroft realiza un recorrido de las "existing literary ecologies (present or past)" (243). El último capítulo, titulado "Global Literature", establece su intención de especular sobre "a hypothetical future ecology" (244), para lo cual aborda la "linguistic and literary ecology of the present and foreseeable future" (279). En diálogo con críticos de la reciente globalización literaria – Tim Parks ("global English"), Stephen Owen ("world poetry") y Vittorio Coletti ("world novel") – Beecroft identifica una serie de

rasgos formales que denotan la ansiedad de las literaturas nacionales por adecuarse al mercado global (entre los que sobresalen la estandarización del lenguaje, la reducción de los espacios locales a escenarios exóticos y el recurso a tramas comercialmente infalibles), rasgos que constituyen "a global literature designed to narrate shared global experiences in a linguistic register freed from slang and ambiguity" (281). En oposición a esta tendencia pesimista, que ve a la creación y los productos culturales transformarse inevitablemente en "a commodity packaged for export" (283), Beecroft observa la emergencia de un rasgo formal distintivo en el cine y la literatura contemporáneos, capaz de resistir al mercantilismo global y su aparente homogeneización cultural: "This device I will call the 'plot of globalization.' Many contemporary works employ the narrative device of *entrelacement,* or multi-strand narration as a means of narrating the experience of globalization, usually, though not always, with negative consequences for many involved" (283). Si bien, precisa, la narración entrelazada se remonta al romance medieval francés, y es hoy un mecanismo familiar y ampliamente difundido en toda forma de arte, lo novedoso es usarla "as a way to project onto the level of form the paranoiac interconnectedness of life in a globalized era and the expansion of the scale on which these narratives are interwoven to the level of the planet itself" (283). Significativamente, Beecroft considera, entre otros arquetipos de su modelo, tres obras del México transnacional: los filmes *Traffic* (2000) de Steven Soderberg y *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu, y la novela *2666* (2004) de Roberto Bolaño. Dichos "plots of globalization" (término que traduzco como "tramas de globalización"):

> employ entrelacement as a means of representing a contemporary world . . . in which earlier core-periphery models no longer offer completely satisfying explanations for the economic and political exploitation that nonetheless remains in place. Multi-strand

> narration allows these works instead to offer *a networked model of social and economic interaction*, one in which globalization, for good and for ill, is no longer simply equivalent to Americanization (or even Westernization), in which the *links between former peripheries* are as significant, and potentially as *disruptive*, as more familiar patterns of North-South relations. (Beecroft 283-84; mi énfasis)

Las novelas tratadas en esta tesis plantean precisamente "tramas de globalización" que muestran hechos, usos y situaciones de significado local en relación "ecológica" con fenómenos políticos, económicos, sociales y culturales de complejidad internacional y relevancia global, lo cual, siguiendo a Beecroft, favorece la supervivencia de una tradición literaria dentro y fuera de su ecosistema cultural. Ello no impide que, en su carácter consciente de "writers from the periphery who are seeking *recognition strategies* that would be both *subversive* and *effective*" (Casanova, "Literature as a World" 88; mi énfasis), cumplan igualmente, desde el transnacionalismo literario, con las demandas "internacionalistas" que el campo literario mundial contemporáneo, del que habla Casanova, extiende a las "literaturas combativas":

> The notion of "combative literatures" thus suggests the idea of a collective movement: these literary spaces are engaged – to a greater or lesser extent, according to their degree of depencence – in strugles for recognition which are both political and literary. This common inclination is embodied in a distinct way in each writer hailing from such a literary space, and can be found, in diverse forms, in every text. These are what Jameson has interpreted as "national allegories". (Casanova, "Combative Literatures" 133)

Cabe señalar que, en diálogo con Marcel Mauss, en su prólogo al volumen titulado *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires* (2011) – de cuya traducción procede la cita anterior – Casanova atenuó el eurocentrismo de su primer modelo

teórico, avanzado en *La république*. En lugar de un cosmopolismo universalista kantiano, abogó por un "internationalism [that] would be the opposite of cosmopolitanism", y compatible con la pluralidad de naciones y tradiciones culturales que, al igual que la metáfora ecológica de Beecroft, son concebidas en relación dialógica y no dialéctica: "literary internationalism . . . allows for nationalist belief both to be taken into account and to be superseded in a relational and universal conception of world literature" ("Combative Literatures" 134), lo que atribuye a las literaturas periféricas o "combativas" la capacidad de contrarrestrar el dominio del centro y reformular el campo internacional literario como un espacio crítico y de disenso desde sus especificidades temáticas y formales.

Tomando en cuenta estas aportaciones teóricas, mi lectura irá encaminada a subrayar *la preeminencia de la alegoría como estrategia retórica* en torno a la cual se articulan las distintas líneas discursivas que estas "tramas de globalización" entrelazan en sus respectivas narraciones múltiples. La preeminencia de un discurso alegórico para configurar el imaginario transnacional contemporáneo permite sostener, a manera de hipótesis, que la alegoría funciona además como estrategia de reconocimiento, a la vez subversiva y eficaz, capaz de promover el diálogo intercultural a nivel estético y político, como quiere Casanova, y de trabajar a favor de una versión más heterogénea de la ecología literaria global, como quiere Beecroft, ejerciendo así su derecho a contribuir en una distribución de lo sensible más justa y crítica.

Ello implica que la alegoría ejerce hoy su función ideológica *desplazando su tradicional vínculo con lo nacional hacia lo transnacional*. Lo transnacional no se erige, sin embargo, como una nueva hegemonía, matriz identitaria o significante maestro en el cual ocurre el utópico borramiento de las diferencias culturales o la comunión armoniosa de los pueblos, como buscara el cosmopolitismo moderno o la *Weltliteratur*. Tampoco niega ni cree superado el orden político

ligado a la nación, como han supuesto algunos estudiosos del llamado postnacionalismo, o los entusiastas del multiculturalismo que Casanova denuncia en su ensayo ("Literature as a World" 88).[24] En cambio, la ficción alegórica reciente sí considera a la nación de manera crítica, por lo que no disimula sus rasgos antinacionalistas y en muchos casos los exacerba.

A continuación expongo tres aportaciones teóricas recientes y de gran relevancia que retoman y examinan algunos argumentos críticos en torno al internacionalismo literario desde una perspectiva específicamente latinoamericana. Sus autores son reconocidos académicos que se ubican en la intersección de los campos disciplinarios de la literatura latinoamericana, la llamada literatura mundial y los estudios literarios y culturales. Mi estudio se incorpora a esta discusión en diálogo con las herramientas conceptuales y los debates expuestos en estas aportaciones. Las tres propuestas representan diálogos y desafíos concretos desde el ámbito regional latinoamericano a tentativas críticas idealistas que consideran posible, ya sea la consolidación de un *orden ético cosmopolita* desvinculado de todo conflicto cultural, como el cosmopolitismo ético de Appiah; ya sea, la emergencia de un *orden político postnacional*, que se asocia con las comunidades diaspóricas sin vínculos nacionales, como sugiere Appadurai.[25] Esta discusión es también relevante puesto que las novelas aquí estudiadas exploran textualmente

[24] Como ejemplo del entusiasmo multiculturalista que denuncia, Casanova cita un párrafo de *La Geografía de la Novela* de Carlos Fuentes: "Goethe's world literature has finally found its correct meaning: it is the literature of difference, the narration of *diversity converging in one world*. A single world with numerous voices. The new constellations that together form the geography of the novel are varied and mutating" (mi énfasis). A lo que Casanova responde: "Multiculturalist enthusiasms have led others to assert that the relation between centre and periphery has now been radically reversed, and that the world of the periphery will henceforth occupy the central position. In reality, the effects of this pacific and hybridized fable are to depoliticize literary relations, to perpetuate the legend of the great literary enchantment and to disarm writers from the periphery who are seeking recognition strategies that would be both subversive and effective" ("Literature as a World" 87-88).

[25] En su discusión del transnacionalismo literario, Jay menciona algunos textos teóricos ignorados por Appiah que ofrecen un complemento necesario a toda articulación contemporánea del cosmopolitismo: "Timothy Brennan's *At Home in the World: Cosmopolitanism Now* (1997), the special issue of *Public Culture* (2000) devoted to cosmopolitanism, and the essays collected by Simon Learmount and Robin Cohen in *Conceiving Cosmopolitanism: Theory, Context and Practice* (2003)" (Jay 63). Mi estudio incorpora principalmente la noción decolonial de "cosmopolitismo crítico" de Walter Mignolo.

ambas posturas, proponiendo mundos un tanto cosmopolitas, un tanto postnacionales, que ponen en escena las tensiones implícitas en estas teorizaciones a través de símbolos, metáforas, parodias y demás signos de doble código que configuran un imaginario alegórico transnacional.

I.3.4. El intelectual cosmopolita latinoamericano moderno y el "deseo de mundo"

En *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America* (2014) Mariano Siskind llama "*deseo de mundo*" a la "estructura epistemológica compartida por varios discursos cosmopolitas producidos tanto en Latinoamérica como en otras periferias globales" que permitía a "los intelectuales cosmopolitas invocar al 'mundo' como significante de una universalidad abstracta" (3; mi trad.).[26] Su enfoque atiende al cosmopolitismo latinoamericano moderno como una forma de "escapar a las formaciones culturales nacionalistas y de establecer un horizonte simbólico en el cual desplegar el potencial estético translocal de la literatura" (3; mi trad.). Al igual que Beatriz Sarlo escribe de Borges, el intelectual cosmopolita latinoamericano moderno "hace del margen una estética", lo cual le permite, en palabras de Sylvia Molloy, "[to] contaminate [the European] archive (as he gives it new life) by inserting it in a new cultural landscape, in the 'outskirts' of Latin American literature" (cit. en Siskind 6). En la línea de Molloy y Sarlo, Siskind propone leer "the differential affirmation of a cosmopolitan and disruptive aesthetic identity not in terms of a particularistic cultural politics but as a *strategic literary practice* that forces its way into the realm of universality, denouncing *both the hegemonic structures of Eurocentric forms of exclusion and nationalistic patterns of self-marginalization* (6; mi énfasis). En su lectura de la modernidad literaria latinoamericana desde

[26] "In Latin America (as in other global peripheries), critical and aesthetic cosmopolitan discourses shared a common epistemological structure that I call *deseo de mundo*, desire for the world. Cosmopolitan intellectuals invoked the world alternately as a signifier of abstract universality or a concrete and finite set of global trajectories travelled by writers and books. In either case, opening to the world permitted an escape from nationalist formations and established a symbolic horizon for the realization of the translocal aesthetic potential of literature and cosmopolitan forms of subjectivation" (Siskind 3).

un marco global, Siskind sostiene que estos autores:

> pose a horizontal, universal discursive field where they can represent their cosmopolitan subjectivity on equal terms with the metropolitan cultures whose hegemony their discourses try to undermine. I propose that this is . . . *a strategic, voluntaristic fantasy* that is nonetheless very *effective* in opening a cosmopolitan discursive space where it is possible to imagine a non-nationalistic, nonanthropocentric path to a modernization that is set against the horizon of abstract universality. I call this cosmopolitan discursive space the "world," . . . defined as *radically exterior to Latin America*'s cultural particularity. (7; mi énfasis)

Siskind precisa que en el campo discursivo de la modernidad cosmopolita que estos autores buscaban articular, "[t]he 'world' is the imaginary ground where Latin American cosmopolitan writers work through the traumatic aspects of the question of modernity" (10). Es a la luz de esta *radical alteridad entre Latinoamérica y el "mundo"* como locus alternativo a la nación en el cual se elabora el *trauma de la modernidad*, que, según defiendo, cobra relevancia el imaginario alegórico *transnacional* legible en el corpus de este estudio; ya que es en torno al cuestionamiento de dicha alteridad – su negociación, reconocimiento o negación, su aproximación o distanciamiento, su abyección o su "deseo"– que se establece la diferencia entre la ficción alegórica mexicana reciente y sus antecedentes modernos.

Mi tesis cuestiona en qué medida los autores del corpus practican ese *cosmopolitismo estratégico moderno* con el afán de restituir el trauma de su marginación en un mundo que, no obstante, ya no es imaginado como una mejor alternativa al propio; y en qué medida se distancian de ese ideal, aproximándose al *internacionalismo dialógico* del que habla Casanova y al *transnacionalismo crítico* de la literatura global que expone Beecroft. En todo caso, estas

voces textualizan el esencialismo político y cultural y la ambigüedad utópica y material en que reposa el paradigma cosmopolita intelectual moderno de corte universalista, a veces asumiéndolo ingenuamente, a veces parodiándolo de forma explícita. Una práctica ingenua del cosmopolitismo universalista implicaría un tratamiento respetuoso del referente ajeno que dejaría ver la intención de acceder a ese campo literario internacional de una manera similar a la de los modernistas, "como el discurso neurótico de sujetos que buscan cancelar la distancia que determina su marginalidad para poder inscribirse en un campo simbólico . . . en el que se pueda articular la fantasía de una proximidad radical . . ." con ese otro espacio mistificado (Siskind, "Primera guerra" 251). Por el contrario, una práctica consciente del cosmopolitismo, lo tematiza y lo asume, transformándolo en estrategia combativa, es decir, en internacionalismo o transnacionalismo crítico, por lo que implicaría elementos de autoficción y autoescarnio, ironía y parodia, ya sea del (otro) "mundo" o del propio, u otros recursos metaficticos que marquen la distancia crítica de su posición de enunciación, pongan en evidencia las condiciones que fundan y sustentan la marginalidad denunciada, e incluso inviertan los procesos (sub-)alternizantes reales que textualizan en su elaboración alegórica.

Si, como vimos, el cosmopolitismo como estrategia de posicionamiento internacional ya estaba presente en las ideas de Pascale Casanova esbozadas en "Literature as a World" (2005) y consolidadas en "Combative Literatures" (2011), de gran influencia en el campo de la literatura mundial, la aportación de Siskind circunscribe esta práctica al contexto latinoamericano de un período preocupado por acceder a la modernidad, en el que "cosmopolitan discourses and maneuvers were *strategic*, self-conscious, calculated attempts to take part in, contest, overwrite, and redirect the global hegemony of modern culture, in deliberate opposition to local forms of nationalistic . . . hegemonies" (*Cosmopolitan Desires* 22).

I.3.5. "Occidentalismo estratégico" y "estética del margen"

En la última década, Ignacio Sánchez Prado ha contribuido significativamente a la polémica de la llamada literatura mundial y a la discusión del cosmopolitismo latinoamericano desde la perspectiva específica de la literatura mexicana. Su libro *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature* (2018) recurre a la noción de "estrategia" para señalar el mecanismo de inversión de la práctica que Edward W. Said describió en su ya clásico *Orientalism*: la construcción alternizante de las culturas ajenas al sujeto observador occidental, quien legitima su posición de poder al circunscribir y enfatizar su diferencia. En 2006, Sánchez Prado editó *América Latina en la "literatura mundial",* un volumen de ensayos en el que reconocidos latinoamericanistas discuten la falta de adecuación de los modelos internacionalistas de Casanova y Moretti. En ambas obras, Sánchez Prado enfatiza la necesidad de repensar el concepto de "literatura mundial" teniendo en cuenta el compromiso de Latinoamérica con el mundo. El volumen de 2006 plantea una pregunta que sigue vigente:

> ¿Por qué debemos los latinoamericanos producir respuestas a teorías literarias y críticas configuradas en el centro, en vez de articular nuestras propias propuestas? Creo que la respuesta radica en las condiciones desde las cuales funciona, por un lado, el nuevo mercado literario internacional y, por otro, la configuración institucional del latinoamericanismo (*América Latina* 8).

Strategic Occidentalism es una extensa exploración de dichas condiciones; mientras que la introducción a *América Latina* detalla los presupuestos internacionalistas que derivan en que "Latinoamérica sig[a] siendo el lugar de producción de 'casos de estudio', pero no un *locus* legítimo de enunciación teórica" (9).[27]

[27] El hecho de que *América Latina* esté escrito en español y *Strategic Occidentalism* en inglés es sintomático de la vigencia del debate una década más tarde. Si en 2006 "la consistente incapacidad de la crítica europea (y,

En el ensayo de 2006, Sánchez Prado hace un recorrido de la historia paralela entre dos concepciones opuestas cuyos ecos todavía se escuchan en categorías dicotómicas como el binomio postmodernismo / postcolonialismo; a saber, el nacionalismo literario, ligado a la idea de cultura nacional de Herder – que señala la ruptura del discurso ilustrado y la vuelta a un discurso de los orígenes – y su contemporáneo, el cosmopolitismo literario de la *Weltliteratur* de Goethe, que más tarde refuerza la idea de que la "literatura mundial es el resultado cultural del proceso dialéctico del capital, donde la expansión del mercado se proyecta ideológicamente a la mundialización de la cultura" (12).[28] Su recorrido incluye la propuesta anti-eurocentrista de René Etiemble, quien en los sesenta concebía a la literatura mundial como "un produit de la conscience bourgeoise . . . qu'en effet prit aisément son parti de l'aibaissement ou la destruction sistématique des littératures [non occidentales]" (cit. en Sánchez Prado, *América Latina* 16), en lo que sin duda es un preludio al postcolonialismo como articulación de una reconfiguración del corpus literario fuera de los límites euro-norteamericanos y, claro está, de la articulación elaborada por teóricos del decolonialismo y la modernidad periférica, como Walter Mignolo, Enrique Dussell, Aníbal Quijano y Bolívar Echeverría, entre otros.

Según el crítico, la teorización de Casanova en *La république* reproduce un "*impasse"*

---

eventualmente norteamericana) de dar cuenta del rol de la literatura latinoamericana en sistemas literarios transnacionales" (8) generaba polémica en español y al interior del latinoamericanismo, las conclusiones y los avances de ese debate son ahora planteados en inglés, pero discutidos al interior del campo literario "mundial", en la esperanza de hacerse escuchar. El diálogo avanza en inclusión y reconocimiento de las voces periféricas, siempre y cuando éstas asuman la lengua del centro y accedan al campo en el que se sostiene la discusión (la institución académica de los estudios culturales y literarios). En este contexto internacionalista contemporáneo, *Strategic Occidentalism* se presenta en respuesta a tres inquietudes: [1.] La representación reduccionista de Latinoamérica en las teorías y cartografías producidas desde el campo de la llamada literatura mundial, campo que Sánchez Prado considera "the result of the 'death of a discipline': twentieth-century comparative literature" (10); [2.] el sistemático desdén ante las contribuciones de escritores latinoamericanos al campo de la literatura mundial; y [3.] la necesidad de justificar enérgicamente el papel que el cosmopolitanismo y la apertura al mundo ["worldliness"] han jugado en la literatura latinoamericana (*Strategic Occidentalism* 11).

[28] Sánchez Prado subraya la connotación universalista común en Goethe y Marx que concibe la literatura universal como "un sistema de intercambios culturales íntimamente relacionado al mercado" (12), y establece la necesidad de la literatura comparada de "simultáneamente valida[r] la perspectiva nacional y [trascenderla]" (*América Latina* 13).

que permea todas las tentativas de reconcepción del campo literario internacional desde hace casi dos décadas: "la literatura mundial sólo es articulable desde una perspectiva nacional concreta" (*América Latina* 29). Ante este impasse del cosmopolitismo occidentalista, Sánchez Prado recuerda que "uno de los puntos centrales de la agenda del latinoamericanismo del siglo XX . . . ha sido el reconocimiento de la región como interlocutora legítima en los debates culturales a escala mundial", como demuestra "Notas sobre la inteligencia americana" del mexicano Alfonso Reyes, "ejemplo crucial de la relación problemática que los intelectuales latinoamericanos han establecido frente a los intentos de ubicarse en el mundo" (30). Al abordar esta misma problemática, pese a su incisiva atención en la figura del intelectual de la modernidad latinoamericana, Siskind no se detiene a analizar las aportaciones de Alfonso Reyes, figura fundamental del cosmopolitismo mexicano moderno, quien concibe a Latinoamérica como el sitio privilegiado para ejercer un "internacionalismo connatural" más cercano al ideal de "ciudadanía universal" que Europa no puede ejercer por su necesaria construcción alternizante de América (cit. en Sánchez Prado, *América Latina* 30-31).[29] En cambio, Sánchez Prado coincide con Siskind al considerar a Borges como ejemplar de "una puesta en práctica estricta de la agenda planteada por Reyes" en su "doble redefinición del espacio nacional y transnacional", espacio que Molloy llamó "el no lugar de la literatura borgeana" y Sarlo "modernidad periférica" o "estética del margen" (32). No obstante, una diferencia crucial entre, por un lado, el *internacionalismo estratégico* de las "literaturas combativas" de Casanova y el "*occidentalismo estratégico"* de Sánchez Prado, y, por otro, las estrategias cosmopolitas de los intelectuales

[29] Refiere Sánchez Prado: "Uno de los puntos centrales de la agenda del latinoamericanismo del siglo XX [era] el reconocimiento de la región como interlocutora legítima en los debates culturales a escala mundial . . . Tras declarar su conocida fórmula de que América Latina llegó tarde al 'banquete de la civilización', Reyes apuesta por la afirmación de América como espacio de la verdadera universalización . . . América era vista como . . . capaz de articular una lectura propia del pensamiento europeo y del propio en el mismo gesto" (*América Latina* 30-31).

latinoamericanos modernos (Borges y Reyes incluídos), es que para estos últimos "la literatura no era una estrategia de incorporación al *mercado* internacional, sino un intento de afirmación de *ciudadanías culturales*" (Sánchez Prado, *América Latina* 31; mi énfasis).

Otro teórico fundamental de la crítica y la literatura mundial considerado en los ensayos de Sánchez Prado es Franco Moretti. La gran aportación de Moretti en "Conjectures on World Literature" (2000) es "la transformación de la noción de literatura mundial de un ideal a un método", de un objeto de estudio a una práctica de lectura (*América Latina* 15). Su método de "distant reading" – en oposición a la "close reading" estructuralista – propone la aplicación de lo que Moretti significativamente llama "Ley de Jameson", y concibe la tarea crítica como una mediación entre *formas literarias internacionales* y *contenidos locales*. Ello lleva a Moretti a crear complejas genealogías y a cartografiar las transferencias culturales de ciertas formas literarias. El problema derivado de este método – señala Sánchez Prado – es que, pese a su afirmación contundente de que "las revoluciones literarias ocurren en la semiperiferia", no rompe la verticalidad que privilegia la práctica internacionalista legitimadora sobre la crítica de las literaturas nacionales, reproduciendo la asimetría geopolítica en el campo literario, aunque es también "un llamado al reconocimiento de la expansión del corpus literario y de la imposibilidad de comprenderlo con las herramientas críticas actuales" (*América Latina* 22-23). En mi opinión, como ocurriera con las categorías de Jameson, más que una eventual complementariedad horizontal, el método de Moretti promueve una jerarquía de formas desde un centro legitimador.

Además de discutir los paradigmas de Moretti y Casanova, Sánchez Prado resume las aportaciones de David Damrosch, de especial pertinencia hoy, en tres premisas: "World literature is an elliptical refraction of national literatures"; b) "World literature is writing that gains in translation"; y c) "World literature is not a set canon of texts but a mode of reading: a form of

detached engagements with worlds beyond our own place and time" (Damrosch 281), lo cual – resume Sánchez Prado – equivale a rearticular las bases de la *Weltliteratur* " (la refracción nacional, la traducción y la experiencia cosmopolita) en el mundo globalizado" (*América Latina* 18). Esta triple rearticulación del cosmopolitismo literario de Damrosch sienta las bases de *Strategic Occidentalism.*

En "Utopías críticas: la literatura mundial en América Latina" (2012), Guillermina de Ferrari atiende a un reciente giro en la teoría literaria latinoamericana, que deja de preocuparse por defender su legitimidad o representación en el ámbito de la literatura mundial para intervenir proactivamente en la formulación de dicho campo (cit. en *Strategic Occidentalism* 12). La propuesta teórica de Sánchez Prado confirma este giro al afirmar que *Strategic Occidentalism* "is less concerned with defining a *paradigm* within world literature theory and more interested in extensively laying out the way in which *Mexican literature challenges world literature paradigms* as an object of study" (12; mi énfasis). Otro de sus objetivos es introducir un nuevo nivel en este debate: la construcción de una "literatura mundial nacional" ["national world literature"] en contraposición a la imposible materialización de la/una Literatura Mundial del sistema hegemónico. Lejos de ser una contradicción en términos o un capricho semántico, su propuesta afirma la existencia de muchas literaturas mundiales, ya que cada comunidad literaria – e incluso cada individuo – construye su propio universo literario: un canon necesariamente limitado por los alcances y condiciones de acceso de cada uno (14-15). Esta perspectiva contribuye a descentralizar las estéticas literarias naturalizadas por/desde acercamientos globales y abre la posibilidad de considerar como "literatura mundial" obras que no han circulado fuera de su lengua, nación o comunidad de origen, pero que "are part of world literature, due to their complex and sophisticated engagement with currents from around the world" (13-14). Este

planteamiento problematiza la categoría de "literatura mundial" a partir de un criterio *estético* (asociado a las formas que constituyen esas corrientes internacionales y a su calidad literaria) y también de cierto criterio *ético* (el compromiso con los temas tratados por las susodichas corrientes internacionales), pero, fundamentalmente, a partir de un criterio *pragmático y materialista* (la existencia material de dichas corrientes y sus condiciones operativas, que son las condiciones de posibilidad real del ideal internacionalista).[30] Este acercamiento tiene la ventaja de colocar la estrategia de posicionamiento transnacional del lado de las instituciones del campo literario en las que interviene tanto la crítica como el propio escritor.

Frente al "cosmopolitismo estratégico moderno" articulado por Siskind, que presupone una competencia internacional a priori en la que el escritor *escapa de lo local hacia lo global* guiado por una *fantasía inconsciente* de inclusión y reconocimiento (que eventualmente funciona, por su calidad estética y pertinencia temática), el "occidentalismo estratégico" que postula Sánchez Prado *incide en lo global desde lo local y viceversa* y denota la *tarea consciente* del escritor en la configuración de las dinámicas literarias: "the way in which specific writers, particularly from a 'semiperipheral' tradition like Mexico's, adopt a cosmopolitan stance to acquire cultural capital within their national tradition" (19). El ejercicio del "occidentalismo estratégico" no consiste, pues, en imitar o importar desde la escritura corrientes y cánones preestablecidos para incorporarlos al bagaje local (como en el modernismo); ni en conformarse a estereotipos externos o preferencias del mercado (como el imperativo mágico-realista en los

[30] Sánchez Prado defiende que "the worldliness of world literature is neither a self-evident ideal nor a utopian pursuit. It is, rather, a concretely existing category related to specific cultural locations and material practices [called] the 'institutions of world literature,' namely translations, the publishing industry, and the market. . . . [W]hat defines world literature as such is not the transnational circulation of works, but the material networks and practices that construct its archives and repertoire and determine [its] condition of possibility . . . as a practice" (15). El teórico remite su postura a la de Sarah Brouillette, quien señala un cambio crucial en la dinámica literaria reciente: "the writer's self-awareness of his position within the system, the system's overall means of operation, and writers' proactive efforts based on their understanding of the literary system in which they operate" (89).

ochenta o la reciente novela global comercial). Tampoco se reduce a la labor de las instituciones literarias de elegir y exportar los mejores frutos de la producción local:

> This cosmopolitan stance is "Occidentalist" because it focuses fundamentally on the appropriation of Western literature, but always in a strategic form: through the translation and vindication of marginal traditions and authors and the formulation of literary aesthetics, poetics, and politics that do not replicate hegemonic waves of influence, but instead seek to reconstruct networks of cosmopolitan works through practice. (19)

De ello se desprende que los escritores que ejercen el "occidentalismo estratégico", influyan directamente en la reformulación tanto de la práctica como del campo literario, aunque esto no siempre vaya acompañado de un mayor prestigio y circulación de sus obras en los circuitos internacionales (21).

Las novelas del corpus aquí tratado constituyen a su vez instancias de "la irrupción de la orilla en el centro" (*América Latina* 33) y contribuyen a la afirmación de la "ciudadanía cultural" de Latinoamérica en el campo literario mundial, pero también asumen con plena conciencia su función estratégica en la continua reconfiguración del mercado de valores simbólicos, concibiéndose como mediadores críticos del capital cultural que marca el rumbo y mantiene el dinamismo del imaginario social tanto a nivel local como global.

I.3.6. "Novela global latinoamericana"

Una última aportación crítica relevante que discute la coyuntura entre la novela latinoamericana del siglo veintiuno y sus condiciones de recepción internacional es *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel* (2015) de Héctor Hoyos. De manera similar a Siskind y Sánchez Prado, Hoyos propone una exploración de las *estrategias* que permiten a los autores latinoamericanos reflexionar sobre la experiencia de la globalización y situarse más allá de los límites de las

literaturas nacionales (2). Al igual que Irr, Hoyos sitúa el principio del período de producción literaria de su estudio en la globalización neoliberal que sigue al fin de la Guerra Fría, pero no desarrolla el impacto de este marcador en Latinoamérica a partir de los textos. Pese a definir a la "novela global latinoamericana" como "a form that embodies the intensification of cultural interdependence in the post-1989 period, conceiving totalities from its own historical coordinates" (192), en la práctica, Hoyos concibe este género bajo un criterio cosmopolita utópico: su metáfora central de la novela global como aleph y la ejemplariedad de Borges resultan problemáticas precisamente por sus implicaciones universalistas, y su articulación de los conceptos de globalización y cosmopolitismo no ofrece una perspectiva específica, temática o formal, de la novela latinoamericana global de cara al campo literario mundial.[31] Al igual que Irr y Beecroft, Hoyos concluye que "World literature may be a byproduct of globalization, but it does not need to reproduce the cultural homogenization that drives some of its manifestations" (222); en cambio, considera a la literatura mundial como una corriente crítica, un "ismo" ("World Literatur*ism*", similar al postmodern*ism*o o al postestructural*ismo*) o principio organizador que busca generar un canon transnacional, tarea que justifica su interés por mostrar lo que la literatura latinoamericana "can tell us about the ideologies of the global" (11). No obstante, su concepción de la literatura mundial supone tratar tanto al "mundo" como a "Latinoamérica" como "cimientos igualmente utópicos" para los estudios literarios (10), por lo que habla de una "literary representation of a broadening consciousness of the world as a whole" (3). Esto minimiza las asimetrías del campo literario y forja una postura crítica todavía más utópica, pues no niega la construcción del "mundo" como significante maestro, sino simplemente

[31] Para Hoyos, el valor global de un texto se define por el efecto transformador que opera en el lector: "in the attempt [to represent the world], some works of literature have an effect on how we see the world and on how we conceive of their place within the world. Such narratives, which one could also call alephs, matter beyond their immediate national contexts" (2).

amplía su ámbito.

Como Sánchez Prado, Hoyos pretende invertir el paradigma eurocentrista "to model world literature after Latin Americanism" (10), y en un juego de palabras con el fundamental ensayo de Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe*, sostiene que "Latin Americanizing world literature entails both politizicing the paradigm and bringing it closer to texts themselves" (11). Con este objetivo, Hoyos detecta cuatro tendencias contemporáneas en la narrativa latinoamericana, cada una de las cuales representa para él una "estrategia" o una "instancia de diálogo entre lo local y lo global": la novela de nazis, la narconovela, la novela de arte ("art-statement novel", que se apropia de temas y métodos propios del arte contemporáneo), y la novela de escapismo imposible ("plots of impossible escapism" o "south-south escapism").[32] El corpus tratado en esta tesis confirma algunas de las tendencias identificadas por Hoyos en la novela latinoamericana global. No obstante, la atención específica al discurso alegórico como recurso esencialmente ideológico planteado en esta tesis, desafía los límites de estas tendencias y contribuye a la discusión en torno a la novela global desde un marco temático, formal y geopolítico más preciso.

Significativamente, en las últimas páginas de su libro, Hoyos afirma la premisa central que esta tesis defiende desde sus etapas prematuras en diálogo con Jameson y Casanova, teóricos fundamentales para la articulación de la *ficción alegórica transnacional* aquí propuesta:

> [C]ontemporary Latin American literature is emerging and *combative*, but it is not particularly keen on nationalism. In a peculiar, sublated return to Jameson, one could say

[32] Los capítulos analíticos de su libro, así como los autores y textos de su corpus, (Bolaño, Volpi, Ignacio Padilla, Diamela Eltit, Alberto Fuguet, Mario Bellatin, Fernando Vallejo, César Aira, Chico Buarque) constituyen, a mi parecer, casos demasiado dispersos para articular una conceptualización específica, aunque para Hoyos compartan una crítica de las ideologías hegemónicas de la globalización, ya sea por el recurso a referentes temáticos que considera globales, ya sea por la apropiación de problemáticas de recursos humanos entre naciones subalternas.

> it trades *national allegories for global allegories*. However, inspired by Borges, these are negative allegories, in that they signal their own impossibility and the limitations of the written word. In their recursivity, they postulate a dynamic, *non reified relationship between the local and the global*, and across any other bipolar, center-periphery structure.[33] (191; mi énfasis)

Hoyos, sin embargo, no explora la *alegoría* como instancia o tendencia privilegiada por la novela global, ni la articula en los campos literarios en los que, más que una tendencia, estrategia retórica o método analítico, constituye una *tipología* de larga historia que la ficción reciente regenera significativamente. Tal vez por su carácter alegórico, al que esta tesis atiende de forma desprejuiciada, las novelas aquí reunidas ofrecen mucho más que una ocasión de "unmask the ideologies of the global" (197) desde las cuatro tendencias identificadas por Hoyos, como a continuación demuestro.

La inclusión de *Morirás lejos* en el corpus aquí tratado deja ver que el recurso al Holocausto, si bien implica un gesto hacia lo global por aludir al emblema de una comunidad de memoria cosmopolita, existe en la ficción mexicana desde mucho antes del final de la Guerra Fría y el ascenso del neoliberalismo; lo que remite esta tendencia a los sesenta y niega su carácter emergente. Más aun, en el caso de Pacheco, la novela de nazis no contribuyó a la difusión de su obra e incluso le mereció ataques. Más que sugerir el carácter estratégico del recurso al tema del Holocausto, o reducirlo a un mero escenario histórico previamente consagrado, *Morirás lejos* representa la primera tentativa en la ficción mexicana de elaborar la memoria local en contrapunto con la memoria global, por lo que, más que inscribir *Morirás lejos*

[33] Coincido asimismo con su afirmación, compartida con Beecroft, de que las novelas recientes "seek to bring about a change in world consciousness by resignifying the last wave of globalization and by capitalizing on the promise of multipolarity" al tiempo que "[t]hey allow us to critique dominant, received ideas about the global" (192).

en la amplia y difusa categoría de "novela global", considero que se trata del arquetipo mexicano de un género transnacional específico, que cabe llamar "ficción de memoria cosmopolita".

En cuanto a las otras tendencias, *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli se incorpora sin duda a la corriente sobre el arte contemporáneo, pero las otras novelas sólo inscriben tangencialmente algunos rasgos de las demás tendencias. *El fin de la locura* aborda de forma casi didáctica el arte postmodernista en relación con el postestructuralismo, pero la trama excede por mucho estas líneas temáticas. En términos de complicidades sociales, políticas y afectivas a escala transnacional, *Arrecife* ofrece una trama mucho más rica que cualquier narconovela. *Vidas perpendiculares* establece vínculos identitarios entre su protagonista y una multitud de sujetos subalternizados con fines que cabe llamar escapistas, pero estos vínculos no ocurren en un eje espacial de sur a sur global, sino en otros tiempos, y rompen también las barreras de género, por lo que la novela apunta a la memoria del sometimiento patriarcal y a la continuidad de la violencia simbólica como horizontes colectivos emergentes.

Más que contribuir a demarcar estas tendencias en la novela mexicana contemporánea, mi estudio cuestiona su novedad y pone en evidencia el recurso común a la alegoría como estrategia central para construir una crítica al orden hegemónico y a la razón mercantil, capaz de interpelar estética, política y afectivamente al lector local como al global.

I.3.7. Hacia un "cosmopolitismo crítico". A contracorriente de la "razón neoliberal"

La atención prestada a estos tres teóricos – Siskind, Sánchez Prado, Hoyos – no busca desplazar la invaluable aportación de los estudios latinoamericanos al debate literario nacional-mundial. De particular pertinencia para mi estudio son los avances reunidos en *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate.* Mi análisis textual privilegia los ensayos de Walter Mignolo: "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference" y "The Many Faces of

Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism"; y los libros *The Idea of Latin America* e *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. La obra de Mignolo ofrece un recorrido analítico detallado de la historia y el desarrollo del cosmopolitismo eurocentrista desde una perspectiva decolonial latinoamericana que se demarca del postcolonialismo para demostrar la complicidad de este ideal abstracto, filosófico y social (el cosmopolitismo universalista kantiano) con proyectos concretos de imperialismo cultural y económico. Mignolo distingue entre un cosmopolitismo tradicional "desde arriba" que considera intrínsecamente moderno y eurocéntrico, al que contrapone un "cosmopolitismo crítico" surgido "desde las múltiples posiciones espaciales e históricas" de lo que él llama la "diferencia colonial" ("Many Faces" 741; mi trad.). Mignolo comienza preguntándose: "How shall cosmopolitanism be conceived in relation to globalization, capitalism and modernity?" (721), y distingue su postura frente a la de otros teóricos decoloniales:

> The geopolitical imaginary nourished by the term and processes of globalization lays claim to the homogeneity of the planet from above—economically, politically, and culturally. The term *cosmopolitanism* is, instead, used as a counter to globalization, although not necessarily in the sense of globalization from below. Globalization from below invokes, rather, the reactions to globalization from those populations and geohistorical areas of the planet that suffer the consequences of the global economy. There are, then, local histories that plan and project global designs and others that have to live with them. Cosmopolitanism is not easily aligned to either side of globalization, although the term implies a global project. . . .
>
> . . . Narratives of cosmopolitan orientation could be either managerial (what I call *global designs*—as in Christianity, nineteenth-century imperialism, or late-twentieth-

> century neoliberal globalization) or emancipatory (what I call *cosmopolitanism*—as in Vitoria, Kant, or Karl Marx, . . . even if they are oblivious to the saying of the people that are supposed to be emancipated. The need for a critical cosmopolitanism arises from the shortcomings of both.
>
> . . . I see a need to reconceive cosmopolitanism from the perspective of coloniality (this is what I call *critical cosmopolitanism*) and within the frame of the modern/colonial world. . . .
>
> . . . I conceive [critical cosmopolitanism] as the necessary project of an increasingly transnational (and postnational) world. ("Many Faces" 721-24; énfasis original)

Para indicar más incisivamente la legitimación de estas concepciones europeas desde el terreno mismo del lenguaje, Mignolo ha propuesto ciertos términos alternativos. A la "*uni*-versalidad" del cosmopolitismo moderno, opone una posible "*di*-versalidad" que mutualice y enfatice el diálogo intercultural sustentado por el colonialismo ("Geopolitics" 255-256; mi trad.), y su proyecto teórico clama por una "*pluri*-versalidad" que dinamice horizontalmente las relaciones epistémicas transculturales.[34]

Estas perspectivas críticas representan valiosas herramientas conceptuales que permiten detectar situaciones concretas de tensión epistémica y geopolítica representadas y elaboradas en los textos, menos en sentido literal que mediante recursos metafictivos. Es en ese terreno – el de su ficcionalización, fundamentalmente alegórica – que mi estudio articula al análisis textual las

[34] Significativamente para nuestro estudio, Mignolo remite el origen y relación de estos términos al movimiento zapatista – mexicano, heterogéneo, contrahegemónico y surgido en los noventa en respuesta a políticas neoliberales que acrecentaron la marginación: "a key idea in *Local Histories / Global Designs* . . . was 'pluriversality as a universal project.' That is the universal can only be pluriversal, which also matched the Zapatista's idea of a world in which many worlds would coexist. . . . Pluriversality is not cultural relativism, but entanglement of several cosmologies connected today in a power differential. That power differential is the logic of coloniality covered up by the rhetorical narrative of modernity" ("On Pluriversality").

nociones expuestas, con el objetivo de indagar en qué medida estas novelas asumen o desafían esas posturas cosmopolitas, internacionalistas, críticas o combativas, silenciando voces marginales o dando la palabra al sujeto subalternizado desde lo que Mignolo llama "border thinking" o "pensamiento fronterizo" ("Many Faces" 737; "Geopolitics" 219).

Una de las hipótesis de este estudio sostiene que en el transcurso del período representado por el corpus puede leerse un distanciamiento progresivo de dicho cosmopolitismo eurocéntrico y moderno hacia un "cosmopolitismo crítico". Si bien todas las novelas del corpus textualizan relaciones transnacionales, a mi parecer, las novelas de Boullosa y Rebolledo, abordadas en la segunda parte, son verdaderas alegorías decoloniales y postcoloniales, pues no sólo revisitan la época colonial a través de la metaficción historiográfica, sino que asumen abiertamente una función mediadora entre las dos concepciones del mundo que se enfrentan en los procesos imperialistas/coloniales y sugieren una continuidad actual de dicho proceso. Hay en ambas novelas una marcada intención de expresar la "diferencia colonial" y negociar sus secuelas contemporáneas, así como de establecer una relación de correspondencia entre el sometimiento colonial y el del presente. Las novelas de Volpi, Villoro, Enrigue y Luiselli, abordadas en la tercera parte, abandonan el interés por el vínculo histórico del presente mexicano con su origen colonial para enfocar enfrentamientos contemporáneos ligados al intercambio social, político y principalmente económico y cultural, en un contexto dominado por una sensibilidad mercantilista vinculada con el orden neoliberal.

Mi atención al neoliberalismo se construye en conjunción con dos textos que abordan de manera sugerente este fenómeno sociopolítico-económico desde el ámbito cultural latinoamericano. En *La razón neoliberal* (2015), Verónica Gago desarrolla una teoría del neoliberalismo en América Latina en conjunción con la noción foucaultiana de

"gubernamentalidad" [sic], es decir: "la condición mutua que permite la relación gobernante-gobernado" (21). Gago entiende "el neoliberalismo como un conjunto de saberes, tecnologías y prácticas que despliegan una racionalidad de nuevo tipo que no puede pensarse sólo impulsada 'desde arriba'." Dicha racionalidad "no [es] puramente abstracta ni macropolítica," sino "a la vez íntima e institucional", ya que se trata de una "puesta en juego por las subjetividades y las tácticas de la vida cotidiana. Como una variedad de modos de hacer, sentir y pensar que organizan los cálculos y los afectos de la maquinaria social" (22). Al igual que Mignolo con el cosmopolitismo, Gago distingue entre un neoliberalismo "*desde arriba*," como "fase del capitalismo" que "da cuenta de una modificación del régimen de acumulación global – nuevas estrategias de corporaciones, agencias y gobiernos – [y] que induce a una mutación en las instituciones estatal-nacionales", y un neoliberalismo "*desde abajo*", que define como "la proliferación de modos de vida que reorganizan las nociones de libertad, cálculo y obediencia, proyectando una nueva racionalidad y afectividad colectiva . . . condiciones sobre las que opera una red de prácticas y saberes que asume el cálculo como matriz subjetiva primordial" (22-23; 25). Gago subraya la dinámica vitalista desplegada en ciertas formas marginales o economías de resistencia, como el mercado de La Salada en las afueras de Buenos Aires o los talleres textiles clandestinos y las villas, que la autora no considera "víctimas del neoliberalismo," sino "articuladores de una heterogeneidad social" (27). El ángulo que mi estudio encuentra más sugerente en la división conceptual de Gago, es su concepción del *neoliberalismo como estructura racional y afectiva*, a saber, la forma específica en que el neoliberalismo determina "la vida que el capital pone a trabajar" (30). Me interesa, pues, la intuición de Gago de considerar el neoliberalismo no sólo como ideología asimilada inconscientemente (en el sentido de la falsa conciencia marxista), sino incluso voluntariamente elegida y negociada productivamente como

articulador de resistencia social, menos en el terreno de las prácticas económicas culturalmente marcadas que fuera de éstas: la razón neoliberal como matriz identitaria, afectiva y social, consciente del mercantilismo, trastocada por éste y capaz de modificarlo a su favor.

Cercano a esta interpretación, pero desde una perspectiva específicamente mexicana, es el ensayo de Irmgard Emmelhainz, *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México* (2016). Emmelhainz considera que "el neoliberalismo opera en nuestra realidad sensual trabajando nuestras subjetividades a partir del deseo, la sensibilidad y el afecto . . . Normaliza la violencia, crea modos de ver al mundo a partir de un sentido común que justifica la destrucción y el despojo con nociones de progreso y desarrollo" (22). Siguiendo a Foucault, a Rancière y a Wendy Brown, Emmelhainz delinea una noción de neoliberalismo como "racionalidad de gobierno que disemina valores de mercado para construir a lo humano como *homo economicus"* hasta generar "un régimen de verdad que se convierte en sentido común . . . que opera a través de la 'distribución de lo sensible'" (19-20).

Ni Emmelhainz ni Gago cuentan entre sus fuentes textos literarios ni recurren a la ficción como estudios de caso en los que se materializan los procesos socioculturales y afectivos que sus estudios destacan. La articulación de estas ideas de índole sociológica al campo literario me parece productiva y oportuna, por lo que considero que una aportación eventual de mi estudio es sacar a la luz las formas y las funciones que la novela cumple en la diseminación, resistencia y renovación del orden dominante, de cara a otras articulaciones sociales, estéticas y culturales específicamente latinoamericanas, como las atendidas por estas dos críticas.

Mi análisis del corpus está permeado por esta concepción del neoliberalismo como ideología inmanente a la subjetividad contemporánea, y recurriré a diversos acercamientos teóricos en torno a la noción de ideología (la falsa conciencia marxista, la interpelación

althusseriana, los mecanismos simbólicos de poder y control del deseo en Foucault, Lacan, y las articulaciones de Žižek y Bourdieu en torno al sujeto contemporáneo y la violencia simbólica) para poner en evidencia los procesos de subjetivación que cada texto representa o denuncia y los recursos retóricos que privilegia en su elaboración alegórica.

En una primera lectura es fácil destacar que todas las novelas del corpus aquí tratado elaboran textualmente múltiples formas de vivir, convivir y sobre todo sobrevivir y resistir bajo el signo de una (inter)subjetividad neoliberal sumamente problemática y que pone en evidencia asimetrías y relaciones de opresión a escala local y global. Esta lectura – que es la practicada por Hoyos – no ofrece nada específico a la novela latinoamericana global, más allá de destacar elementos transversales, de índole temática o formal, que denotan un intercambio semántico y facilitan el reconocimiento entre lo local y lo global al recurrir a códigos comunes.

I.3.8. De la alegoría comercial al *campo afectivo transnacional*

Una de las hipótesis subyacentes a mi propuesta de que la ficción mexicana reciente busca configurar lo que he llamado un *campo afectivo transnacional* a través de la alegoría, es que el tropo no funciona única ni principalmente como lo que Shu-Mei Shih llama "tecnologías de reconocimiento" ["technologies of recognition"] y define como "the mechanisms in the discursive (un)conscious—with bearings on social and cultural (mis)understandings—that produce 'the West' as the *agent* of recognition and 'the rest' as the *object* of recognition, in representation" (17). Reducir cualquier estrategia o innovación retórica implementada en la periferia a esta función supone un eterno gesticular desde los márgenes hacia el centro – como creo que ocurre en el acercamiento de Hoyos. Al igual que Ahmad y otros críticos de Jameson, Shih considera que la alegoría nacional ("the time lag of allegory") es uno de los procedimientos privilegiados en la construcción asimétrica de la llamada literatura mundial por dos instituciones

de legitimación: el discurso académico y el mercado literario (17).[35] Coincido con Sánchez Prado en que esas tecnologías y sus procedimientos asociados sin duda intervienen en la construcción del campo literario contemporáneo (*Strategic Occidentalism* 144), pero sólo lo hacen *parcialmente*.[36] Shish sostiene que el polémico ensayo de Jameson "gradually became its own prophecy as select Third World [sic] writers and artists . . . produced . . . deliberate national allegorical narratives with an eye to the market" (Shish 21). Su acertado repudio de este tipo de *alegoría comercial* es validado por una definición preliminar que permite distinguirla de otras instancias válidas del tropo, como las del corpus aquí explorado:

> When the *signified is predetermined*, allegories are easier to write or create and to understand and consume. A predetermined signified is produced by a *consensus* between the audience in the West and the Third World writer or director. It is a contractual relation of *mutual benefit* and favor that works, first, to *confirm* the *stereotyped* knowledge of the audience and, second, to bring *financial rewards* to the makers of those cultural products. In other words, *allegory* works and sells because it *makes the non-Western text* manageable, decipherable, and thus *answerable to Western sensibilities and expectations* . . . In the context of uneven cultural and economic development across the First and Third World terrains, allegorical representation may thus collude with the

[35] Shish construye su argumento en torno a cinco "modos" o "procedimientos" de reconocimiento: "The five modes of recognition I identify here as belonging to academic discourse and the literary market—the return of the systematic, the time lag of allegory, global multiculturalism, the exceptional particular, and postdifference ethics—are not meant to be exhaustive but are intended to expose the fault lines of the variations of the world literature paradigm in late capitalist globalization" (18).

[36] "What is undeniable is that contemporary world literature is constructed in part through the development of . . . 'technologies of recognition'. . . It is important to note that being promoted by corporate publishers and the market carries no value in itself; there is no necessary relationship between a book's quality or critical importance and the material aspects of its publication. We must understand, rather, that attributing symbolic value to literature produced by the corporate-oriented market means 'position-taking' in Bourdieu's sense, in which individual writers seek to proactively manage their positions in relation to structures of power and value within the literary field" (Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism* 144-45).

production and reproduction of global capitalism. (Shih 21; mi énfasis)

Mi estudio reconoce que, si bien la alegoría en ocasiones se alía al orden mercantil, el recurso al tropo como estrategia *retórica* por su capacidad de conectar lo local y lo global, no es necesaria ni primordialmente una estrategia *mercantil*. Las novelas aquí reunidas demuestran que la alegoría es también el tropo encargado de desafiar e incluso subvertir las posiciones de enunciación y legitimación entre agente y objeto de reconocimiento, precisamente porque opera en un territorio simbólico que, recurriendo a la respuesta de Gayatri Spivak a Jameson, consta de "spaces and practices that cannot be interpreted by the nexus of colonialism, nationalism, capitalism, and their interrelations or reversals" (cit. en Shih 22), por lo que desconcierta al lector. Como vimos al discutir la propuesta de Beecroft, lejos de confirmar los prejuicios del público, la alegoría transnacional expone los espacios de conflicto entre el orden global y el local, deconstruye el "significado predeterminado" y desmiente los "estereotipos". Lejos de responder a las expectativas del auditorio y adecuarse a su sensibilidad, lo incomoda con significados más amplios, interpelándolo desde su propia complicidad en las relaciones de dominio y sumisión que permiten su bienestar.

Como prueban las novelas aquí tratadas, no toda alegoría disemina o sustenta el statu quo; no todo el público busca discursos reconfortantes; la alegoría no garantiza por sí sola un éxito comercial ni una fácil digestión de contenidos; antes bien, al agregar niveles de significado en un doble código generalmente más erudito que el del sentido literal, la alegoría torna más complejo y demandante el intercambio estético, desestabilizando a la audiencia y estableciendo vínculos semánticos y críticos más profundos entre texto, lector y sus respectivos imaginarios socioculturales. La propuesta central de esta tesis es mostrar que la ficción alegórica mexicana reciente configura un *campo afectivo transnacional* a través del cual busca incidir éticamente en

dichos imaginarios heterogéneos, a escala local y global, sin por ello promover la hegemonía neoliberal o someterse a ella, sino denunciándola (incluso valiéndose de ella para denunciarla), lo cual conlleva un reconocimiento tanto en el campo literario nacional como en el mundial.

I.4. México como caso: de la "novela total" a la "alegoría transnacional"

El corpus de novelas alegóricas escritas por autores latinoamericanos en los últimos veinticinco años es amplio y diverso, por lo que me pareció adecuado limitar mi análisis a una literatura nacional en la que son legibles los rasgos más emblemáticos de la tipología propuesta en el período explorado. Además de ser México la nación en la que nací y crecí, es también la tradición cultural que mejor conozco y con la que mantengo lazos más estrechos. Más allá de esta afinidad personal, la elección de México como caso se impuso por los motivos que a continuación expongo.

La mexicana es una sociedad heterogénea en la que persisten las luchas por la igualdad por parte de grupos históricamente marginados, cuyas demandas son legibles en las ficciones que componen el corpus. Más que la discriminación por género, ligada al patriarcado (que también elaboran estas tramas), la etnicidad y la clase social aparecen como rasgos históricos del "México profundo" (Guillermo Bonfil Batalla) que estas tramas hacen emerger, no en un supuesto aislamiento melancólico que aspira pasivamente a ser modernizado por una élite culta, como quiso entender Octavio Paz, sino como agentes capaces de resistir y desafiar los procesos interculturales represivos que comienzan con la conquista y se prolongan hasta la reciente globalización económica y cultural, teniendo siempre lo nacional como impronta.[37]

[37] Recordemos que en *La jaula de la melancolía* (1987), Roger Bartra argumenta en contra de los mitos del nacionalismo englobante elaborados por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950). Bartra concluye que la identidad mexicana es una entidad artificial que sólo existe en libros y discursos. No obstante, esos libros y discursos, entre los que la alegoría ocupa un lugar privilegiado, continúan moldeando la subjetividad de sus lectores

A diferencia de otros países latinoamericanos, México no registra una dictadura militar en el último tercio del siglo XX, por lo que la ficción que establece explícitamente un diálogo entre el fracaso del proyecto político nacional y la configuración o restitución de una identidad colectiva e individual ligada a ese proyecto, se distancia necesariamente de la abordada por Avelar. En México, la ficción alegórica no es estrictamente postdictatorial, y el trabajo de duelo por la modernidad ilusoria reconoce múltiples momentos y traumas, no menos ligados al totalitarismo estatal que a su corrupción e incompetencia jurídica, y a la complicidad, ingenua o flagrante, de la ciudadanía con el expansionismo capitalista y las numerosas formas de violencia simbólica que sostienen y acrecentan la estratificación económica, social y cultural. No en vano, en 1991, Vargas Llosa llamó al sistema político mexicano "la dictadura perfecta" ("Encuentro Vuelta"). La ficción mexicana que ha abordado los períodos, mecanismos y episodios puntuales de opresión política nacional es abundante y atraviesa periodizaciones occidentales y regionales que se extienden desde la conquista hasta nuestros días. Me refiero a la narrativa revisionista de la conquista, la novela de la Revolución, la narrativa del sesentaiocho, y, en fin, la narrativa política, histórica e historiográfica. No obstante, esta producción suele recurrir a un código realista, mientras que la ficción alegórica mexicana no ha sido abordada con las herramientas interpretativas generadas por/desde las elaboraciones discursivas postdictatoriales, fundadas en la memoria y el duelo; ni de cara al romance de construcción nacional, como propone este estudio.

Como es sabido, de 1910 a 1920, México protagonizó la primera revolución social de la

---

–que en muchos casos se identifican con el mito, encarnándolo a posteriori, al tiempo que difunden su artificio a escala transnacional. Prueba de ello son las múltiples producciones cinematográficas que reproducen dichos estereotipos culturales; baste mencionar la reciente película infantil de Disney-Pixar, *Coco* (2017), tan exitosa en México como en el mundo entero; y la apropiación a posteriori del desfile de Día de Muertos, aparecido originalmente en el filme hollywoodense de la saga James Bond, *Spectre* (2015), tradición que no existía en México antes de su espectacularización global: instancia contemporánea de la llamada "invention of tradition" desde los medios masivos, articulada por E.J. Hobsbawm (1983), y que deja ver la necesidad vigente de afirmar una mítica cultura identitaria y unitaria a escala nacional y global.

historia, cuyos registros literarios inauguran una literatura nacional cabalmente política de corte realista. La ideología que permea el no menos conflictivo período post-revolucionario se resume en la retórica del mestizaje como significante maestro (Palou), que opera mediante nociones utópicas de ciudadanía y nación vehiculadas por la literatura, como la metáfora de "la raza cósmica" (1925) de José Vasconcelos, que "constructs the hegemonic collective Mexican body, which defines the country as mestizo" (Janzen 4). Sin duda, se trata aquí de una alegoría hegemónica basada en la personificación de un mito nacional en el sujeto mexicano, al que se interpela como colectivo, y sin embargo se recurre a un imaginario corporal que incita a *encarnar* – no sólo a asumir intelectualmente – la "misión de la raza iberoamericana". Como precisa Janzen, "Vasconcelos's work, the subject of innumerable critical interventions, outlines an esoteric and mystical vision of a better corporeal future for Mexico. The cosmic race would allow Mexico to fulfill its revolutionary potential and be a light for the rest of Ibero-america. . . . Vasconcelos's creative vision imagines modifying the population's material bodies" (5). La crítica es uniforme al señalar que "Vasconcelos's mestizaje was a fantasy of national unity and mythologized deep divisions of race, culture, and politics in Mexico (Leys Stepan 151)" (cit. en Janzen). Según veremos, las novelas de Boullosa y Rebolledo elaboran de forma explícita la problemática noción del mestizaje, entendido, por un lado, como un "descriptor de la diversidad cultural latioamericana (a la manera de 'transculturación' o 'heterogeneidad')", pero también como "un ideal político de raigambre anticolonial enmarcado en la tradición central del pensamiento latinoamericanista" (Sánchez Prado, "El mestizaje" 381); mientras que las demás novelas aluden al mestizaje (e incluso a la raza cósmica y a los estereotipos pacianos) de forma implícita o soterrada, asumiendo posturas ambiguas y paródicas para interrogar este fundamento

nacionalista y calibrar su (in)validez actual.[38]

Si aceptamos que la atención del intelectual contemporáneo "has turned to ethical responsibilities in a world in which we can no longer think in terms of fixed identities, collective or otherwise, but in which there is an ever wider division between the complexity of academic thought and the majority's struggle for survival" (Franco 271), es necesario preguntar si acaso el transnacionalismo literario que nuevamente recurre a la alegoría, no es otra cosa que la creación de un nuevo Otro, externo en lugar de interno, cuya mirada heterogénea ofrece un repositorio más amplio desde/ante el cual imaginar y validar alternativas sociales y subjetivas a las situaciones actuales de opresión. La alegoría transnacional sería entonces un dispositivo contemporáneo de *desterritorialización mutua* que invita al lector a mirarse desde los ojos del otro, independientemente de su postura geopolítica, lo que conlleva un juicio crítico y un compromiso empático y solidario.

Pero volvamos a la pertinencia de México en el marco de nuestro estudio. En el periodo que transcurre entre los cincuenta y los ochenta, México vivió una transición económica y política de un modelo de estado *nacional-popular*, que promovía el desarrollo doméstico y la autonomía nacional, a un modelo *neoliberal* que considera la integración al mercado global como única solución a los problemas sociales y económicos de la nación. Dicha transición conoce períodos afortunados, como el "milagro mexicano", y otros de represión que ponen en evidencia su fracaso, como la matanza de estudiantes del 68, las desapariciones forzadas en los

[38] Jean Franco recuerda algunos postulados comunes de esa misma etapa de construcción identitaria regional hegemónica, basada en la alegoría cuerpo-nación que, pese a su calidad estética, hoy resultan éticamente inadmisibles: "[a.] organicist notions of society, [b.] the common identity of oppressed peoples, [and c.] the notion of the writer as representative of an as yet unrealised collectivity" (Franco 269). Estos postulados contribuyeron a crear un Otro esencializado cuya mirada definía la identidad latinoamericana desde dentro, permitiendo que el intelectual mediara entre el pueblo y las esferas de poder. Hoy, en cambio, "the very notion of collective identity becomes more arduous given that antifoundational thinking makes both identity and identification precarious so that the notion of a homogenised [sic] Other to be reclaimed or excluded can no longer be entertained" (Franco 270).

setenta, y las crisis financieras de los ochenta. Como refiere Ryan F. Long, este período clave tiene un correlato literario, la "novela totalizante":

> A significant epistemological consequence of this transition was registered in a specific form of cultural production, the totalizing novel. Through ideological constructions of what the Mexican nation was or was meant to be, both the national-popular state and the totalizing novel in Mexico wrestled with the difficulty of projecting unity and coherence onto an historically heterogeneous social space shaped by legacies of colonialism and dependency (1).

Siguiendo a críticos del nacionalismo identitario, como Roger Bartra, Long demuestra que en este período (1958 a 1986) los "fundamentos excluyentes del México post-revolucionario" obedecen a una "lógica incoporativa" del Estado que, al igual que la novela totalizante, operaba a través de la filosofía de la mexicanidad: "Mexicanness as a vault upon which daily life is inscribed and inserted into an explanatory national imaginary" (3).[39] Su lectura de *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes pone en evidencia cómo la que he llamado "alegoría nacional contrahegemónica" se alía al poder estatal, pese a su intención de denunciarlo.[40]

Aceptando que la "novela totalizadora" es "a fictional work that aspires to reconstruct a day – as in the paradigmatic example of James Joyce's *Ulysses* (1922) – an event, or even a nation in its totality" (Long 1), mi estudio atiende también a los desplazamientos que la alegoría reciente opera en conjunción con la categoría de "novela total", tan significativa en el Boom

[39] "Mexicanist philosophy, which, like the totalizing novel and the national-popular state, negotiates means of incorporating all Mexicans into the national Project and, also like novel and state, ultimately reveals exclusionary foundations" (Long 3).

[40] "*La región* intends to save the ideals of the Mexican Revolution from the corruption that has defined its legacy by constructing a *compensatory totality*, a coherent, all-inclusive social space capable of reconciling long-standing personal and national-historical contradictions. . . . [T]he text not only reproduces the exclusive character of the post-Revolutionary ideology that it critiques, but it also reveals the exclusivity of Mexicanism [and] demonstrates how exclusivity and the desire for totality are necessarily constitutive to one another" (Long 17).

(Corral), pero que perdería vigencia hacia finales del siglo XX (Robbins and González).[41] Una futura ampliación y necesaria articulación del presente estudio requeriría la inclusión de dos "novelas totales" de importancia crucial que reconfiguran dicha categoría de manera más contundente que las aquí tratadas: *2666* (2004) de Roberto Bolaño – en la que México y específicamente sus espacios marginados por la globalización (el desierto, la frontera, los cuerpos de las mujeres asesinadas) es principal emblema – y *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999) de Daniel Sada – saga social y política que, valiéndose de una estética magistral, denuncia mecanismos de corrupción, exclusión y violencia estatal que prefigura la matanza de Ayotzinapa y el terror imperante en el México actual. Distanciándose radicalmente tanto de los presupuestos del Boom como del post-boom, ambas obras son eminentemente alegóricas y en su visión fatalista de la modernidad ponen punto final a la novela total como correlato ficcional o consecuencia epistemológica de la misma.[42] La inclusión y debida atención a estas obras mayores desborda los límites de esta tesis (que quiso abarcarlas en su primera etapa), por lo que he acotado la discusión de esta categoría a la novela de Volpi, escrita en ese mismo período, y que comparte el impulso totalizador de Sada y Bolaño, además de que circunscribe a México en un horizonte emblemático de reconfiguración transnacional. Mi lectura continúa la indagación iniciada por Long en torno a la "viability of totalizing representation in general" (1), en un momento en el que los imaginarios sociales se reconfiguran a partir de nuevos referentes que ponen en crisis el estatuto de la nación como matriz identitaria, pero sin

[41] Wilfrido H. Corral ofrece una discusión crítica del término "novela total" hasta la segunda mitad del siglo XX, en la que cuestiona si el concepto "retiene su poder" en el nuevo siglo (318). Fuera de período mexicano acotado por Long, al cual dará prioridad esta tesis, es necesario precisar que la categoría "novela total" fue acuñada por Vargas Llosa al referirse elogiosamente a *Cien años de soledad*. Es, pues, una categoría literaria que surge y muta con el Boom y a la cual el propio Vargas Llosa opone la categoría, para él despectiva, de "novela totalizante". La diferencia entre estos conceptos no es relevante en el contexto de este estudio, por lo que no elaboraré al respecto.
[42] Véase *La modernidad insufrible. Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea* (2015), y el capítulo sobre Sada en la antología crítica *The Contemporary Spanish-American Novel: Bolaño and After* (2013), ambos de Oswaldo Zavala.

negar su persistencia como marco cultural y político.

Por su situación geográfica y su relación históricamente ligada a los Estados Unidos, México registra una problemática transnacional de gran impacto en la producción cultural reciente y que se ha incrementado con el ascenso de Donald Trump a la presidencia. Mi tesis no privilegia narraciones que resulten de la dinámica exclusiva entre estas dos naciones, ni atiende a los géneros específicos que emergen de dicha coyuntura – como la literatura de frontera, la literatura migrante o de exilio, la narcoliteratura, o la de escritores chicanos o latinos. Dicha coyuntura ha generado sus propias categorías y sólo es aludida de manera lateral en algunos de los textos tratados, a partir de los cuales mi lectura busca destacar la emergencia de imaginarios geopolíticos y culturales que resultan de la inmersión del sujeto contemporáneo, individual y colectivo, en circunstancias concretas y específicamente vinculadas al carácter global del presente desde la perspectiva mexicana o en las que México no es signo neutro.

A excepción de Valeria Luiselli, nacida en los ochenta, los autores aquí estudiados nacieron y pasaron su infancia y adolescencia en México, donde publicaron sus primeras novelas a principios de los noventa, antes de alcanzar el mercado internacional, emigrar (principalmente a España o Estados Unidos) y multiplicar sus países de tránsito y residencia, por lo que se les estudia como autores mexicanos. La inclusión de Luiselli es representativa de una generación emergente de escritores mexicanos en la diáspora, que combinan la labor académica con la literatura y el arte; además de que su explícita articulación de la alegoría como estrategia negociadora de identidad política y capital cultural en un horizonte transnacional de violencia simbólica la hacen imprescindible en una tesis que discute la actualidad del tropo. En todo caso, la condición transnacional de estos textos es en buena medida reflejo de la circunstancia existencial de sus autores. Pero no es el autor, sino el texto, lo que este estudio privilegia; y en el

texto, la representación y elaboración de México, no como mero escenario en el que se prolonga una dialéctica cultural insuperable; sino, al igual que el sujeto mexicano, como síntoma de dichos intercambios, emblema de sus fracturas y actor capaz de proponer modelos sui generis de (post)modernidad y alternativas al dominio subalternizante en el presente.

Tras la puesta en entredicho del neoliberalismo como orden sustentable incluso en el terreno económico, evidenciada por la crisis bursátil del 2008 en Europa y Estados Unidos, en los últimos años hemos presenciado el resurgimiento de un populismo nacionalista y conservador cuyos momentos clave incluyen el ascenso de Donald Trump a la presidencia de los Estados Unidos, el Brexit, y la elección de representantes hostiles tanto a la inmigración como a la integración transnacional en muchos países europeos. Y aunque en Latinoamérica no sea posible comparar la situación de Venezuela bajo el gobierno de Nicolás Maduro, o de Bolivia con Evo Morales, con los triunfos democráticos de un simpatizante de la dictadura militar ultra-conservadora como Bolsonaro en Brasil y el de un primer presidente de oposición tanto a la "dictadura perfecta" como al neoliberalismo en México: Andrés Manuel López Obrador – cuya retórica populista constituye en sí misma una reapropiación del imaginario nacionalista mexicano (específicamente alegórico en su doble impulso melancólico y utópico) diariamente resemantizado en sus conferencias de prensa –, no cabe duda que la coyuntura latinoamericana actual registra diversas formas de resurgimiento nacionalista hondamente manipulado, que no pueden entenderse como retornos a un mítico pasado, ni olvidos de sus lecciones, sino, quizás, como alternativas delirantes al influjo neoliberal vigente. Según veremos, la ficción alegórica mexicana reciente establece vínculos con los reclamos específicos de otras regiones y pueblos que igualmente resisten al borramiento cultural, al despojo territorial y a la explotación desmedida de los recursos naturales por parte del orden imperante.

En este marco, la lectura atenta de las novelas aquí propuestas obliga a revisar algunas premisas sobre las cuales cierta crítica ha tendido a designar la ficción latinoamericana del nuevo siglo como "postnacional" (Castany Prado; A. González; Guerrero; Mora; Quesada Gómez; Robbins and González). Si bien numerosos críticos han considerado el término para enfatizar la propensión antinacional, la condición "postautónoma" o "posthegemónica" de esta literatura, o su mera resistencia a nociones identitarias englobantes, como la nación, la región y la cultura nacional (Corral et al; Hoyos; Ludmer; Moreiras; Raphael), el término sombrilla de "postnacionalistas" resulta ambiguo porque – al igual que en "postmodernidad" – el prefijo *post-* sugiere tanto oposición como superación, y no sólo una tensión crítica hacia lo nacional.

Como postura filosófica e ideal político teorizado por Jürgen Habermas, el "postnacionalismo" lleva implícito el entusiasmo de su precursor por el multiculturalismo.[43] Las principales críticas a Habermas denuncian su pretensión teleológica de iniciar un nuevo ciclo histórico bajo un paradigma de "democracia cosmopolita o postnacional" que reincide en la lógica histórica lineal, eurocéntrica y moderna (Fine and Smith 484). Esta crítica subraya la paradoja postnacional: si bien el cosmopolitismo solidario no es un mero ideal, pues se ha concretado en alianzas transnacionales e instituciones jurídicas, su construcción material no puede ser, como Habermas quisiera, democrática y plural, es decir, representativa de un pueblo

[43] La propuesta teórica de Habermas se origina como una revisión radical del cosmopolitanismo kantiano con el objetivo de adaptarlo al contexto político posterior a la Segunda Guerra Mundial y como alternativa directamente opuesta al esencialismo nacionalista alemán, considerado su causa (Fine and Smith 483). La denuncia con el totalitarismo como forma extrema de la separación entre el estado moderno y el colectivo nacional constituyen las raíces de *The Postnational Constellation* donde Habermas detalla las bases filosóficas de su proyecto de acción política. Su conceptualización participa en el debate en torno a un posible orden político cosmopolita, pues el filósofo alemán cree realizable la materialización en el terreno legislativo y de la política transnacional, de lo que define como una identidad postnacional (Bohman). En "Identidad nacional e identidad postnacional," Habermas aclara la intención política y social del postnacionalismo como régimen concreto, distinguiéndolo de la idea de una hipotética pero deseable identidad postnacional colectiva (115-119). Su aclaración niega implícitamente un posible individualismo global y afirma el carácter colectivo de su propuesta, basándola en una posible democracia plural pero representativa de una sociedad multicultural.

cuyos rasgos remiten siempre a una identidad histórica y culturalmente definida (Bohman).[44]

Cabe mencionar que, en "Defending Habermas against Eurocentrism: Latin America and Mignolo's Decolonial Challenge" (2014), Raymond Morrow defiende la adecuación de la teoría postnacional para el contexto latinoamericano contra los ataques del postcolonialismo, resaltando las siguientes características:

> (a) a non-teleological understanding of moral universalism; (b) a concern with the "pathologies of modernity"; (c) an awareness of "multiple modernities"; (d) the recognition of the diversity of "forms of life" that mediate the use of procedural reason; and (e) a sensitivity to the contradictory character of Western human rights discourses as potentially both repressive and emancipatory. (129)

De acuerdo con Morrow, el carácter no-teleológico de la modernidad habermasiana hace compatible el proyecto postnacional con lo que, en *Provincializing Europe*, Dipesh Chakrabarty identifica como la conciencia histórica del postcolonialismo, en el cual "time is not integral, [but] is out of joint with itself" (16). Esta "temporalidad fisurada" o no-lineal constituye asimismo el rasgo central del modelo interpretativo para la novela histórica postcolonial de Australia, Nueva Zelanda y Nigeria, que Hamish Dalley denomina "realismo alegórico" (11).

Otra postura reciente de ascendente habermasiano es la adoptada por Weihsin Ghi, quien siguiendo el enfoque cosmopolítico de Pheng Cheah y Bruce Robbins, desarrolla el concepto de "critical nationalism" (Ghi 199) – nótese el inverso del "cosmopolitismo crítico" de Mignolo – para definir cierta ficción postcolonial contemporánea en lengua inglesa, que "[b]y rethinking nationalism not as national identity but as political consciousness and cultural critique

[44] "Habermas arguments for 'decentering' democracy under the conditions of pluralism and complexity. If this applies to the modern state, then it would seem that cosmopolitan democracy would take this trend even further. Yet, when discussing 'postnational legitimacy', Habermas clearly makes self-determination by a singular *demos* the fundamental normative core of the democratic ideal" (Bohman np).

constituted through and inextricably bound with cosmopolitical engagement . . . goes against the grain of celebratory narratives of . . . globalism" (2).

Considerar a la ficción alegórica transnacional mexicana en relación con estas tendencias literarias postcolonialistas es sin duda una de las vías de investigación abiertas por esta tesis. No obstante, hoy por hoy, defender un postnacionalismo literario latinoamericano es una postura más utópica que realista e incide en un cosmopolitismo universalista por parte de la crítica, lo cual no implica que ciertos textos adopten efectivamente una postura postnacionalista (como es el caso de una de las tres tramas enlazadas en la novela de Boullosa aquí abordada). A diferencia de la "literatura postnacional", "global" o incluso "glocal", el término "transnacional" designa tanto el cruce como la confrontación y el diálogo entre referentes e imaginarios específicos, y no asume que el borramiento del marco nacional conlleva una mayor tolerancia de la diversidad.[45]

En el ámbito de la literatura latinoamericana reciente, aunque es válido afirmar con Robbins y González que mientras "the Boom was preoccupied with the spread of capitalism and capitalist culture, twenty-first-century writers have shifted their attention to the nation-state as a problem" (12), resulta urgente enfatizar que "their perception of the insufficiency of the national culture paradigm to convey their sense of locality" *no implica* "disinterest in politics, specifically in advancing political positions as a response to social problems," ni "resistance to follow the 'committed literature' road" (9). Tampoco parece exacto sostener que los nuevos escritores procuran evitar una serie de características propias del Boom: "magical realism, allegories of national or Latin American history, anti-imperialism, the 'total novel,' the defense of local or popular cultures, the emphasis on language and technical experimentation, and . . . commercial

[45] Para una discusión del término "multiculturalismo" véase: Žižek, Slavoj y Fredric Jameson, *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo* (1998); Žižek, "Multiculturalism, or, the Logic of Multinational Capitalism" (1997); Taylor, Charles, *Multiculturalisme. Différence et démocratie* (1992); García Canclini, Néstor, *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización* (1995).

success" (2). Mi tesis confronta dichos supuestos postnacionalistas al demostrar la vigencia y el vigor del recurso a la alegoría como estrategia discursiva fundamentalmente ambigua en la ficción mexicana contemporánea en relación con la nación, si bien en un marco transnacional.

Según demuestran los capítulos analíticos, el reciente recurso a la alegoría *trans*nacional como estrategia "ecológica" (Beecroft) y "combativa" (Casanova) de intercambio cultural y posicionamiento discursivo establece continuidades y rupturas al seno de una tipología cuyo rasgo fundamental, ya señalado por Jameson en 1986, es exponer y explorar críticamente el vínculo entre lo estético y lo político, lo subjetivo y lo social. Las novelas del corpus aquí tratado revisitan y subvierten las funciones prospectiva y retrospectiva de la alegoría nacional pues – sin resolver la problemática que exhiben, ni vislumbrar alternativas – configuran un *campo afectivo transnacional* mediante el cual denuncian (1º) el agotamiento de los paradigmas nacionales para cartografiar ecosistemas sociales que atraviesan límites territoriales y epistémicos; (2º) el carácter sistémico del control biopolítico y la violencia simbólica; y (3º) el sintomático malestar y la (in)voluntaria sujeción de la sociedad civil al orden neoliberal abusivo y sus prácticas excluyentes; reconfigurando así el imaginario social contemporáneo.

Ello se debe quizás a que la alegoría es el tropo que más cabalmente efectúa la doble dinámica de estetizar lo político-social y politizar lo estético-afectivo, confrontando al lector al exhibir los síntomas y las fantasías ideológicas vinculados a la nación como matriz identitaria, activando el compromiso social a escala tanto local como global.

I.5. La ficción alegórica transnacional mexicana ante los estudios de la memoria

En años recientes, los estudios de la memoria han privilegiado el análisis de las formas en que la experiencia del pasado es elaborada, transferida, apropiada y resemantizada para producir

sentido *más allá del contexto nacional y cultural* en el que se dieron los hechos, así como en procesos de memoria colectiva *a largo plazo*. Como ya expusiera Maurice Halbwachs, precursor del concepto de "memoria colectiva" (*La mémoire collective*, 1950), los "marcos sociales de la memoria" ["cadres sociaux de la mémoire"] no sólo determinan "qué recordamos" sino "cómo lo recordamos" (Olick et al. 18). Esa continuidad mediatizada en la que el pasado ingresa y se mantiene en el imaginario social puede, sin duda, trascender el marco experiencial originario y constituir nuevos referentes identitarios fuera de ese contexto. Surgen así nociones que desafían la visión exclusivista, nostálgica e identitaria de la memoria.[46] Nociones como "memoria cosmopolita" de Daniel Levy y Natan Sznaider, "postmemoria afiliativa" de Marianne Hirsch, "memoria protésica" de Alison Landsberg, "memoria global" de Aleida Assmann, o "memoria multidireccional" de Michael Rothberg, abandonan la centralidad tanto del *trauma* como de la *identidad* para entender a la memoria como una *constelación semántica y afectiva* que, inmersa en un proceso intercultural, atraviesa diferentes situaciones históricas en las que la imaginación, así como los dispositivos tecnológicos e ideológicos que la configuran, juegan un papel esencial al promover o complicar la identificación y el entendimiento entre subjetividades y culturas heterogéneas.

En América Latina, como hemos visto, la crítica literaria y cultural en torno a la memoria colectiva ha atendido a las muchas formas de elaboración que siguieron, por un lado, al período fundacional colonial de las distintas naciones, y, por otro, a las dictaduras militares en la segunda mitad del siglo XX. También el cine y la ficción de postdictadura han alimentado un discurso crítico pertinente en los interminables procesos de transición a la democracia en la región.

[46] Para una amplia discusión del proceso histórico que ha forjado la disciplina de los estudios de la memoria colectiva, ver Olick et al. Mi estudio recurre tanto a los precursores de la escuela francesa: Halbwachs, Pierre Nora y Paul Ricoeur, que establecen relaciones de interdependencia entre verdad, identidad, experiencia y memoria colectiva, como a las teorías más recientes que amplían el marco epistémico.

Comparativamente, la elaboración literaria de episodios traumáticos *ajenos a las historias nacionales o regionales* producida en la región o desde una perspectiva latinoamericana, ha recibido poca atención crítica, tanto a nivel nacional como internacional (salvo en los casos ejemplares de Borges y Bolaño). En 1999, la publicación de *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi – considerada como "one of the most serious attempts to establish a dialog with science since Borges" (Kurlat Ares 635), y de la que Guillermo Cabrera Infante dijo que era "una novela alemana escrita en español" (cit. en López de Abiada 358) – renovó el interés de la crítica internacional por la larga tradición del cosmopolitismo literario latinoamericano en general y mexicano en particular. Ese mismo año, *La république mondial des lettres* de Casanova fue un claro marcador tanto del resurgimiento de la literatura mundial como paradigma crítico como del cuestionamiento de las prácticas eurocentristas en el seno de esa disciplina (Sánchez Prado, *América Latina* 24).

Desde el campo disciplinar de los estudios del Holocausto, tan distante al de las "literaturas combativas" de las que habla Casanova en 2011, Michael Rothberg articula en 2009 su modelo de "memoria multidireccional" en oposición a una "competencia de memorias" que recuerda cabalmente los modelos competitivos de las literaturas nacionales (*Multidirectional Memory* 3). Rothberg propone vincular los avances en el campo de los estudios de la memoria del Holocausto con las teorías decoloniales más sobresalientes:

> A model of multidirectional memory allows for the perception of the power differentials that tend to cluster around memory competition, but it also locates that competition within a larger spiral of memory discourse in which even hostile invocations of memory can provide vehicles for further, countervailing commemorative acts. The model of multidirectional memory posits collective memory as partially disengaged from exclusive

> versions of cultural identity and acknowledges how remembrance both cuts across and binds together diverse spatial, temporal, and cultural sites. (10-11)

Rothberg busca demostrar que "the public articulation of collective memory by marginalized and oppositional social groups provides resources for other groups to articulate their own claims for recognition and justice" ("Mapping" 524).

Por su parte, Daniel Levy y Natan Sznaider consideran que en el siglo XXI una "cosmopolitanization of memory cultures" (Olick et al. 31) ha seguido al debilitamiento del estado-nación como referente colectivo. Para ellos, el Holocausto es un *"lieu de mémoire* transnacional" (cit. en Erll 2) precursor de las dinámicas simbólicas que moldean el imaginario global y, desde ahí, tienen efectos culturales, éticos y políticos:

> [S]hared memories of the Holocaust . . . provide the foundations for a new cosmopolitan memory, a memory transcending ethnic and national boundaries . . . [that] facilitate the formation of *transnational memory cultures*, which in turn, have the potential to become the cultural foundation for global human rights politics . . . Cosmopolitan memory thus implies some recognition of the history (and the memories) of the "Other". (Levy y Sznaider 465; mi énfasis)

Uno de los objetivos de mi tesis es articular el modelo de "memoria multidireccional" de Rothberg y el concepto de "memoria cosmopolita" de Levy y Sznaider como puntos de partida para plantear un análisis textual *no competitivo* que en lugar de buscar estrategias de promoción *identitaria* cuyo paradójico resultado – también advertido por Casanova – es multiplicar las diferencias y enfatizar la alteridad, ponga en evidencia las relaciones geopolíticas e interculturales legibles en textos que vinculan *dos o más procesos de memoria cultural o colectiva claramente diferenciados*.

La identificación de un corpus de novelas latinoamericanas que representen ejercicios multidireccionales y/o de memoria cosmopolita, escritas *antes* de la explosión del paradigma de los estudios de la memoria, permitiría trazar la trayectoria del resurgimiento de esta práctica memorística transnacional en nuestro siglo y apuntar hacia posibles continuidades y rupturas al interior de lo que cabe llamar *ficción de memoria cosmopolita o multidireccional*, en vías de ser sistematizada. No obstante, la principal atención de esta tesis por la función de la alegoría en la novela mexicana reciente obliga a delegar este objetivo para una futura aportación. El corpus propuesto es, sin embargo, representativo de algunas variaciones diacrónicas relevantes al seno de un cosmopolitismo mexicano, entendido no como ideal universalista sino como *horizonte de elaboración de memoria cosmopolita o multidireccional*, y que opera a lo largo del período de ascenso del orden neoliberal hasta su actual entrada en crisis.

Una perspectiva diacrónica de estas novelas permite observar: (a) una *progresiva pérdida de centralidad del trauma histórico* como eje de la ficción, que coincide con (b) el debilitamiento de la nación como significante maestro vinculado al ascenso del orden neoliberal; y (c) un progresivo abandono del interés por los *hechos históricos* (tanto propios como ajenos y elaborados a través de una visión sublimada o alienante del binomio mundo/nación), a favor de (d) una *recreación sinestésica de la experiencia opresiva transnacional y transhistórica*, con el fin de crear una ilusión de *participación* desde el presente y generar en el lector una doble conciencia, afectiva y política, de la problemática global/local vigente y la necesidad de nuevos paradigmas.

Aunque Boullosa y Rebolledo buscan insertar la memoria colonial en el discurso de la memoria colectiva, *Cielos de la Tierra* no recurre a un referente o período específico de memoria cosmopolita para comparar la memoria nacional herida y conmemorarla como metarrelato

universal. *Rasero* sí recurre a un referente específico de memoria cosmopolita (el siglo de las luces), pero se vale de éste para celebrar el metarrelato nacionalista. Ambos autores buscan desplazar el ideal de unidad y coherencia del espacio simbólico *nacional* a un espacio simbólico *supranacional* que presupone la existencia de la nación mexicana dentro de una red *transnacional*. Este desplazamiento les permite explorar el potencial de interpelación del ideal totalizante, ya sea como *causa* del fracaso nacional, ya sea como *alternativa* a éste, pero siempre planteando como denominador común una asimetría en los flujos materiales y simbólicos de poder y conocimiento. *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco se distancia radicalmente del nacionalismo como discurso cultural dominante en su contexto histórico, pero no encuentra una alternativa reconfortante en el espacio simbólico supranacional del macrorrelato cosmopolita revisitado –como ocurre con los los intelectuales cosmopolitas modernos de su generación.

Significativamente, en los casos de *Cielos de la Tierra*, *Rasero, Morirás lejos* y *Vidas perpendiculares,* los narradores utilizan un *código realista* en su representación del pasado histórico, mientras que efectúan una *ruptura del contrato mimético* y del realismo al configurar el sujeto mexicano próximo al presente, en quien se lleva a cabo la mediación ética y afectiva de la memoria. Boullosa recurre a la trinidad identitaria desde el mundo distópico inmaterial de L'Atlantide; Rebolledo establece el vínculo intersubjetivo de las visiones orgásmicas / apocalípticas; Pacheco culmina su relato del totalitarismo universal con la irrupción de un instante erótico en el presente mexicano que reinstala el tiempo histórico suspendido; y Enrigue propone a su protagonista como cuerpo en el que se reencarna la memoria de una comunidad subalterna transhistórica. En mi lectura, la ruptura del contrato mimético al configurar el presente mexicano tiene la pretensión de:

1º Establecer continuidades entre la historia 'universal' y la memoria nacional con el

objetivo, no siempre exitoso, de crear una doble conciencia.

2º Poner en entredicho la temporalidad *lineal* que es también la lógica del progreso histórico asociada al logocentrismo moderno y eurocéntrico, percibido como fatal. Ambas premisas van encaminadas a:

3º Esbozar una *diferencia epistémica* latinoamericana o mexicana que permita la *reinserción del deseo* (función prospectiva de orden erótico) mediante una ruptura temporal con el realismo rector del referente histórico (función retrospectiva de orden tanático).

Si bien todas las novelas aquí tratadas plantean siempre, en tanto alegorías y en tanto transnacionales, un *distanciamiento epistémico*, no todas lo hacen mediante estrategias retóricas que inciden en la temporalidad o irrumpen en el código realista. En todo caso, transferir la elaboración del presente nacional a un horizonte cultural más amplio, permite siempre evaluar el presente desde una lógica alternativa. Pero, según el caso, ese mismo distanciamiento epistémico puede (a) reforzar el vínculo con la comunidad cultural nacional de origen – como ocurre en *Cielos de la Tierra* y *Rasero* – ; o (b) por el contrario, poner en crisis el vínculo cultural nacional – como en *El fin de la locura* o *Arrecife*. Una tercera opción es (c) que dicho vínculo ni se refuerce ni entre en crisis – como en *Morirás lejos* y *Vidas perpendiculares*. Las novelas de Volpi, Villoro y Enrigue plantean relaciones de apropiación identitaria *plenamente consciente* tanto del *distanciamiento epistémico* como de la *apropiación* que elaboran textualmente, aunque la trama enfatice la dificultad de discernir entre una lógica propia o local y una ajena o extranjera. Luiselli, va más allá al sugerir que el radical distanciamiento epistémico implícito en la voz aparentemente ingenua del protagonista contrasta con la postura *radicalmente consciente* del autor en lo que respecta a los códigos culturales e ideológicos que lo interpelan y atraviesan, por lo que, según veremos, se trata de una meta-alegoría transnacional.

La lectura diacrónica de estas novelas, permite, por último:

4º Suponer un cambio de paradigma en la "geopolítica del conocimiento" de la que habla Mignolo: desde la lógica "*uni*-versalista" y totalizante de la modernidad – que Pacheco resiste y Rebolledo solapa – hacia un "pensamiento en los límites." Pero esos límites no son únicamente los de la "diferencia colonial" – como sugiere Boullosa, al ampliar el ámbito del universalismo para incluir el mundo colonial – sino los de todas las culturas subalternizadas, como propone la novela de Enrigue, que leo como alegoría de lo que Mignolo llama "*di*-versality": "a project that is alternative to universality and offers the possibilities of a network of planetary confrontations with globalization in the name of justice, equity, human rights, and epistemic diversality" ("Geopolitics" 256). Evidentemente, ni la novela de Villoro ni la de Luiselli son ficciones de memoria cosmopolita, pero sí alegorías transnacionales que, lejos de la euforia de Enrigue, exhiben las estrategias de interpelación neoliberales al extremo del paroxismo, denunciando tanto su influencia inconsciente como su carácter sistémico, sistemático y complicitario.

Cada una de estas novelas reivindica, como Borges, el derecho a "recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras, en cuyo espacio se maneja con la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas" (Sarlo, cit. en Sánchez Prado, *América Latina* 32). Pero al elegir como referentes memorias y experiencias de opresión tanto ajenas como propias (transnacionales) para reflejar o especular en torno a la condición marginal u oprimida (tanto local como global), más que buscar incorporarse a una tradición cultural más amplia, o negar la propia, estos autores llevan a cabo un acto solidario que trasciende el terreno estético de lo literario y establece conexiones éticas y afectivas sobre una base de empatía humanista que atraviesa límites nacionales, culturales y epistémicos.

En última instancia, mi lectura va encaminada a sugerir que, más que meras novelas

históricas, políticas, de memoria o denuncia social, la "ficción alegórica transnacional" designa un género particular, estrechamente vinculado con la tradición combativa de la alegoría nacional, tradición que regenera, al establecer metáforas identitarias entre el narrador / protagonista y el "mundo" – un "mundo" que ya no es un espacio opuesto ni alternativo a la nación, sino que la implica de manera problemática.

I.6. Paul de Man y la inversión irónica de la alegoría secular

En el campo de la teoría literaria, la aportación más importante a la conceptualización de la alegoría posterior a Walter Benjamin ha sido hasta hoy la avanzada por Paul de Man en "The Rhetoric of Temporality" (1969) y *Allegories of Reading* (1979). En su ensayo comparativo, Andrea Mirabile destaca que ambos teóricos articulan una definición sistemática del concepto de alegoría en tanto figura retórica y estrategia de lectura. Ambos enfatizan la condición arbitraria y convencional del signo lingüístico por encima de la transparencia del lenguaje. Ambos oponen la alegoría a la noción romántica de "símbolo", el cual implica identidad semántica entre dos significantes. Mientras que la alegoría implica fragmentación y un fundamental distanciamiento del significado evocado desde el signo, el símbolo es la *totalidad inalcanzable* por la evocación alegórica, siempre incompleta o fragmentaria. Esto implica igualmente que la alegoría señale una tendencia a colmar dicha incompletitud. Ese distanciarse o "tender hacia" de la alegoría ocurre en términos *ontológicos* (entre el ser presente y el ideal) y *temporales*. En cambio, el símbolo no conoce temporalidad ni proceso, pues siempre está completo. Por último, de acuerdo a Mirabile, ambos teóricos enfatizan que la confusión romántica con el símbolo constituye un enemigo contemporáneo de la alegoría:

> Both de Man and Benjamin stress the connection between allegory and temporality in

> opposition to the instantaneity of symbol. Time leads allegorical signs to fragmentation, arbitrariness, and discontinuity and demystifies the instantaneous fullness, naturalness, immobility and organicity of symbol. If symbol is supposed to be a natural union of sign and meaning, allegory shows the distinctness of sign and meaning and their conventional relationship. (322)

Esto es significativo en nuestro estudio pues el recurso a la analogía central entre personaje y nación en las tres primeras novelas, que considero benjaminianas, tiende a hacer de éstos meros símbolos epocales. En Boullosa, los tres narradores alegorizan de forma directamente emblemática el período histórico y la subjetividad asociada que la ficción configura en relación directa al ideal nacionalista; más aún, la resolución de *Cielos de la Tierra* propone una identidad ontológica entre los tres protagonistas, que se aproxima a la trinidad cristiana por su defensa de la inmaterialidad y su añoranza trascendentalista de la nación como símbolo identitario totalizante. En Rebolledo también se busca cancelar la distancia temporal y ontológica entre el pasado y el futuro, además de que tanto Rasero como Mariana configuran símbolos de la mexicanidad y de la ilustración liberal. No obstante, lo que hace de ambas novelas alegorías, es la distancia temporal entre el ideal (nacional) *perseguido* en términos de romance, y el ideal (nacional) *perdido* en términos de duelo. Pacheco recurre también al símbolo directo al elegir la Shoah como emblema del mal universal y a eme como subjetividad *extranjera* y alienada que lo encarna; pero no construye un símbolo nacional, sino que al designar a Alguien (mexicano) como signo fundamentalmente inestable y en constante reconfiguración, alegoriza la postura asimétrica e indeterminada del latinoamericano ante la configuración geopolítica del último tercio del siglo XX, otorgándole cierta confianza a lo que podríamos llamar el *diferencial erótico latinoamericano* (representado por Alguien) de cara al *potencial tanático occidental* moderno

(representado por eme, el nazi). No obstante, si concedemos que "[t]he measure of time for the experience of the symbol is the mystical instant . . . [;] on the other hand, allegory is not free from a corresponding dialectic" (Benjamin 165), las tres novelas (de Boullosa, Rebolledo y Pacheco) se decantan del lado del símbolo, pues se valen de la alegoría para evocar un instante mítico, de trascendencia temporal, por lo que son benjaminianas.

Las cuatro novelas que abordo en los capítulos de la tercera parte, no establecen relaciones de identidad simbólica o añoranza entre el individuo y la cultura nacional, sino que construyen alegorías de la *interpelación ideológica* que el orden neoliberal, de emergente a dominante, ejerce sobre sus protagonistas, y ponen en evidencia los procesos de subjetivación vinculados a este período. En ellas el neoliberalismo aparece como el orden represor que progresivamente subsume incluso a los aparatos de Estado, que en las ficciones anteriores aparecen siempre diferenciados, identificables y en oposición al sujeto.

En el contexto de este estudio, las semejanzas mencionadas entre Benjamin y de Man son necesarias para restituir la enorme capacidad performativa de la alegoría que cierta crítica le niega al tropo, confundiéndolo con un modo simbólico de interpelación vinculado a una ideología hegemónica (Tambling; cap. 5; Owens; de Man, "Retórica"; Jameson, *Political Unconscious*). No obstante, más allá de esas semejanzas, Benjamin y de Man son generalmente asociados con dos concepciones divergentes de la alegoría, que registran los cambios del tropo de figura moderna a postmoderna. Mi estudio aprovecha estas diferencias para situar una ruptura entre los dos tipos de ficción alegórica aquí tratados. No se trata pues, de una mera diferencia *temática* o contextual del texto de cara a la hegemonía dominante en la nación (del nacionalismo estatal al neoliberalismo transnacional), sino también de una diferencia *formal* que encierra implicaciones epistémicas ligadas al tipo de subjetividad interpelada y denunciada que cada texto

privilegia en su tematización del neoliberalismo como orden dominante. De acuerdo a Mirabile, la principal diferencia entre ambos teóricos radica en que:

> For Benjamin, [baroque] allegory is a form of *mourning*, whereas in de Man it does not carry the same melancholic nuance. . . . Benjamin employs a pathetic and mimetic lexicon . . . which insists on decay and demons, ruins and death, memento mori and ghosts, skeletons and corpses, darkness and fall. De Man, by contrast, (apparently) empties the description of allegory of all pathos . . . : there is (apparently) no room in de Man for nostalgia, nor for melancholy. (Mirabile 324)

Como ya hemos anotado con Avelar, Benjamin da prioridad a un "impulso melancólico" que en su teoría de la alegoría cumple funciones de *restitución* de una totalidad perdida, lo cual acerca su concepción de alegoría a la totalidad *imposible* del símbolo, (es decir, la alegoría se funda en la distancia que el símbolo pierde al establecer una relación de identidad con la totalidad): "Symbol is connected with idealization, whereas allegory deals with the crude materiality (*facies hippocratica*) of history. . . . Symbol refers to a 'bright world,' whereas allegory is its 'dark background' (Benjamin 161)" (cit. en Mirabile 323). Tambling lo resume más claramente al introducir la relectura que de Man hace del *Trauerspiel*: "Benjamin defines allegory as a *void* 'that signifies precisely the non-being of what it represents'" (cit. en Tambling 129). Y continúa señalando la diferencia crucial que se establece entre ambos teóricos en términos de *identidad* y *distancia temporal* – distinción que justifica la separación del corpus de este estudio:

> [W]hereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, *allegory* designates primarily a *distance in relation to its own origin*, and, *renouncing the nostalgia and the desire to coincide*, it establishes its language *in the void of this temporal difference* (de Man, "Rhetoric" 207; mi énfasis)

Significativamente, Benjamin asocia el impulso melancólico de la alegoría con la *esperanza*, sin la cual la alegoría no podría realizar una función restitutiva:

> Benjamin's understanding of allegory simultaneously contains, at least potentially, an element of hope and salvation. Allegory appears as a way to escape from human temporality, and as a form of preservation: "An appreciation of the *transience of things*, and the concern to rescue them for *eternity*, is one of the strongest impulses in allegory". (cit. en Mirabile 323; énfasis original)

El propio de Man señala este rasgo como lo más típicamente benjaminiano: "Benjamin would be an example of this combination of nihilistic rigor with sacred revelation" ("Rhetoric" 79).

Es evidente que las alegorías de Boullosa, Rebolledo y Pacheco, pese a su aliento apocalíptico, configuran su discurso como un horizonte de esperanza, justificando así la voz mesiánica del autor. En Boullosa, es el momento final de la identidad trinitaria en un mundo que trasciende el tiempo y la materialidad para formar un solo espíritu mestizo. En Rasero, es el espacio intempestivo del encuentro posible entre la razón ilustrada y la razón criolla. Y en Pacheco, es el instante final en el que, mientras eme (mal moderno europeo) muere, Alguien (mexicano actual) restablece el transcurso del tiempo al abandonar el parque acompañado de una mujer. Estas metáforas de "salvación" son también modos de "preservación" de la identidad mexicana, que implican una voluntad de "trascendencia" para rescatarla en una "eternidad". El "impulso totalizador" que Long identificaba en la "novela total" – género que intentaba suplir con su discurso el vacío simbólico que dejara la decadencia hegemónica del estado-nación mexicano – encuentra su límite en esa esperanza de restitución de alguna forma de trascendencia social o individual, pero exterior al sujeto. Por lo tanto, *Cielos de la Tierra, Rasero y Morirás lejos,* son alegorías benjaminianas.

A diferencia de Benjamin: "There is no escape from temporality in de Man: allegory neither holds any religious connotation nor indicates any form of temporal preservation or resurrection" (Mirabile 325). De Man distancia a tal grado la alegoría de toda función teleológica que la considera capaz de denunciar la voluntad trascendentalista (el impulso totalizante) de cualquier discurso o sistema ideológico:

> De Man criticizes the symbol for being an integral part of an *inauthentic maneuvre* to escape an acute awareness of secular time by consoling organic art works that promise apocalyptic salvation through nature. Allegory, on the other hand, renounces the quest for redemption . . . by demonstrating the unreliability of symbolic promises. (Rosiek 157)

Mirabile resume estas diferencias como sigue:

> It is possible to define Benjamin's notion of [Baroque] allegory as *melancholic* or nostalgic, but destined to *redemption* from time and death, and de Man's allegory as serene and *ironic*, but condemned to temporal *imprisonment* and death. Nevertheless, it is maybe in this *connection between allegory and irony* that de Man both resists and revitalizes Benjamin: with the introduction of *irony as a sort of double of allegory*. (Mirabile 327; mi énfasis)

El vínculo que de Man establece entre la experiencia temporal de la alegoría en conección con la *ironía* es fundamental para este estudio:

> Irony comes closer to the pattern of factual experience. . . . Essentially the mode of the present, it knows neither memory nor prefigurative duration, whereas allegory exists entirely within an ideal time that is never here and now but always a past or an endless future. . . . Yet the two modes, for all their profound distinction in mood and structure, are the two faces of the same fundamental experience of time. (de Man, *Irony* 226)

Más aun, en de Man:

> irony is seen as a cure for melancholy —"Irony can be considered a cure for a self lost in the alienation of its melancholy" (de Man 217) . . . , irony is an endless, disruptive process that completely separates language from reality. This absolute separation not only makes any coherent critical analysis impossible, but also exposes human beings to the end of consciousness that is madness. (Mirabile 327)

La postura de Paul de Man respecto al vínculo entre alegoría e ironía está marcada por la condición postmoderna, máximamente inestable y en continua reconfiguración de todo signo: "ironic language splits the subject into an empirical self that exists in a state of inauthenticity and a self that exists only in the form of language that asserts the knowledge of this inauthenticity" ("Rhetoric" 214). Esta compleja definición se irá aclarando en el análisis de cada novela, hasta hacerse imprescindible en la articulación meta-alegórica de Luiselli que cierra este estudio.

Quiero por último precisar dos elementos que serán útiles para el análisis textual de las ficciones alegóricas de la tercera parte, alegorías demanianas, y para establecer una comparación con las anteriores, benjaminianas. Por un lado, *la alegoría demaniana se asocia a la ironía*, con lo cual, *la ironía sustituye la función restaurativa de la alegoría benjaminiana*, abandonando el tono solemne. Evidentemente, dicha ironía puede ocurrir también a nivel del significado, en giros actanciales o anecdóticos y en el lenguaje mismo: "Irony is unrelieved *vertige*, dizziness to the point of madness. Sanity can exist only because we are willing to function within the conventions of duplicity and dissimulation . . . Once this mask is shown to be a mask, the authentic being underneath appears necessarily on the verge of madness" (de Man, "Rhetoric" 215; énfasis original). Por otro lado, al vincularse con la "locura", la alegoría demaniana remite al "delirio" que, siguiendo a Deleuze y Guattari, Jameson denotara positivamente como estado

de ruptura de los límites entre lo público y lo privado, al abogar por una "conception of desire that is at once social and individual" ("Third World" 79). Por lo tanto, podemos sostener que la alegoría demaniana encuentra su límite en el "delirio"; y que en la alegoría irónica demaniana el "delirio" o "locura" sustituye la voluntad de trascendencia, el momento de redención y la esperanza de eternidad totalizante que marcan el límite de la alegoría benjaminiana.

Al igual que en Deleuze y Guattari y en Jameson, la alegoría secular demaniana no cancela la función *política* del discurso, sino que, como la parodia postmoderna, muestra un doble significado que expone los límites, las contradicciones y las paradojas tanto del discurso como del referente: "De Man's abandonment of apocalyptic hopes does not necessarily imply political quietism, but may reflecta n updated version of critical resistance" (Rosiek 145). Es esta función secular, política y de resistencia crítica que mi estudio quiere destacar en la ficción alegórica transnacional mexicana reciente. Lejos de negar la fundamental alianza de la novela reciente con el desprestigiado tropo, mi lectura pone en evidencia su crucial articulación del discurso crítico y del sujeto político. Al distanciar el significado del significante, el doble código de estos textos agrega complejidad y erudición a su discurso, pues, al primer nivel textual, en el que operan los emblemas y símbolos, se agregan niveles de significado que no son accesibles al lector si éste es incapaz de descifrar las claves y enigmas que el propio texto le ofrece en su cadena de signos. Con las premisas teóricas hasta aquí expuestas prosigo al análisis textual de los dos grupos de novelas, las alegorías benjaminianas y las demanianas.

II

VARIACIONES SOBRE UN TEMA DE ALEGORÍA NACIONAL

> Benjamin famously contends that "There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism" (1968: 256). The job of the historical materialist is, then, "to brush history against the grain" (257) . . . Rather than read the present as inevitable, as the result of a "sequence of events like the beads of a rosary" (263), [he] examines the past as if about "to seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger" (255) . . . , the "time of the now" (263). The threat that constitutes that moment of danger is "that of becoming a tool of the ruling class" (255).
>
> —Dino Felluga, "Historical Materialism"

Capítulo 1:

Romances (post/de)coloniales. Cuerpo, memoria y mestizaje en *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa y *Rasero* de Francisco Rebolledo

Este capítulo compara las novelas *Cielos de la Tierra* (1997) de Carmen Boullosa y *Rasero* (1993) de Francisco Rebolledo. Mi objetivo es mostrar cómo ambos textos implementan un discurso alegórico para llevar a cabo una revisión de las raíces coloniales de la identidad nacional como principal capital cultural con el que México cuenta para competir en el contexto de postmodernidad cultural y globalización económica de finales de siglo XX. Ambas novelas constituyen negociaciones explícitas del pasado colonial mexicano y del mestizaje como origen identitario colectivo y nacional cuyo carácter traumático persiste en el presente. Ambas novelas pertenecen a categorías genéricas previamente establecidas por la crítica literaria para este período, como la "nueva novela histórica" (Seymour Menton), las "historias híbridas" (Magdalena Perkowska) y la "metaficción historiográfica" (Linda Hutcheon), que mi estudio toma en cuenta para enfatizar su afinidad tanto con la ficción postmoderna como con la postcolonial. Me interesa destacar las funciones que la alegoría cumple como estrategia

articuladora del discurso ficcional e histórico, y cómo en ambos casos interviene una voluntad de establecer un diálogo transnacional basado en el intercambio cultural. En última instancia, este doble discurso (colonial-moderno / nacional-cosmopolita / local-global) parece también posicionar ambos textos ante un lectorado internacional. Valiéndose de elaboraciones que oscilan entre el duelo y el romance, ambas "tramas de globalización" establecen vínculos entre el totalitarismo propio del régimen imperial / colonial europeo de siglos pasados y la globalización cultural y económica de finales del siglo XX, textualizada como *amenaza* a una supuesta identidad mexicana cuyo origen se remonta a la época colonial y al mestizaje.

Mi análisis implementa nociones acuñadas en la disciplina emergente de los estudios de la memoria para interpretar el revisionismo crítico de la historia oficial que tanto Boullosa como Rebolledo elaboran mediante recursos metaficcionales (como la *mise en abyme*, la intertextualidad y la ékfrasis) y experienciales, (como la autoficción y la negociación entre diferentes tipos de memoria individual y colectiva), para manifestar la profunda nostalgia por el pasado nacional y la angustia ante el futuro globalizado que, en tanto mediadores culturales, ambos autores resienten ante la posible pérdida de una mítica identidad premoderna a la cual se aferran. Según demuestro, fuera de ese ámbito cultural-nacional de contención social y afectiva, los protagonistas de estas tramas no logran proyectar su supervivencia; por lo que ambas novelas culminan con evocaciones apocalípticas e imaginarios de descomposición psíquica y somática en los que la disolución del individuo alegoriza la de la nación. Ambas novelas plantean la negociación generacional – explícita en Boullosa, soterrada en Rebolledo – de un segundo trauma nacional mexicano: la matanza de estudiantes en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968.[47]

[47] El 68 es también tematizado en *El fin de la locura*, pero desde una perspectiva transnacional que abandona la noción de causa-efecto, víctima-victimario entre Europa y Latinoamérica y en cambio ve en la militancia revolucionaria un sentimiento de época que borra las diferencias entre centro y margen al vincular afectivamente a Latinoamérica con Europa.

Aunque ambos vinculan este episodio al patrimonio totalitarista europeo, Boullosa aparece más pesimista que Rebolledo, quien ve en las protestas un signo de esperanza transnacional.

Desde la perspectiva de los estudios decoloniales latinoamericanos, la lectura comparativa propuesta destaca dos posturas contrastantes en torno al concepto de modernidad, su origen histórico y su relación con la experiencia colonial, resumidas en la siguiente premisa:

> Spanish and Portuguese colonialism triggered, during the sixteenth and seventeenth centuries, a long series of political, economic, and cultural processes which . . . instituted *modernity* as the space of intelligibility where colonial domination could be implemented and legitimized as the strategy that would allow the installation and consolidation of Western civilization . . . . With the emergence of *Spanish colonialism at the end of the fifteenth century—and not just with the Enlightenment, as is usually assumed by postcolonial studies*—Eurocentrism became a conceptual and political reality, and the periphery emerged as the repository of material and symbolic commodities that would nurture, from then on, the economies and cultures of the Old World. As Enrique Dussel has indicated, the ethnographic conception of the *temporal deficit* of the Other (someone without property, law, writing, etc.) and the practices to which this Other was consequently subjected to (exploitation, evangelization, etc.) constituted, at the time, both conceptually and historically, *modern* colonial experiences in the New World. (Moraña et al. 8; mi énfasis)

Dos instancias epistemológicas se confrontan constantemente en el período que da origen a la modernidad, que es el período que ambas novelas revisitan: la cosmovisión del imperialismo europeo, origen de la llamada civilización occidental, y la cosmovisión mexicana, cuya base material y cultural se percibe como híbrida, infundida de una doble herencia, prehispánica y

europea. Puesto que ambas novelas hacen hincapié en la distinción empírica e histórica entre ambas "zonas culturales" (Edouard Glissant) – la europea-occidental y la latinoamericana-mexicana – los ejes propuestos en mi análisis son, pues, las diferentes configuraciones que cada novela ofrece entre las nociones de historia, memoria y ficción, en las cuales se debaten dos concepciones del mundo y de la situación del sujeto mexicano en el mundo: el *cosmopolitismo* como ideal romántico y moderno de integración armónica de las diferencias históricas y culturales y que tiene un correlato en las nociones de "Historia universal" y "literatura mundial"; y el *nacionalismo* como matriz afectiva y significante maestro en el que se concreta la identidad colectiva y en torno al cual se construyen la historia y la cultura nacionales y oficiales. Al tratarse específicamente de novelas que elaboran alegóricamente la cuestión colonial mediante significantes y referentes tanto nacionales como transnacionales, la textualización de estos enfrentamientos lleva implícita una toma de postura ante lo que Mignolo ha llamado "pensamiento fronterizo" (*Historias locales*).

1.1. *Cielos de la Tierra:* el mestizaje como *lieu de mémoire* en tiempos de globalización cultural

La obra de Carmen Boullosa (Ciudad de México, 1954) abarca una amplia gama de géneros poéticos y narrativos, además del ensayo y el periodismo. De acuerdo con Sánchez Prado, se le suele considerar como parte del fenómeno mercadotécnico conocido como "Boom femenino", cuyas principales representantes son la chilena Isabel Allende y la mexicana Laura Esquivel, quienes en los ochenta y noventa abrieron a las autoras latinoamericanas el mercado editorial dominado por autores de género masculino cuyas obras se alineaban a los criterios del realismo mágico (*Strategic Occidentalism* 139-162). Si desde una perspectiva de comercio y distribución

de su obra, Boullosa "perfectly embodies the way in which a Mexican woman writer can build a career which benefits from the openings made by the *Boom femenino*, but which also delivers literary writing above and beyond the narrower allegorical mode favored by 1980s bestsellers like Allende's *The House of Spirits . . .*", también desde una perspectiva de posicionamiento dentro del campo de bienes culturales, en el que se compite mediante el capital simbólico y cultural de la obra literaria, la obra de Boullosa "exemplifies, better than any other case in Mexican literature, the literary transition from the high-modernist paradigm of Bourdieusian autonomy to a new regime of subsumption to capital where one can no longer presume that writing is inherently resistant to the market" (148).

Dejando de lado la discusión en torno a las fuerzas encargadas de la distribución y recepción de su obra, pese a su variedad temática, la crítica ha tendido a abordarla ya sea desde perspectivas feministas, ya sea en su tratamiento ficcional de temas de la historia de México. En mi opinión, la narrativa de Boullosa presenta tres etapas. La primera, representada por sus dos novelas de formación autobiográficas, *Mejor desaparece* (1987) y *Antes* (1989), y retomada en *Treinta años* (1999), privilegia la construcción subjetiva en la infancia y muestra la centralidad que Boullosa otorga a la memoria personal y a los lazos familiares como agentes de construcción identitaria en relación con estructuras sociales conflictivas, principalmente el patriarcado. La ficcionalización de la historia oficial y el cuestionamiento de los métodos historiográficos que construyen ese discurso y su presunción de verdad para configurar subjetividades, son el tema privilegiado de su más extensa producción novelística, etapa que comienza con sus novelas de piratas, *Son vacas, somos puercos* (1991) y *El médico de los piratas* (1992), y continúa con la trilogía sobre el período fundacional de la nación mexicana, conformada por *Llanto* (1992), *Duerme* (1994) y *Cielos de la Tierra* (1997). Su revisionismo histórico nacional atiende también

al Porfiriato y a la Revolución en *Las paredes hablan* (2010). Boullosa se ha interesado igualmente en parodiar personajes y episodios de la historia y la cultura europeas, como muestran *De un salto descabalga la reina* (2002), *La otra mano de Lepanto* (2005) y *El Velázquez de París* (2007). Tras emigrar a Nueva York y establecerse simultáneamente como escritora, académica, y promotora cultural (en 2015 dirigía un programa de la televisora pública CUNY-TV), su interés por lo nacional-identitario adopta un marco transnacional México-Estados Unidos, como es evidente en *Texas* (2013), novela histórica que reinscribe en el presente el vínculo visceral que todavía genera el conflicto geopolítico que funda los estados fronterizos "robados" a la nación mexicana.[48]

Si bien su narrativa histórica incluye características propias de la "nueva novela histórica" establecida por Menton en 1993, (la metaficción, la parodia, la intertextualidad y los conceptos bajtinianos del dialogismo y lo carnavalesco), esta categoría excluye aquellas narraciones que en su recreación del pasado incluyen la época contemporánea al autor (Menton 32). De acuerdo con Perkowska, los autores latinoamericanos postmodernos han transformado a tal grado el género de la "novela histórica", que la crítica es cada vez más renuente a utilizar este apelativo. Además de la irrupción del presente en el pasado, Perkowska menciona "la fragmentación, la superposición de planos narrativos y temporales, la metanarración, la intertextualidad, los anacronismos, la parodia y el humor" (34) – todos presentes en la obra de Boullosa – como mecanismos novedosos que desbordan la clasificación de Menton. Si recordamos con Linda Hutcheon la relevancia que en la ficción postmoderna adquiere la relaboración consciente del

[48] Como afirma Janet Mary Livesey, *Texas* "speaks to the deep-seated feelings of frustration, anger, and indignation Mexicans held and still hold regarding the heavy-handed treatment meted out to them during the United States' territorial expansion west and south during the eighteenth and nineteenth centuries. These emotional feelings rising from injustices suffered at the time, and since, give substance to the totality of this novel" ("*Texas*"). Se trata, pues de un ejemplo más de lo que en esta tesis defiendo como la configuración alegórica de un "horizonte afectivo transnacional" en la novela mexicana reciente.

pasado por encima de cualquier pretensión de verdad que se valga de la narrativa para fijar el significado de los hechos, la trilogía de Boullosa se inserta perfectamente en la categoría de "metaficción historiográfica", género que "acknowledges the paradox of the *reality* of the past but its *textualized accessibility* to us today," enfatizando recursos irónicos y metaficticios que ponen en evidencia la mediación y el comentario que, desde el presente, permean toda pretensión de verdad histórica (*Poetics* 114). En suma, la exploración de la identidad mexicana mediante la puesta en duda del discurso histórico oficial y la presencia de personajes femeninos que cuestionan las convenciones de género y poder, son rasgos constantes en la obra de Boullosa.[49]

Un elemento fundamental en mi análisis es la diferencia entre historia y memoria que todas las novelas del corpus aquí tratado elaboran, pero que tanto *Rasero* como *Cielos de la Tierra* tematizan mediante la elaboración de metáforas para explorar sus implicaciones discursivas e identitarias. Dada su importancia, a continuación expongo el marco teórico utilizado al implementar estas nociones en conjunción con la ficción y la experiencia.

La diferencia entre historia y memoria en tanto construcciones discursivas viene dada por el tipo de pacto narrativo que cada una establece con respecto a la *verdad* de los hechos en su representación del pasado. De acuerdo con Paul Ricoeur, la historia respeta una "intención de verdad" ["*visée de vérité de l'histoire"* (*La mémoire* 168)], es decir, tiene el compromiso de sacar a la luz lo más próximo a los hechos, por lo que excluye registros ficcionales. La novela histórica tradicional se compromete igualmente con dicha verdad y, bajo un código realista, da prioridad a hechos y escenarios a través de personajes y situaciones ficticias. La memoria, en cambio, no busca una verdad (la conoce por *experiencia* o *transmisión* fiable); la suya es una

[49] Las lecturas de Anzaldo, Castro. H, Colina Trujillo, Díez Cobo, y Seidel de *Cielos de la Tierra* afirman estas dos facetas. Entre los críticos que subrayan el recurso a la distopía y la visión apocalíptica de la nación, que aquí atendemos, sólo Zimmer abandona el marco revisionista latinoamericano del texto. Recientemente, la lectura de Emily Hind ha asociado estos acercamientos a los estudios de la discapacidad.

"intención de veracidad o fidelidad al pasado" ["*visée de véracité ou . . . de fidélité de la mémoire"* (168)]. Esta fidelidad obliga a la memoria a cuestionar la veracidad de los hechos que no vivió y la forma en que ingresaron al discurso social. Si se considera con Ricoeur que "cette requête de *vérité* spécifie la mémoire comme *grandeur cognitive*" (66), la *ficción de memoria* sería, en principio, el discurso autobiográfico o *testimonial* que explora los hechos pasados con miras a cumplir ese pacto de veracidad que, a fin de cuentas, presta un servicio a la historia como discurso social. Sin embargo, lo propio de la ficción no viene dado por su veracidad al pasado, sino por su capacidad de *modificarlo* mediante la *imaginación* narrativa. Ricoeur desconfía de esta función: "une phénoménologie de la mémoire ne peut ignorer . . . le *piège* de l'imaginaire" (66). A diferencia de la (meta-)ficción histórica (o historiográfica), la *ficción de memoria* sería aquella que no sólo hace intervenir a la imaginación como elemento productivo de la trama en su reelaboración subjetiva del pasado, sino que *somete el discurso histórico a la imaginación,* dándole prioridad a ésta. Esta distinción es crucial para establecer la diferencia genérica que propongo a partir de estas novelas. Más que ver en los divagues fantasiosos de la imaginación una "trampa" hacia el establecimiento de la verdad – como lo expresa Ricoeur – algunos relatos que revisitan episodios traumáticos del pasado, abandonan toda intención de verdad que liga a la memoria con la historia y prefieren apropiárselos desde el protagonismo de la imaginación – como señala Hutcheon al definir la metaficción históriográfica como el discurso *autorreflexivo* sobre la historia por parte de la ficción:

> Historiographic metafiction works to situate itself within historical discourse without surrending its autonomy as fiction. And it is a kind of seriously ironic parody that effects both aims: the intertexts of history and fiction take on parallel (though not equal) status in the parodic reworking of the textual past of both the "world" and literature. . . .

> Historiographic metafiction manages to satisfy . . . [the] desire for "worldly" grounding while at the same time querying the very basis of the authority of that grounding. ("Historiographic Metafiction" 4-5)

La subversión del pacto de *veracidad* con el pasado no significa, sin embargo, una ruptura con el pacto de *fidelidad* al pasado que Ricoeur considera su sinónimo. Al disolver el antagonismo entre imaginación y memoria, estas metaficciones historiográficas plantean una diferencia específica entre *veracidad* – que designa una voluntad de verdad al evento pasado o referente – y *fidelidad* – que enfatiza el vínculo de *fe*, la adhesión *voluntaria* y fundamentalmente *afectiva* al valor *simbólico* del pasado y su *significado presente,* vínculo que justifica el acto conmemorativo y narrativo al margen de la verdad del hecho pasado.[50]

Es a este nivel que adquiere sentido la noción de los "*lieux de mémoire"* de Pierre Nora, que refieren espacios no sólo físicos, sino simbólicos, en los que se articula la identidad colectiva de un grupo memorioso. Pese a la fuerza del término, los "lugares de la memoria" de Nora tienen una connotación conmemorativa del pasado que en el presente sólo puede ser ejemplarizante, pues están fatalmente disociados de los *"milieux de mémoire"* ("medios de la memoria") en los que, siguiendo a Nora, persiste viva y activa la "verdadera" memoria, entendida como la *práctica cultural* que garantiza la continuidad del pasado en el presente: "*Lieux de mémoire* exist because there are no longer *milieux de mémoire,* settings in which memory is a real part of everyday experience" (cit. en Rothberg, *Noeuds* 4). Al igual que la "trampa" que la imaginación tiende a la supuesta búsqueda de verdad de la memoria, según Ricoeur, la noción de "lugar de la memoria" evoca "the loss of authentic memory cultures" (Rothberg, *Noeuds* 9), por lo que arrastra inevitablemente una nostalgia por la tradición o comunidad de origen y un duelo ante su

[50] Lo mismo implica Hutcheon al señalar en *Irony's Edge* que todo recurso intertextual es siempre un *homenaje* al referente (1994).

imposible recuperación.

Mi análisis implementa estas nociones para demostrar cómo *Cielos de la Tierra* elabora la ansiedad provocada por la reciente globalización sin abandonar el marco nacionalista, consolidando el culto a lo que Jan Assmann llama la "memoria cultural" como único fundamento válido de identidad subjetiva y colectiva. Si, como ha señalado la crítica, *Cielos de la Tierra* enfrenta los discursos de la historia, la memoria y la ficción de cara a sus implicaciones ideológicas, se ha ignorado el empeño que el discurso narrativo de Boullosa consagra a defender la *obligación de escribir* para registrar, a expensas de la propia vida, ciertos discursos opuestos a la Historia oficial y proponer a la escritura como práctica de resistencia identitaria ante el influjo del biopoder y los mecanismos de exclusión social y cultural, cuyo origen la trama remonta a la época colonial.

Publicada cinco años después del quinto centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América, *Cielos de la Tierra* participa en la abundante producción revisionista, sintomática de "Mexico's ongoing return to its coloniality, its uncomfortable Otherness, and its need to challenge and reinterpret the colonial past and its legacy within the paradigms of a new millennium" y caracterizada por "exploring the role of memory and discourse, the difference between literary invention and historical truth, the formation of Otherness in a globalized environment, the destruction of a pre-Columbian world and the birth of mestizo subjects, the creation of new ethnicities and social divisions, and the lasting linkages between Spain and the Americas" (Estrada y Nogar 4). *Cielos de la Tierra* es una de las novelas pioneras de este revisionismo, que intenta también articular "a resistant and/or contestatory discourse (Campa 437)" y exponer "present-day realities in which globalization and neoliberalism can be understood as modern manifestations of neocolonialism, and in which capitalism perpetuates

coloniality (Moraña et al. 12)" (cit. en Estrada y Nogar 4). Pero, a diferencia de otros textos, Boullosa da prioridad a la representación de la marginalidad, no sólo a nivel temático mediante la creación de personajes y situaciones de exclusión, sino en el terreno formal, al incorporar a la narrativa discursos marginados por la Historia y sus instituciones hegemónicas, como las memorias, los diarios o los archivos. Boullosa lleva a cabo esta apuesta mediante una narrativa máximamente intertextual que, si bien conmemora la heterogeneidad del patrimonio mexicano, denota la angustia ante la pérdida de la memoria cultural bajo el influjo global.

Desde las primeras páginas, *Cielos de la Tierra* retrasa el principio de la trama interponiendo un aparato paratextual y metatextual que a lo largo de la narración genera una distancia entre el discurso ficcional y el lector, insistiendo en el artificio del texto literario para romper la ilusión de realismo propia de la novela histórica tradicional. Como ha señalado Sánchez Hernández, la novela "utiliza los paratextos para demostrar la ausencia de neutralidad de este espacio liminal, . . . [y] subvertir la relación entre ficción-realidad; historia individual-historia oficial; escritura-reescritura-lectura-autor-lector" (1). La crítica ha destacado la experimentación técnica de la novela, en la que Boullosa lleva hasta sus últimas consecuencias "la convicción de que el relato es una transformación permanente, suscitada en la conversión de los contextos (históricos, epocales, culturales) en textualidades alternas" (Ortega 31). El dispositivo elegido para ello es la oposición de Boullosa a la noción de autoría mediante la creación de una *voz colectiva* que ha sido analizada como "una liberación de las trabas de la identidad" (Franco, "Piratas" 18; mi énfasis) y que al "evoca[r] una exteriorización colectiva" en su narración del pasado sugiere que "es imposible recordar por la memoria de un solo personaje" (Bolte 7). Mi lectura examina de cerca las estrategias empleadas en la elaboración de esa voz colectiva y sus contenidos ideológicos para demostrar que todos los personajes de *Cielos de la*

Tierra conciben la escritura como un registro de la experiencia personal encaminado a desmentir o complementar la Historia oficial. Estos contradiscursos construyen la memoria colectiva como una *obligación conmemorativa*, un "deber de memoria" [*"devoir de mémoire"* (Ricoeur, *La mémoire* 105-111)] que denota la idealización del pasado mediante la elaboración simultánea de un *romance nacional* retrospectivo que se debate con el *duelo* por la pérdida de ese pasado ideal, sin superarlo. Así, el esfuerzo por incorporar memorias marginales se ve mermado por este sometimiento del presente al pasado, ya que: "sacraliser la mémoire est une autre manière de la rendre stérile" (Todorov 33).

Ahora bien, pese a la insistencia de la crítica sobre la puesta en crisis del pasado desde el presente, me parece que el ángulo más sugerente en la novela – y por el cual la incluyo en este estudio – es la tensión que ese pasado ejerce hacia el *futuro,* mientras que el presente opera como mediador entre ambos tiempos. La inclusión de esta tercera dimensión espacio-temporal introduce un horizonte que permite ver el presente como pasado sobre el cual también se ejerce la revisión crítica. Esta perspectiva, sumamente atípica tanto en la novela mexicana como en la literatura latinoamericana del siglo XX, ha llevado a algunos críticos a considerar esta novela como una incursión de la autora en la "ciencia ficción" (López Lozano 135; Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism* 148). Dicho género resulta insuficiente para categorizar una novela que rompe el contrato realista únicamente en uno de los tres relatos que constituyen la trama, y cuyo futurismo, más metafórico que material, es una proyección altamente inverosímil de los vicios (y una ausencia de las virtudes) del pasado, considerados vigentes en el presente. Más que la exaltación de rasgos ligados a los avances científicos o tecnológicos recientes o probables, me parece que Boullosa elabora un "mundo posible" – como llama Umberto Eco al universo de la ficción en el que el hombre posmoderno puede ejercer sin riesgos físicos su derecho a la

confianza (48). Consideremos la definición de "science fiction" de la *Routledge Enciclopaedia of Narrative Theory*:

> genre fiction characterised by the narration of imaginative and speculative alternative worlds. Though typically set in the future or in space, sf . . . also encompasses narratives of counterfactual history, virtuality, and an extreme defamiliarisation of contemporary society. The defamiliarising technique has been seen as central to the sf blend of rationalised plausibility with startling innovation, which Suvin (1979) termed "cognitive estrangement". ("Science Fiction")

Aunque *Cielos de la Tierra* cumple todos los rasgos de la primera parte de la definición, el "distanciamiento cognitivo" o "desfamiliarización" que propone no es racionalmente plausible. La trama establece una relación menos realista que especulativa con los avances de la ciencia, y su ficcionalización de los avances tecnológicos más radicales de su contexto epocal – la Internet como mecanismo virtual de comunicación y la suplantación de la materialidad del texto por las tecnologías digitales – es alegórica de la ansiedad epistémica de su contexto y va encaminada a fortalecer la función ideológica de la narración. Se trata más precisamente de un género de ficción especulativa en el que el recurso a imaginarios futuristas funciona en estrecha relación con la función ideológica y prospectiva de la alegoría: la *distopía*, entendida como "an imagined universe (usually the future of our own world) in which a worst-case scenario is explored (the opposite of utopia)" (Felluga, "Dystopia" 134). La imaginación distópica ha sido considerada como uno de los géneros más explorados en el postmodernismo, "as writers and film-makers imagine the effects of various aspects of our current postmodern condition" (134).

El carácter fundamentalmente distópico de esta novela viene señalado ya en la elección del nombre de la comunidad y territorio desde el cual narra Lear, una de los tres protagonistas de

Cielos de la Tierra, que, en mi lectura, es el principal, pues de ella depende la trama. Desde su futuro distópico en "L'Atlàntide", Lear – su cuerpo y su relato – es la condición necesaria para la recuperación y preservación de los tiempos, espacios, objetos y memorias de los otros protagonistas, ubicados en el presente mexicano contemporáneo a Boullosa (Estela Díaz) y en el pasado colonial mexicano (Hernando de Rivas). "L'Atlàntide" refiere a La Atlántida o Atlantis, la isla-nación-civilización ficticia mencionada de forma alegórica en el *Timeo* y en el *Critias* de Platón (circa 360 a.C.). De acuerdo con estos diálogos, la civilización Atlántida habría subyugado, hacia el año 9000 a.C., todo el mundo conocido de la antigüedad, lo que la hace el significante alegórico de Persia. El triunfo de la Antigua Atenas – el estado ideal de *La República* platónica – sobre Atlantis, ha sido interpretado por la crítica como una alegoría de la superioridad de la *polis* griega sobre otras formas coetáneas de gobierno (Welliver 42). Tras su derrota, Atlantis (cuyo nombre deriva de Atlas, su dios y gobernante mitológico) pierde el aprecio de los dioses, quienes la sumergen en el Océano Atlántico (que comparte su etimología). Algo similar ocurre con la comunidad de "Atlántidos" a la que Lear pertenece y cuyo destino narra en la novela.

La Atlántida es también un signo disputado por los discursos opuestos de historia y ficción, ya que, desde su aparición en los *Diálogos*, existe la polémica en torno a si se trata de un lugar histórico retomado por Platón, o una invención platónica para ejemplarizar sus enseñanzas y darles fuerza mediante un caso supuestamente real; es decir: Atlantis sería una de las primeras instancias en la historia occidental en que se utiliza la alegoría con fines ideológicos y didácticos. En los *Diálogos*, Platón utiliza ya una estrategia retórica muy frecuente en la metaficción historiográfica (y no menos en la novela moderna, con Cervantes) que Boullosa también implementa en su ficción alegórica: pretender que su relato se basa en textos o archivos

preexistentes que un autor ancestral ha obtenido directamente en sus viajes. Platón pretende citar a Solon, un legislador griego promotor de reformas democráticas que tras visitar Egipto entre 580 y 590 a.C., traduciría la más antigua fuente textual del mito (Hackforth). De manera similar, Boullosa abre el texto con una carta al "Querido lector" firmada "Afectuosamente, Carmen Boullosa" (*Cielos*) en la que niega su autoría y establece el carácter metanarrativo de la novela, invitando al lector a establecer un "pacto ambiguo" (Alberca) entre la ficción, la autobiografía y la historia. Ya en este primer párrafo, se alude a México como el referente extratextual y la ciudad violenta, en vías de desaparición, alegorizada en la trama:

> Esta novela no es una novela de autor, sino de autores. En sus páginas hay tres personajes que confiesan confesar, y habremos dos que confesamos haberla escrito. Si alguna autoridad tengo ante este libro, diré que la verdadera autoría no pertenece a ninguno de los que he dicho, sino al pulsar de una violencia destructiva que percibí en el aire, en mi ciudad y en otros sitios, una atmósfera palpitante, si cabe así describirla. (*Cielos*)

La Atlántida fue retomada al menos en dos obras maestras de la literatura universal cuyas tramas resuenan en el mundo distópico evocado por Boullosa: *Utopía* (1516) de Tomás Moro y *Nueva Atlántida* (1627) de Francis Bacon. Incluso en el lenguaje común, la Atlántida hace referencia a las civilizaciones perdidas y que quizás existieron en un tiempo anterior a la historia occidental. Se trata, pues, tanto de un territorio mítico, como del arquetipo de toda civilización primigenia *opuesta a la occidental* – que sí prospera y constituye la Historia oficial. El diálogo que Boullosa establece con la tradición literaria universal se hace evidente a través de este signo en torno al cual México se construye como metáfora de la distopía o espacio-tiempo que condensa el peor escenario derivado de lo que un día fue la utopía occidental.

En este sentido es posible considerar *Cielos de la Tierra* como una instancia negativa de

la "utopística" de Wallerstein, definida como

> the serious assessment of historical alternatives, the exercise of our judgment as to the substantive rationality of alternative posible historical systems. It is the sober, rational, and realistic evaluation of human social systems, . . . [n]ot the face of the perfect (and inevitable) future, but the face of an alternative, credibly better, and historically posible (but far from certain) future. (*Utopistics* 1-2)

Al igual que la novela, la utopística de Wallerstein surge en el umbral del nuevo siglo, en respuesta a "[t]he euphoria of the so-called triumph of Western liberalism" y su contraparte, "the nostalgia for true utopia", combinación que, en su lectura de varios revisionismos teóricos en torno a la utopía (que además de Wallerstein incluye a Ernst Bloch y a Jurgen Habermas), Eduardo Mendieta recuerda, "is the content of the so-called *posthistoire*, or end of history (Niethammer 1992) . . . [or] what Habermas calls the 'exhaustion of utopian energies' (1989)" (225). Desde la ficción especulativa, *Cielos de la Tierra* elabora esta coyuntura histórica y afectiva atendiendo, desde una perspectiva mexicana, a las tres áreas que Mendieta destaca como contribuciones de la utopística de Wallerstein a revitalizar la noción marxista de utopía, rechazando "the 'abstract' and 'bad utopianism' of contemporary neoliberalism" (226). Si bien la ficción no aspira a articular una propuesta de utopianismo "concreto", por el que Wallerstein aboga, la trama sí atiende a esas tres áreas de disputa y crucial transformación que, ante el triunfo del orden neoliberal, activan "a profound sense of moral commitment and moral outrage" y una renuencia a aceptar que "capitalism, and its world-view hegemony . . . , can be reconciled at all with morality" (234). Las tres áreas en que se concreta el conflicto político-ideológico y moral, y que considero comunes entre la utopística y la novela son, en términos de Mendieta: [1º] "megaurbanization", [2º] "legitimation deficit", y [3º] "ecological crises" (234). Más adelante

retomaré cada una en conjunción al análisis. Por ahora, basta señalar que también Mignolo, al final de su introducción a *Historias locales / Diseños globales*, refiere a la utopística de Wallerstein como una teorización "que nos ayuda a construir un mundo donde quepan muchos mundos" (58), compatible con el "pensamiento fronterizo" y el "cosmopolitismo crítico", nociones alternativas al universalismo eurocéntrico, a las cuales adhieren, en menor o mayor grado, las novelas de este estudio.

Los otros dos narradores de *Cielos de la Tierra* son también voces representativas de sus contextos epocales y de los discursos marginalizados en dichos contextos. La porción de la novela dedicada al pasado colonial, en la cual se critica el discurso historiográfico, sus métodos y pretensiones de verdad, se configura en torno al personaje Hernando de Rivas, indígena discapacitado, quien en su manuscrito – escrito en latín, pero en el tono confidencial de las memorias – narra su experiencia de aspirante a sacerdote, destacando los choques ideológicos y que presencia y encarna. La porción de la novela dedicada al presente contemporáneo a la autora biográfica se configura en torno al personaje Estela Díaz, joven académica mexicana que encuentra el manuscrito original de Hernando escondido en una silla de la casa familiar, y decide traducirlo y preservarlo. Este personaje se vale de un discurso autoficticio, pues comparte rasgos con la autora biográfica, quien en numerosos pasajes se vale del personaje para elaborar opiniones y críticas de su contexto epocal, en lo que aparece ante el lector como franca digresión extradiegética y arreglo de cuentas íntimo e intergeneracional.[51]

Si bien los tres narradores refieren conflictos intrínsecos a sus respectivos tiempos

[51] En mi opinión, pese a la falta de identidad nominal, la autoficción existe en esta novela, debido a ciertos elementos que exigen el pacto autobiográfico sin cancelar el novelesco: (1º) Los comentarios generacionales en el capítulo ensayístico en el que Boullosa discute su experiencia y de escritora del postboom (198-215). (2º) La nota al querido lector al principio de la novela, firmada por Carmen Boullosa. (3º) La infancia de Estela en Tamaulipas y el personaje de la abuela, coinciden con las referidas en la obra autobiográfica y en entrevistas de la autora.

históricos, la trama central construye su conflicto relacional en torno a la imposibilidad de estos tres personajes de coincidir en un mismo tiempo o territorio físico, fuera del espacio textual en el que no dejan de aludirse mutuamente. La novela construye así un *campo afectivo transhistórico* pero *nacional*, que opera desplazando las funciones del romance y del duelo, propias de la alegoría, a un tiempo simbólico anterior, con el fin de establecer lazos identitarios fuera del contexto presente. En este campo resuenan, por un lado, la nostalgia por una estructura social idílica irrecuperable y la melancolía por el trauma de la modernidad que eliminó ese pasado sin ofrecer un mejor futuro. Se trata pues de una alegoría benjaminiana, en el sentido de que privilegia la función retrospectiva del trabajo de duelo como condición de renovación histórica.

El campo referencial interno de la novela arranca con la muy significativa página de epígrafes. El primer epígrafe: "*Indias del mundo, cielos de la tierra*" (*Cielos*), adjudica el título de la novela al poeta y teólogo novohispano Bernardo de Balbuena, y denota de entrada la perspectiva revisionista colonial del texto. El segundo epígrafe es un fragmento de un poema de Álvaro Mutis, y su inclusión es parte del juego metafictivo de Boullosa, pues Mutis es el supuesto poeta favorito de Estela, quien lo habría agregado al manuscrito original, alterándolo con un significante anacrónico que es significativo de la configuración afectiva de este personaje mediador. La numeración de las páginas comienza con la "Nota del autor" firmada con el nombre "Juan Nepomuceno Rodríguez Álvarez" (*Cielos* 13-14), que en un posible homenaje tácito a Juan (Nepomuceno Carlos) *Rulfo* Viscaíno, sugiere otra alteración lúdica de Estela que contribuye al juego metatextual. Este simulacro de autor implícito dice transmitir el texto que Lear paleografió en un futuro anterior a su tiempo, pero necesariamente posterior al de Estela:

> Este libro está formado por tres diferentes relatos. Por razones que desconozco, me fue dado a mí para que yo intentara hacer de él una novela. Pero ella no es una, ni es

> tres, sino dos sobrepuestas: la que ocurre en el futuro de Lear, y la del pasado que perteneció a don Hernando de Rivas. El relato de Estela la condenó a un papel lateral, el de traductora al español del texto del indio que en Tlatelolco, en el siglo XVI, redactara en latín sus memorias.
>
> Tal vez si Estela hubiera sabido representarse en las siguientes páginas, el libro, sin dejar de ser tres novelas, habría conseguido volverse una. La tradición ha permitido, en otras ocasiones, volverse uno a quien también sea tres. Pero el dos está condenado a la separación. A cambio, los dioses le han dado al número dos el tesoro del diálogo. Estas dos novelas, separadas, emprenden al final del libro un diálogo que excluye al autor y que permitirá a Estela revelarse, un diálogo que se da en otro lugar, en uno que no existe en estas páginas. (*Cielos* 13)

Este supuesto autor implícito señala igualmente el carácter apocalíptico de la época que habita. El señalamiento del fin de las *naciones* es importante en el contexto de este estudio, pues explicita la ansiedad ante un posible postnacionalismo, percibido como fatalidad y derivado de la globalización capitalista y su aparente borramiento de límites jurídicos y culturales. Más que el transnacionalismo favorable, legible en las novelas del nuevo siglo, hacia finales del XX la nación es todavía una matriz identitaria dominante de la cual depende el mapeo cognitivo tanto individual como social y político, e incluso cosmológico: "La guerra intercontinental se ha desatado. Si no llegan las potencias a un arreglo expedito, si no se solucionan las pugnas internas de *los territorios en que hubo naciones*, pocos meses quedarán al hombre y tal vez a la naturaleza" (*Cielos* 14; mi énfasis). Sin las diferentes naciones, la voz narrativa no concibe la existencia ni del hombre ni de la naturaleza: el postnacionalismo equivale a un colapso universal.

Desde la antesala de la novela, el lector queda invitado a participar en un juego de

mundos posibles que tomarán la estructura envolvente de una *mise en abyme.* El texto se presenta como la historia de un palimpsesto, "manuscrito antiguo que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente" (DRAE), cuyos niveles refieren temáticamente a la historia de México, al tiempo que exploran formalmente la teoría e historia del género novelístico. Si recordamos con Owens que el palimpsesto es "the paradigm for the allegorical work" (69), esta estructura determina el fundamental carácter alegórico de la novela, que articula un cúmulo enorme de estrategias retóricas de segundo grado. Como refiere Gérard Genette en *Palimpsestes: la littérature au deuxième degré* (1982): "Above all, hypertextuality, as a category of works, is in itself a . . . transgeneric architext: . . . a category of texts which wholly encompasses certain canonical (though minor) genres such as pastiche, parody, travesty, and which also touches upon other genres" (8). Quizás en diálogo intertextual con el teórico francés, Boullosa se vale tanto del valor lúdico –"the pleasure of the hypertext is also a *game*" (Genette 399; cursiva original) – como de "the old analogy of the *palimpsest*: on the same parchment, one text can become superimposed upon another, which it does not quite conceal but allows to show through" para recordar al lector que "[t]he hypertext invites us to engage in a relational reading" (398-99) y exigir su participación activa y crítica.

No me ocuparé aquí de la complejidad narratológica exhibida en *Cielos de la Tierra*, que la hace merecer con creces el género de metaficción historiográfica, a la vez que complace las demandas tanto de la crítica postmoderna como de la postcolonial, cuya polémica dominaba su contexto de producción en los noventa.[52] En el contexto de esta tesis, me parece más productivo

[52] En un juego hiperconsciente con las convenciones genéricas de los discursos que cuestiona, el metanarrador de *Cielos de la Tierra* establece diversos pactos de lectura a partir de la distancia que separa a las voces narrativas de su referente:

≥ A mayor distancia espaciotemporal del personaje narrador al referente histórico, mayor uso de elementos imaginarios (recursos metatextuales y ficticios). El lector establece un pacto máximamente novelesco con este "mundo posible", el futuro distópico de Lear.

explorar las implicaciones de ese "diálogo" entre el pasado y el futuro que la propia voz narrativa presenta como programa ideológico. Como ha señalado Anna Reid, estos dos tiempos comparten en la novela un carácter no sólo utópico, sino también colonial:

> Boullosa crea un palimpsesto literario que abarca tres periodos históricos: el siglo XVI, el siglo XX, y un tiempo futuro no especificado. El texto del siglo XVI, escrito por Hernando de Rivas, un alumno indígena en el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco y basado en un personaje real, reflexiona acerca de las interrupciones a las *memorias nativas* después de la conquista y expone los métodos de disciplina social y vigilancia usados en la Nueva España en el intento de lograr el sueño de una *utopía divina*. Su texto es interpolado por la narradora Lear que describe L'Atlàntide, una *"colonia"* suspendida en un espacio futuro cuya existencia es amenazada por la *negación de la memoria*. Finalmente, otra narrativa, ubicada a finales del siglo XX y narrada por Estela, crea un

---

≤ A menor distancia espaciotemporal del personaje narrador al referente histórico, mayor uso de elementos historiográficos (recursos extratextuales, no ficticios). Es el mundo de las memorias de Hernando, cuyo referente extratextual es el pasado colonial mexicano. Para la construcción de este mundo y su personaje, la autora emplea las técnicas historiográficas de la investigación de hemeroteca y la consulta de archivo, además de imitar tanto la verosimilitud y el distanciamiento propios del pacto de ficción histórica, y la veracidad hacia el referente extratextual, propia del pacto historiográfico.

≡ Cuando la distancia espaciotemporal entre el personaje narrador y el referente histórico es nula; es decir, cuando el presente ficticio del personaje coincide con el presente extratextual del autor biográfico, la novela establece con el lector un "pacto ambiguo", típico de la autoficción (Alberca 11). Es el mundo del presente mexicano de Estela. Esta autoficción no es explícita ni asumida, pues Estela nunca afirma ser Boullosa, por lo que la identidad nominal entre autor biográfico, narrador y personaje – condición primera de la autoficción – sólo se cumple de manera tácita (Alberca 10).

Recordemos que Menton propone "reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor" (32). En atención a estas diferencias, el supuesto autor implícito, Juan Nepomuceno, estaría prologando en código realista una "novela histórica tradicional". Las narraciones de Lear y Estela serían "nuevas novelas históricas", metaficciones autoconscientes que se valen de los rasgos distintivos del género sin que sus narradoras participen del pasado narrado. El último referente, de corte mimético, sería el manuscrito de Hernando, cuyo original supuestamente ya no existe. Este texto sería el núcleo referencial más cercano al hecho histórico, y se le presenta al lector con el valor de un eslabón perdido en la historia nacional mexicana y la validez de un testimonio de primera mano. El recurso al testimonio, género que funde el valor del hecho "real" y el efecto de la experiencia, facilita la intersubjetividad y la verosimilitud, afianzando el contrato mimético al apelar a la confianza que suscita la más emotiva de las fuentes historiográficas como criterio de autoridad para fincar la ficción.

Este complejo juego de autoridad y autoría pone en evidencia el interés de Boullosa por incorporar la teoría literaria contemporánea a su propio discurso novelístico, lo que señala aún más claramente el carácter metanarrativo y autoconsciente de su poética, pero también su afán por insertarse al discurso cultural vigente en el campo literario.

> puente entre el pasado y el futuro y a la vez un espacio para reflexionar sobre la naturaleza cíclica, repetitiva y destructiva de la *historia*. (1; mi énfasis)

Edna Pfeiffer sostiene que "[l]a obsesión por la recuperación del pasado y la simultánea abolición de antiguas utopías parece ya ser una constante en la obra de Carmen Boullosa" (107). Alejandro Morales considera que la visión de la distopía de Lear se extiende hacia el pasado colonial: "*Cielos* es un palimpsesto compuesto de intentos utópicos por producir un México perfecto y de logros apocalípticos de eterna destrucción violenta" (195). Más precisamente, y dejando poco espacio para ampliar su brillante interpretación, Miguel López Lozano ha demostrado que:

> *Cielos de la Tierra* examines the transformation of utopian dreams into apocalyptic nightmares in the colonial past, postrevolutionary present, and postnational future, pointing to the disjunction between nature and humanity. Dramatizing the paradox posed by the pursuit of industrialized development without regard to the cost to the environment and to humanity's sense of community, *Cielos de la Tierra* calls the reader's attention to notions of power and knowledge deeply ingrained in the discourse of modernity. In addition, Boullosa develops the issue of the colonial construction of cultural difference . . . emphasizing how the marginalization from history of indigenous knowledge in contemporary Mexican society is the product of several centuries of sedimentation. In this novel, Boullosa proposes the need to rethink the development of Mexico at the turn of the millennium when the project of nation initiated by the Mexican Revolution suffers its most dramatic historical crisis . . . [The novel] questions Latin America's new utopian goal of globalization through the representation of a dystopian future in which the by-products of industrialization . . . have led to the annihilation of humanity. (135)

Es en torno a este signo doblemente histórico y ficcional, este palimpsesto de utopías y distopías coloniales y postnacionales que, en mi lectura, la alegoría establece el diálogo entre pasado y futuro, reduciendo casi al absurdo la mediación del presente postcolonial y postmoderno, según muestro más adelante.

Tras la "Nota del autor", cada capítulo es presentado como un "*keston"*, un cesto que Lear, desde el futuro, abre y cierra al reconstituir en esperanto el texto, más no la materia, del manuscrito que Hernando de Rivas ha redactado en latín y que Estela Díaz ha traducido al español, anexándole también su propia narración. Esta insistencia en la materialidad del discurso reproduce la ansiedad que Boullosa siente ante la preeminencia de las nuevas tecnologías digitales como soporte de los archivos historiográficos, de cara a discursos marginales y de índole personal y empírica que, al perder el soporte material tradicional garantizado por el papel y la imprenta, quedarían excluidos de la Historia y su Archivo.[53] Dicha confianza en la materialidad del discurso puede leerse también en el espacio físico textual – la cantidad de páginas – que Boullosa otorga a cada una de las tramas. Significativamente, los capítulos del presente mexicano de Estela sólo son cuatro: dos muy breves –páginas 145 a 48 y 198 a 205– y uno brevísimo, el penúltimo, con el que Estela concluye la narración de Hernando sólo para permitir que Lear haga lo mismo con el último *keston* que cierra la novela. En cambio, Lear y Hernando alternan largas narraciones en capítulos de extensión similar. El peso del relato recae, pues, en el intercambio entre el discurso del futuro distópico – la alegoría dolosa del presente – y

[53] Para Boullosa, la literatura no sólo es lenguaje, sino también escritura. Ambos registros adquieren forma física en la producción material del libro como objeto. La novela reproduce explícitamente la defensa de la materialidad de los libros que la autora predica en su vida personal al editar artesanalmente textos propios y ajenos: "Por temporadas hago libros de artista, me da por rachas. . . . Mi pequeño taller se llamó *Tres sirenas*" (cit. en Bolaño "Carmen Boullosa"). Esta celebración del libro en tanto objeto se lee también en los tres mundos posibles de *Cielos de la Tierra*: el *manuscrito* de Hernando de Rivas, las *traducciones* de Estela y la reconstrucción *paleográfica* de Lear, son formas materiales de construir el discurso histórico, y representan una valoración consciente de la intervención activa de las "instituciones de la literatura mundial" (Helgesson and Vermuelen) como mediadoras determinantes en el proceso cultural.

el del pasado colonial o histórico – la alegoría romántica del pasado.

Lo anterior es significativo en mi lectura pues, si bien coincido con los análisis que enfatizan la persistencia del pasado colonial en el presente mexicano (Reid, López Lozano, Morales, Pfeiffer, Seydel), considero que la novela comunica una profunda desconfianza en la capacidad del presente de influir en la resemantización del pasado. Más que redefinir el horizonte perceptivo, o hacer de la escritura una práctica contrahegemónica, los protagonistas se limitan a registrar y a *incorporar* – en el sentido físico y psicoanalítico del término – discursos marginales, pero no logran activar recursos concretos del presente, ni identificar mecanismos hermenéuticos para reconfigurar aquí y ahora los discursos del pasado, por lo que, en mi lectura, la novela denuncia al presente como consecuencia del pasado y a ambos como prefiguración de un futuro inevitablemente fatídico. Dicha fatalidad, además, está ligada al borramiento de los límites nacionales que, según veremos, conlleva la eliminación del lenguaje en tanto depositario de conocimiento y cultura, pero también de afecto y moralidad. Como ocurrirá en otras novelas analizadas en este estudio, la trama elabora un campo afectivo identitario, solidario y empático a nivel transhistórico, entre sujetos marginales que se identifican entre sí por los valores culturales que comparten; pero esa identidad diacrónica sustituye la identificación con la comunidad inmediata (en este caso, la del futuro de Lear, que leo como alegoría del presente).

Un primer argumento a favor de la negación del presente como agente viene dado ya por el juicio del metanarrador, Juan Nepomuceno, quien presenta el relato de Estela como problemático, al referir que la novela que prologa no será "una" debido a la incapacidad de Estela de "representarse" (*Cielos* 14). El anuncio de esta falta de coherencia entre las partes se da como algo lamentable y se reitera en varios momentos de la trama, en voz de otros personajes. El presente se construye así como problemático e incluso se anula físicamente en aras de su

ineludible deber de memoria y mediación entre pasado y futuro. Considérese, por ejemplo, la presentación que Lear hace de su intervención: "Estela se presentará a sí misma en las siguientes páginas. Sólo quiero aclarar que hubiera preferido paleografiar un texto más literario que el suyo. Porque este manuscrito no es invención . . ." (*Cielos* 30). La propia Estela adopta un tono condescendiente ante su traducción del manuscrito: "He tomado mi trabajo como un asunto muy personal y como un asunto *inútil*, como un juego" (65; énfasis original). Ante la baja estima del propio discurso de Estela, el lector se pregunta por qué, pese a la insistencia en la poca calidad literaria de esta parte de la narración y a su nula injerencia en la trama, la autora optó por incluirla. Domínguez Michael llega incluso a afirmar que Boullosa debió excluir "ese presente fugaz y fragmentario que Estela Díaz narra . . . pues se infiere que la propia autora podría manipular el pasado sin recurrir a un alterego que informa sobre la triste realidad con escasa penetración" ("*Cielos*" 41). Si bien concuerdo con estas observaciones, parece clara una intención autoral tanto en la inclusión como en el aparente descuido del lenguaje y contenido que atraviesa el discurso de la joven mexicana. Estela comienza su primera intervención anunciando su intención de redactar "a manera de prefacio de la traducción . . . algunas palabras mías para explicar mi relación con éste" (*Cielos* 33) y justificar su trabajo:

> Lo hago para mí, para nadie más. Me importa sobremanera. A su modo es mío, pertenece a mi propia historia, está en mi génesis, en mi nacimiento. Es mi hoy también, como mi ayer . . . Armaré una breve sucesión de imágenes como un preámbulo . . . Tendrá un poco de videoclip, de lenguaje inconexo de imágenes, al que, en la televisión y el mal cine, nos hemos ido acostumbrando, imbecilizándonos. (33)

La repetición del pronombre en primera persona y los referentes de la cultura de masas me llevan a sostener que, en Estela, Boullosa elabora mediante la personificación una crítica a la

superficialidad y al individualismo del sujeto postmoderno, inmerso en la cultura pop norteamericana promovida por los medios masivos de comunicación, e incapaz de distinguir entre el simulacro y el valor histórico, características sistematizadas por los críticos del postmodernismo cultural (Jameson, Baudrillard). Su estilo remite particularmente a los "pastiches", parodias "amputadas" de su "impulso satírico", como los definiera Jameson en "Postmodernismo, la lógica cultural del capitalismo tardío" (10).[54] Por lo tanto, queda claro que, al igual que Lear y Hernando, Estela es un emblema epocal que se completa tanto con una forma material de registrar el discurso (la traducción) como con un estilo comunicativo que reproduce y transmite los fundamentos éticos, estéticos y morales (epistémicos) del campo discursivo dominante en su contexto.

Estela comienza relatando la relación con su abuela en el hogar provinciano de su infancia (*Cielos* 33-68). Es la porción de la novela que más claramente recrea una nostalgia por la tradición y el espacio reconfortante del hogar. La provincia se establece como hogar primigenio, en oposición a la dura vida urbana de la Estela adulta en la capital nacional. Pese a la complacencia afectiva, las relaciones intergeneracionales establecidas en los espacios y paisajes domésticos de su relato, sacan a la luz un rasgo propio del presente que considero relevante en el marco de mi estudio: el tono de culpa. Se trata de una culpa que no resulta de un acto personal, un "pecado" circunscrito dentro de un código moral al que se desobedece, como los llama Hernando. Estela se siente culpable de un hecho histórico, y justifica su culpa por línea

[54] Jameson se vale de la concepción lacaniana de esquizofrenia como modelo estético para explicar la ruptura de la cadena significante en lo que llama "pastiche" postmoderno: "Cuando saltan los eslabones de la cadena significante, nos encontramos con la esquizofrenia, un amasijo de significantes diferentes y sin relación. La conexión entre este tipo de disfunción lingüística y la psique del esquizofrénico se puede comprender entonces con una tesis doble: primero, que la identidad personal es efecto de una cierta unificación temporal del pasado y el futuro con nuestro presente; y, segundo, que la propia unificación temporal activa es una función del lenguaje . . . Así pues, con la ruptura de la cadena significante el esquizofrénico queda reducido a una experiencia de puros significantes materiales o, en otras palabras, a una serie de presentes puros y sin conexión en el tiempo." ("Postmodernismo"15)

sanguínea. La suya es una culpa patrimonial, heredada y transmitida en la crianza. Ejemplo de ello es la preferencia de su abuela por la crema que no "oscurece la piel" por encima de otra que "pone morenas las manos" (*Cielos* 35). Pero también la costumbre de comer "cangrejos [que] se guisan con crueldad" (38). Se trata pues de una herencia de racismo y crueldad como fundamentos de clase que opacan una relación por lo demás armónica y constructiva entre la abuela –quien logra forjarse un laboratorio farmacéutico casero a fuerza de desafíos al patriarcado– y la nieta –cuya sensibilidad ante la marginalidad de "[l]os indios [que] vivían cerca de la finca" al servicio "de los blancos" (42), no impide la admiración y el cariño que se extiende hasta su bisabuela, quien "recogía niños recién nacidos . . . abandonado[s]", indígenas "criados con nodrizas que la bisabuela hacía venir" y que se sumaban "a los cinco hermanos 'naturales' de la abuela" (43) sólo para, años más tarde, "perder[se] en el huracán revolucionario" (44) en el que la bisabuela filántropa pierde también finca y legado. Con los años, los varones de la familia salen adelante gracias a que "supieron echar mano de las ventajas [de] su raza . . . [y a que] se les conocía como de 'buena familia'" (45), lo cual muestra la estructura social basada en arreglos de intercambio simbólico que favorecen a (los varones de) las clases privilegiadas. Esta estructura permite que la abuela se case con un médico militar, niño héroe revolucionario, también de alcurnia, pero que representa un avance positivo en la cuestión étnica y de acceso a la educación ("tenían criaderos de cochinilla, entre otras cosas, los Canseco)" que "erradicó el paludismo de Tabasco [y] fue el ministro de Salud" (45). Estela dice haber heredado "la cara un poco india de mi abuelo Canseco" (46). Como ha señalado López Lozano, "Estela's family serves as a microcosm of the nation in terms of racial issues" (155). Estas afirmaciones que justifican la empatía de índole étnica y cultural que Estela desarrolla hacia Hernando, culminan con una franca apología de la situación indígena: "Condenados a la miseria, [los indios] vagan en lo que

resta del bosque tropical, donde hace cientos de años fueron a refugiarse, como cuentan las crónicas de la Conquista, para rehuir el maltrato a que los sometían los invasores. Los años han demostrado que ni así consiguieron rehuirlo" (*Cielos* 47). El vínculo de Estela con la realidad indígena se consolida cuando "curs[a] un año escolar en [un] pueblo de indios al que fuimos . . . como familia misionera" (62). Es ahí que conoce a la compañera indígena que le confiará el manuscrito en latín encontrado "en una silla que conservaban desde tiempos inmemoriales como si fuera de oro en la vieja casona de su familia" (63), pero que se desinteresa de él al constatar que el texto no "les explicaría dónde estaban aquellos tesoros en los que de generación a generación habían conservado la fe" (64). En una inversión de valores mercantilistas, la comunidad indígena aparece más ocupada en perseguir el mito de El Dorado que la cuarta o quinta generación de mexicanos a la que pertenece Estela, quienes "compart[en] la fantasía de un posrevolucionario país mestizo" (48).

Lo anterior da prioridad a los hechos relatados. Sin embargo, el capítulo abunda en digresiones aparentemente disparatadas que, según mi lectura, cumplen la función de apoyar la configuración privilegiada que Boullosa da a la *memoria*, en tanto bagaje de *experiencia*, por encima de la *historia*, en tanto recuento de *hechos*. Se trata de la recreación de olores y esencias, situaciones afectivas saturadas de color local, anécdotas protagonizadas por la fauna regional ("nauyucas" y "guajolotes"), y evocación de recetas de cocina y golosinas tradicionales ("tamales", "pan dulce", "postres de antología", "horrendas zanahorias cocidas"). Entre otras, son significativos para mi estudio la descripción y juicio del ya citado pueblo en el que Estela imparte el catecismo y "despioja indios" (54): "No diré su nombre, porque . . . ya no es un pueblo indio sino un conglomerado de gente apiñada en desorden, imitando en lo peor el modo de vida occidental, guardada la obligatoria distancia que impone la pobreza . . . ha nacido en su

lugar un pueblo espurio" (59). Esta imagen contrasta con la de su experiencia idílica de veinte años atrás, cargada de exotismo ingenuo: "Los domingos bajaba gente de todos los poblados próximos a vender y a comprar mercancías, y la recatada plaza de la semana se convertía en un enorme y activo mercado. . . . [C]uando ese lugar entra al mundo de mis *sueños*, el pueblo lodoso aparece transformado en una polvosa *villa romana* . . . " (59; mi énfasis)

Que la "saga imaginaria" de las "aventuras de San Adrián" (60) que Estela inventa en esa "villa romana" ocupe las siguientes cuatro páginas, en las que múltiples signos locales son interpretados en código europeo, pone de relieve lo mítico de ese México premoderno y, simultáneamente, la necesidad de inscribir su grandeza en un signo occidental: "coincide aquí la villa romana de Adrián con la leyenda popular del pueblo de indios" (59). Más aún, las imágenes de la fantasía romana de Estela remiten al género cinematográfico de "gladiadores", género comercial italiano constructor y difusor de estereotipos de la historia occidental que vehicularon el nacionalismo pernicioso que culminara en la Segunda Guerra mundial: "a genre that inscribed nationalism on the muscular male physique . . . [and,] in a convergence of Italian politics and popular entertainment, . . . anticipated the political stardom of Benito Mussolini" (Reich 4). Estela aparece así atrapada entre una fantasía costumbrista nacional y un "sueño" construido en torno a un imaginario europeo nacionalista y patriarcal que siempre "termina con lo mismo: apenas San Adrián triunfa, apenas hace valer a su dios único en todo el pueblo, llega la destrucción" (62). Fuera de la evidente referencia a la conquista de la Nueva España, tema central en la novela y que preludia la narración de Hernando en el siguiente capítulo, Boullosa no explora el vínculo implícito con el fascismo en contradicción con el nacionalismo mexicano, ni afirma sin ambigüedad que ese cruce de imaginarios, esta *fantasía transnacional* que Estela comparte con todos los mestizos de su generación, es quizás la causa de la posterior decadencia

del pueblo mexicano, bajo el influjo capitalista de fin de siglo. Cabe agregar que, en dicha fantasía transnacional, tan colonial como postmoderna, resuenan los ecos del "deseo de mundo" del intelectual cosmopolita latinoamericano moderno del que hablara Siskind; aunque aquí ya no se trate de escapar al yugo nacional, sino de exhibir sus fallas a partir del modelo europeo.

Consideremos ahora la segunda intervención de Estela, la cual subraya el tipo de vínculo que mantiene con el pasado (145-148). En este breve capítulo, Estela revela haber establecido con su referente textual (el manuscrito de Hernando) una relación que elimina las fronteras entre sujeto y objeto. Hernando asume ante la traductora una presencia real, más que simbólica, con la cual intercambia emociones y dialoga, aunque sólo tenga acceso a él a través del texto. La relación alegoriza las paradojas físicas y afectivas de la realidad virtual, propia de la era digital que emerge a finales del siglo XX. El texto es un *simulacro* de relación humana que sin embargo procura a Estela la idea de una presencia con la que convive. Pero Estela se confunde a sí misma con Hernando, es decir, pierde toda distancia crítica – toda objetividad – hacia su objeto de estudio, tornándolo sujeto de diálogo. La pérdida de distancia ocurre a nivel óntico, dialógico, diegético y, claro está, temporal. Se trata de un claro desplazamiento del nivel textual al empírico a partir del cual la memoria de Hernando ofrece a Estela un territorio existencial alternativo a su contexto real. Entre memoria y experiencia, Estela elige la memoria; más aún: la memoria *ajena*, que se presenta como refugio a la experiencia personal en el mundo real. En su simulacro de diálogo, Estela adopta igualmente el tono confesional de las memorias de Hernando:

> Pero escucha, Hernando, que no sé si tu luz consigue iluminar en algo estas tinieblas en que hoy yo y los míos habitamos. No lo sé. Llevo meses consagrada a tu adoración, a tu búsqueda y en tu enterramiento, paleografiando tus palabras y paleografiándote, girando alrededor de tu olor como una mosca gira sobre el cuerpo del

> caballo. Estos mismos meses, mientras yo tu mosca he sido, una onda de terror ha bajado silenciosa sobre el país que habito. La violencia, Hernando, se ha deslizado hasta formar parte de una cotidianeidad que no pertenece a los tabloides y las páginas de periodiquillos sanguinolientos, sino que es ingrediente de la charla más inmediata. Al cómo estás, sigue, en la plática apresurada de los pasillos, la retahíla de anécdotas: ¿sabes a quién asaltaron ayer? (145-146)

Recordemos ahora el modelo analítico que esta tesis propone para abordar la ficción alegórica reciente. Según adelanté en la introducción, el primer elemento que asocia a estas novelas con los paradigmas de períodos anteriores es el recurso al *romance* como metáfora del deseo de comunidad política y cultural del cual depende la capacidad performativa de la alegoría hegemónica de construcción nacional.

Parece, pues, acertado sugerir que el móvil de Estela para traducir – y con ello "apropiarse" y "hacer suyo" – el manuscrito colonial es lo que he llamado culpa patrimonial, una herencia cultural transmitida de generación en generación mediante prácticas y conductas sociales, la *doxa* (y literalmente la *orto*doxia) tradicional mexicana. No obstante, Estela no parece asumir esa culpa, ni expresa una voluntad de reivindicar los errores del pasado mediante un cambio de conductas y prácticas sociales concretas en el terreno real de las relaciones humanas. En cambio, desplaza esa culpa (la disfraza) hacia una relación identitaria, afectiva y platónica, pues carece de cuerpo y es una figura idealizada establecida unívocamente desde un emblema epocal postmoderno (Estela) hacia otro emblema epocal colonial (Hernando). Estela construye así un *romance transhistórico y transcultural* como justificación de su mediación histórica de naturaleza mestiza:

> Aquí tengo el manuscrito. Considero que de algún modo es mío. Si no es de mi

> propiedad, es mi *fiancé*: me comprometí con él . . . Porque soy mexicana y vivo como vivimos los mexicanos, respetuosa de un juego de castas azaroso e inflexible, a pesar de nuestra mencionadísima Revolución y de Benito Juárez y de la demagogia alabando nuestros ancestros indios. Y porque, creo, nuestra historia habría sido distinta si el Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco no hubiera corrido la triste suerte que tuvo. El manuscrito me importa, me concierne como un asunto personal, tal vez también porque mis papás fueron a infestar con el dios único a un pueblo que conservaba hasta entonces, todavía, algún resquicio sano, y me siento corresponsable de este pecado. (65; énfasis original)

En el caso de *Cielos de la Tierra*, la culpa *patrimonial* que Estela elabora mediante el romance con Hernando no es sólo la de su propia línea sanguínea, blanca privilegiada. Es también la de la comunidad autóctona heredera del linaje de Hernando. Si por un lado la indígena propietaria rechaza el posible lucro que la venta del manuscrito podría dar a su familia, por el otro Estela establece una relación *matrimonial* con el sujeto del texto. Mediante el romance, Estela resuelve la doble negación, tanto del usufructo *económico* como *cultural* del documento histórico, por parte de la comunidad de origen, afirmando su *valor simbólico* como lugar de identidad y refugio emotivo del sujeto mestizo, quien decide establecer su propio linaje a partir de ese pasado colonial. Es así, mediante la síntesis de ambos legados – con sus vicios y virtudes – que el mestizaje surge como mito nacional conciliador en la novela.

Estela teje una narrativa imbricada que confunde su propia experiencia cotidiana en el México de finales del siglo XX con el manuscrito de Hernando, del cual no sólo se sirve como fuente de identidad cultural y profesional en el presente, sino que lo convierte en un soporte *afectivo* que funciona como antídoto a las amenazas del orden global emergente. Este romance

postmoderno con la reescritura del mundo colonial satisface las carencias simbólicas de la subjetividad contemporánea representada por Estela. La hibridación de tiempos y voces sugiere además que el presente es siempre un mediador incómodo en la transmisión de testimonios con los que ha de construirse la historia oficial de los pueblos, que se quiere uniforme y verdadera, y en la que el yo presente preferiría borrarse para eludir su intervención (y sus responsabilidades).

Pero si dejamos de lado la ideología que atraviesa la novela y volvemos a los motivos que justifican la trayectoria de sus personajes y lo que hace de ellos emblemas en la ficción alegórica, cabe destacar que, en Estela, Boullosa ejemplifica un mecanismo de transición entre el recuerdo difuso, íntimo y preverbal y su constitución material y objetiva en palabras y texto. En el campo de los estudios de la memoria, al menos dos teóricos han articulado en años recientes nociones que delimitan y esclarecen aquello que entra en juego en este proceso. Joel Candau distingue entre los niveles psicológicos, facultativos o funciones psíquicas en las que el recuerdo o "protomemoria" no ha sido expresado, y una "memoria reivindicada, ostensiva o metamemoria", necesariamente consciente, representativa de "la construcción explícita de la identidad" y reveladora de los "modos de afiliación que cada individuo establece con su pasado" (Candau 14). La metamemoria, entonces, es la memoria expresada, no un móvil inconsciente ni un proceso de rememoración, no un recuerdo ni un sueño, ni un aprendizaje incorporado, sino un relato explícito que apunta hacia móviles profundos no necesariamente reconocibles. Estela plantea un romance con Hernando no sólo para traducir y preservar la memoria que Hernando ya hizo ostensible y reivindicó en su manuscrito, sino porque sin ese texto como soporte, la protomemoria de Estela no es capaz de concretarse verbalmente y construir una metamemoria. Nótese que estas nociones explican únicamente procesos individuales y de construcción de la identidad subjetiva que, en el caso de Estela se trata de una identidad inter-subjetiva.

Jan Assmann elabora más detalladamente las diferencias entre lo que llama "memoria comunicativa" y "memoria cultural" ("Collective Memory"). Más allá del dominio individual acotado por Candau, y siguiendo a Maurice Halbwachs, precursor de los estudios de la memoria colectiva, Assmann considera los procesos de memoria y de construcción del discurso desde una perspectiva social:

> "communicative" or "everyday memory" . . . lacks "cultural" characteristics. [It] includes those varieties of collective memory that are based exclusively on everyday communications. . . . These . . . constitute the field of oral history. [It] is characterized by a high degree of non-specialization, reciprocity of roles, thematic instability and disorganization. . . . Through this manner of communication, each individual composes a memory which, as Halbwachs has shown, is (a) socially mediated and (b) relates to a group. (126-27) [55]

Reconocemos aquí los episodios de formación en los que Estela expone el "lenguaje inconexo" e "imágenes" de su protomemoria hasta conformar los contenidos de una metamemoria crítica de su contexto. Estos episodios ponen de manifiesto el fundamento clave de Halbwachs de que la memoria es un fenómeno social, una construcción dialógica y no una herencia biológica o racial (J. Assmann 125). El romance estresa la voluntad de dirigir el diálogo hacia un grupo distinto al heredado biológica y racialmente.

Aunque determinante en la identidad individual y la transmisión de prácticas grupales, precisa Assmann, la memoria comunicativa – al igual que la tradición oral – tiene un "limited

[55] Halbwachs entiende la Historia como una cadena de eventos sociales, en oposición total con la memoria colectiva o de grupo, de la que es una consecuencia. La Historia aparece cuando el evento ya no existe en el grupo y éste se ve en la necesidad de fijar un pasado cuya fuente ha desaparecido. El hecho de que las sociedades, y no sólo los individuos, existan en un cambio constante que sin embargo asegura cierta perennidad a algunos elementos del pasado, lleva a Jan Assmann a matizar la oposición de Halbwachs introduciendo un concepto más, el de "memoria cultural", que se opone a la colectiva por aceptar una duración mayor a la biográfica, pero, principalmente, por el soporte de su registro, que no es ya efímero ni individual.

temporal horizon" determinado por la duración de la práctica, pues carece de un "fixed point which would bind it . . . . Such fixity can only be achieved through a cultural formation" (127). Assmann no coincide con Halbwachs en llamar "historia" a toda materialización de la memoria comunicativa, distinguiéndola de la "memoria" solo por su materialidad. Para él, la relación con el grupo de origen y la referencia contemporánea no desaparecen "once living communication cristallized in the forms of *objectivized culture* – whether in texts, images, rites, buildings, monuments, cities, or even landscapes" (J. Assmann 128). Más precisamente:

> Just as the communicative memory is characterized by its proximity to the everyday, cultural memory is characterized by its distance to the everyday. Distance from the everyday (transcendence) marks its temporal horizon. Cultural memory has its fixed point; . . . [such] fixed points are fateful events of the past, whose memory is maintained through cultural formation (texts, rites, monuments) and institutional communication (recitation, practice, observance). We call these "figures of memory". (129)

Estas precisiones permiten establecer que *Cielos de la Tierra* elabora textualmente los mecanismos que determinan la transición entre la memoria comunicativa y la memoria cultural. No se interesa primordialmente por intervenir en el discurso histórico, sino por suplementarlo con contenidos que, desde la perspectiva de Boullosa, siguen siendo relevantes. Sin embargo, el hecho de que persistan en prácticas o tradiciones orales, no le parece suficiente. Si algo pone en evidencia la trama es la plena conciencia que Boullosa tiene de que:

> The objectivation or crystallization of communicated meaning and collectively shared knowledge is a prerequisite of its transmission *in the culturally institutionalized heritage of a society*. . . .
>
> The concept of cultural memory comprises that body of reusable texts, images,

> and rituals specific to each society in each epoch, whose 'cultivation' serves to stabilize and convey that society's self-image. Upon such collective knowledge, for the most part (but not exclusively) of the past, each group bases its awareness of unity and particularity. (J. Assmann 130; 132; énfasis original)

Lo anterior me lleva a afirmar que, además de una negociación de los contenidos de la historia nacional mexicana en términos de utopías traicionadas, *Cielos de la Tierra* es una *alegoría del proceso de institucionalización cultural del patrimonio social*. Para demostrarlo, es preciso abordar los dos mundos posibles: el pasado que genera el patrimonio y el futuro que lo institucionaliza.

La porción de la novela que trata sobre el manuscrito de Hernando ha sido apreciada y ampliamente analizada por la crítica, pues a ella se debe el carácter histórico de la novela, la incorporación de una perspectiva marginal y la visión apocalíptica mexicana que, desde la alienación del presente, indaga en la época fundacional en busca de explicaciones y alternativas. Su impecable tratamiento del lenguaje, que imita el español antiguo, contrasta máximamente con el español coloquial de Estela. Domínguez Michael enfatiza la función didáctica de esta trama al sostener que Boullosa intenta un "nuevo criollismo" al proponer una visión nostálgica de la historia con la intención de ilustrar al lector:

> Boullosa . . . reinventa las improbables memorias de Hernando, cuya sola presencia ilustra la trama criollista. . . . Los recuerdos de Hernando son la parte más notable de *Cielos de la tierra*, donde la prosa . . . alcanza su densidad acostumbrada. La genuina conversión del personaje al catolicismo . . . demuestra que su criollismo entiende la esencia del problema, rehuyendo de los extremismos de uno y otro signo . . . Boullosa no escapa, empero, a esa vieja mitificación del pasado indígena que es el corazón del

criollismo. ("*Cielos*" 40-41)

Hernando de Rivas es un indígena noble reclutado por el clericato novohispano para ser educado en su seno y formar la primera generación de seminaristas indígenas en Nueva España. El proyecto progresista del colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco (1536-1576) es un hecho histórico, como lo es su fracaso ante la oposición de miembros del clericato español de incorporar a los indígenas a esta institución de poder europeo, cuyo epicentro decisional se ubicaba también en Europa. Esta tentativa progresista sólo triunfará en el siglo XVIII (Domínguez, "*Cielos*" 40). La función catequizadora de la Iglesia en tanto productora de súbditos – en la que la propia Estela participa cuatro siglos más tarde – no puede permitir el ingreso de los sujetos sometidos al seno de esta instancia privilegida de poder. Así pues, la narración de Hernando de Rivas recupera, por un lado, los mecanismos de sujeción social elaborados a través de instituciones educativas, sociales y judiciales hipócritas, que bajo apariencia de inclusión ejercieron e instituyeron prácticas excluyentes que con el tiempo fueron naturalizadas por la población mexicana. Por otro lado, y más significativamente, Hernando transmite su experiencia de sometimiento psicológico en tanto sujeto ideológicamente dominado por un orden que le parece convincente y en el que él mismo quiere creer. Su postura reproduce el argumento de Louis Althusser sobre el sujeto ideológico autoconsciente en "Idéologie et appareils idéologiques d'État" (1970), que sostiene que los regímenes de poder logran mantener su control al producir y reproducir sujetos que creen que su posición en la estructura social es la normal, o está naturalmente determinada.

Las diferentes instancias de estos Aparatos Ideológicos de Estado referidas por Hernando son, por supuesto, la iglesia, pero también las diferentes formas de comunidad que atraviesa, desde la escuela hasta el seminario. Aunque la voluntad de sometimiento rige la mayor parte de

su vida, Hernando comienza la escritura del manuscrito en la vejez, cuando la "interpelación ideológica" se ha desvanecido ante la evidente marginación y ya no cree más en un posible ingreso al sacerdocio. La escritura del manuscrito es así una práctica subversiva un tanto cínica y un tanto resignada, que tiene por objeto denunciar el proceso de violencia simbólica que culminó con su postura marginal autoconsciente: la de anciano diácono minusválido que *finge* escribir en español un "Calpino" o recuento de "leyes de los nahuas antiguos" (*Cielos* 78-79), cuando en realidad redacta en latín una contramemoria.

Con relación a esto, Sánchez Hernández reclama una atención ulterior de la crítica al tratamiento que la novela hace del sujeto marginal *femenino* además de la atención puesta al indígena masculino como actor histórico:

> La revisión histórica del pasado colonial en *Cielos de la Tierra* no sólo parte de un sentimiento nostálgico, de añoranza . . . , sino que implica un proceso de autoconocimiento y a la vez, de comprensión del otro . . ., un cuestionamiento más agudo tanto de la institucionalización de la memoria colectiva, del discurso colonizador producido por el pensamiento europeo del siglo XVI, como de la visión masculina que impera detrás de la escritura de los hechos del pasado. ("El sujeto" 4)

A mi parecer, con el personaje de Hernando, Boullosa defiende la condición femenina más sustancialmente que con las voces de Estela o Lear. En su canónico ensayo "Las tretas del débil", Josefina Ludmer propone "romper el círculo que confirma la diferencia en lo socialmente diferenciado postula[ndo] una inversión: leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política," en lugar de "meramente leer lo que primero fue y sigue siendo inscripto en un espacio social", a saber, la idea de que "en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión contra

razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción" ("Las tretas"). Ludmer procede a leer "ciertas tretas del débil en [la] posición de subordinación y marginalidad" de Sor Juana Inés de la Cruz en su famosa "Respuesta a Sor Filotea", en la que la monja se defiende contra las recriminaciones por sus intereses intelectuales que, bajo pseudónimo femenino, le hace el obispo de Puebla. Desde mi punto de vista, *Cielos de la Tierra* dialoga implícitamente con este texto clásico de la literatura mexicana. Baso esta hipótesis en dos premisas. Primero, en una de las digresiones de su primer capítulo, Estela cuenta que "de niña dije a mi papá que de grande quería ser sacerdote, y me explicó que eso no podía ser porque yo era mujer, a lo que contesté, . . . entonces de grande quiero ser hombre" (*Cielos* 51). Esta fantasía de revancha religiosa y patriarcal le merece el aprendizaje del latín, lo que más tarde le permite traducir el manuscrito de Hernando. Se trata de una pequeña subversión de las dos instancias ideológicas represoras, la familia patriarcal y la iglesia, que prefigura (desde el futuro) el acto subversivo de Hernando, y que contribuye a fundar la alianza platónica sobre un vínculo transgresor de violencia simbólica transhistórica.

La segunda premisa es más compleja. Los anlistas de la *Respuesta* coinciden al afirmar que Sor Juana varía su retórica conforme el texto avanza, pasando por las memorias, el alegato y la argumentación de ideas (García Valdés 23), con la intención de generar empatía para su causa. Ludmer afirma que "[l]a carta de Juana contiene, por lo menos, tres textos: 1) lo que escribe directamente al Obispo; 2) lo que se ha leído como su autobiografía intelectual; y 3) la polémica sobre la sentencia de Pablo: 'callen las mujeres en la iglesia'" ("Las tretas"). Ludmer expone las contradicciones implícitas en que Sor Juana incurre al afirmar, primero, su subordinación religiosa como sacrificio ante dios, para luego afirmar que lo hizo por la "total negación que tenía al matrimonio". Estela afirma esta misma aversión en múltiples momentos de la novela.

Pero lo que resulta interesante es que, siguiendo a Ludmer, en la autobiografía, Sor Juana "escribe lo que no dice en las otras zonas . . . su pasión de conocimiento, aparece . . . como una típica autobiografía popular o de marginales: un relato de las prácticas de resistencia frente al poder" – y subraya Ludmer: "[e]l silencio constituye su espacio de resistencia ante el poder de los otros". La crítica procede a explicar que

> hay en Latinoamérica una literatura . . . fundada en [el] gesto [del superior que da la palabra al subalterno] . . . el letrado que disfraza y muda su voz en la *ficción de la transcripción*, para proponer al débil y subalterno una alianza contra el enemigo común. . . . El gesto del Obispo, que se disfraza de Sor Filotea . . . es la transferencia a la carta del gesto de la publicación de la palabra del débil: él tapa su nombre-sexo para abrir la palabra de la mujer, y publica, dándole nombre, el escrito de Juana (ella, a su vez, dio la palabra a los indios en sus poemas). (Ludmer, "Las tretas"; mi énfasis)

Parece claro proponer ahora que el juego metanarrativo del palimpsesto transhistórico propuesto en *Cielos de la Tierra* reproduce esta dinámica – esta "ficción de la transcripción" – entre el derecho al conocimiento y al discurso, y la negociación social del lugar de enunciación en la tradición literaria e histórica latinoamericana, dinámica que "combina, como todas las tácticas de resistencia, sumisión y aceptación del lugar asignado por el otro, con antagonismo y enfrentamiento" (Ludmer, "Las tretas").

Mi lectura identifica un giro más en este juego especular de textos subversivos. Ahí donde Sor Juana, sujeto religioso femenino, reclama el derecho a la razón y la ciencia, privilegio reservado a los varones, Hernando de Rivas, sujeto religioso masculino, pero marginal en tanto indígena, se vale del acceso limitado que ha tenido a la razón y la ciencia, para defender un derecho *opuesto* a la razón y la ciencia: el derecho al deseo y a la pasión, que le fue negado al

someterlo a los rigores de la vida religiosa. Ese derecho se alínea del lado del privilegio *femenino*, y reclama una serie de vivencias de índole empírica que a Estela no le han sido negadas. En la última parte del ensayo, Ludmer expone cómo Sor Juana "cuenta las dificultades que tuvo para estudiar" las ciencias reservadas a los varones: "aunque no estudiaba en libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal'" (cit. en "Las tretas"). En su negación de las esferas del "saber sagrado y profano" cita "secretos naturales" que descubre mientras cocina, y es ahí, desde ese "lugar asignado y aceptado [que] se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que se instaura en él". Boullosa recurre igualmente a los llamados "géneros menores (cartas, autobiografías, diarios) . . . géneros de la realidad" tradicionalmente considerados el "campo favorito de la literatura femenina" para exponer que "los espacios regionales que la cultura dominante ha extraído de lo cotidiano y personal y ha constituido como reinos separados (política, ciencia, filosofía) se constituyen en la mujer a partir precisamente de lo considerado personal y son indisociables de él" ("Las tretas"). En ello, siguiendo a Ludmer, consisten "las tretas del débil". Y es por ello que considero que Hernando de Rivas personifica una triple condición marginal: la religiosa, la indígena y la femenina, que Boullosa busca redimir en su novela.

Lo anterior me lleva a demostrar cómo las memorias de Hernando de Rivas culminan con una oposición cartesiana e irreconciliable entre el modo de vida espiritual, recatado y estricto de la comunidad religiosa, y el modo de vida sensual e ingenioso de los nativos conquistados.

Como ya se mencionó, en su infancia, Hernando es llevado al Colegio de Santa Cruz de Santiago Tlatelolco, en cuyo espíritu eclesiástico atravesará la pubertad, pero será expulsado antes de alcanzar la edad adulta. Su discurso es el de un sacerdote convencido de la doctrina que

se le ha inculcado. Fiel a esa convicción, en un tono de "cohabitación espiritual" entre los valores del catolicismo y los de la cultura autóctona (Domínguez, "*Cielos*" 41), Hernando decide relatar, siempre en latín, su propia historia, no sin un marcado desencanto ante la institución cuyos fundamentos religiosos y prácticas rituales abraza sinceramente. Su motivación para escribir sus memorias no es religiosa (la fe), pero sí histórica y testimonial de su experiencia marginal: "contaré aquí la historia que creo preciso anotar para que no la desvanezca el olvido o el caos, que temible se percibe en los gestos y en el poder sin riendas" (*Cielos* 69). En todo caso, a mi parecer, su relato está atravesado por una motivación fundamentalmente íntima, la mera necesidad de reelaborar, en un ajuste de cuentas consigo mismo, la vivencia más significativa de su vida: el despertar sexual a través de su única relación con una mujer, también indígena, a quien llama "mi ángel" (337; 347-8; 364); experiencia que lo separa afectiva y epistemológicamente del proyecto religioso. Asumida su radical importancia, el suceso le valdrá la expulsión del Colegio donde, de cualquier forma, nunca hubiera adquirido el rango de sacerdote, por su condición de indígena. La designación de esta emisaria del deseo, detonadora de la transgresión emblemática del choque cultural, remite igualmente a la figura del "Ángel de la Historia" en cuya ékfrasis Walter Benjamin articula su definición de alegoría como tropo que concilia en el presente la fatalidad del pasado con la esperanza futura; lo cual soporta mi lectura de esta novela en tanto ficción alegórica benjaminiana.[56]

El tono empleado por Hernando para transmitir su biografía varía según las épocas

[56] Dice Benjamin: "There is a picture by Klee called *Angelus Novus*. It shows an angel who seems to move away from something he stares at. His eyes are wide, his mout is open, his wings are spread. This is how the angel of history must look. His face is turned toward the past. Where a chain of events appears before *us, he* sees one single catastrophe, which keeps piling wreckage upon wreckage and hurls it at his feet. The angel would like to stay, awaken the dead, and make whole what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise and has got caught in his wings; it is so strong that the angel can no longer close them. This storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the pile of debris before him grows toward the sky. What we call progress is *this* storm" ("On the Concept of History" 392; énfasis original).

referidas. Esta transformación en el tono reproduce tres niveles de recepción posibles hacia el material histórico para los que se quiere programar al lector. En su infancia, Hernando transmite con ingenuidad infantil los hechos que percibe; se trata de una reproducción no cuestionada de los hechos, percibidos principalmente de forma sensorial y emotiva, como corresponde también a la porción de *Bildungsroman* de Estela. Conforme el niño va tomando consciencia de la complejidad del momento presente y la crisis ideológica que subyace a los hechos históricos que presencia, el tono mantiene el fervor espiritual, pero acrecenta la ironía hasta transmitir el desencanto que le invade en la vejez, cuando dice amar la vida, pero ser "persona sin lumbre de fe" (*Cielos* 69). Es este tono el que programa el criterio del lector y da la clave para transmitirle la desconfianza hacia la historia oficial y sus métodos, a pesar de que este personaje emblemático esté construido a partir de la misma materia historiográfica consultada por Boullosa en archivos y hemerotecas, y que otorga espesor semántico a esta ficción.

Al margen de esta paradoja, es claro que lo que anima el relato de Hernando es el eterno conflicto entre la fuerza erótica de las llamadas comunidades "primitivas" o "bárbaras" (indígenas en este caso) y el recato insípido y castrante impuesto por el aparato ideológico dominante de la "civilización" occidental. Hernando hace de la castración una metáfora de la agencia corporal, al decir que "[t]ocarla [a la mujer] me había regresado mis manos, aquellas que perdí cuando niño, al entrar al Colegio de la Santa Cruz, y de paso el sentido del olfato" (*Cielos* 344). No obstante esta asimetría, el tratamiento que Boullosa da a la dicotomía razón-pasión geopolíticamente diferenciada, cumple la función de exhibir y revalorar en el presente la producción cultural sincrética del período colonial mexicano. Ello implica un ejercicio, desde la ficción, de lo que Rob Wilson ha llamado "regionalismo crítico" que busca, a partir de datos históricos y políticos, analizar el modo en que se construye una región cultural, como el

Occidente o el Oriente (cit. en Jay 75).

Desde el campo disciplinario de los estudios de la frontera o "border studies", Mary Louise Pratt ha llamado "zona de contacto" al "space of colonial encounters, the space in which peoples geographically and historically separated come into contact with each other and establish ongoing relations, usually involving conditions of coercion, radical inequality, and intractable conflict" (6). Las "zonas de contacto "foreground the interactive, improvisational dimensions of colonial encounters" de modo que muestran "how subjects are constituted in and by their relations to each other" (7). Como ha señalado Jay, el carácter "improvisacional" de las "zonas de contacto" contrasta con la caracterización espacial geográfica implícita en el término "territorio", normalmente utilizado en el discurso histórico, (al que se adscribe también la idea de nación y cultura nacional). Louis Owens define el "territorio" como un "space which is mapped, fully imagined as a place of containment, invented to control and subdue the wild imaginations of imagined Native peoples (Owens 59)" (cit. en Jay 76). Según Jay, Pratt y Owens valoran la improvisación llevada a cabo en estas zonas por encima del dominio que las define. Se trata, pues, de un término que privilegia una visión cultural por encima de un criterio histórico del intercambio. En el contexto de *Cielos de la Tierra*, la "zona de contacto" exhibida por el manuscrito de Hernando, muestra la "radical asimetría" de las relaciones de poder conquistador-conquistado que Pratt señala, pero también la emergencia de una tercera cultura que surge del sincretismo propio de las características de ese contacto: "copresence, interaction, interlocking understandings and practices" (Pratt 7).

En su primera intervención, Hernando cuenta cómo su padre, Temilo, "uno de los hombres principales de Tlatelolco", al igual que Eca, otro noble, son obligados a embarcarse rumbo a Castilla con Cortés y Malitzin. Esta figura arquetípica del mestizaje – que sintetiza el

mito del linaje mexicano, considerada también traductora y traidora de sus orígenes en la mitología fundacional – quien "se les acerc[a] para atemorizarlos" y convence a Temilo de que serán "despedazados y arrastrados" cruelmente una vez en la corte de Carlos V (*Cielos* 85). Horrorizado, al quinto día de navegar, Temilo se lanza al mar. Eca, en cambio, tras visitar la corte, "regres[a] a Nueva España en el navío en que viajaba . . . Sahagún" como "gobernador de Tlatelolco bajo los españoles" (86). Aunque la intervención de Malitzin sea ínfima y lateral, Boullosa no subvierte el estereotipo: es también aquí una traidora que priva a Hernando de padre. En cambio, el pasaje ofrece una inversión del estereotipo cultural que normalmente enfatiza la admiración de los conquistados hacia el mundo de los conquistadores. El relato de los horrores que Temilo imagina es el complemento inverso de la fantasía de la 'villa romana' de la niñez de Estela, pues también recurre a la mitología griega y a la iconografía europea, pero no para definir un idílico 'pueblo de indios' sino su figuración del mundo europeo: "Temilo imaginó cosas monstruosas y seres crueles de dos cabezas y corceles blancos con alas emplumadas. Creyó también ver a tres mujeres horrendas compartiendo un ojo, a un hombre gigantesco sacudiendo con su tridente como a una tela al mar; vio mujeres desnudas, su piel blanca, los cabellos rubios, apareciendo sobre la superficie del agua, nacida de ostras enormes, y caminando en el mar vio dragones" (86). Boullosa aparece aquí incapaz de narrar el horror a partir de signos de la mitología precolombina, como correspondería al personaje, y vuelve a recurrir al marco referencial eurocentrista. La iconografía precolombina es reservada para situaciones positivas que ponen en relieve la riqueza de este patrimonio cultural, como en la narración de la fiesta de bienvenida a Cortés o la boda del hermano del rey Cacama de Texcoco, en cuya casa Hernando irá a vivir con su madre, "princesa" de Tlatelolco venida a menos tras la conquista.

Boullosa no quiere hacer notar que la estructura social precolombina ya mostraba las

injusticias sociales de la estratificación de clases y castas impuestas en la colonia. Prefiere señalar que el linaje noble de su personaje, al que la madre se aferra de manera similar a las abuelas de Estela, le resulta de nula importancia a esa primera generación subalternizada. Esta privación del rango sanguíneo y de clase y la negociación que los indígenas desclasados elaboraron, mediante el discurso epistolar, para granjearse una mejor posición en el nuevo orden, es la fuente archiconocida de un género de textos fundacionales de la literatura colonial latinoamericana. Boullosa hace un guiño hacia esta primera forma narrativa mestiza, de negociación de poder desde el margen, al narrar que, en una versión alternativa del destino de Temilo en Castilla, éste "redactó de su puño y letra el 'Memorial de la casa de Moctezuma sobre la pretensión de la grandeza de España al señor rey Felipe II'" (*Cielos* 87), una versión mexicana y paródica de los *Comentarios Reales* del Inca Garcilaso de la Vega, "the mestizo's book . . . [que es también] an appeal to exonerate his father," en el que Garcilaso "addresses a letter to a higher authority to gain enfranchisement" (González Echevarría 10-11).[57] La tentativa del Inca ha sido interpretada, más significativamente, como "the first mediation through which the story of Latin America was narrated" y en ella puede especularse ya sobre "the relationship between writing the history of the New World and the parallel emergence of the Picaresque, that is to say, of the novel" (González Echevarría 46). En la versión de Boullosa, el "nieto del Emperador de México, IX y último Moctezuma" pide al rey "conservarle algún lustre espectivo a su perdido solio . . . enriqueci[é]ndo[lo] con rentas y honr[á]ndolo con altos puestos . . . pronto" (*Cielos* 87).

La ironía que Boullosa comienza a construir con estos paralelismos entre las estructuras

[57] Puede incluso sostenerse que Hernando encarna igualmente al Inca Garcilaso de la Vega, en tanto escritor dedicado a registrar las costumbres de su pueblo. No obstante, se trata de una parodia de éste, pues Hernando no tiene respeto alguno por dicha labor encomendada, y prefiere escribir su contramemoria. De acuerdo con González Echevarría: "The *Comentarios* and the *Historia general del Perú* also included Garcilaso's own compelling autobiography, filled with the drama of his father's participation in the conquest and government of Peru, and the tragedy of his mother's life" (45).

de poder autóctonas y europeas, se torna solemne nostalgia cuando, en episodios posteriores, vincula el fracaso de los proyectos de desarrollo urbano – que derivan en la desecación del lago de Texcoco – únicamente a los conquistadores, aunque reconozca la corrupción imperante ya en el gobierno prehispánico:

> [C]uando niño, todavía vi en buen estado los caños y acequias que hicieron los dos Nezahualcóyotl para regar sus huertas y jardines . . . [y] sacaron de su cauce [a un río] para que fuera a dar a unas casas de placer [; en cambio, el río] que ahora tiene en encomienda don Antonio de Bazán, Alguacil Mayor de la Santa Inquisición de la Nueva España [y] las obras de los dos Nezahualcóyotl están todas rotas y el agua corre en desorden por diferentes vías. (105)

Este episodio vale como ejemplo para presentar las tres áreas en las que, volviendo a Mendieta, la utopística de Wallerstein extiende su crítica sobre la inviabilidad moral del capitalismo moderno/global: la "megaurbanización", el "déficit de legitimación" y la "crisis ecológica". Aunque la novela atiende de manera incisiva a estos procesos devastadores en la trama del futuro distópico de Lear, los introduce en la colonia, vinculándolos inequívocamente a un período que asimismo queda designado como una primera globalización imperialista, cultural y mercantil.

A lo largo de los diez capítulos siguientes, y sin asomo de ironía, Hernando relata su experiencia de creciente fervor religioso, su pasión por el conocimiento y su gusto por la vida comunal, pese a ciertas injusticias discriminatorias que reproducen comportamientos de clase entre el alumnado indígena – entre los que Hernando se percibe como marginal e impostor, por no ser el nieto de Nezahualcóyotl, cuyo lugar ocupa en un arreglo corrupto para evitar que el verdadero tome los hábitos. Relata también episodios de corrupción sacerdotal que, sin embargo, no asignan crímenes ni delitos mayores que la concupiscencia heterosexual [¿Y qué decir del tal

Juan Rebollo que siempre tuvo una Rebolla en México? (*Cielos* 176)], ni acusan a los religiosos de pederastia o sodomía.[58] Si algo sorprende en estos capítulos es el pudor de la voz narrativa y su apego casi incestuoso al cuerpo de la madre (que simboliza su origen prehispánico), con quien dormía todavía a los diez años, cuando se le separa de ella para entrar al colegio: "yo tenía por costumbre dormir al lado de su estera, en la más completa oscuridad, pero sintiendo su piel a mi lado. Estaba acostumbrado a sus mimos . . . incluso mientras dormía" (192).[59] Sorprende también la docilidad con que el indígena, que no había nunca sido castigado físicamente por su madre, asume las prácticas de tortura física. Un capítulo narra el descubrimiento y apropiación de la flagelación, práctica que resuena con los castigos precolombinos, por lo que Boullosa parece proponer una reflexión intercultural subyacente a la docilidad con que los indígenas asumen el suplicio.[60] Tal es la adhesión de Hernando a la vida religiosa, y la afinidad que muestra para la contemplación mística, que llega a expresar, sin el menor asomo de ironía: "¡Ay, aquello fue el paraíso terrenal, y se perdió tan pronto . . . ! [S]e abrió para nosotros otro mundo. Sin herir ni . . . violentar ni sembrar la muerte, éramos nosotros, los alumnos del Colegio . . . , los conquistadores indios que viajaban por nuevas tierras" (177). Ese "paraíso" sincrético volverá a desvanecerse

> cuando los Colegios se incorporaron a la Universidad [y] al de la Santa Cruz no le fueron

[58] López Lozano argumenta que "Boullosa's character does not deny the existence of same-sex practices in Mesoamerica but rather observes that such practices have also existed in Western culture since classical times" (151). Hernando apenas hace referencia a la sodomía como práctica humana, no geopolíticamente marcada, que no condena enérgicamente, y con la que incluso parece simpatizar. Cuando alguien se le acerca para comprobar que realiza su trabajo de escritura, en lugar de continuar con la narración de sus memorias, finge redactar pasajes de las costumbres prehispánicas. En ese contexto menciona que, para ahuyentar al curioso, recurriría a la narración del "uso de costumbres infames, que si se atribuyen a mis ancestros es porque sin duda las tuvieron, que no parece haber rincón del mundo no plagado de esos males . . . No niego que es mala costumbre, y que es buena para escandalizar a cualquiera, y que es conveniente advertir en su contra, porque se ha visto que quien la prueba, con dificultad la deja (de donde se concluye que malo no ha de ser para satisfacer al cuerpo, y que es por esto que no debe nadie acercarse a esa práctica nunca)" (*Cielos* 187).

[59] Para un análisis detallado de la figura materna y su función ideológica y afectiva, véase Saona, "Distopía en *Cielos de la Tierra*: el doble exilio de la lengua y de la madre," *Novelas Familiares*, 228-40.

[60] "Self-flagellation . . . had an important role in [indigenous] rituals; the priests themselves practiced it, and it was fervently adopted in the *aldeias*" (Pompa 82).

> abiertas sus puertas. Nadie podía dudar de que éramos los mejores y más aventajados, pero eso de ser indios. . . ¿La realidad no bastaba para contradecir su convicción sobre nuestra naturaleza? [. . . P]orque a los españoles . . . no les agrada que los indios tengan alguna ventaja sobre ellos. (*Cielos* 220)

Como menciona Pompa:

> At its origin, in the background of the civilization project, the mission constituted a theologically oriented practice, and suffered continuous readjustments and changes due to the results of catechesis, culminating in the institution of the Indian missions . . . The Jesuitical principles of "adapting the rules" and "tolerance towards violations" were among the key axes, having great consequences on the formation of a "hybrid culture" in the *aldeias*. (88)[61]

La trama expone, pues, cómo las enseñanzas espirituales de los misioneros resonaban en los indígenas. Esta larga exposición de prácticas religiosas que narra los esfuerzos de Zumárraga de instituir igualdad y educación entre los indígenas, y de los franciscanos como orden sacerdotal honestamente asociada a ese proyecto ecuménico, parecería excesiva y fuera de lugar en una novela que insiste en referir ese discurso eclesiástico a un presente laico, y a un futuro en plena disolución del lenguaje simbólico. Pero si Estela "se enamora" de Hernando, ello se debe, quizás, a que éste le permite vivir por procuración (1º) las formas de convivencia comunitaria, basadas en la renuncia a la individualidad, y (2º) la preeminencia del espíritu sobre el cuerpo como base de las prácticas *trascendentales* de las que carece su presente: "Parecía que yo había alcanzado el punto al que se llega sin uno mismo . . . [Y]o estaba en todos y todos en mí, pues comulgábamos a través de nuestra cercanía espiritual, en la disolución absoluta del orden de los cuerpos" (270-

[61] Si bien el ensayo de Pompa aborda las *aldeias* y los *sertaos* brasileños bajo los Jesuitas como estudio de caso, los fundamentos de la misión y sus argumentos son extensibles al caso mexicano.

271). Y si Lear se empeña en preservar dicho discurso trascendental – y según demuestro más adelante, en *incorporarlo* literal y materialmente en su propio cuerpo – ello sólo puede interpretarse de dos formas. La primera: Boullosa es favorable al proyecto ecuménico de Zumárraga y de los franciscanos de imponer la fe, y la novela elabora un duelo ante el fracaso de esa tentativa, que deriva en un presente de inmanencia e individualismo que prefigura el fin de la humanidad y su cultura. La segunda: Puesto que la novela elabora el mestizaje y el sincretismo como mitos fundadores, su incursión en el universalismo como *Zeitgeist* busca mostrar el significado de esa ideología desde la perspectiva de quienes fueron interpelados por ella. Nuevamente, Boullosa prefiere mostrar la *experiencia* de la ideología por encima del ya conocido *hecho* del triunfo abusivo de la Iglesia en tanto Aparato Ideológico de Estado. Esta intención es más sutil que la primera, también válida y a la cual regresaré al tratar el mundo de Lear. Boullosa parece tomar en cuenta datos sobresalientes del *Zeitgeist* dominante en las zonas de contacto textualizadas: "A vast historical and anthropological literature investigates the prophetic yearnings that inspired the Age of Discovery: from the mighty salvific suggestions that moved Columbus himself, to the millenarian vocation of the Franciscans in New Spain" (Pompa 77). Esta cita permite afirmar que la novela establece un nexo entre el milenarismo como síntoma epocal colonial y el milenarismo de finales de siglo XX (el de Estela). En su introducción a la colección de ensayos publicada sobre "Messianisms and Millenarisms of Early-Modern Iberian America, Spain and Portugal", cuyo objetivo es destacar "the circulation of [these] ideas", que aquí he llamado de índole transcendental, "and their connection with lettered culture, and even with skepticism and tolerance, signs of modern culture," Luís Filipe Silvério Lima y Ana Paula Torres Megani precisan que recientemente:

> Some authors have started to see an intense articulation between prophetical discourse

> and the political projects of the monarchies and empires, . . . others have included eschatological questions in discussions of the so-called 'Republic of Letters.' However . . . [scholars] restricted this phenomenon in the seventeenth century to literate and religious circles of the Reformation world, asserting that among the Catholics, specially Iberian and southern ones, there was no space for prophetic-messianic desires due to the Tridentine guidelines and, more specifically, inquisitorial persecution of heretics. (1-2)

Encuentro aquí una interpretación más justa del revisionismo religioso de *Cielos de la Tierra*. A través de episodios intradiegéticos muy precisos, que enseguida detallo, Hernando narra cómo la tentativa de Zumárraga fracasa tras dos incidentes. El primero: "se acus[a] de herejía a Carlos Ometochtzin" (*Cielos* 278), un indígena que había sido educado en el Colegio, pero liberado por no mostrar aptitudes religiosas. "[L]a acusación fue pretexto para arreglar un ataque contra el obispo Zumárraga" (279). El segundo: los altos dirigentes de la Real Audiencia, ubicada en México, se oponen a la educación de los indígenas, argumentando: "que hereticaríamos, . . . [q]ue los indios no éramos sino niños, y que como a tales debieran tratarnos, manteniéndonos fuera del latín conocimiento" (304). Ante esta noción simplista del indio-niño, que coincide con el mito del buen salvaje, Boullosa privilegia la concepción de "*genus angelicum*", de mayor densidad semántica, como muestra la siguiente cita:

> [These] millenarian instances deeply affected interpretation of the indigenous anthropological alterity as *genus angelicum*, the virgin people with which a church free of sins would be rebuilt, and the Kingdom of God would be established on earth on the eve of the end of time. . . . [T]he Church would regenerate itself with the indigenous people . . . living without sin in earthly paradise. (Pompa 77)

La mención del término "*genus angelicum*" es explícita en la novela. Poco después de anunciarse

el fracaso del Colegio, un fraile penetra en el dormitorio común de los jóvenes indígenas, y recitando versículos del Apocalipsis, se inclina junto al lecho de Hernando y con mirada "habita[da por] un fuego ajeno a los cuerpos" le pone un dedo en la naríz y le dice "repetidas veces '*genus angelicum*"' (*Cielos* 270). Boullosa explicita así su tratamiento ideológico del personaje. Hernando es, pues, un emblema de la zona de contacto espiritual (de índole trascendental y universalista) entre las epistemologías opuestas, que deja ver un espacio utópico común y una cultura híbrida, aunque el rol instrumental que los indígenas – en tanto cuerpos incorruptos y sujetos utópicos – cumplían ante los misioneros más fervientes, traiciona los fundamentos del proyecto.

El episodio que motiva la expulsión de Hernando del Colegio de Tlatelolco – que, evidentemente funciona como alegoría de una *doble expulsión del paraíso*: el prehispánico y el de la comunidad franciscana en su tentativa mesiánica de regeneración humanista – ocupa sólo los dos últimos capítulos anteriores al que cierra formalmente el manuscrito. Antes de comenzar el capítulo de su expulsión, Boullosa resume la configuración marginal y desplazada de Hernando, emblema de la condición indígena en los primeros años de la colonia:

> Mi fiesta de mi nacimiento no fue para mí. Mi padre no fue mío. . . Mi Texcoco no era mío, porque yo era tlatelolca. Tlatelolco, mi tierra, no me perteneció. . . . [En el Colegio] ocupaba el lugar de uno que nada tenía que ver conmigo. Mi mamá fue quitada de toda mi compañía . . . Mi primer pecado memorable . . . no fue cometido por mi cuerpo . . . Mi primera penitencia corpórea no fue sino un acto de arrogancia . . . ¡Qué sucesión de no míos, de míos ajenos, le fueron asignados en sus primeros años a mi torpe vida! (268)

Además de enfatizar las pérdidas, esta enumeración funciona para reconocer las instancias identitarias impuestas como borramiento de una identidad auténtica o voluntariamente elegida,

que Boullosa considera significativas: familia, linaje, tierra y culpa. Hernando dice haberlas "enumerado para despejar de ellos este espacio siquiera por un momento, que con más no míos por desgracia a la larga nos toparemos" (268). Así establece un puente hacia el despertar del erotismo y el deseo, que será el evento decisivo e irreconciliable en el enfrentamiento epistemológico que este personaje encarna. Esa experiencia sexual aparece pues como el primer y único acontecimiento identitario que Hernando reconoce como auténtico y propio.

A lo largo de los tres últimos capítulos, Hernando narra cómo conoce a "su ángel" – que además de remitir, como dijimos, al Ángel de la Historia benjaminiano, refiere también al "*genus angelicum*", pero subvertido, pues introduce el pecado y con éste la liberación. Se trata de una joven indígena "bellísima", "ingenua", "honesta" y "viuda" que sobrevive bailando y cantando en fiestas de dudosa reputación, aunque ella no es una de las "ídolas" o "suripantas", por no decir prostitutas, a las que acompaña en su oficio para ganarse la vida y alimentar a su bebé. Seducido por la mujer en una fiesta organizada como trampa para desprestigiar a los futuros sacerdotes indígenas, Hernando no hace nada por buscarla, temiendo al "pecado de concupiscencia" que reconoce. Con el pretexto de disculparse y probar junto con su inocencia la de Hernando, al cabo de dos encuentros en los que éste visita su casa y se ocupa de su bebé mejor que ella, Hernando termina cediendo a la tentación de los avances explícitos de la jóven. Tras el único encuentro sexual, que ocurre de manera sumamente natural y no provoca en Hernando el menor arrepentimiento, los esfuerzos espirituales de los años pasados en el Colegio se funden ante la evidencia de una carencia fundamental en el modo de vida religioso europeo: la negación del placer, del cuerpo y del deseo. La narración de Hernando recorre *in crescendo* desde la experiencia íntima hacia la universal, al tiempo que inscribe la reflexión en un marco epistémico geopolítica y culturalmente opuesto:

> Qué felicidad sentí. Vivir en el mundo de los frailes me había engañado con una vejez que no era la mía (348). . . .
>
> ¿Cuántas parejas más pude haber visto en mi camino, si las hubiera invocado con mi animal erguido? . . . Por mis ojos habrían pasado la mujer con el marido, el cuñado con la mujer, la amiga con con el amigo, la tía con el sobrino, la sobrina con el tío, la criada con el amo, y la ama con el criado, y había visto tal vez también a un hombre sodomizando a otro, al muchacho penetrando en el ano del perro, y a los perros y a las aves copulando entre sí, como si mi propia lascivia despertara en todo la primavera.
>
> Pero en estas tierras no hay primavera que despertar, porque aquí nunca azota el invierno. . . . [A]llá en el tepetate arañándose las nalgas y las piernas, los míos, los indios, lamentarían con dulces quejidos su derrota. Pasos más allá, en la traza blanca, . . . sobre mullidos cojines . . . los españoles, los conquistadores de estas tierras, celebrarían su victoria . . . gimoteando también, las esposas fingiendo disgusto para dar certeza de castidad a sus maridos, las putillas sacando grititos falsos para agradar a los pagadores de sus placeres. . . . Pero no me detuve más . . . Traía la mente despejada por el soplo bestial de la risa. (348; 350-51)

La trama termina por desmentir así los fundamentos de la tentativa utópica al margen del poder de interpelación del discurso ideológico religioso.[62] No obstante, según veremos más adelante,

[62] Del aparataje católico colonial-utópico, Boullosa no rescata más que las formas y un trascendentalismo afectivo que anula cualquier potencial de interpelación positiva capaz de promover la agencia individual o colectiva. No obstante, en el período novelado, existe un episodio histórico que estableció una ruptura al seno de la propia iglesia católica en Latinoamérica, subvirtiendo presupuestos coloniales y utópicos y abogando por un retorno a los valores de caridad, humildad y justicia social: la teología de la liberación. Boullosa no incluye este período en las reflexiones de Estela, que sí revisitan los años sesenta como episodio nacional traumático, al ocuparse brevemente de la matanza de estudiantes en Tlatelolco. *La flor de lis*, novela autobiográfica de Elena Poniatowska, aborda la importante influencia que este movimiento católico tuvo en el cambio de mentalidades de la burguesía mexicana de los años sesenta. El título es alegórico de la metamorfosis que la narradora y autora protagoniza en su adolescencia: de ser una rica inmigrante descendiente de la nobleza europea (evocada por la flor de lis como símbolo de la monarquía francesa), Elena deviene tan mexicana como "La flor de lis", un famoso expendio de tamales que la

Boullosa no abandona el lenguaje comunicativo y gestual vinculado a las prácticas mesiánicas milenaristas al configurar el personaje de Lear, tercer y último mediador que, desde un futuro de ficción especulativa, determina el destino de la memoria cultural mexicana – que, como vimos, es también el de las utopías que la conforman.[63]

La angustia por la pérdida de la memoria cultural es un tópico que ha ganado fuerza a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, siglo que culminó, según muchos estudiosos, con una franca obsesión conmemorativa que obedece a una "ruptura entre memoria e historia" (Ricoeur, *La mémoire* 523). Recordemos que el presente desde el cual Boullosa escribe *Cielos de la Tierra* es precisamente el de finales del siglo XX, época en que tomó auge el debate en torno al patrimonio cultural y se exacerbó el cuestionamiento por los criterios y las motivaciones para preservar toda forma de memoria colectiva. La tercera parte de nuestro estudio analiza *Cielos de la Tierra* a la luz de este debate.

Como ya adelantamos, Lear pertenece a una comunidad utópica posterior a "la guerra intercontinental", llamada L'Atlàntide, que habita un mundo aéreo y transparente, separado de la atmósfera terrestre tan corrompida como la superficie de la Tierra, de la que sólo quedan montañas de basura y putrefacción. Los atlántidos se han dado una misión ecologista. Su único objetivo es preservar la "Naturaleza" y para ello se afanan en la paradójica tarea de destruir toda huella de humanidad, considerada por los atlántidos como una fuerza devastadora, por lo que "a la comunidad sólo le interesa el olvido y la imposición de un código de comunicación que anule el uso del lenguaje" (*Cielos* 20). Desde la primera página, el discurso de Lear se construye en oposición al de su comunidad. Lear dice ejercer la arqueología para reconstruir los orígenes de su

novela refiere explícitamente en su apropiación de la cultura nacional que la lleva a valorar la heterogeneidad y a denunciar los lastres del colonialismo alternizante.

[63] Por lo anterior, coincido con Domínguez Michael en que "*Cielos de la Tierra* es una novela de madurez formulada por las preguntas sin respuesta que la mexicanidad sigue exigiendo a los escritores" ("*Cielos*" 42).

comunidad, en una búsqueda de paternidad/maternidad que le ha sido negada y que relaciona con "el tiempo de la Historia" (15). Caben aquí dos interpretaciones.

Margarita Saona interpreta esta necesidad de suplir socialmente la carencia de madre y padre – que ha de transformarse en una crisis del lenguaje universal – como la metáfora de una sociedad cuyo proyecto nacional sufre un continuo proceso de transformación, lo que la incapacita para aceptar la autoridad propuesta por el sistema y la obliga a refugiarse en un "espacio semiótico" marginal pero identitario (Saona 228-240). En el móvil literario de Lear resuena la dedicatoria de Boullosa a su madre y abuela, "que son y serán mi fortaleza," y que anuncia la perspectiva reverencial desde la cual la autora enfoca su memoria familiar.

En el ejercicio de su profesión, Lear visita la Biblioteca del Colegio de México y se topa por casualidad con el palimpsesto. Como la novela, el palimpsesto comienza con un doble epígrafe. Del primero, atribuido a "Sir William Berkeley, gobernador de Virginia", se le dice al lector que sus "líneas no pueden tener relación alguna con el texto que ella [Estela] traduce":

> *Doy gracias a Dios porque no tenemos ni escuelas ni imprentas, y ojalá que no las tengamos en estos cien años, en vista de que las letras han engendrado rebeldía y herejía y sectas en el mundo, la imprenta ha divulgado éstas y también calumnias contra el mejor gobierno. Dios nos libre de ambas.* (*Cielos* 31; cursiva original)

Es evidente que estas líneas tienen mucho que ver con el manuscrito que Lear nos presenta, pues denuncian la oposición del gobierno del futuro al ejercicio de la libertad de expresión en forma de contradiscursos, y denota la eliminación que en este tiempo hipotético se ha hecho de dos dispositivos privilegiados en la producción y difusión de dichos contradiscursos generadores de disenso, la escuela y la imprenta.

El segundo epígrafe del palimpsesto, "firma[do por] don Lorenzo Ugarte de los Ríos,

Alguacil Mayor de la Inquisición de la Nueva España", pide al lector lerlo con el "humor negro" (32) que programa una postura paródica hacia el referente del poema, México, representado en la grandeza de la utopía pero leído desde la fatalidad postapocalíptica del futuro de Lear:

> *Sea México común patria y posada; / de España erario, centro del gran mundo; / Sicilia en sus cosechas, y en yocundo / Verano temple su región templada. / Sea Venecia en planta; en levantada / arquitectura Grecia; sea segundo / Corintio en joyas; en saber profundo, / París, y Roma en religión sagrada. / Sea otro nuevo Cairo en la grandeza; / curiosa China, en trato; en medicina, / Alejandría; en fueros, Zaragoza. / Imite a muchas en mortal belleza; / y sea sola, inmortal y peregrina / Esmirna, que en Balbuena a Homero / goza*. (31-32; cursiva original)

El presente incómodo desde el que la narración media no puede ser, ni siquiera para Lear, una coordenada abstracta y atemporal. Ha de tomar sitio, ocurrir en un espacio. Como le ocurre al texto atrapado por la imprenta y en la vivencia del estudiante que va a la escuela para incorporar la memoria histórica, las visiones utópicas del pasado requerirán también un lugar para manifestarse. Ese lugar será México, una parodia de su propia utopía cosmopolita. Tras este epígrafe, el significante "México" no podrá leerse simplemente como la antigua capital de la Nueva España, ni como una megalópolis finisecular; en México resonará la multitud de significados evocados por las grandes ciudades de la antigüedad, cuya sumatoria axiológica aumenta el peso de la ruina y magnifica el fracaso de la empresa urbanística en la cual se escucha el eco de las pretensiones globales contemporáneas al lector, a la autora y al mundo de Estela.

Este contraste entre la pretensión babélica de México y su fatídico destino aparece ya en la página veintisiete de la novela, en una cita de *La muerte del capitán Cook* de Álvaro Mutis, a quien Lear llama "mi poeta". El contenido semántico del poema es idéntico al del epígrafe, por

lo que evitaremos su reproducción. Es importante, sin embargo, notar la extensión que ocupan estas citas con las que Boullosa busca autentificar el referente vivencial (Estela) del texto poético. De la página veintisiete a la treinta hay en total setenta líneas de Mutis, veinte de Federico Gamboa y apenas treinta y nueve de Boullosa. Todo esto antes del par de epígrafes que hemos discutido, con los que abre el palimpsesto en la página treinta y uno. La siguiente cita de Mutis, a sólo doce renglones de distancia del poema, pertenece a sus memorias y ofrece un ejemplo más de la preferencia de la autora por el testimonio. También es importante destacar que Lear recurre constantemente a personalidades culturales reconocidas (canonizadas por la cultura oficial occidental o latinoamericana) para avalar emotivamente el discurso histórico. En sus memorias, Mutis confiesa la "nostalgia incurable" que sentía ante la decadencia de México que, siguiendo el consejo del pintor Fernando "Botero, embelesado ante la belleza de la ciudad . . . que me deslumbró y hechizó . . . hi[zo] de ella [su] segunda patria" (28-29). La cita concluye con la *mea culpa* del poeta: "¿Qué hemos hecho para merecer este castigo? . . . De mí puedo decir que siento que no supe serle fiel, no supe perpetuar en alguna forma la imagen deliciosa reveladora de la que recuerdo aún como la más bella ciudad de América" (29). El contraste entre la grandeza y la decadencia de México en términos de registros culturales es crucial para mi análisis, pues, como veremos ahora, busca generar un archivo de memoria cultural, no desde la ficción, sino desde la autoridad del discurso institucional oficial de la "alta" cultura. Esta decisión es problemática en el contexto de una novela que aboga por la inclusión del contradiscurso y, a mi parecer, desvirtúa el ideal de heterogeneidad discursiva que persigue.

En 1995, Andreas Huyssen publica *Twilight Memories, Marking Time in a Culture of Amnesia*, en donde sostiene que, rumbo al final del siglo XX, la cultura occidental vive una paradoja en torno a la memoria: Por un lado, se observa una obsesión hacia el pasado, como

demuestra la construcción de museos y memoriales; por otro, indisociable de este afán conmemorativo, se reconoce un "virus of amnesia that at times threatens to consume memory itself" (cit. en Whitehead 1). Para Huyssen, la obsesión con la memoria es una formación reactiva de la cultura cuyo objetivo es disminuir la aceleración de la experiencia temporal resultante de las nuevas tecnologías mediáticas (Huyssen, "Present Pasts"). *Cielos de la Tierra* se publica tres años después del libro de Huyssen y ofrece una visión acorde al veredicto del teórico: no sólo es sintomática de la obsesión por la memoria tanto individual como histórica, sino que en ella se percibe la desconfianza hacia las nuevas tecnologías que el teórico vislumbra.

Pero más que a la velocidad informativa y al consecuente presenteísmo, la novela proyecta un temor a la *inmaterialidad* de la cultura en general y del lenguaje en particular. El referente extradiegético con el cual dialoga la novela es la Internet, que emerge a finales del siglo XX como archivo informativo, medio de comunicación y forma de registro inmaterial de la memoria, además de la creciente sustitución del material impreso por el digital. No es difícil leer una metáfora de Internet en la "Central de Estudios", verdadero archivo universal en el que se almacena el resultado de la labor escritural, cuya técnica la autora no describe, simplemente alude mediante una lista exhaustiva de técnicas escriturales del pasado:

> Escribo deslizando el instrumento de nuestra escritura para guardar estas palabras en la Central de Estudios. Ella tiene memoria. No echo mano de papiro o papel, pluma de ave, manguillo, lápiz, pluma, máquina de escribir, ordenador, o del cincel y la piedra. Uso la herramienta de mi comunidad. Creo que, aunque por el momento la memoria se menosprecie, la Central de Estudios es una institución a prueba de veleidades; por eso trabajo en ella, dejo en ella guardado lo que recupero, con la esperanza de que algún día cobre cuerpo. (*Cielos* 15-16)

La postura de Lear ilustra también y muy claramente la paradoja ente las culturas amnésicas y las hipermemoriosas vislumbradas por Husseyn ("Present Pasts"). Estas culturas sienten la urgencia obsesiva de configurar archivos y memoriales; pero esta misma obsesión denota una falta de comprensión y de convivencia con el material del pasado que se quiere preservar. Así, la obligación de preservar costumbres del pasado nace al constatar que se han perdido o están por perderse. En este mismo espíritu, Boullosa diseña una oposición entre los atlántidos – que quieren desmaterializar el mundo para luego desemantizar el lenguaje – y la predilección de Lear por los libros:

> ¿Y por qué sí los libros? Porque los libros vencen la muerte de una manera muy distinta a como lo hemos conseguido los sobrevivientes. Desde el momento en que los libros fueron escritos, empezaron a parlotear con el pasado y con el futuro. Los libros siempre han sido memoria hacia otros tiempos . . . mientras L'Atlàntide sobrevive decidida a asirse a un instante aislado, flotando en el agua estancada que impide la llegada de la muerte. (*Cielos* 21)

La narradora no parece reconocer que la función archivística de los libros y su capacidad de relacionar tiempos distintos no implican un actuar en consecuencia. Tampoco reconoce otras prácticas ligadas a orientar dicha puesta en acto de la sabiduría libresca que defiende. Son innumerables los episodios de la novela que comunican un desmesurado culto por la memoria en tanto archivo. Ninguno de ellos se presenta en tono irónico, aunque este registro se emplee para connotar épocas, sitios o circunstancias. El mecanismo más flagrante para denotar este culto es el uso de mayúsculas en ciertos vocablos comunes, erigiéndolos en verdaderos monumentos a sus significados en el espacio gráfico del texto. Tales significantes son: "Historia", "Tiempo", "Naturaleza" y "Némesis". Juntos construyen el campo semántico de la novela. La mayúscula

crea un doble significante, el común y el propio, engrandecido por la consciencia, es decir, emblemático y metamemorísico. El mejor ejemplo de esta consagración de los términos es el vocablo "risa", único que escapa al campo semántico central. Lear utiliza la mayúscula para oponer el gesto que denota la 'auténtica' alegría, aquella que tiene consciencia lingüística del acto de reír, a la mera mueca vulgar, sin emoción ni lógica, emitida por los atlántidos que han perdido el lenguaje, como un mero simulacro de alegría: "Un día se comprenderá que *recordar es sobrevivir*. La lengua ocupará el lugar que le es propio, los memoriosos llenarán el alma de L'Atlàntide, se escuchará de nuevo la *Risa* y temeremos la oscuridad" (20; mi énfasis).

El mundo de Lear cuenta con muchos otros nombres propios empleados para señalar sitios – ya sea utópicos y artificiales en L'Atlàntide, o ruinas preservadas en la Tierra – destinados a programar o activar la memoria: "La Conformación, La Cuna, El Receptor de Imágenes" (15) son los lugares en los que se administra la memoria de los atlántidos, cuyos cuerpos sexuados carecen de padres y de progenie y cuya ciencia ha vencido las contingencias del envejecimiento, la enfermedad y la muerte. El más significativo de estos lugares es el "Das Menschen Museum, el Museo del Hombre" (21), edificio que establece un contraste con los numerosos jardines y con el "Punto Calpe", una "escalinata de aire sólido" que une L'Atlàntide a la superficie terrestre y desde el cual se percibe una "montaña artificial, . . . macabro monumento al amor que los hombres tuvieron por las cosas" (24). Si bien Lear reconstituye textos de forma inmaterial, a la manera de Internet, y su comunidad rechaza tajantemente todo pasado ligado al lenguaje, por haber sido éste el precursor del desastre ecológico, "[l]as obras de arte que merecían un espacio sobre la Tierra permanecen intactas bajo una burbuja que sí toca la superficie" (21). El museo es un espacio memorístico que se suma a la metáfora de Internet para representar el comportamiento archivístico obsesivo denunciado por Huyssen como una mera

práctica historiográfica desprovista de análisis y de valor simbólico. Ambos representan construcciones alegóricas, en términos materiales y habitables, de las dos formas de "heterotopía" reconocidas por Foucault, ya sea por acumulación, ya sea por anulación del tiempo. A diferencia de la utopía abstracta, Foucault define la "heterotopía" como un "espacio especular" que permite una crítica objetiva "a la vez mítica y real del espacio en que vivimos," y que, mediante la "ilusión" y la "compensación", "funciona al máximo cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional" ("Des espaces autres" 6; 17-19; mi trad.). Pero el potencial materializador de utopía que justifica la heterotopía foucauldiana queda trastocado en la novela por la obsolecencia de ambos espacios. No obstante, el museo "que nadie visita" (*Cielos* 21) cumple una función afectiva para Lear, quien acude a él "cuando recuerdo el tiempo en que ardió la atmósfera, voy para provocarme algo parecido a la emoción que llamaron melancolía" (21). El resto de la comunidad, se nos dice, prefiere visitar los jardines, espacios máximamente artificiales pero de apariencia natural gracias a la materia prima reconstituída genéticamente para su manufactura. Como el museo a la cultura, estos jardines simbolizan la relación de los atlántidos con la naturaleza, cuyo fundamento original (al igual que el manuscrito de Hernando) ya no existe. Se trata de meros simulacros, significantes cuyo significado se ha perdido y que nos llevan a escuchar nuevamente la denuncia de Jameson y Guy Debord a la cultura postmoderna:

> Para tales objetos podemos reservar la concepción de Platón del "simulacro", la copia idéntica de la que jamás ha existido un original. Muy coherentemente, la cultura del simulacro nace en una sociedad donde el valor de cambio se ha generalizado hasta el punto de que desaparece el recuerdo del valor de uso, una sociedad donde, como ha observado Guy Debord . . . , "la imagen se ha convertido en la forma final de la

> reificación de la mercancía." (*La sociedad del espectáculo*) . . . Hoy, la incisiva consigna de Guy Debord se adecúa mejor que nunca a la 'prehistoria' de una sociedad despojada de toda historicidad, una sociedad cuyo supuesto pasado es poco más que un conjunto de espectáculos cubiertos de polvo. En fiel conformidad con la teoría lingüística postestructuralista, el pasado como referente se va poniendo paulatinamente entre paréntesis y termina borrándose del todo, dejándonos tan sólo textos. (Jameson, "Postmodernismo" 10)

El contraste en el uso de estos dos espacios – el museo y el jardín – transmite al lector la relación que, tanto el sujeto marginalizado por su apego al archivo cultural (Lear) como el sujeto colectivo que lo rechaza (comunidad dominante de atlántidos), mantienen con la historia y con la naturaleza. Para el primero, se trata de un recurso afectivo en cuya preservación se juega la identidad. Para el segundo, es un puro escenario estético. El primero se identifica con la memoria cultural; el segundo subraya su desconfianza en la cultura mediante el culto alternativo de un simulacro de naturaleza con la que no interactúa, pues la única forma de interacción que esta comunidad concibe es la explotación mercantilista del orden neoliberal que devastó la naturaleza "real" "by dumping and exteriorizing waste and cost", y cuya respuesta a la pregunta: "What happens when capitalism can no longer exteriorize costs, and there are no virgin niches left to be ecologically pillaged?" (Mendieta 235) es desmaterializar su propia naturaleza específica, tanto corpórea como racional y afectiva. Pero si Boullosa presenta una distopía donde lo natural es mero simulacro, no parece reconocer que la relación de Lear con la memoria textual es igualmente artificial, pues su interacción con el referente es unilateral, carente de cuerpo y de presencia. La afección que Lear manifiesta por el valor histórico de los textos opone la inmaterialidad del lenguaje a la materialidad mediatizada de los jardines y los objetos del museo,

por lo que, incluso dentro de su definición de cultura (que excluye a la ciencia y a la tecnología) se adjudica un valor superior a los signos abstractos que a al material concreto.

En el transcurso de la trama, el ejercicio del culto alternativo al textual (el de la naturaleza que es más bien el del simulacro) habrá de transformarse en barbarie. En un gesto que recuerda el borramiento de palabras inconvenientes al régimen en *1984* de George Orwell (1949), obra cumbre de la literatura distópica, los atlántidos declaran efectivamente la abolición del lenguaje y a partir de entonces escenifican la degeneración de todo hábito y técnica sociocultural y corpórea. La descripción de esta degradación humana conforma una secuencia de nueve capítulos en los que se expone la decadencia del cuerpo individual – que se irá reduciendo a un actor de pulsiones irracionales – y la del cuerpo social de la comunidad de atlántidos, reducida a una tribu caníbal que terminará reproduciendo las prácticas de barbarie que los conquistadores adjudicaron a los indígenas de América, como sugiere este comentario de Armand Mattelart al texto de Américo Vespucio:

> [E]l despiste del occidental es radical ante cosas que no pueden adecuarse a su universo mental ni a su experiencia de vida. La forma de vivir de los aborígenes es "epicúrea"; nada es de nadie, todo es de todos, exclama el navegante [Américo Vespucio]. . . Estos aborígenes no parecen estar constreñidos por ninguna regla ni obedecer a orden alguna. Es lo que más impresiona a Vespucio. Carecen de horarios fijos . . . (costumbre "bárbara" a juicio del narrador [Vespucio]). No tienen "capitán" porque "cada uno de ellos es su propio señor". No saben de sistemas judiciales. . . . Ni los hombres ni las mujeres "se avergüenzan de enseñar sus partes pudendas" . . . Finalmente, concluye el navegante, "viven y se conforman con lo que la *naturaleza* les proporciona. . . . El "estado de naturaleza" se convierte en la clave interpretativa de la inventio del

Nuevo Mundo. (*Historia* 26)

Para ilustrar la transición entre la libertad etérea (occidental, por incorpórea y trascendental, con la que Lear se identifica) y la barbarie de los atlántidos (virtual, pero anclada en una carnalidad sin fundamentos emotivos ni trascendentales) en relación con la conducta "epicúrea" de los indígenas (ya elaborada en el despertar sexual de Hernando), cito a continuación fragmentos de esa larga secuencia de capítulos que construyen la decadencia moral de la comunidad de Lear:

> Los hombres habrían dicho que recibí la visita de Lilith. Dormía, y sentí en la nuca un hormigueo, entre cautivador y repulsivo, que apoderándose de mí bajó hasta la altura de los riñones. . . . Era fortísima la calidad eléctrica del dolor . . . en la nuca. . . . Caí en la cuenta de que, lo más probable, la alarma era lo que me había [despertado]" (*Cielos* 230).

Lear camina hasta la Punta Calpe, donde casualmente encuentra a su amigo Ramón, quien, a pesar de su misteriosa apariencia intangible, pronto muestra ser el origen de ese deseo virtualmente inducido ("eléctrico") que Lear percibe y al que, creyendo que se trata de una realidad, responde:

> Tardé un par de minutos en responder a sus muestras de deseo, pasados los cuales me hice suya sin barreras, expulsada del mundo sensible . . . entregada a la aventura levítica de la carne . . . Yo, Ramón, las estrellas y L'Atlantide parecíamos parte del mismo cuerpo y del mismo acto. Diría que nuestro copular era perfecto, pero sería medio mentir, porque algo *extraño* ocurría en nuestro acto. . . . [A]lejados el uno del otro, Ramón y yo nos observábamos con completa frialdad. (232; cursiva original)

Al despertar al día siguiente, Lear descubre que Ramón ha estado ausente por tres días, por lo que el carácter virtual del encuentro – la clave de su extrañeza y que le quita toda "naturalidad" (valor premoderno), tornándolo "sublime, perfecto" (valor moderno) – se confirma ante el lector,

pese a que Lear se aferre a su percepción y a su memoria: "Sí vi a Ramón anoche, lo aseguro. . . . ¿O Ramón estando allá estuvo aquí?" (233).

Capítulos más tarde, declarada la "abolición de la palabra" (251) – que coincide especularmente (en la traducción de Lear) con el capítulo en que Hernando, "*genus angelicum*", narra su experiencia de "la disolución absoluta del orden de los cuerpos" (271) – Lear vuelve a encontrarse con Ramón, quien manifiesta la decadencia que vengo refiriendo:

> Estaba a media transcripción de Hernando, cuando, como salido de la nada . . . apareció junto a mí Ramón. . . . Yo lo veía, y él me devoraba . . . Yo lo analizaba y él me descuartizaba. . . . ¿Qué tenía que se veía tan distinto? . . . [M]e tomé el atrevimiento de tocarlo, para ver qué nía bajo la mayor protuberancia del lienzo, la del vientre. Sólo se tenía él mismo. . . . Se había llenado de carne . . . 'Ramón come carne' pensé. . . . [N]o tuve tiempo de medir las consecuencias . . . de lo que él ejecutó como respuesta a mi averiguación . . . . Después de mirarme con la imbécil agresión que pretende satisfacer su remedo degradado del deseo amoroso, Ramón intentó besarme a la fuerza . . . Ventrudo, inflado de comer en exceso quién sabe qué extraños asuntos . . . Era como un animal . . . dando su última y débil lucha por meterle el pito a una hembra. . . . Creo que mi intuición de que come carne no nace de una equivocación. . . . ¿Cuál carne queda . . . ? Obviamente no la de los atlántidos . . . [Q]ueda la de los hijos de Caspa. Comen chicos . . . Mis divinos atlántidos, que algún día alcanzaron un estado de perfección que rebasaba cualquier sueño humano, al borrar de sus personas la palabra, han devenido en cerdos, comedores de carne de bebecitos muertos. (275-277)

Esta degradación moral de carácter íntimo es precedida por un capítulo en el que los atlántidos beben agua estancada tras crucificar a uno de ellos (que no casualmamente Lear nombra

"Ulises"). Cuando Lear confronta al grupo, incapaces de responder pues carecen de lenguaje, la cruz desaparece con ellos. La cruz señala el triunfo del discurso utópico judeocristiano que Hernando problematiza, y representa en el mundo de Lear el último significante al que los atlántidos despojan de significado. A la cruz sigue un simulacro de risa desprovisto de emoción, una risa tribal que ya no lleva mayúsculas: "Caminé en el jardín, buscándola [la cruz], pero no había sino las flores artificiales de los atlántidos . . . A la cruz la habían desaparecido con sus risas. Regresé aquí. Anoto esto sin comentarlo" (266).

Cabe señalar que, en la narración de Hernando, "Lilith" y la "risa" son significantes de primera instancia, cargados de emociones 'naturales' y desprovistos de la segunda intención "extraña" que delata su carácter "virtual" de distanciamiento afectivo en el mundo del simulacro de Lear. Boullosa recurre igualmente al holograma para significar la pérdida progresiva del orden lógico ligado al lenguaje, y del cual depende la facultad de ubicarse espacio-temporalmente. Esto subraya la tesis que he venido sosteniendo, apoyada en Candau, de que la novela somete los niveles facultativos de la memoria al máximamente consciente de la metamemoria. Al sustraerse a la temporalidad, la forma holográfica de los hechos sugiere que el material pudo haberse dado en un espacio-tiempo no sólo anterior, sino también simultáneo o fractalmente posterior al presente de Lear, quien sólo tiene su memoria corporal (rememoración) para confirmar que efectivamente existieron, y su labor escritural (reelaboración) para registrarlos. La escritura funciona como soporte de la memoria corporal cuando el presente ha alcanzado un nivel crítico; a través de ella Lear se convierte en sujeto testimoniante y no sólo archivo de las memorias de Hernando, que seguirán sirviéndole de consuelo identitario. Aquí, como en los otros dos mundos posibles, escritura y memoria corporal se presentan como los mecanismos privilegiados del discurso histórico cuyo valor deriva de su capacidad de dar

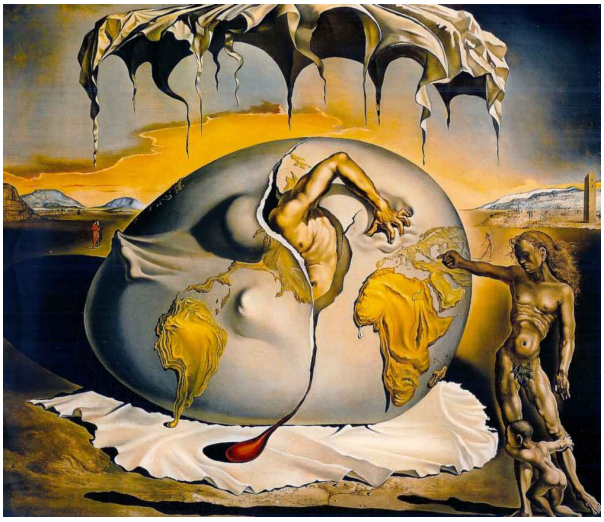
testimonio, es decir, de restituir la función afectiva y de fidelidad al pasado. Pero al no haber ya naturaleza, lenguaje ni comunidad, tampoco hay deseo, por lo que el trabajo de duelo se diluye ante la fuerza tanática, disolviendo a la humanidad.

La decadencia continúa mostrando formas degradadas de la cultura vivencial en escenas de imaginería apocalíptica en las que el cuerpo humano exhibe sus entrañas o se cosifica, confundiéndose con las formas artificiales de objetos cotidianos. En ellas se percibe una ékfrasis que combina la iconografía del surrealismo y del expresionismo. Me atrevo a sostener que Boullosa dialoga implícitamente con algunas pinturas de Dalí, como *Canibalismo de otoño* (1936) y *La desintegración de la persistencia de la memoria* (1954) (figs. 1 y 2), cuyos títulos remiten a la temática de la novela. Si atendemos a las descripciones, cabe mencionar también *Niño geopolítico mirando el nacimiento del hombre nuevo,* (1943) y *Ciudad de cajones. El escritorio antropomórfico* (1936) (figs. 3 y 4). Tampoco parece casual que en la novela resuenen los ecos de la obra maestra de Francis Bacon, *Three Studies for Figures on the Base of the Crucifixion* (1962) (fig 4). Tanto Dalí como Bacon deconstruyen las convenciones plásticas para explorar la relación entre cuerpo y ritual, entre rito y memoria simbólica. Consideremos la siguiente cita de *Cielos de la Tierra* a la luz de estas imágenes:

> El asombro y el horror no me permitieron dejar los ojos cerrados. La abertura [sic] dejada por la franja de piel que ahora le colgaba como una cola frontal, dejaba al descubierto el brazo que había entrado por su hoyo, más un sinnúmero de cosas. No de vísceras, sino de cosas . . . acomodadas en riguroso orden y economía de espacio dentro del cuerpo . . . Alcancé a ver atrás de ellas alguna víscera. (353)

1. Salvador Dalí. *Canibalismo de otoño*, 1936

2. Salvador Dalí. *La desintegración de la persistencia de la memoria,* 1954



3. Salvador Dalí. *Niño geopolítico mirando el nacimiento del hombre nuevo,* 1943

4. Salvador Dalí. *Ciudad de cajones. El escritorio antropomórfico*, 1936

5. Francis Bacon. *Three Studies for a Crucifixion,* 1962

En estrecha relación con la ékfrasis de obras que exploran los límites entre lo real y lo imaginario, Boullosa utiliza el recurso fenomenológico a la "estética del efecto" (Moser, "Anamnesia" 17) para generar una respuesta visceral que *afecte* al lector y lo vincule a la ficción más allá de la complicidad ética o la verosimilitud lógica. Lear requiere provocar la abyección del lector para "dramatizar y, más radicalmente, transmitir al espectador el proceso operativo o disfuncional de la memoria, ligándolo de un modo subjetivo a la experiencia corporal del sujeto amnésico a niveles prácticos, psíquicos e incluso ónticos" (18). Esta técnica tiene un impacto

directo en el lector, quien no puede sustraerse perceptivamente a la respuesta preconsciente que el objeto estético le arranca. Boullosa se vale de la 'estética del efecto' para establecer la escisión epistémica que separa a Lear de su comunidad hasta alienarla física y espacialmente. Lear es el último cuerpo humano, además del último rastro de humanidad: el resto abyecto de nuestra especie, su último *ejemplar*.

La función didáctica, ejemplarizante, de la alegoría no podría ser más explícita. Investida de este carácter apocalíptico pero también mesiánico, Lear afirma poco antes de terminar la novela que sus coetáneos "ya no son lo que fueron. Su presente sin tiempo no comprende su pasado . . . Estos seres son otros porque nada recuerdan, porque no hablan, porque no habitan en ningún tiempo" (*Cielos* 360). Y sin embargo, "no paran de hacer cosas . . . El día entero se inventan historias. Goethe decía que las historias se inventan para escapar a los recuerdos" (361). Lear no pretende escapar a los recuerdos; se afirma explícitamente a favor de la rememoración, postulando el recuerdo como metarrelato. La rememoración y no la reelaboración pretenderá fijar el código entre significado y significante de la misma manera que ocurría con la historia oficial antes de enriquecerla con el relato marginal de Hernando.

Pese a la elaboración de archivos históricos depositarios de la memoria personal y colectiva, al llevar sus convicciones al terreno de la práctica cotidiana, ambas ideologías – la cultura hipermemoriosa de Lear como la amnésica de los atlántidos – fracasan en comprender el pasado, darle continuidad lógica e incluirlo significativamente en su presente, incorporándolo a sus vivencias. No ocurre así en el mundo de Hernando, quien impone el ejercicio de la memoria corporal en su vida y hace del texto un relato testimonial, esencialmente ligado a su experiencia cultural. Tampoco ocurre así en el mundo de Estela, quien lejos de preservar el pasado, lo reconstruye, confundiendo los tiempos y las fronteras ónticas. En el mundo de Lear la

inscripción es necesaria precisamente porque ya no existe (no persiste) la práctica de la memoria incorporada: ya no hay practicantes de la tradición. Lear es también el último cuerpo memorioso, y su corporalidad habrá de inmolarse en la culminación de un ritual por demás judeocristiano de transustanciación del Logos, constituyéndose en archivo, texto en el vacío. Para abordar las implicaciones problemáticas de ese final, es preciso atender primero a una última incursión de la ficción en la negociación del campo cultural explícitamente desde la tradición de la novela alegórica latinoamericana.

La tercera intervención de Estela lleva al límite la ruptura que la novela ha ido estableciendo entre los referentes intra y extratextuales y las coordenadas espaciotemporales de los personajes narradores. Para desestabilizar todavía más el contrato mimético, el discurso toma la forma de un ensayo sobre la incidencia de *Cien años de soledad* en la generación de Boullosa, la posterior al Boom latinoamericano (*Cielos* 98-205). Esta inclusión hace virar la trama hacia un ajuste de cuentas generacional entre la autora implícita – que coincide con la biográfica – y el canon literario latinoamericano, pero también entre la novela histórica tradicional, la nueva novela histórica, y su distópica prole, a la que pertenece *Cielos de la Tierra*. Significativamente, Boullosa – en voz de Estela – ve en *Cien años* la institucionalización del cambio de sitio en el que se realiza "el mal" (*Cielos* 202). Si el pasado colonial de Hernando estaba sometido al régimen que condenaba las tentaciones de la carne como "pecados", *Cien años de soledad* traslada la atención moral de la inocua intimidad del cuerpo individual al dominio social y político. Esta traslación de dominio del "pecado" (*Cielos* 203) se articula en torno a los dos territorios identitarios que la novela designa como detentores del deber de memoria: por un lado el *cuerpo* (la condición de posibilidad de la memoria comunicativa, afectiva y empírica), por otro lado el *texto* (la materialización de la memoria cultural):

> A nuestros ojos, el mundo volvía a nacer por escrito en *Cien años de soledad*. Éste era el nuevo génesis . . . Al reescribirlo, el escritor lo ha mejorado: el mal está localizado en su lugar, en el lugar que le corresponde, y no en la carne, no en el cuerpo, como ocurría muy bíblicamente en Pedro Páramo. El mal no es la culebra que aparecerá en el baño cuando se presente el deseo, sino que un Buendía disponga de los fondos públicos: ésa sí será la vergüenza de la familia. (202)

Al declarar patriarca cultural a García Márquez y mito fundacional a *Cien años*, Estela da ciertas pistas que ayudan a entender el motivo por el cual este ensayo está incluido en la novela. Esta justificación explícita reivindica nuevamente la culpa hereditaria del criollo ante sus ancestros, su incapacidad de vencer el estigma social que permita una sociedad igualitaria e inclusiva, sin racismo ni corrupción, ni otros vicios que considera colonialistas:

> ¿Con qué se estrangula a sí mismo *Cien años de soledad*? Bueno, podrán decir que todo lo jalo yo para mi carril, . . . pero lo que me llama la atención es que en el Edén garcíamarquiano los indios no son "actores" de este re-nacimiento de la realidad. El tataranieto del criollo se casa con la tataranieta del aragonés para fundar la estirpe de los Buendía. Los indios no participan en la recreación del mundo, de un mundo que les pertenece . . . Y nosotros participábamos con García Márquez, como decía, de este mismo pecado. (203)

Por lo anterior parece que la función decisiva del presente de Estela es enfatizar la mediación de la nueva comunidad crítica en la recepción y en la reescritura de la tradición histórica y literaria. Si Estela personifica, como vimos, la esquizofrenia que Jameson ve en el estilo postmoderno (su configuración de nuevos discursos y su reproducción de los previos), es también emblema del compromiso social del escritor postcolonial y postmoderno latinoamericano: el autor de alegorías

nacionales que el propio Jameson reconoce por su función política y por su renuencia a separar los dominios de lo público y lo privado.

No obstante, la crítica no ha señalado el hecho de que, en *Cielos de la Tierra*, al igual que en *Cien años* y en *Pedro Páramo*, el universo textual *desaparece* junto con el autor del texto, lo que pone de manifiesto un conflicto implícito en todas estas novelas: el destino del sujeto latinoamericano ante la memoria colectiva. Esto equivale a preguntar quién es el agente de la memoria. Recordemos que *Cien años* concluye con la desaparición simultánea del cuerpo del *texto* y el cuerpo del *mundo* posible que el texto ha creado. En *Cien años*, las fuerzas eróticas y tanáticas que se han disputado abiertamente el territorio de Macondo y los cuerpos pasionales de sus habitantes se desvanecen con el manuscrito de Melquíades. La metaficción máximamente autoconsciente se afirma en la memoria del lector, interpelado como heredero de una tradición que ha de subsistir en él pese a la inmaterialidad de su historia. La escritura persiste en la lectura, que es así un acto de resistencia. En *Cielos de la Tierra*, por el contrario, el desenlace adopta una postura que afirma la supremacía del *texto* mediante la anulación del *cuerpo* de los personajes y la *resurrección incorpórea* del espíritu de Lear (la autora o escriba) en alguna dimensión *atemporal* que comparte con Hernando y Estela. Puesto que el lector sólo tendrá acceso al mundo (virtual) que estos tres protagonistas comparten a través del texto, el lector es el último eslabón en la cadena de esa praxis comunicativa que materializa la memoria cultural. La lectura se convierte así en un ritual de reescritura, un acto conmemorativo de identidad colectiva, que es también el gesto máximo – y el límite – del acto de resistencia simbólica que Lear conjura al término de esta ficción alegórica:

> Me uniré a Estela y a Hernando hasta el fin de los tiempos. Desdeciré [sic] la muerte anunciada de Hernando, quitaré el párrafo en que se la menciona, no le permitiré

> llegar a su fin. A Estela tampoco la dejaré alcanzar su muerte propia, la que tendría con el gran estallido. A los dos los traeré a mí, compartiremos un kesto común que nadie sabrá cerrar. Los tres viviremos en un mismo territorio. Los tres perteneceremos a tres distintos tiempos, nuestras memorias serán de tres distintas épocas, pero yo conoceré la de Hernando, y Hernando conocerá la mía, y ganaremos un espacio común en el que nos miraremos a los ojos y formaremos una nueva comunidad. (*Cielos* 368-369)

Contrariamente a lo que Lear afirma al principio, al culminar su relato su perspectiva no dejará de imponerse en la transmisión de las dos historias del manuscrito, posicionando al lector a través de sus comentarios. Aunque lo niegue, Lear se vale también de la reescritura, esa estrategia postmoderna que François Lyotard distingue de la moderna al comparar los procedimientos freudianos de rememoración y reelaboración:

> Según Lyotard, la rememoración o recuerdo "recupera los detalles olvidados del pasado, revisa los acontecimientos recordados, los incorpora y re-ordena en la secuencia de la historia (personal) para proponer una nueva explicación o un nuevo significado, sin cambiar, no obstante, la premisa epistemológica que guía el proceso cognitivo: la convicción de que hay un relato definitorio, una verdad o una explicación que lo controla todo." Es por esta razón que, según Lyotard, la crítica moderna que se modela sobre la técnica de la rememoración inscribe en sí un peligro: la posibilidad de repetir el mal original en lugar de erradicarlo, en otras palabras, de *sustituir un metarrelato (una verdad) por otro*. En la escritura de la historia (tanto en la historiografía como en la ficción) esta estrategia consistiría en proponer una *contraverdad* a la Verdad oficial, sin cuestionar profundamente el concepto mismo. (Perkowska 295; mi énfasis)

Desde el futuro, Lear denuncia la incómoda mediación en el paso del latín al español (la de la

traducción de una lengua muerta, no sólo de una cultura muerta), pero también la alteración del texto original en voz de quien le garantiza la subsistencia. Para evitar la mediación, el futuro adopta la pretensión científica de la historia tradicional, que creía posible serle fiel a los hechos, sin notar que su presente es también incapaz de cancelar la distancia temporal. Así, lo que distingue a Estela de Lear no es la conciencia de mediación (la metaficción), sino la confianza que cada una deposita en la posibilidad de rescate de la verdad mediante su labor reconstructora de hechos pasados (el pacto de fidelidad o de veracidad). Lo que en el presente es un puro "juego" (*Cielos* 65) y por lo tanto permite la alteración asumida del referente, en el futuro es derrotado por el "deber de memoria", que se ha vuelto una "arqueología" (21). Esta incómoda mediación del presente (asumida o ignorada) aproxima el relato de Estela a la "reelaboración" y el de Lear a la "rememoración":

> La reelaboración no significa, como el recuerdo, regresar hacia el enigma original para completarlo y reordenarlo . . . Para Lyotard, la diferencia entre la rememoración y la reelaboración reside en el concepto del fin, en su doble sentido del final y de la finalidad, que en el proceso de la reelaboración debe permanecer abierto (Lyotard 1988: 35) . . . porque su fin no es el conocimiento, sino el acercamiento a *"une 'vérité' ou [à] un 'réel' hors de prise"* (42) . . . La reelaboración . . . no produce ninguna nueva verdad absoluta para controlar lo real desde otro metarrelato; solamente trabaja las posibilidades a las que se acerca tentativamente para modificar la imagen de la identidad y los hechos que la definen, lo cual en el nivel del discurso histórico y cultural implica un cuestionamiento de los metarrelatos de la modernidad mismos, con sus verdades y certidumbres. (Perkowska 295-296)

Si Estela no logra "representarse a sí misma" es precisamente porque no cesa de incorporar los

discursos contemporáneos a la ficción histórica, resignificando el referente para reinsertarlo en el paisaje siempre cambiante de su presente. Su texto desafía las normas estilísticas para aproximarse formalmente al relato abierto de la reelaboración postmoderna. Pero la pretensión objetiva de Lear insiste en revestir el presente distópico con el metarrelato colonial. Así, el pasado triunfa simbólicamente sobre el presente y el futuro, saldando la deuda del México colonial y moderno con su memoria precolombina, no mediante prácticas cibernéticas ni argumentos ecologistas (recursos concretos del futuro ya emergentes en el presente de Estela), sino gracias a la aplicación de un código cristiano de transustanciación trinitaria que refuerza la tentativa autoral de no sólo *restituir un metarrelato identitario*, sino de escribir una *alegoría del proceso de elaboración de metarrelatos culturales*.

Si bien los tres narradores refieren conflictos intrínsecos a sus respectivos tiempos históricos, la trama central construye su conflicto relacional en torno a la *imposibilidad* de estos tres personajes de coincidir en un mismo tiempo o territorio *físico*, fuera del espacio textual o virtual en el que no dejan de aludirse mutuamente. Se construye así un *campo afectivo transhistórico* que, en el contexto de este estudio, constituye un antecedente del campo afectivo *transnacional* que la ficción alegórica mexicana plantea más recientemente y que opera desplazando las funciones de romance y duelo, propias de la alegoría, a un espacio simbólico transnacional con el fin de establecer lazos identitarios fuera del contexto de la propia cultura, sociedad y territorio de origen.

Volvamos ahora al modelo analítico que, según defiende esta tesis, asocia la ficción alegórica reciente con las instancias latinoamericanas anteriores, y consideremos el capítulo que cierra la novela a la luz del segundo rasgo del modelo propuesto: la elaboración textual de un trabajo de *duelo* mediante el cual la ficción alegórica negocia cuestiones de identidad colectiva

tras episodios de opresión social que suelen poner en evidencia el fracaso de proyectos políticos.

> No puedo permanecer ya con mi comunidad. Voy a intentar brincar al territorio que puedo compartir con Estela y Hernando, volverme de palabras. Creo que puedo hacerlo. Es cierto que *aquello que habita un libro es un territorio verdadero*. . . . Al romper mi comunidad con la gramática, han roto también con la versión impuesta por los atlántidos, y me han dejado sola "con los pies en la tierra" . . . Me uniré a Estela y Hernando hasta el fin de los tiempos. . . . [F]ormaremos una nueva *comunidad* [que] se llamará *Los cielos de la Tierra*. . . . Los tres nos dedicaremos a recordar. Fundaremos así el principio de los tiempos. Cristo no despertará en ellos, en nuestro entresueño vendrá a dar la mano a Mahoma y a Buda, a Tezcatlipócatl y al poeta Nezahualcóyotl. Viviremos recordando. No tendremos más futuro que recordar. . . . Salvaremos al lenguaje y a la memoria del hombre, y un día conformaremos al puño que nos relate, y nos preguntaremos por el misterio de la muerte, por el necio sinsentido del hombre y la mujer. Sentiremos horror, aunque nuestros cuerpos no conozcan más ni el frío ni el dolor. Un abismo estará abierto a nuestros pies. Ésos serán los cielos de la Tierra. (368-369)

Junto con los valores del pasado, la fuerza tanática triunfa sobre la erótica. La narradora-protagonista decide desmaterializarse para, a costa de su cuerpo físico darle cuerpo virtual al lenguaje, que ya no es texto, sino una suerte de "memoria pura" o de idea platónica, más parecida a las voces fantasmales que hablan en *Pedro Páramo* que a los cuerpos lúbricos que se eternizan en Macondo. Y sin embargo, para cerrar el libro, Boullosa recurre al momento en que el puño escribe, es decir, afirma el acto escritural como cripta, en el sentido benjaminiano del término.

Ildeber Avelar recuerda el vínculo existente entre alegoría e inscripción a partir de su

lectura de Benedetto Croce, quien "chastises allegory for submitting spirit to the materiality of writing: 'allegory is not a direct mode of spiritual manifestation, but a kind of cryptography or writing.' . . . Croce captures a fundamental component of the problem, namely, the link between allegory and writing, more specifically between allegory and crypt" (7). Avelar explica que, en sus orígenes, la cripta establecía una relación entre una imagen y un texto, de la misma manera que Boullosa textualiza en *Cielos de la Tierra* el paso entre la memoria comunicativa y los niveles facultativos a la memoria cultural. Como sugiere Avelar, en la rehabilitación barroca de la alegoría, elaborada principalmente por Benjamin:

> all interiority is evacuated into the exteriority of the page . . . Allegory thus maintains a relationship with the divine, but with a fallen, incomprehensible, Babelic, written divinity. Allegory flourishes in a world abandoned by the gods, one that preserves, however, a trace of memory of such abandonment and therefore has not been eaten away by oblivion quite yet. (7)

En ese acto fáustico con el que culmina la novela triunfa la "violencia destructiva" prefigurada en la nota al "Querido lector". Aunque esa nota solicite al lector que la novela "nazca en ti y que sea tuya", el metanarrador intradiegético advierte que el diálogo entre las dos novelas (Hernando y Lear) "se da en otro lugar, en uno que no existe en estas páginas" (*Cielos* 13). A la imperante destrucción humana, la novela opone el lenguaje como don divino, angelical, sobrehumano. La novela asimila así el lenguaje humano al logos bíblico, lo que traiciona la construcción diegética encaminada a exhibir el fracaso de la utopía colonial (cuyos fundamentos son el catolicismo y las epistemologías trascendentalistas) a favor de los contenidos prehispánicos y de las prácticas empíricas que la novela incorpora en su renarración *mesiánica* de la memoria cultural.

Los estudios de la memoria colectiva reconocen una importante oposición en las posturas

conceptuales de Nora y Halbwachs (Whitehead 123-147). Como ya mencionamos, Halbwachs acuña el concepto de "memoria colectiva" en oposición a Bergson, quien creía que la memoria era una facultad individual y el inconsciente un archivo exhaustivo de eventos pasados. Halbwachs incorpora la mediación que las memorias y relatos de otros ejercen en la individual, y el hecho de que, para acceder a ellas, se requiera un estímulo externo: "His analysis also demonstrates that, in the absence of the frames of collective memory, reasoning as such does not occur: 'individual memory' thus represents for Halbwachs a paradoxical formulation, because memory itself collapses once we enter into a state of isolation" (Whitehead 127).

Para Halbwachs, el sueño es la única circunstancia en que dicho estado de soledad o aislamiento ocurre naturalmente: en él no opera la razón pues el flujo disconexo del inconsciente no es una función de la memoria. En *Cielos de la Tierra*, la deconstrucción de la distopía ocurre precisamente mediante el desdibujamiento progresivo de los límites entre un estado de vigía y uno de sueño, que sucede tras la abolición del lenguaje y toma la forma de un holograma y de una alarma que interrumpe las noches de Lear. Sólo en ese espacio entre la vigilia y el sueño, Lear podrá realizar su transustanciación, que interpreto como un desafío a la lógica intersubjetiva que separa temporalmente a los individuos de un mismo grupo, alienándolos también de su propio cuerpo, pero ofreciéndoles a cambio un cuerpo colectivo: "Anoche, entre alarma y alarma (que no timbran para mí, lo he comprendido, llegan a mis oídos solo por el desorden que reina), vi a Estela, vi a Hernando, nos vimos los tres juntos" (*Cielos* 368). La transustanciación de Lear resume en un solo acto las "dos experiencias de distanciamiento del sujeto" que Rike Bolte reconociera en *Mejor desaparece* (Boullosa, 1987), la "alienación" y la "exteriorización" y que subrayan el carácter fragmentario y colectivo de la memoria (Bolte 75). La alienación de Lear se produce en dos sentidos, hacia sí misma y hacia su comunidad; pero su identidad se afirma

simultáneamente en el nuevo grupo (trascendental y trinitario) que voluntariamente forma con el pasado de Estela y Hernando.

Paul Connerton complementa la aportación de Assmann incorporándole el concepto de "hábito" que Halbwachs no reconoció en su definición de memoria colectiva a pesar de basarla en la repetición de acciones cotidianas que trascienden de generación en generación. Connerton retoma el trabajo de Bergson e incluye también lo que Marcel Mauss llamó en 1932 las "técnicas del cuerpo" ["techniques of the body" (Mauss 457)]. Mauss ve el cuerpo como el primer y más natural instrumento del ser humano, un medio (*technical means*) a partir del cual se aprende cualquier práctica, acción simbólica y técnica propiamente instrumental. A partir de él, todo aprendizaje implica la imitación de series de acciones fisio-psico-sociológicas que constituyen las historias tanto individuales como sociales. De este modo, Mauss demuestra la programación social del movimiento corporal que le asegura a la misma sociedad el dominio de lo consciente sobre lo emotivo y lo inconsciente: "[This] *resistance to emotional seizure* is something fundamental in social and mental life. It separates, it even classifies, the so-called *primitive societies* according to whether they display more brutal, unreflected, unconscious reaction or, on the contrary, more isolated, precise actions governed by a clear consciousness" (475; mi énfasis).

Como ya se vio, el tipo de memoria que más se problematiza en *Cielos de la Tierra* se ubica precisamente en la intersección entre el cuerpo y sus actos realizativos, de índole ritual y técnica, pero también práctica: Estela resalta las virtudes de las prácticas tradicionales en su cotidianidad, mientras Hernando justifica su relato como un trabajo de memoria derivado del trauma identitario resultante del choque entre las dos tradiciones que le son afectiva y espiritualmente afines. Las características de la memoria religiosa que Halbwachs estudia existen también en la distopía de Lear, pero secularizadas y, progresivamente, con la descomposición de

la comunidad, pierden su base social. Desprovistos de simbolismo, las conmemoraciones y rituales que interpretan los atlántidos decadentes, devienen meros "ritos de repetición" ["ritual re-enactment" (Whitehead 36)]: Ya al principio de la novela, Lear menciona las ceremonias de premiación con las que su comunidad señala la rematerialización de algún vestigio de la Tierra – la hoja de plátano, por ejemplo. Este tipo de preservación del patrimonio natural, sin embargo, se realiza por una "brigada", no por un individuo, y la materia restituída se mantiene en museos o laboratorios, no se reincorpora a la vida práctica. Lear nos dice que esas ceremonias han comenzado a repetirse idénticas año tras año, celebrando los mismos logros alcanzados por los mismos grupos, por lo que no sólo la preservación, sino incluso su conmemoración, carecen de fundamento y caen en el tedio. Tras la abolición del lenguaje los ritos degeneran hacia la barbarie. Además de la crucifixión ya discutida, la incoherencia entre el gesto y su referente se concreta en orgías, actos de desmembramiento y desollamiento que afirman todavía la repetición de rituales corporales, como el coito y los sacrificios humanos, cuyo fin no es otro que el de fijar el tiempo en un momento eterno. Los ritos irán perdiendo la dimensión tribal hasta llegar a la automutilación y al canibalismo infantil de Caspa, la última atlántida que se permite gestar hijos sólo para satisfacer su necesidad egoísta de dar amor, y luego los devora para ocultar los rastros de su crimen. En todas estas escenas, la autora deconstruye la memoria simbólica transformando el rito en mero gesto irracional para demostrar que la vida eterna y juvenil que los atlántidos han logrado para sí, se aferra hasta el último momento a todas estas formas arcaicas y fundamentales de convocar lo ajeno y lo eterno, es decir, lo divino.

Además del rito, la memoria religiosa exige espacios físicos, lugares, para ejercerse, congregarse y perpetuarse:

Religious remembrance is particularly evoked by holy sites and place . . . Collective

> memory necessarily unfolds within a spatial framework, which allows social groups to "enclose and retrieve [their] remembrances" (1980: 157). It [place] also provides the sense of permanence or of not having changed through time that is such a central feature of Halbwachs' conception of collective remembrance. (Whitehead 136-137)

Hemos precisado anteriormente cómo el mundo de Lear, pese a declararse "de aire", se construye mediante espacios que ofrecen, además de un referente cultural en oposición al cual forjar la identidad colectiva, un escenario estético para el simulacro natural. La necesidad de permanencia espacial e identitaria no se satisface con la vida eterna, angelical, que Boullosa describe al principio de la novela. La distensión temporal, aunque eterna, exige sitios de contención arquitectónica y paisajística. Sólo al final de la novela, en la consagración de Lear en lenguaje, las resonancias del mito fáustico trascienden del rito religioso, espacializado y colectivo (difuso, pero corpóreo), al individual y etéreo. Pero incluso en su acto fundacional de un universo puramente textual (la transustanciación trinitaria con que culmina la novela), Lear será incapaz de sustraerse al carácter divino, puesto que el lenguaje (el Logos) es el supremo otro.

Tal vez la alteridad por la que Lear se inmola no sea, como aparenta, una metáfora del Logos, una pura abstracción. El desenlace de la novela sugiere, antes bien, un simulacro de abstracción en torno a la noción de lenguaje, pero sin despojarlo de referentes y contenidos precisos. A lo largo de la novela la trama ha girado en torno a un palimpsesto, cuya forma y contenido no ha tenido nada de abstracto, poético, atemporal ni universal, sino que cuenta un fragmento de la historia de una nación concreta. Parecería entonces lógico sostener que Lear se inmola por estos contenidos, y no por el lenguaje en sí. Lo que Boullosa afirma no es sólo la condición textual de la historia, sino la condición cultural de la memoria *nacional*.

Contrariamente a Halbwachs, para Nora la nación es la comunidad memoriosa más importante a partir de la modernidad (Whitehead 137). *Cielos de la Tierra* refiere todo su discurso de defensa del lenguaje y preservación de la memoria cultural a la nación mexicana. Es por ello que la interpretación que Nora hace de la memoria colectiva en los tres tomos de *Les Lieux de mémoire* ofrece una herramienta teórica adecuada para esta novela. Al igual que Halbwachs, Nora asocia la memoria con la cultura viva, pero desconfía del texto, pues éste fija aquello que ya no está presente en la forma de práctica o experiencia vivencial. Contrariamente a Assmann, quien, según vimos, elabora la distinción entre historia y memoria cultural (cristalización de memoria comunicativa, i.e texto), Nora alínea al texto del lado de la historia, práctica textual por excelencia cuyo atributo de fijar el pasado construye precisamente la idea unitaria de nación. La idea de nación, según Nora, es problemática en una época que no acepta nociones fijas, en la que la memoria ya no es monolítica y la identidad social se sabe heterogénea. En su antología, Nora explora el proceso de configuración de la memoria colectiva *no textual*. Según sus críticos, esta tentativa no se distancia nunca de una búsqueda nostálgica de las causas que alejaron esa memoria colectiva de la época de oro de la conciencia nacional unitaria, pues ¿qué puede inflamar más la llama nacionalista que un recorrido por los sitios, no sólo físicos, en los que a lo largo del tiempo se ha construido una nación? En vez de oponerse a la memoria textual, los lugares de la memoria expuestos por Nora son igualmente textos, por lo que se alinean del lado de la historia y no del de la memoria:

> Il ne s'agit pas uniquement ni même principalement de lieux topographiques, mais de marques extérieures . . . sur lesquelles les conduites sociales peuvent prendre appui pour leurs transactions quotidiennes. . . . Autant d'objets symboliques de mémoire offerts comme instruments de base au travail historique. Les lieux de mémoire sont, dirais-je, des

> inscriptions, au sens large donné à ce terme dans nos méditations sur l'écriture et l'espace. Au départ, la notion, en vertu de son envergure, n'est pas au service de la mémoire, mais de l'histoire : « Il y a des lieux de mémoire parce qu'il n'y a plus de milieux de mémoire », telle est la franche déclaration qui salue l'entrée en scène de la notion (LM, p. XVII). Certes, c'est dans des lieux que « se cristallise et se réfugie la mémoire » (*ibid*), mais il s'agit d'une « mémoire déchirée » dont le déchirement n'est pas, il est vrai, si complet que la référence à la mémoire puisse en être effacée. Le sentiment de la continuité y est simplement « résiduel » (*idem)*. (Ricoeur 526-527)

Es evidente que lo que se rescata o deposita en estos lugares de memoria es el discurso que, independientemente del registro formal que adopte, remite al relato maestro – al *mito* – de la nación unitaria: el metarrelato que Lyotard identifica en la rememoración moderna. Hay "lugar de memoria" sólo en la medida en que hay referente histórico, comunidad y proyecto colectivo.[64] De acuerdo con Nora, junto con la idea unitaria de nación se colapsa también el sentimiento de lo sagrado: "Histoire sacrée parce que nation sainte. C'est par la nation que notre mémoire s'est maintenue sur le sacré . . . La nation-mémoire aura été la dernière incarnation de l'histoire-mémoire (LM, p. XXII)" (cit. en Ricoeur 524-525). Algo muy similar ocurre en *Cielos de la Tierra*, en la que la función del lugar de la memoria va más allá de la mera espacialización del relato. Para demostrarlo es útil una lectura paralela entre los tres tiempos intradiegéticos y los

[64] De esta misma manera construye Boullosa su novela: pese a la intención de generar un contradiscurso, retoma los argumentos y las formas de la historia oficial, tal vez con el fin de establecer el contrato mimético con un lector que, al igual que el autor, es incapaz de generar inteligibilidad en un universo que se distancie demasiado de sus referentes lógicos y culturales. Nuestra lectura coincide aquí con Javier G. Vilaltella, quien afirma que la novela histórica "tiene que partir de la complicidad entre autor y lector creada por ciertas imágenes del pasado histórico" que conserven "una presencia visible en la constitución del presente", es decir, que incluyan "los discursos, las imágenes, los mitos que se han producido en torno a ese núcleo fáctico a lo largo del tiempo" (105). No es necesario hacer aquí un recuento exhaustivo de los lugares de identidad (mexicana y latinoamericana) aludidos en *Cielos de la Tierra*. Preferimos señalar las consecuencias de un discurso novelístico que, incluso en el nivel diegético que más se distancia de lo real (Lear), remite a formas y figuras culturales e históricas.

tres períodos de la historia reconocidos por Nora en *Lieux de mémoire* (Whitehead 141-142):

(1º) El período "premoderno", asociado al prehistórico y que en Nora representa una era de prácticas memorísticas espontáneas, naturales e inconscientes, sería el mundo prehispánico y colonial de Hernando, mismo al que retrocede la comunidad de Lear tras la abolición del lenguaje, y al que recurre Estela como refugio identitario. Es el período fundacional de la nación bajo un orden trascendental transcultural. En él hay ya un duelo por el mundo indígena perdido, y un romance con sus fundamentos, que carece de función prospectiva.

(2º) El período "moderno", que en Nora coincide con el auge de la nación y en el que la conciencia histórica se impone sobre la vivencia de la memoria, equivaldría al metarrelato que Lear hace de su propia comunidad y a su crítica al presente de Estela. El futuro postnacional de Lear no es más que un simulacro de emancipación de la nación, pues carece de comunidad y de los fundamentos trascendentales (sagrados) de la nación y la cultura. Hay aquí también elementos de romance hacia el referente, pero sólo en la medida en que funcionan retrospectivamente para elaborar un duelo textual, en la forma de lugares de memoria.

(3º) La época "postmoderna", definida por la cultura mediática en la que las representaciones del pasado emergen y desaparecen con la velocidad del consumo, sería el presente de Estela, a partir del cual se prefiguran los rasgos distópicos del futuro de Lear, sin vislumbrar más alternativa a la crisis individual y colectiva que un refugio simbólico en el pasado premoderno de su propia comunidad nacional: el mundo colonial y prehispánico representado en el manuscrito de Hernando, con el que se establece un romance tan retrospectivo como prospectivo, pero carente de agencia.

Siguiendo con este esquema, *Cielos de la Tierra* pone en escena los tres síntomas que Nora reconoce en el paso de la época moderna a la postmoderna: Primer síntoma: la producción

de archivos como imperativo de la época (*LM*, p. XXVII). Segundo síntoma: el imperativo de la memoria (*mémoire-devoir*), lo que equivale a decir que, puesto que ya no hay memoria viva y "verdadera" (es decir, empírica: *milieux de mémoire*), el individuo se afirma como agente de memoria colectiva a través de la realización de "un produit culturel de compensation pour l'historisation de la mémoire" (Ricoeur 526), dicho producto (la "memoria cultural" de Assmann) sería cada uno de los niveles del palimpsesto (a nivel intradiegético) y la totalidad de la novela (la alegoría, propiamente dicha, a nivel extradiegético). Y tercer síntoma: la memoria distanciada (*mémoire-distance*), o discontinuidad, en la que resuenan los reproches de Jameson de la ruptura significante-significado y gracias a la cual la era postmoderna se percibe fracturada del pasado, percibido a su vez como fragmentario (*LM* p. XXXI).

Más significativamente, el deber archivístico de los tres personajes viene acompañado por una falta de interés interpretativo del material histórico que se afanan en preservar. Esta desconfianza en la capacidad del presente de resemantizar la información del pasado para construir su futuro deja ver que la novela, al igual que los lugares de la memoria, representa "los rituales de una sociedad desritualizada, empeñada en aniquilar toda incursión de lo sagrado en un mundo desencantado" ["the rituals of a ritual-less society; fleeting incursions of the sacred into a disenchanted world (Nora, RM I: 7)" (cit. en Whitehead 143)], pero que, a pesar de su descrédito, recurre a un nuevo rito de autoconsagración para afirmar la persistencia de su memoria. Al no entender su identidad presente, el sujeto contemporáneo no encuentra otro modo de expresarse – otro modo de *ser* – que el de (re-)encarnar una identidad pasada en cuya mitología se reconoce, pero que no lo faculta a interactuar productivamente con su circunstancia actual y real.

Puesto que, aún en el espacio de la distopía, *Cielos de la Tierra* refiere todo su discurso

de defensa del lenguaje y preservación cultural al carácter híbrido de la nación mexicana, resulta lógico sostener que Lear se inmola por este valor fundacional: *el mestizaje como lugar de la memoria*; y no por el lenguaje o la memoria en sí, como expresa la protagonista.

De esta forma, lo que Boullosa afirma en su novela no es solamente la condición textual de la historia y la necesidad de incluir las contramemorias en su discurso, como han señalado sus críticos, sino, más precisamente: la condición *nacional de la memoria cultural*, considerada como único fundamento óntico e identitario legítimo, incluso en el orden postnacional imaginado. Para ello, como hemos demostrado, la novela crea una cadena de dependencia epistemológica: la memoria cultural se nutre de textos basados en mitos unificadores, y dicha memoria (tanto cultural como contracultural) tiene como función completar el discurso de la Historia oficial. Según esta lógica, memoria cultural e historiografía no difieren; sino que se retroalimentan para ponerse al servicio de una construcción social identitaria que excluye toda novedad presente, y a partir de la cual se excluirá toda novedad futura, vista como amenaza.

No es, por ende, sorprendente que en *Cielos de la Tierra* ocurra lo mismo que el propio Nora vaticina en el prólogo a *Lieux de mémoire*, a saber, que "el proceso memorístico active un sentido renovado de autoconciencia nacional" ["the memorial process activates a renewed sense of national self-consciousness" (cit. en Whitehead 141)]. Desprovisto de interpretación o análisis, el nacionalismo postmoderno se inflama en un sentido adverso al de la época moderna, desnudando al significante de significado para denotar la incapacidad del presente de ejercer un pensamiento crítico novedoso sobre el material del pasado, pues a falta de criterios de selección fiables, se recurre a la preservación indiscriminada de todo aquello cuya fuente original ya no es accesible. Se trata de un nuevo proceso laico de sacralización de la historia. En este panorama, la literatura, convertida a su vez en lugar de la memoria, se postula como un simulacro, el sustituto

de la auténtica memoria colectiva que debería existir fuera del texto, en las prácticas empíricas sociales. En ella y a través de ella persisten tanto lo sagrado como lo nacional, reinstalando al lector, 369 páginas más tarde, en un nostálgico statu quo epistemológico.

Podemos concluir que, al inscribir la labor poética dentro del código conmemorativo, aunque sea a contracorriente, pueden leerse en *Cielos de la Tierra* las críticas hechas a la obra de Nora: (1ª) una idealización nostálgica del pasado que toma la forma de una "melancolía cultural" (Kritzman; cit. en Whitehead 142); (2ª) la preservación, no de la memoria, sino de la Historia oficial que se quiere alterar mediante el contradiscurso que se le adhiere, ampliando sus contenidos sin alterar sus fundamentos. Y, en consecuencia, (3ª) la creación de un nuevo archivo, la novela, que denuncia la imposibilidad historiográfica de capturar la verdad histórica (propia de la memoria empírica), pero que utilizando sus mismos medios (técnicas historiográficas, narrativas y escriturales) se postula como sustituto de la memoria individual, incorpora la memoria colectiva, y afirma la necesidad física, vigente en el sujeto postmoderno, de realizar rituales del recuerdo. Se construye así una verdadera poética de la memoria cultural, basada en su valor patrimonial, cuyo fetiche es el lenguaje y su principal demiurgo es el escriba. Pero si lo más valioso del pensamiento utópico es proponer alternativas al contexto imperante, la ficción alegórica retrospectiva de Boullosa restringe su capacidad crítica y el potencial de agencia de la memoria cultural a la mera manifestación de la ansiedad social de su contexto de producción, negando el potencial emancipatorio de la literatura, y sin postular valores ascendentes.

En resumen, *Cielos de la Tierra* pone en escena el funcionamiento del sistema de representación autoconsciente que llamamos "cultura", y que recientemente ha sido teorizada ya no como "une chose transhistorique, immuable" sino como "un flux, soumis aux aléas d'intérêts et de conflits qui expriment la manière dont individus, groupes et sociétés habitent des

chronotopes" (Moser 31). En su defensa del deber conmemorativo de la historia, cuerpo y escritura son presentados siempre como un binomio dispuesto a desaparecer en la transmisión obsesiva del mensaje historiográfico: Hernando se mutila espiritual y físicamente para consagrarse a la escritura de su contramemoria; Estela establece una relación erótica con el personaje de su traducción, escindiéndose de toda participación real en su presente; y Lear, luego de referir la desintegración del cuerpo individual y social de su comunidad, se autoinmola para trocar su existencia empírica en una persistencia virtual de la memoria cultural. En los tres casos, el relato individual asume una función contrahegemónica como defensa del sujeto ante la violencia social e ideológica que atraviesa la historia mexicana; pero simultáneamente, la elaboración del relato como soporte de la memoria colectiva resulta fatal para el sujeto testimoniante. En los tres casos, concluida la infancia (período idílico de acumulación de memoria empírica), el sujeto funda su identidad en su capacidad testimoniante, y se siente ungido por el imperativo sacrificial de preservar el pasado para garantizar el futuro. Aunque la escritura (praxis cultural) sea primero valorada por su capacidad de subvertir la lógica alienante que hace del sujeto un mero síntoma del contexto social, su producto (el texto cultural) no garantiza una emancipación en el presente, sino una mera reproducción del pasado desprovista de agencia. De esta forma, el texto contrahegemónico depende de la sumisión física e ideológica, que lo escribe y lo reinscribe en tanto praxis cultural, generación tras generación, aunque también proyecta el dominio de la hegemonía en turno mediante nuevas metáforas que construyen una *alegoría nacional transhistórica*.

1.2. *Rasero:* la *jouissance* de la (sin)razón criolla en tiempos de transnacionalismo mágico

> If nationalism expresses itself in a frenzy of irrational passion, it does so *because* it seeks to represent itself in the image of the Englightenment and *fails* to do so. For Enlightenment itself, to assert its sovereignty as the universal ideal, needs its Other; if it could ever actualize itself in the real world as the truly universal, it would in fact destroy itself.
>
> —Partha Chatterjee, *Nationalist Thought and the Colonial World*

Publicada en 1993, año en que en México comienza a ser evidente la crisis del modelo neoliberal que había avanzado aceleradamente durante el sexenio salinista, *Rasero* es la primera, y única novela del mexicano Francisco Rebolledo, químico de profesión.[65] La novela fue positivamente reseñada en revistas y periódicos nacionales y reeditada en España en 2005, con un elogioso prólogo de Fernando Savater. Tras obtener en 1994 el premio Mobil Pegaso, su traducción al inglés no tuvo una acogida favorable de la crítica internacional, que si bien señaló "the outlook of a citizen of the world" (Wilhelmus), no pasó por alto su "gassy prose", consideró su erudición "impeccable, but . . . worn like a lead overcoat" (Coward) y "fulsomely self-satisfied" (Spurling), además de desvirtuar su único rasgo no-realista como "over-ambitious attempt to combine the whimsy of magic realism with the accuracy of historical fiction" (Foreman). Quizás por la pobreza de su prosa y la falta de profundidad tanto en el tratamiento de la temática como en el desarrollo de los personajes, *Rasero* ha sido prácticamente ignorada por la crítica académica.[66] No obstante, en su reseña a la reedición mexicana de 2012 (cuyo título se revisa

[65] Desde los sucesos de 1968, México no había conocido marcadores extremos de crisis sociopolítica. 1993 es el año del asesinato de Luis Donaldo Colosio, candidato a la presidencia, presuntamente orquestado por el presidente, Carlos Salinas de Gortari. Tras un breve período de crecimiento económico, que incluye la firma del Tratado de Libre Comercio en 1988, 1994 comienza con el levantamiento del EZLN en Chiapas, al que sigue una importante recesión que contradice las promesas de bienestar, pese al acceso de México a la OCDE ese mismo año. Todo ello pone en evidencia la incapacidad del modelo neoliberal de cumplir sus promesas de bienestar social y desarrollo. Aunque el panorama político nacional no encuentra referente en el espacio diegético de *Rasero*, quizás no sea coincidencia que Rebolledo elija la representación textual de problemáticas totalitarias europeas justo antes del estallido de un episodio represor en el que translucen las falacias del estado neoliberal, los abusos del gobierno y su incapacidad de responder a los intereses ciudadanos.

[66] No existe hasta hoy ningún artículo académico dedicado únicamente a la novela. Sólo un crítico, Andreas Kurz, la ha incluido en dos artículos comparativos publicados en revistas especializadas de doble arbitraje.

como *Rasero o El sueño de la razón*, indicando al lector su intención histórica) Domínguez Michael la cuenta "entre las piezas señeras de un tipo heterodoxo de narración metahistórica muy propio de la literatura latinoamericana", junto con "*Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes y *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso" ("El panorama "), obras maestras de la novela histórica mexicana que reimaginan episodios del imperialismo europeo en México. De cara a estos antecedentes, Rebolledo recrea minuciosamente hechos y personajes que atraviesan la Francia y la España de los siglos XVII y XVIII, pero inserta simultáneamente la perspectiva de la época colonial mexicana y del presente mexicano contemporáneo al autor.

De manera semejante a *Cielos de la Tierra*, Rebolledo escribe una metaficción historiográfica en la que el interés por recrear con precisión el pasado comparte protagonismo con la imaginación. Es igualmente clara la intención de narrar una "historia híbrida" que "represent[e] no sólo una contribución significativa hacia la reconceptualización de la historia, sino que proyect[e] también la imagen de la realidad presente que es el punto de partida para esta resignificación" (Perkowska 44). Pero el rasgo común más significativo es la relación que ambas tramas establecen entre el presente mexicano del autor y el pasado colonial mexicano. Pero si, como vimos, Boullosa echa mano de recursos cercanos a la ciencia ficción para plantear una especulación utopística del presente mexicano desde un futuro hipotético, la estrategia propuesta por Rebolledo para romper la lógica realista consiste en representar el futuro desde el pasado.

Al elegir como referente el siglo de las luces, Rebolledo opta por revisar un período por demás ambiguo de la historia europea, y en el que las ideas humanistas de renovación sociopolítica se debaten con la dificultad de llevarlas a la práctica: la transición del despotismo ilustrado a la democracia representativa, principalmente en Francia – y de ahí a España y México. Este período histórico funciona en la novela no sólo como emblema de la problemática

identidad moderna – en su doble vertiente filosófica y sociopolítica – sino como conector histórico y epistémico de la tradición occidental, trasladada espacial y temporalmente a Latinoamérica.

Si la propuesta transhistórica de *Cielos de la Tierra* enfatiza la asimetría entre un *pasado* (de *milieux de mémoire* y prácticas comunicativas) en el que se funda el macrorrelato nacional mexicano, y un *futuro* (de *lieux de mémoire* y simulacros de memoria cultural) en el que se desvanecen las bases materiales y simbólicas (comunidad y prácticas de trascendencia) del mismo, Rebolledo elige un período histórico cuyo balance moral y geopolítico permite identificar contenidos concretos de un "deseo de mundo" cosmopolita (Siskind) que en la alegoría de Boullosa son íntegramente desplazados al territorio abstracto del símbolo nacional (el mestizaje), o al concreto de las prácticas culturales nacionales. El período revisitado en *Rasero* es, en cambio, aquél en que se funda el macrorrelato eurocentrista de la modernidad occidental con sus sueños de razón y progreso que animaron la expansión imperialista, por lo que leerla en contraparte al revisionismo colonial de Boullosa permite articular una perspectiva complementaria dentro de la misma tradición literaria mexicana, que a fines de siglo XX se debate entre un nacionalismo amenazado por la globalización cultural y un cosmopolitismo problemático.

A diferencia de Boullosa, Rebolledo no retrata América ni Nueva España (ni a sus pueblos, ni a sus cuerpos) como territorios de experimentación de ninguna utopía europea cuyo fracaso haya dejado marcas históricas del intercambio o secuelas persistentes. *Rasero* muestra los hechos y los personajes forjadores de ese macrorrelato moderno eurocéntrico radicalmente separados de los procesos históricos generados por el imperialismo europeo. Como consecuencia, Rebolledo no opone resistencia ni cuestiona la lógica causal ni lineal de la historia

como proceso temporal en el que los hechos originados en occidente construyen el presente y el futuro latinoamericano unidireccionalmente.

Según demuestra mi lectura, la lógica de la ficción alegórica transhistórica nacionalista construida en *Cielos de la Tierra*, se invierte en *Rasero*: allá donde hay *duelo* y crisis epistémica ante la vacuidad del signo moderno, aquí hay, más que *romance*, un *placer excesivo* cuyo origen se ubica en la Ilustración, época que, en la perspectiva del autor, genera la modernidad – y ello a pesar del período de horrores que le sigue. No obstante, al igual que en *Cielos de la Tierra*, una porción significativa de la trama de *Rasero* reposa en el planteamiento de un *diálogo* intercultural (sin choques ni enfrentamientos) geopolíticamente marcado entre lo que se presenta como la cosmovisión europea, vinculada a la razón (sublime e intelectual), y la cosmovisión mexicana, vinculada a la pasión (corporal y emotiva) – por la cual el autor toma partido –, reproduciendo así el estereotipo cultural que designa al "nuevo mundo" como territorio opuesto (pero no dispuesto) a la civilización y a la modernidad. Más aún, si en *Cielos de la Tierra* la introducción de un episodio intempestivo de deseo permite, si no subvertir el determinismo histórico, sí desmentir el universalismo instrumental opresivo, en *Rasero* la irrupción del deseo y el impulso erótico aparecen no como una ruptura excepcional, ni como un desengaño que suspende la interpelación ideológica abusiva, sino como constantes de cuyo equilibrio natural depende el avance del tiempo histórico.

En "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference", Mignolo destaca algunas diferencias entre, por un lado, las apuestas decoloniales de Aníbal Quijano y Enrique Dussel y, por otro, el "world-system analysis" y la utopística de Wallerstein, en torno a una pregunta central a nuestro estudio: "What else can there be, beyond a Eurocentric critique of modernity and Eurocentrism?" (225). Mignolo sostiene que estos teóricos responden desde

diferentes posturas con respecto a lo que él llama la "diferencia colonial": la inclusión o exclusión de los pueblos colonizados a lo largo de la modernidad; inclusión que tiene un impacto en el concepto de modernidad, sus contenidos y su construcción histórica y epistémica. Según Mignolo, mientras que la noción de "sistema-mundo" de Wallerstein "is immersed in the *imperial difference* that distinguishes the philosophical critique of Western civilization in Europe and the sociological critique of modernity in the United States," (227), Quijano y Dussel "make it possible not only to conceive of the modern/colonial world-system as a sociohistorical structure coincident with the expansion of capitalism but also to conceive of coloniality and the colonial difference as loci of enunciation. This is precisely what I mean by the geopolitics of knowledge and the colonial difference" (229). Mignolo recuerda que con el concepto de "*transmodernity"* Dussel "means that modernity is not a strictly European but a planetary phenomenon, to which the 'excluded barbarians' have contributed, although their contribution has not been acknowledged" (225-226). La noción de "*coloniality of power*" de Quijano es para Mignolo otra alternativa espacial y geopolítica al concepto tradicional de "modernity (and obviously postmodernity)," que se basa en una causalidad lineal y temporal y que mantiene "the imaginary of Western civilization as a pristine development from ancient Greece to eighteenth-century Europe, where the bases of modernity were laid out" (228). A diferencia de Quijano, Mignolo prefiere mantener el concepto wallersteiniano de "sistema-mundo moderno", pues éste ubica su origen en el siglo XV, vinculándolo al origen del capitalismo, además de que "the conceptualization of the modern world-system underlines a spatial articulation of power, rather than a linear succession of events" que enfatiza la temporalidad histórica y lleva implícita la noción de progreso (228).

Tanto los conceptos anteriores, como la diferenciación entre la *articulación espacial del*

poder de cara a la *sucesión lineal (temporal, progresiva) de eventos*, son algunas de las herramientas analíticas que mi lectura implementa para enfrentar estas novelas a la pregunta de Mignolo sobre qué hay más allá de una crítica eurocéntrica de la modernidad y del eurocentrismo. Según demuestro, *Rasero* no articula una perspectiva "otra", específicamente latinoamericana, de la modernidad, sino una perspectiva intercultural configurada a partir de los mismos moldes europeos, por lo que, pese a su entusiasmo por la cultura mexicana, desarma cualquier posible concretización decolonial del poder, del saber y del ser, decantándose por una visión dialéctica, de síntesis epistémica y sincretismo cultural. Por el contrario, Boullosa privilegia la discusión, el enfrentamiento y el disenso dialógico al tematizar los contradiscursos silenciados por el dominio opresor y mostrar a la colonia y a los sujetos mexicanos como contraparte necesaria e inseparable del imperialismo europeo. No obstante, ambas novelas coinciden en señalar, desde acercamientos opuestos, las dificultades que, pese a los esfuerzos del postmodernismo y del postcolonialismo, persisten en el presente mexicano para articular un discurso identitario y un proyecto político desde la "exterioridad" (Dussel), lejos de esa subordinación al poder, al saber y al ser concebidos para el "nuevo mundo" por/desde la modernidad eurocéntrica.

Mi análisis demuestra la validez del modelo propuesto en esta tesis para abordar la ficción alegórica mexicana reciente, poniendo en evidencia las funciones propias del romance y el duelo que trenzan la trama de globalización en torno a signos de doble código para articular un campo afectivo transnacional y transhistórico, atendiendo a elementos tanto del postmodernismo como del (post/de)colonialismo y refiriendo la angustia que la emergencia del orden neoliberal ejerce en el contexto de producción y el presente del discurso literario.

Como sugiere el subtítulo de su reedición, la trama de *Rasero* construye en su

protagonista una metáfora del "sueño de la razón", la conocida idea de que, pese al humanismo, la alianza entre el logocentrismo moderno y el poder totalitario conduce a la destrucción universal. El carácter alegórico del texto es más que evidente: nacido en Málaga en 1724, el protagonista, el marqués español Fausto Rasero, es un "arquetipo de ilustrado, acaso demasiado tópico" que conduce al lector en una "mecánica . . . expedición turística por el siglo XVIII" francés y español, llevándolo "de la mano, con noble afán didáctico, desde el reinado de Luis XV hasta los años de Goya, teniendo por episodio central, como no podía ser de otra manera, a la Revolución francesa. . . . *Rasero*, la novela, es un panorama y Rasero, el héroe, una marioneta" (Domínguez, "El panorama").

Rasero establece un intertexto explícito en diálogo con la tradición literaria mundial: El nombre que el protagonista toma del *Fausto* (*circa* 1800) de Goethe, el antihéroe romántico que vende su alma al diablo para detener el tiempo y acceder a la experiencia fugaz de la apasionada juventud en brazos de Margarita. El apellido "Rasero" que titula la novela, remite igualmente a la labor equitativa del tiempo, al borramiento del olvido, y al fatalismo de la historia: "la muerte, como un justísimo rasero, Rasero, todo lo iguala" (Rebolledo 338). El *Fausto* de Goethe, obra maestra de la literatura alemana, es una tragedia teatral, género directamente vinculado al *Trauerspiel* o drama barroco alemán, en torno al cual Walter Benjamin desarrolló su teoría sobre la alegoría como trabajo de duelo que cumple una función reivindicativa y restaurativa del tejido social simbólico, teoría retomada por Idelber Avelar en su análisis de la ficción latinoamericana de postdictadura, según referimos en la introducción. Alegórica por definición, el *Fausto* comienza en el Cielo cristiano, donde Mephistópheles le apuesta a Dios que puede desviar a Fausto, el ser humano favorito de Dios, quien, pese a vivir entregado al conocimiento de las ciencias, las humanidades y la teología y a las buenas obras, se declara al borde del suicidio.

Transfigurado en perro, Mephistópheles le propone satisfacer todos sus deseos en su vida terrestre a cambio de entregarse a él tras la muerte, condenándose a sí mismo al Infierno eterno. Fausto famosamente responde solicitándole a Mephistópheles un instante sublime, de éxtasis estético, que lo lleve a trascender el tiempo y exclamar *"¡Detente, eres tan bello!"* Tras sellar un contrato de sangre, Fausto conoce a la joven doncella, Margarita, a quien seduce con regalos. El texto original tiene a partir de aquí dos variaciones que coinciden en construir a Fausto como personaje tipo del ideal ciudadano alemán de la época:

> Lo fáustico . . . podría definirse sobre la base de tres situaciones típicas . . . : la búsqueda, el hallazgo y la insatisfacción. . . . El desenlace trágico del *Fausto I* permite la permanencia del tipo, porque si el protagonista se hubiese detenido finalmente al lado de Margarita, . . . su rasgo esencial se habría destruido, al establecerse una cuarta situación, ajena al espíritu fáustico: la satisfacción. En el *Fausto II*, la búsqueda . . . se orienta, primero hacia un ideal estético, y, luego, hacia un ideal de poder. . . . En esta última parte hay una evidente extroversión del ego hacia lo comunitario, pero, a la vez, se advierte un progresivo proceso de insensibilización. (Sáenz-Villareal 42-45)

Lo anterior viene a cuento porque tanto el protagonista como la trama de *Rasero* reproducen cercanamente su intertexto nacionalista, moralizador y romántico alemán. La novela se divide en nueve capítulos, los primeros cuatro: "Diderot", "Damiens", "Voltaire" y "Mozart", presentan la vida alegre del protagonista, científico y humanista español que vive en París y convive estrecha o indirectamente con todos y cada uno de los personajes marcantes del período novelado que en esta primera parte revisita las aportaciones de los enciclopedistas, humanistas, científicos y virtuosos. El quinto capítulo, "Mariana", funciona como parteaguas entre el antes y el después del *romance* que Fausto Rasero vivirá con una joven mexicana que, sin distanciarse de su

intertexto, funciona de la misma manera que Margarita en *Fausto*. Mi análisis dará prioridad a la construcción de este personaje y a los motivos que tejen el romance intercultural. Los tres capítulos posteriores al romance: "Madame Pompadour", "Lavoisier" y "Robespierre", continúan el recorrido histórico, ahora del lado del despotismo ilustrado, la Revolución francesa y la época del Terror; y constituyen un período de duelo en el que se negocia el potencial sociopolítico de la modernidad de cara a los inconvenientes del progreso anhelado. Finalmente, el noveno capítulo, "Goya", se desarrolla en España y, valiéndose principalmente de la ékphrasis como estrategia retórica, elabora una alegoría que engloba el resto de la trama en torno a figuras apocalípticas de la obra del pintor español. En este capítulo se resuelve finalmente el misterio que sostiene la trama y que vincula todos los episodios hasta ahí sintetizados del pasado europeo con el presente mexicano contemporáneo al autor.

La estrategia que Rebolledo implementa para llevar a cabo este salto transhistórico consiste en crear un vínculo intersubjetivo y, fundamentalmente, *identitario* entre el marqués Fausto Rasero y el personaje "Francisco", que aparece en el último capítulo para encarnar la voz hasta ahí omnisciente del narrador mexicano que comparte el presente del autor, su nombre y varios datos biográficos. Este vínculo identitario, del cual el lector no será consciente hasta las últimas páginas, toma la atractiva forma de brevísimas visiones fragmentarias, similares a los sueños o a las rememoraciones, que se manifiestan en la psyche de Rasero en el momento del orgasmo. Desde el principio de la novela y a lo largo de sus más de seiscientas páginas, cada vez que el protagonista tiene un encuentro sexual, refiere ser víctima de visiones, para él inexplicables, en las que el lector reconoce episodios de la historia moderna y contemporánea, pero que Rasero, desde el pasado, interpreta primero como ilusiones de ciencia ficción, hasta que poco a poco se van revelando como episodios de un *futuro* menos onírico que rememorado.

Pese a su nitidez y realismo, estos recuerdos del porvenir aparecen desprovistos de lógica interna, y se perciben como propios y elaborados a partir de datos empíricos exacerbados. Pese a la distancia temporal entre los dos sujetos (su diacronía histórica), la trama deja claro que ambos comparten una misma lógica temporal y epistémica que desafía ese diacronismo y permite al sujeto del pasado percibir de manera sincrónica los episodios visionarios. No obstante, las visiones respetan una continuidad lineal, sin saltos de tiempo entre los episodios (la Revolución Industrial ocurre antes de la Segunda Guerra Mundial, por ejemplo). La revelación de la convergencia identitaria con el presente de Francisco – fenómeno identificado por el narrador como de "doble espejo"– deja claro que se trata de percepciones generadas en el universo psíquico y empírico de Francisco, quien, dos siglos después, llegará a vivir a la misma casa en la que Rasero terminará sus días. De manera similar al hallazgo fortuito del manuscrito de Hernando por Estela y de éste por Lear en *Cielos de la Tierra*, Francisco encontrará en un mueble de la antigua casa que hereda, el manuscrito del libro de visiones del futuro que Fausto Rasero escribió a lo largo de su vida, titulado *Por qué os desprecio*. Rasero pedirá a Goya que ilustre su libro, tomando como modelo el Apocalipsis de San Juan ilustrado por Boucher. En una inversión paródica y especulativa de la lógica temporal, la novela plantea que el manuscrito de Rasero inspira a Goya sus *Caprichos*, permitiéndole a ambos descubrir que comparten el mismo padecimiento: los asaltos de visiones horrorosas – lo que incita al lector a imaginar una posible comunidad de visionarios.

Desde el doble epígrafe que abre *Rasero*, el lector se enfrenta con el carácter metatextual de la novela y su aliento apocalíptico:

> "El Egoísmo y su fiel esposa, la Estulticia, serán sus dioses. / Y serán amados y respetados como jamás / se adoró a un dios sobre la Tierra…"

—Fausto H. Rasero, *Por qué os desprecio*

Este segundo epígrafe aparece tras una cita del Apocalipsis de San Juan que refiere a uno de los *Caprichos* con los que Goya supuestamente ilustró el manuscrito de visiones fatalistas de Rasero:

> Se paró el dragón delante de la mujer / que estaba a punto de parir, / para tragarse a su hijo en cuanto le pariese…
>
> —San Juan, *El Apocalipsis*

Rebolledo intenta distanciar estas visiones de la idea de fantasía feliz al establecer que son aterradoras y no ofrecen a Rasero ninguna ilusión reconfortante, sino que lo llenan de una angustia alienante que, en su vejez, llegará incluso a suspender su percepción del mundo durante ocho años catatónicos (que coinciden con la cesión de derechos de la corona de España al dominio francés de Napoleón) de los cuales despierta en los albores de la Guerra de Independencia de España (1808-1814), sólo para terminar de escribir sus memorias del futuro. "Rasero obviamente es un vidente fáustico al cual le ha sido dado asomarse al futuro cada vez que goza de un orgasmo, don que es su pesadilla, es decir, su sueño de la razón" (Domínguez, "El panorama").

Aunque especular, la relación entre el ilustrado español afrancesado y el mexicano del presente es asimétrica: no sólo porque la vida del primero ocupa el noventa y cinco por ciento del espacio textual, sino porque no es la percepción del presente, ni la cultura mexicana, la que moldea o al menos interfiere en el desarrollo de la historia europea. El desenlace no deja duda de ello al colocar a Francisco (mexicano clasemediero de los setenta) en la posición de heredero del legado de Fausto Rasero (noble español), que incluye un espacio físico alegórico (la casa de Málaga), un texto alegórico (la novela), y la propia psyche del narrador (su razón y sus afectos,

su conciencia y su inconsciente), que, fiel a la alegoría entre cuerpo y nación, acabará asumiendo la conducta catatónica, vencido por el mismo fatalismo histórico que venció a Rasero.

Desde el modelo analítico propuesto en este estudio para abordar la ficción alegórica, el infierno de Fausto Rasero ocurre en el sentido opuesto al de los procesos de memoria centrados en un *trauma*: no hay presente que elabore una pérdida del pasado en un *duelo*, sino un pasado lúcido y dichoso que se corrompe en su avance hacia el presente. La catatonia en la que Francisco termina es signo inequívoco de la falta de confianza en la capacidad del presente de resemantizar el futuro, y remite a la melancolía de la pérdida nunca resuelta o introyectada, sino, en terminología freudiana, *incorporada*, identificando al sujeto melancólico con la pérdida y sometiéndolo a un obsesivo delirio de repetición. Como Boullosa, Rebolledo presenta un protagonista que busca una *restitución* mediante la *textualización* de su memoria, pero obtiene en cambio una *destitución* – señalada por la somatización o incorporación del trauma. Al igual que en Boullosa, la voz, la narración y la alegoría encuentran su límite en la prefiguración apocalíptica derivada de la modernidad. Pero si, como afirmó Frantz Fanon, "the trauma of colonialism permeates all levels of social subjectivity," (cit. en Moraña et al. 3), en su elaboración y diálogo intercultural con Mariana, emisaria de la colonia, y en el breve recuento del México postmoderno de Francisco, *Rasero* no reconoce dicho trauma en ninguno de sus niveles sociales, y en cambio transforma la experiencia traumática de la modernidad colonial en celebración de un intercambio cultural que, aunque no parece advertir el autor, beneficia unilateralmente al sujeto masculino europeo que protagoniza su novela.

Todo el enigma de *Rasero* radica en esclarecer la proveniencia de esos momentos apocalípticos, de abstracción de la continuidad histórica, no para comprenderlos o intentar cambiar su trayectoria, sino para liberarse del influjo incómodo de su percepción y poder

abandonarse al placer mesurado y justo de la clase *ilustrada* (el nuevo ideal burgués al que pertenece Rasero), cuyo código moral ejemplarizante debería mediar entre la decadencia del déspota y el esencialismo del jacobino, que se imponen con violencia. Esta estrategia de referencia al pasado, hace coincidir la herida fundamental de múltiples episodios de represión y violencia, y los remite, aunque muy breve y lateralmente, al presente mexicano. No obstante, la ambigüedad elegida al combinar el delirio *traumático* con el delirio *sexual* transforma, a mi parecer, un relato comprometido con el deber de memoria y la crítica al logocentrismo occidental en "generosa novela erótica – más erótica que libertina" (Domínguez, "El panorama").

Es precisamente ese aspecto de la novela: el virage del *trauma* en *deseo*, del *duelo* en *romance*, el que quiero explorar en mi análisis. Su articulación permite sacar a la luz la forma en que los discursos subalternizantes de la modernidad – vigentes en la última ola globalizadora – logran legitimarse al seno de la comunidad subalternizada. En mi lectura, la mayor oferta simbólica de *Rasero* radica en su configuración de una cartografía geocultural de carácter afectivo en la que, como veremos, es legible una postura epistemológica subordinada de Latinoamérica de cara a la modernidad eurocéntrica.

Si recordamos ahora algunos conceptos expuestos en la introducción a este estudio, veremos que, a diferencia de *Cielos de la Tierra*, *Rasero* propone una mera *fantasía prospectiva* que deja translucir un "deseo de mundo" cuyo mejor ángulo se aprecia al margen y en los pliegues de su intencionalidad historiográfica. Según vimos, Siskind llama "deseo de mundo" a la estructura epistemológica que, en la modernidad, permitía a los intelectuales cosmopolitas de la periferia invocar al "mundo" como significante de una universalidad abstracta para escapar a las formaciones culturales nacionalistas (3). Dicho "mundo" implicaba una radical alteridad a la especificidad cultural de Latinoamérica" (7). Si, como afirma Siskind, "[i]n the tradition

formalized by Kant . . . cosmopolitanism is most often thought as an ethical mandate to concern oneself with the good of others (Nussbaum), as an obligation to those who are beyond the people who are close to us like our kin or our compatriots (Appiah)" (Siskind 8), Fausto Rasero personifica al letrado cosmopolita *europeo ilustrado,* de ascendente *romántico,* cuyo "deseo de mundo" se activa al contacto del exotismo del Nuevo Mundo. Más significativamente, el juego especular identitario planteado entre Fausto Rasero y Francisco Rebolledo, extiende dicha personificación hacia el letrado cosmopolita *latinoamericano contemporáneo* a Rebolledo, de ascendente más *moderno* que postmoderno, del que habla Siskind. El juego autoficticio no acaba bien de ocultar que, al igual que la voz que lo anima, Rasero es un

> [Latin American] cosmopolitan intellectual, (a *distinctively male* writer) who derives his specific cultural subjectivity from his *marginal position of enunciation* and from the certainty that this position has excluded him from the global unfolding of a modernity articulated outside a Latin American cultural field saturated with the nationalistic or peninsular signifiers that determine its backwardness. (Siskind 9; mi énfasis)

A partir de las nociones lacanianas de "deseo" y "carencia", Siskind define dicho letrado marginal como resultado, por un lado, de ese sentimiento de exclusión de la modernidad global, y, por otro "a longing for universal belonging and recognition that mediates his discursive practices and measures the libidinal investment that produces his imaginary cosmopolitan 'body-ego'" (Siskind 9). No obstante, precisa Siskind,

> the contradiction between the desire for universality and the marginal conditions of enunciation points to the anxiety and frustration of a *split subject* whose "impossible longing affirms [itself] as the limit of satisfaction" (Buttler 187). But while these universal desires can never be satisfied, Latin American cosmopolitans can still constitute their

> intellectual identity through the omnipotent and voluntaristic representation of their imagined universality. (Siskind 9; mi énfasis)

El juego autoficcional delata así el motivo marginal y autocomplaciente que mueve al autor a revisitar la historia europea, y su imposibilidad de vencer la tentación de elaborar la contradicción al inscribir la propia escisión subjetiva en la doble conciencia (el "doble espejo" que termina en catatonia) de su alter-ego ficcional. No es mi intención analizar aquí la psyche del autor, sino, desde el texto, delinear las implicaciones de su posición de enunciación.

Como apuntamos al principio de esta segunda parte, en la cita de Moraña, Dussel y Jáuregui, la crítica es unánime al señalar una diferencia fundamental entre el postcolonialismo y el colonialismo latinoamericano:

> Linking the emergence of modernity to the conquest and colonization of the New World rather than to the happy triumph in philosophy and social thought of rationality and the progressive power of secular reason and scientific inquiry, de-centers the humanist narrative of *modernity as a period that begins with "enlightenment"* and leads to unimpeded and dramatic *improvement*. In this alternative scenario, . . . modernity is understood to signal, not just scientific, technological, and political *progress*, but catastrophe and unsettlement as well. Modernity from this revised perspective [*colonial not postcolonial*] is defined less in terms of the emergence of a certain kind of thought or discourse, marked by a *Romantic self-reflexivity* [*Kant's sublime*], and more by the development and deployment of maps, ships, money, speculators, and weapons wedded to imperial expansion and religious zeal let loose in the interests of assisting and justifying that expansion. The "Old World," literally *unable to contain itself* under the pressures of such deployments, *expands and conquers* areas that, when defined as a *"new world,"*

> *revise and reinvent the old one*. In this scenario, the very terms "Old World" and "New World" both attend and abet the emergence of modernity. . . . Modernity and globalization become coincident developments, providing a set of historical processes for analyzing cultural and literary production that complicate older nationalist paradigms. (Jay 79-80; mi énfasis)

La América colonial inglesa aparece en la narración de Rebolledo antes que la hispana y es negociada, como todo en el texto, desde la perspectiva/voz/locus de enunciación de la Ilustración francesa. En el capítulo de Mozart, se dice que "el influjo del niño austriaco había sido capaz de convocar a las dos vertientes de la inteligencia parisina en el mismo recinto . . . los enciclopedistas y . . . la camarilla de Fréron," entre los que "Diderot, cabeza indiscutible del primer grupo", comenta sobre el fin de la Guerra de los Siete Años:

> —Los que van a salir ganando son los ingleses de América . . . [E]sos cuáqueros y puritanos invaden silenciosos Canadá y la Luisiana . . . Están haciendo un país enorme, y tienen la gran ventaja de no cargar una historia llena de crímenes, egoísmos, reyes idiotas, iglesias corruptas y mezquinas, como la de nuestra vieja Europa. Allá, amigos, todo es nuevo. Liquidan a los pobres indios que habitaban esas tierras y reciben con los brazos abiertos a cuanto aventurero, ladrón, pendenciero o arruinado llega a sus dominios. ¿Cuánto tiempo permanecerán leales a la Corona Inglesa? Muy poco, estoy seguro. ¿A qué tributar a una isla que es mucho más miserable que ellos? Ya lo verán: América del Norte será el engendro de esta guerra.
>
> —¿Y la América Española? —le preguntó Marmontel.
>
> —Eso es otra cosa. Los españoles llevan mucho más tiempo ahí. Además, han sabido dominar y convivir con los pueblos que encontraron. No los exterminaron; o por lo menos

> dejaron sobrevivir a muchos que ahora comparten con ellos sus ciudades. El español no tiene el espíritu comercial e industrioso del inglés. Mientras haya riqueza en esas tierras, las explotará sin recato . . . . No se le ocurre ni por un momento engrandecer aquellos países porque no los siente como propios. . . . Por otra parte, al no haber exterminado por completo a los moradores originales de aquellos países . . . los españoles siempre estarán recelosos de perder esa riqueza. . . . Mucho me temo que si los españoles dejan un día de expoliar esas tierras, serán los anglosajones quienes continúen la ordeña. Además . . . la religión juega un papel fundamental en lo que les [digo]: mientras en el norte son protestantes y, por tanto, autorizados por su religión y sus pastores a aniquilar a los infieles . . . alentados también a desarrollar su individualidad y su egoísmo; premiados por su Dios con toda la riqueza que san capaces de producir y arrebatar. A la vez que, . . . hermanados en sus comunidades, luchan juntos para mejorar sus condiciones de vida, recelosos de la autoridad y creyendo solamente en el esfuerzo propio . . . . En el sur, en cambio, son católicos. No les está permitido aniquilar a los indios. Están obligados a evangelizarlos [e] inculcarles la sumisión . . . para poder explotarlos luego sin cargo de conciencia. (*Rasero* 212)

La extensa cita no deja lugar a dudas de que la perspectiva desde la que le interesa a Rebolledo especular sobre el presente del mundo es la del lado liberal del imperialismo, la alternativa ilustrada que pudo cambiar el destino fatal del racionalismo europeo en el terreno sociopolítico. Por ello son los personajes en posición liberal los que exponen cátedras que explican las injusticias del saldo histórico. Queda claro también que, a diferencia del territorio físico y epistemológico colonial latinoamericano que preocupa a Boullosa, Rebolledo cruza sin pudor "zonas culturales" que para ella son irreconciliables, lo que tiene la ventaja de ofrecer al lector

(aunque sea a costa de interrumpir la acción con disquisiciones pedagógicas) las diferencias entre el postcolonialismo propio de los pueblos conquistados por Inglaterra y Francia, y el colonialismo latinoamericano. Pero si la continuidad de la violencia en el mundo actual está presente en diverso grado en ambas novelas, Boullosa prácticamente ejemplifica la idea central del latinoamericanismo, expresada por Moraña, Dussel y Jáuregui, de que

> The uninterrupted practice of *colonialism* has marked Latin American history from its beginning. . . .[F]rom Canudos to the Mexican Revolution to the guerrilla wars of the 1960-1980s, Latin American history is also the history of its many *replicants* [avatars] and its multiple forms of systemic and nonsystemic resistance against colonialism and the rule of capital. (Moraña et al. 10)

Mientras que Rebolledo, al colocar el principio de la modernidad en la Ilustración y no en los viajes de conquista que iniciaron el imperialismo europeo al colonizar América, adopta una perspectiva *post*colonialista, en el sentido de posterior al colonialismo y que entiende el fenómeno como terminado. Al hacer esto, niega implícitamente la relación entre el colonialismo y el presente, premisa central del acercamiento decolonial y de la novela de Boullosa:

> Latin American history challenges the concept of *post*coloniality from within. . . [T]he idea of a stage in which colonial domination had been economically, politically, and culturally erased and/or transcended (as suggested, in some interpretations, by the prefix post) seems more the product of a depoliticized evaluation of contemporary history—or even an *expression of hope and desire*—than the result of a thorough examination of Latin America's past and present. (Moraña et al. 11; cursiva original)

Significativamente, la suspensión del continuum histórico de horrores apocalípticos que acecha a Rasero, arruinándole sus felices orgasmos, aparece en términos diegéticos hacia la mitad del

texto, con la introducción del personaje de Mariana, criolla de la Nueva España que visita París para escuchar a Mozart, y de quien Rasero se enamora apasionadamente. El *romance*, pues, ese componente esencial de la alegoría hegemónica de construcción nacional que estudiara Doris Sommer, es aquí también el nodo para leer la novela en clave geocultural: Rasero narra una historia de amor platónico entre el cosmopolitismo *logocéntrico* de la modernidad europea y la *imaginación* novohispana, que no es otra cosa que un romance del transculturalismo sublimado, como demuestro a continuación.

Mi lectura de la función de Mariana en la novela no concuerda en absoluto con la de Andreas Kurz, quien considera que el protagonista, "se percata prematuramente del axioma frustrante de la modernidad: la vacuidad del signo" y lo "llena de significado" en el encuentro amoroso con "la maravillosa mexicana Mariana" para, al perderla, descubrir al igual que el Fausto goethiano que "el mecanismo del amor pasional . . . cuya meta es la pasión misma [es] alcanzable sólo en la muerte" (Kurz, "Tiempo barroco" 146-147).

Es evidente que la epistemología novohispana constituye un valor de innegable valencia erótica que trastoca el orden racional de Rasero y "opera un cambio decisivo" que "modela [su] existencia" (Kurz 148). En este sentido cabe comparar a Rasero con el arquetipo del Don Juan hispano, que, "limitándonos sólo al personaje de Zorrilla", representa el *opuesto de lo fáustico*, pues "se destruye como tipo en el instante en que, movido por el amor . . . , se convierte en un hombre [satisfecho] que no guarda ninguna relación de semejanza con su ser primero [fundamentalmente insatisfecho]" (Sáenz-Villareal 41).

El personaje de Mariana es también un signo equívoco. Desde su aparición, Mariana es presentada por su emotividad y en relación con el símbolo judeocristiano de *la pietá*: virgen, madre, amorosa y compasiva:

> La mujer veía al niño con una intensidad y una emoción que se dibujaban en un gesto de amor, angustia, alegría y profundo dolor al mismo tiempo, como podía haber visto María a Jesús en lo alto del Monte Calvario cuando éste reprochaba a su Padre por haberlo abandonado . . . Aplaudía frenética; aplaudía a rabiar; lloraba; sonreía; se limpiaba las lágrimas; volvía a aplaudir . . . minuto a minuto era más bella, más cercana, más querida. . . .[S]abías que estabas frente a la mujer de tu vida. . . (*Rasero* 228)

Siendo criolla, Mariana lleva el nombre del emblema de la Revolución y de la República *francesa*, alegoría de la *libertad guiada por la razón*. Con ella, la representación de la América *española* en la novela se reduce a México; más precisamente, al México de Mariana, que es igualmente elaborado como símbolo estético y afectivo a través de sus vivencias y sus diálogos, todos encaminados a mostrar una *visión idílica* del Nuevo Mundo que pudo, quizás, conocer un destino más noble en manos de un dominio francés liberal y no español. Desde la escena que introduce su infancia y su adolescencia "en el caserón de Taxco" – pues es hija de un minero español – Mariana sueña con un vestido francés que no "ocult[e su] encanto femenino" como "aquellos anticuados vestidos de pesado terciopelo, oscuros y pudorosos" (*Rasero* 231) venidos de España y que hay en México. Su buen gusto le ayuda a romper los estereotipos de su contexto epocal:

> las damas españolas, acostumbradas a mirar por encima del hombro a las americanas ("pobrecillas provincianas –solían decir– son cursis y desenfadadas a un tiempo. No me lo vas a creer, pero he visto a varias de ellas usar oro en el cuello y plata en las muñecas . . . ¡Qué horror! Aunque es lógico, viviendo en esas selvas, rodeadas de salvajes…"). (232)

Mariana también posee un carácter afable y una educación artística que le permite, años más tarde, "hacerse popular en la Corte de Madrid", a donde llega tras la muerte de su esposo, el

anciano y melancólico marqués de las Amarillas, virrey de la Nueva España, quien, enamorado de la joven actriz huérfana, le ofrece un casto arreglo matrimonial que, bajo promesa de "respetarla y tratarla como una hija" evita a Mariana el convento y le permite quedarse en "su entrañable *ciudad de México*" en lugar de "irse a vivir a un pueblo de La Rioja", con su familia adoptiva, donde se veía pasar "de una mujer de *gran mundo* a una hortelana" (252). Es evidente la preferencia de Rebolledo al distinguir la emergente y "moderna" capital novohispana de la retrógrada provincia española.

La boda de Mariana con el virrey es pretexto para ofrecer un retrato hablado de la heterogeneidad colonial mexicana. Dicha boda tiene lugar un día antes de "las ceremonias con las que la sociedad novohispana celebraba un aniversario más de la caída de Tenochtitlan en manos de los españoles. . . . Como si toda la población del Anáhuac se hubiera dado cita" (290). El episodio cumple la función de describir el "abigarrado mosaico de tipos humanos" y "[c]astas cuyos puros nombres evocaban la sinrazón del espíritu racista: *saltapatrás, mulato, chino, morisco, lobo, jíbaro, zambarzo, cambujo, calpamulato, alborregado, ténte en el aire, babarino, torna atrás, barocierna, coyote, chamizo, allí te estás*, y, de plano, *no te entiendo*" (290; énfasis original). El narrador aprovecha el cuadro costumbrista para insertar su comentario ideológico y señalar la compleja estratificación social de ese contexto:

> Aunque todos estaban conglomerados en la enorme plaza, de alguna manera cada grupo era perfectamente identificable por su indumentaria, costumbres y actitudes. Así, mientras los criollos y los peninsulares, vestidos con sus mejores ropas, se arremolinaban lo más cerca posible . . . de la procesión para contemplar, contentos pero solemnes, a los dignatarios . . . (291)

En cambio,

> los mestizos, cuyos ropajes reflejaban lo que eran ellos mismos, pues, lo mismo llevaban un calzón de manta combinado con una chaquetilla de paño bordado, que un sombrero de ala ancha cuya caprichosa forma no provenía de aquellos que se empleaban en Castilla ni, mucho menos, del paliacate que los indios usaban enrollado en la cabeza. Los mestizos veían indiferentes el desfile . . .

y se dedican a sentir "avidez y envidia", e incluso a robar las joyas de los españoles (291). Por último:

> Los indios, alejados del centro de los acontecimientos, apenas les prestaban atención. Sus rostros inexpresivos no permitían adivinar qué sentimientos guardaban en su interior; aunque no era difícil suponer que se tratara de un rencor rayando con el odio: para ellos no había nada que festejar. La victoria de esos hombres llegados allende del mar sobre sus antepasados no representaba para ellos otra cosa más que opresión, dolor y miseria. Los españoles festejaban el origen de una pesadilla para los indios de la cual ya se habían resignado a no despertar jamás. (291)

La punta de esta pirámide social es el futuro esposo de Mariana: "el virrey [que] no se percataba de [lo anterior . . . É]l sólo veía rostros contentos, nobles y serenos. 'Una armonía perfecta', pensaba" (291). Por mucho que el narrador se esfuerce en mostrar al virrey como "increíblemente responsable" (233), "enérgico, justo, generoso e infatigable" (292), Rebolledo enfatiza más los efectos que la vitalidad de Mariana tienen en su melancolía, alimentando la autocomplacencia. Pero esa "dicha de estar vivo" (293), en lugar de permitirle ver el dolor del pueblo, hace que "no se percat[e] de ello" y sólo vea su "ánimo refleja[do] en la muchedumbre" para confirmarse ante sí mismo como "el gobernante más justo, bondadoso y creativo que haya tenido nunca este maravilloso reino" (291).

Fuera de este brevísimo episodio de poco más de una página, la novela no dedica una línea más a las tensiones políticas y socioculturales novohispanas. Dichas tensiones son desplazadas al enfrentamiento entre el Nuevo Mundo y Europa (entre el nacionalismo y el cosmopolitismo), que, según sostengo, es elaborado de manera alegórica mediante el tratamiento del *deseo* y, más precisamente, a través del contraste que la trama establece entre la armonía convivial del viejo virrey español y la pasión sexual del joven libertino francés. El anciano virrey que, como Rasero, es también marqués, siente despertar "el deseo" por Mariana; pero, a pesar de que la joven, con el tiempo y la convivencia, llega a sentir lo mismo por su esposo, el matrimonio no se consuma. En sentido literal, el narrador expone razones como el honor, el pudor y el respeto a la promesa de castidad. No obstante, mi lectura ve en este fracaso sexual una alegoría más entre el Viejo Mundo del imperialismo español, que el virrey personifica, y la juventud novohispana: el inverso del romance de construcción nacional, que se esmera en presentar parejas fértiles y dispuestas a sintetizar las diferencias étnicas en su armoniosa unión productora de ciudadanos ejemplares para la nueva nación. Retomaré esta premisa al contrastar este fracaso del deseo con su éxito en el encuentro de Mariana y Rasero.

De acuerdo con Perkowska, en las "historias híbridas" que cuenta la novela histórica latinoamericana de fines de siglo XX, "[l]a alianza entre el discurso ficcional y la imaginación teórica . . . resquebraja . . . la vieja promesa del discurso colonial que atribuía la enunciación del conocimiento (la teoría) al espacio intelectual metropolitano, mientras que asociaba la producción cultural (arte, literatura) con las áreas geoculturales colonizadas y periféricas" (42). Sin embargo, Rebolledo no quebranta las viejas atribuciones geoculturales del discurso colonial, pues es siempre la *razón masculina europea*, personificada en Fausto Rasero, la encargada de enunciar y mediar (a-)críticamente en el conocimiento y la vida intelectual; mientras que

Mariana, figura de la colonia periférica, se limita a desempeñar el rol *femenino* y exaltado de la conciencia *artística*, la *imaginación* popular y el asombro ante la vida metropolitana moderna.

Prueba de ello es el largo episodio en que Rasero la pasea por París para mostrarle un sinfín de "*lieux de mémoire*" que, cae en cuenta, sólo encarnan un pasado sin significado actual: "comprendiste que llevabas largo rato mostrándole . . . una ciudad que no existía" (325); mientras que es Mariana —"¡Si fue ella quien le hizo conocer París!" (317) — quien, en esos mismos sitios, le hace descubrir a Rasero los "*milieux de mémoire*" que se esconden en el funcionamiento subyacente de la maquinaria humana, que actualizan las costumbres y dan vida a esa ciudad mediante prácticas cotidianas de "memoria comunicativa", hábitos, oficios y sabiduría popular:

> comprendiste que ignorabas por completo sus respuestas, que encerraban un saber que habías ignorado largo tiempo. El saber de lo cotidiano, con lo que está hecho casi todo lo que nos rodea. Un saber que despreciaste considerándolo inferior, absorto como estabas en desentrañar la historia . . . o de comprender los mágicos mecanismos [que] componen las sustancias o, peor aún, de encontrarle sentido a esa larguísima sucesión de imágenes que tienes descritas en tu libreta y que narran apenas trozos de un futuro que detestas . . .
>
> Quizás fue un poco doloroso conocer París . . . porque conociste también tu estupidez y tu desidia. Apenas podías comprender cómo habías dejado pasar cuarenta años de tu vida sin enterarte de tantísimas cosas, y lo peor: estabas convencido de que, si no te hubieras topado con esa mujer, jamás las hubieras conocido. (328; 330)

En lo que, a mi juicio, se limita a un intercambio turístico entre dos subjetividades geopolíticamente marcadas como opuestas – que, según veremos, representan las dos caras de una misma subjetividad mexicana privilegiada contemporánea al autor –, la novela recrea para el

lector una larga serie de oficios parisinos (ebanista, encuadernador, molinero, panadero, relojero, tapicero, lavandera, gendarme, prostituta, armero, sereno, remero y cochero) y, con la misma obsesión, enlista los interlocutores de Mariana: "carniceros, taberneros, deshollinadores, taberneros, lacayos, lecheros, cargadores, transportistas . . . , aguadores, tenderos, músicos ambulantes . . . , floristas, dulceros, cerrajeros, pregoneros, palafreneros, cómicos . . . , modistillas, fabricantes de vidrios, de telas, de herramientas . . . " (333). La más significativa de estas estampas costumbristas es el diálogo entre Mariana y un "estercolero", a través del cual Rebolledo elabora una metáfora de la estratificación social francesa: "ocurre que la mierda también encierra sus saberes . . . Vale mucho más el excremento de un primer piso que el de un cuarto," pues si la "gente [está] mejor alimentada; sus desechos . . . rinden mucho mejor en el campo" (336).

Frente al dinamismo metropolitano francés, las descripciones idílicas de los paisajes mexicanos son quizás el rasgo más abiertamente exotizante de la novela. Cuernavaca, la "ciudad de la eterna primavera" es descrita como "el paraíso" a partir de los "lascivos" (295) jardines de la mansión del prominente minero taxqueño José de la Borda: "A [Mariana] este bellísimo jardín le recordaba el paraíso. Así al menos se lo había imaginado cuando leyó en la Biblia las austeras descripciones que hizo Moisés del Edén. Y como Eva en el paraíso, se sentía más tentada al pecado que nunca" (296). La elección es significativa pues se trata también de la residencia veraniega del "emperador" Maximiliano de Habsburgo y su esposa, la "emperatriz" Carlota, en la época conocida como el Segundo Imperio Mexicano (1863-1867) establecido tras la segunda intervención francesa. Aunque fuera del período novelado, es un lugar de la memoria imperialista europea, lo cual apoya mi argumento de que Rebolledo articula una negociación transnacional de la imagen de México desde esta perspectiva. Los jardines cumplen en la trama

la función edénica de permitir tanto a Mariana como al anciano virrey vencer el pudor carnal. Sin embargo, y no sin ironía, el virrey muere contemplando una flor que iba a ofrecer a la amada, justo antes de regresar a los aposentos para consumar la unión carnal consensuada.

Otro lugar de la memoria que aparece connotado como paraíso idílico es Guanajuato, pueblo minero reconocido por sus famosas momias. Rasero lo compara a las catacumbas de Montparnasse; pero mientras ahí los muertos son "esqueletos . . . desposeídos de la carne", en Guanajuato "los muertos no se corrompen" (338), por lo que su carácter tanático europeo se torna erótico en México.

Es necesario destacar que, aunque la novela no escatima en mostrar la fascinación de Rasero por Mariana, la criolla no muestra pasión mayor por nada más que por México: "se iba excitando conforme hablaba; encendíanse sus mejillas y una vena azulada le saltaba en el cuello. 'Realmente ama aquel país' pensaste" (313). El diálogo con Madame de Pompadour, quien comienza por confesar que "sient[e] que no existe en el mundo más que París y sus alrededores" (313) es, a mi parecer, un intento del autor de contrastar el narcisismo ignorante del centro europeo con el cosmopolitismo autoconsciente de la periferia. Sin embargo, el intento se frustra por la "exaltación" nacionalista con que Mariana, "un poco apenada por su vehemencia . . . [se] sorprend[e] a sí misma al escucharse hablar . . . de su país", cuyo recuerdo "había evitado" por provocarle "punzadas de nostalgia y rencor" (317). Dicha conversación le permite "explayarse a gusto" para "reenc[ontrarse] con [su] país" en lo que, siguiendo a Svletana Boym, cabe calificar de mera "nostalgia retrospectiva" (*The Future of Nostalgia*), que tampoco es productiva, sino autocomplaciente, y que la lleva a conceder por mera corrección política que París, pese a que "su clima [la] entristece", es "tan bello y *mágico* como [su tierra]" (*Rasero* 317). La comparación de Mariana entre México y París, no tiene desperdicio, y nos permite apreciar dos rasgos

cruciales en mi argumentación que vinculan el exotismo de la novela y su exhaltación del deseo con las demandas del mercado editorial de su contexto de producción. "[S]on tierras magníficas" responde "con cierto orgullo" Mariana (313). Y agrega:

> Son enormes y, salvo el centro del país, están muy poco pobladas. Pueden viajarse días enteros, semanas incluso, sin ver una población . . . Sus montañas son altísimas y varias de ellas tienen la cumbre cubierta de nieve todo el año . . . El clima es maravilloso, cálido sin llegar a ser asfixiante . . . . Si estuviéramos en el pueblo donde nací, estaríamos hablando en la terraza vestidos sencillamente, sin capas ni abrigos, y veríamos unos árboles verdes y encendidos. ¡Ah!, y unas enormes flores rojas que abren precisamente durante el invierno . . . Llueve como jamás se ha visto llover por aquí, como si cayera el cielo de golpe. Gotas de agua tibias y enormes, una tras otra, como una cascada . . . De pronto para, el sol vuelve a asomarse brillante, como recién lavado, y todas las plantas refulgen, como si les hubiesen dado un baño de oro . . . Podría también hablarle de las plantas, las flores, los animales que existen allá y parecería que le cuento historias fantásticas . . . (314)

En obvia alusión a la novela de Carlos Fuentes, explica que México tiene "un aire muy sutil, mucho más transparente . . . que el que se respira por acá . . . por eso casi no hay tísicos allá" (314), lo cual implica una analogía entre la salud de la nación mexicana y el cuerpo enfermo del viejo mundo, que subvierte la intención crítica de la alegoría nacional contrahegemónica de Fuentes, para alinearse en cambio del lado de su referente intertextual, Humboldt.

Del exotismo de las flores, Mariana pasa al del lenguaje, y evoca la flora y la fauna en náhuatl (cempaxúchitl, cazahuate, chilpantlazolli, el maguey) hasta aparecer "un poco drogada por sus recuerdos" (315) y terminar, por supuesto, con notas de cocina mexicana (la deliciosa iguana), "cuyos puros nombres evocaban a la marquesa sus lecturas de la infancia, cuajadas de

seres legendarios, dragones indómitos, malvadas brujas y princesas encerradas." Curiosamente, el autor nos dice que éstos, traían a la mente de Rasero "las variadísimas imágenes de ese París extraño, casi fantástico, que descubrió" en compañía de Mariana (332), lo que denota su intención de subvertir la visión europea mediante el travestismo de la mirada mexicana.

En definitiva, el deseo de Mariana lo colma ese México idealizado y exótico que el personaje admira y encarna; y lo que Rasero encuentra amable en ella es, claro está, su encarnación del exotismo, pero, sobre todo, su capacidad de idealizar lo real, de infundir ese exotismo en un contexto cuyo racionalismo totalizante ha obstruido toda posibilidad de delirio – quintaesenciado en la escisión conflictiva del orgasmo como metáfora del feliz encuentro intersubjetivo de los dos polos culturales, o espacio que prefigura el fin del (único) mundo por su inexplicable convergencia. Así, el romance entre Rasero y Mariana es ante todo un romance con la vida metropolitana y un asombro ante el funcionamiento de la modernidad capitalista como maquinaria colectiva y gozosa regida por el fetichismo de la mercancía – la "megaurbanización" señalada por Mendieta, que apenas comienza en ese siglo.

Si, como recuerdan Moraña, Dussel y Jáuregui: "With the colonization of America, Europe became, at least within the limits of Occidental consciousness, the center of the universe. From then on, the Spirit of Civilization would not only mobilize the Angel of History, but also incarnate in the Specter of Capitalism" (7). En Boullosa, el Ángel de la Historia se alínea del lado de la modernidad imperialista, al que la ficción opone un "Ángel de la Memoria" que redime los fundamentos autóctonos silenciados: la mujer que lo seduce logra reactivar el deseo en Hernando porque éste lo asocia con el afecto materno y ancestral, su matriz cultural. En *Rasero*, ese ángel no es uno de la memoria, sino de la novedad y el asombro. En cambio, el Ángel de la Historia sí comparece en tanto espectro del capitalismo en las visiones horrendas del

futuro, que aparecen en un espacio psíquico disociado de la memoria, que denota el evento traumático no resuelto que exige ser elaborado en el presente. Las visiones son síntoma y efecto, la modernidad es causa, pero el colonialismo es un fenómeno paralelo y disociado (de otro mundo) que, a fin de cuentas, ayuda a olvidar momentáneamente los procesos occidentales (de este mundo). Si acaso Rebolledo propone una subversión, ésta sería la de ofrecer Latinoamérica como *objeto de deseo* ante la mirada europea, invirtiendo el rol del "mundo" en la noción de "deseo de mundo" de Siskind. Esta inversión en el objeto del deseo que mueve al "mundo", apoya el señalamiento anterior de que, más que remitir al Fausto insatisfecho y moralmente intransigente del romanticismo alemán, Rasero remite al arquetipo del Don Juan universal: "aunque el Don Juan de Tirso sea un burlador, el de Molière se afane por la conquista, el de Hoffmann persiga un ideal, el de Maeztu manifieste una indomable volundad de poder y el de Lord Byron busque ansiosamente la correspondencia amorosa, todos . . . tienen de común . . . : su obsesión por la mujer" (Sáenz-Villareal 48), que en este caso es la Mariana mexicana.[67]

A mi juicio, en su entusiasmo narcisista, más que incitar el deseo por el Otro, la novela incurre en una *interpelación excesiva del ego cultural identitario*, que desactiva la virtud dialógica y productiva del deseo, transformándolo en estéril "*jouissance*":

> *jouissance* is always in excess of and understood in contradistinction to desire . . . . Desire, according to Lacan, does not wish to be fulfilled, for to get too close to our object of desire (what Lacan terms the *objet petit a*) is potentially to see the real bodily *jouissance* that we

[67] Resulta significativo enfatizar que Rasero remite precisamente al Don Juan universal y no al Don Juan hispano de Zorrilla, pues esta postura coincide con el repudio general de Rebolledo ante la cosmovisión española. Tal como expone Sáenz-Villareal: "La fisonomía hispánica de Don Juan, de ese Don Juan libertino, sensual y carente de ideales superiores que irrumpe violentamente en la obra de Tirso de Molina y que mantiene sus rasgos hasta el final de la primera parte de la versión de Zorrilla, no tiene ningún contacto con el personaje de Goethe. Sin embargo, si se analiza a Don Juan Tenorio a la luz del Don Juan de Hoffmann, del espíritu romántico y de su transformación ulterior, será posible establecer la relación entre ambos caracteres. . . . [p]ues, tanto en el uno como en el otro [Fausto y Don Juan], existe la incesante búsqueda de ideales superiores y la aspiración a participar, a través de ellos, de lo increado" (51).

> find traumatic after our entrance into the symbolic order precisely because, by definition, *jouissance* cannot be named and therefore always exceeds language. In this sense, *jouissance* is quite properly "beyond the pleasure principle," which is why Julia Kristeva also aligns it with the abject. (Felluga, *"Jouissance"* 158)

Lo anterior me lleva a coincidir con Domínguez Michael, quien lee a Mariana como un "sueño mexicano" que

> ofrece, materializada, la visión amorosa que le otorga sentido a la vida del marqués y lo priva, venturosamente, del padecimiento de los orgasmos proféticos. Ese amor es un sueño, exaltación de lo criollo y como tal, verdadera quimera, no puede durar. Cuando Rasero es llamado a las exequias de su amiga la Pompadour, Mariana se esfuma y lo devuelve, literalmente, a la pesadilla de la historia. Ella, quizá, lo aguarde en el futuro. Como en *Terra nostra*, en *Rasero* impera el muy masculino aliento profético (el pasado es el futuro) y, como en *Noticias del imperio*, domina la potestad femenina de la imaginación (la loca siempre está en casa). Sin Mariana, Rasero es privado del placer de imaginar. Junto a lo erótico y lo tanático, a la novela de aventuras históricas e intelectuales, *Rasero* es también la crónica de un verdadero amor platónico. ("El panorama")

Al desaparecer Mariana – enigma que la novela nunca resuelve, pero que, siguiendo a Domínguez y a Kristeva, interpreto como una elaboración alegórica de la abyección provocada tras la *jouissance* de su irrupción intempestiva – Rasero retoma el gusto por la vida al trabajar con Lavoisier en el laboratorio de química que ella le ha regalado. Este viraje anecdótico hacia el uso de las ideas en las ciencias prácticas, además de sugerir que "América Latina [es] el oxígeno – (re) descubierto por Lavoisier – que Europa necesita para respirar" (Kurz, "El tiempo barroco" 148), reinscribe la agencia del conocimiento racional en el sujeto masculino europeo, y torna más

contrastante el hecho de que la labor literaria de Rasero, al final de su vida, se lleve a cabo en España, espacio de transición hacia la cosmovisión novohispana y que contrasta con el entusiasmo del autor por la ideología liberal francesa.

En este sentido, la postura de Rebolledo reproduce la falacia del multiculturalismo liberal, tal como la expone Žižek:

> Liberal "tolerance" condones the folklorist Other deprived of its substance . . . ; however, any "real" Other is instantly denounced for its "fundamentalism", since the kernel of Otherness resides in *the regulation of its jouissance*: the "real Other" is by definition "patriarchal", "violent", never the Other of ethereal wisdom and charming customs. . . . The weak point of the universal multiculturalist gaze does not reside in its inability to "throw out the dirty water without losing the baby": it is deply wrong to assert that, when one throws out nationalist dirty water – "excessive" fanaticism – one should be careful not to lose the baby of "healthy" national identity, so that one should trace the line of separation between the proper degree of "healthy" nationalism . . . . Such a common sense distinction *reproduces the very nationalist reasoning which aims to get rid of "impure" excess*. . . . In the matter of national identity, one should also endeavor to throw out the baby (the spiritual purity of national identity) to render visible the phantasmatic support which structures the *jouissance* in the national Thing." ("Multiculturalism" 38; énfasis original)

La disolución anecdótica de Mariana es también alegórica de la posición del *criollo* en la estructura social emergente del "sistema-mundo moderno / colonial" (que analizaré con detalle en la última parte de este capítulo) respecto a la cual dice Mignolo: "En realidad, la conciencia criolla era más bien una *doble conciencia*: la de no ser lo que se suponía que debían ser (es decir,

europeos). Ese *ser que es en verdad un no-ser* es la marca de la *colonialidad del ser*" (*La idea de América Latina* 88; énfasis original).

Al esfumarse, Mariana comparte también el destino abyecto de los muchos personajes espectrales que pueblan la narrativa mexicana, fantasmas que, desde Pedro Páramo, reclaman un vínculo con un territorio, un cuerpo y una epistemología propios, espíritus de muertos y antepasados que persisten, ya sin cuerpo, en su exigencia de justicia y en su búsqueda de agencia cultural, social y política. En sentido opuesto al progreso prometido por la historia lineal, con su partida, y en su carácter espectral, Mariana interpreta para Rasero el papel de "[t]he 'peoples without history' who . . . were conceptualized as the *tabula rasa* on which the principles and accomplishments of Western rationality (religious beliefs, scientific advances, and humanistic paradigms) could and should be inscribed" (Moraña et al. 7). Quizás también por eso *Rasero* lleva inscrito en el nombre el estigma y las secuelas de dicha tabula *rasa*.

No obstante, la trama construye a Mariana como la fuerza vital que le falta a la razón europea, mostrándola como esencial *complemento* en una suerte de intercambio cultural mutuamente enriquecedor. Pero el fracaso del intento hace aún más evidente el núcleo problemático del texto: un nacionalismo que se contenta con jugar el rol de subalterno que le ha designado el centro. Mariana encarna, así, el deber latinoamericano de cumplir en el universo eurocéntrico la función exotizante que el mercado editorial diera al realismo mágico en el período posterior al Boom, contexto de producción de *Rasero*. Al respecto, explica Sánchez Prado:

> [L]a consagración internacional de la literatura latinoamericana y otras regiones periféricas no se explica sólo en términos [de prácticas editoriales o estructuras geoculturales que determinan desde el centro a la periferia]: tiene también que ver con el agotamiento de un

> paradigma moderno-colonial en el cual una serie de sujetos marginalizados cultural y políticamente . . . irrumpen en el espacio europeo. . . . A fin de cuentas, en el espacio literario existen tanto escritores en busca de su ciudadanía cultural que plantean resistencias violentas a la normalización literaria como autores que, en palabras de Rafael Gutiérrez Girardot, capitalizan con el "pathos folklórico de los clientes del exotismo en Europa y de sus proveedores." (*Strategic Occidentalism* 33-34)

A diferencia de los personajes de Boullosa, fatalmente subalternizados, en su espectralidad evasiva, Mariana es inaprehensible, y por ello desaparece sin conocer sometimiento alguno. En este sentido, concuerdo con Kurtz en que Rasero muestra "afinidad . . . con los diversos programas culturales del cubano-francés Alejo Carpentier" que incluyen "lo real maravilloso, la escritura barroca latinoamericana, [y] la novela épica [, y] giran en torno a las complicadas relaciones culturales y sociales entre Europa e Hispanoamérica." Si aceptamos que Carpentier "interpreta la cultura hispanoamericana como una infusión de vida que reclama urgentemente el viejo continente" (148), la coincidencia de *Rasero* con esta intencionalidad ideológica me lleva a sostener que Rebolledo intenta escribir el inverso alegórico de su antecedente ficcional.

Rasero tiene en Carpentier un referente intertextual latinoamericano de gran calibre: *El siglo de las Luces* (1962), novela ideológica que traslada las ideas de la Revolución Francesa a las Antillas.[68] Es también una novela alegórica, construida a partir de estampas costumbristas y en la que el recurso a la ékphrasis del cuadro *Explosión de una Catedral* construye un símbolo epocal (el fin del orden religioso) equivalente a la función de los *Caprichos* de Goya en *Rasero*

[68] Aunque Kurtz enfatiza estas semejanzas, su análisis no hace referencia directa a la estrecha relación intertextual de *Rasero* con *El siglo de las luces*, del cual me ocupo. Tampoco menciona las coincidencias con *Concierto Barroco* (1975), del mismo Carpentier, donde un criollo mexicano en el siglo XVII viaja a Europa y se encuentra con Vivaldi, a quien le cuenta la historia de Moctezuma. Kurtz en cambio se extiende en la elaboración del "tiempo regresivo" en el relato "Viaje a la semilla". Un análisis comparativo entre estas novelas sería un corolario productivo de la presente investigación.

(el fin del orden racional). Al igual que las referencias al *Fausto* de Goethe, y el revisionismo de la historia europea desde una perspectiva latinoamericana, estos vínculos intertextuales con una tradición literaria previamente canonizada a nivel regional y mundial, sugieren una "tecnología de reconocimiento" (Shih 17), estrategia que, según vimos en la introducción, busca el posicionamiento mercantil de un texto "marginal" en el campo literario internacional. El referente a Carpentier podría revelar una voluntad de Rebolledo de suscribirse al post-boom latinoamericano, en un momento en que el mercado editorial internacional exigía a la literatura latinoamericana un mínimo de realismo mágico como marca de origen y garantía de publicación. Dedicaré unos párrafos a destacar ciertos elementos intertextuales que me parecen significativos en mi análisis.

En *El siglo de las luces*, Carpentier interpola las ideas y el contexto social de la Revolución francesa a las Antillas, de manera inversa a Rasero, que introduce a México en el contexto europeo de ese período. Como Mariana, los personajes de Carpentier, Sofía, Carlos y Esteban, son emblemáticos de la joven burguesía local (cubanos de La Habana), adoctrinada en las ideas de la Ilustración por el protagonista, Víctor Hugues, mulato de origen francés y comerciante de Port-Au-Prince que lucha por la abolición de la esclavitud en las Antillas, pero que, cuando obtiene cierto poder político, organiza una matanza de negros para defender sus intereses económicos. El relato de Carpentier plantea una profunda ambigüedad étnica, pues no es en el mulato – directamente favorecido por la emancipación y el amor de Sofía – sino en ella, la *criolla* – quien se muestra capaz de renunciar tanto a los prejuicios como a los privilegios de su clase – en quien se verifican los cambios ideológicos significativos. Sofía llega incluso a sacrificarse en su voluntad de llevar hasta las últimas consecuencias su resistencia ante las fuerzas napoleónicas y su emancipación del dominio patriarcal. Sofía presenta rasgos comunes

con el personaje de Juana, la abuela malagueña de Francisco en *Rasero*. Juana es hija del almirante Francisco, último en la cadena de nobleza sanguínea y tradición militar iniciada en el siglo XVIII que parte en expedición (más de mujeres que de territorios) a Filipinas, Cuba, Puerto Rico, las Canarias y demás: "Doña Juana . . . se puso de parte del grupo más radical de los republicanos, los comunistas, . . . y obligó a su esposo y a sus hijos a que hicieran otro tanto. Después de la Guerra Civil . . . lleg[ó,] al fin, a la vieja ciudad de México, donde su glorioso antepasado fue amo y señor durante tanto tiempo" (*Rasero* 579). Pero mientras la Sofía de Carpentier busca la materialización concreta de las ideas revolucionarias (empoderamiento de la mujer, derechos de la infancia,) y moldea su carácter en consecuencia (su racismo, mojigatería y sumisión patriarcal ceden con actos puntuales, entre los que sobresale su relación carnal con el mulato revolucionario), en *Rasero*, la abuela Juana "pasa sus últimos días en un modesto departamento de la colonia del Valle en la Ciudad de México, contemplando desde la abulia de su mecedora una absurda columna de piedra" y añorando el heroísmo y el linaje de su tatarabuelo, el "marqués de la Sonora, conde de Macharavialla y Ministro Universal de las Indias desde 1775" (578). Al respecto, Francisco, el narrador autoficticio del presente mexicano, demarca su postura moral al establecer que "[a] mi padre le molestaban enormemente las peroratas de mi abuela . . . 'La nobleza, hijo mío, sólo le interesa a los idiotas'" (578). Habiendo despilfarrado el almirante don Francisco [bisabuelo] su herencia, la alcurnia permite a Juana casarse con un "médico malagueño" sin "abolengo", lo cual marca el desplazamiento valoral de una burguesía sanguínea (europea) a una de méritos profesionales (mexicana). Pero si la ruptura con la nobleza se da con la abuela, el rompimiento con el heroísmo militar se da por el lado del hijo varón del almirante Francisco, José Adolfo, hermano de la abuela Juana y tío abuelo del narrador mexicano, quien "abandonara la carrera de las armas – rompiendo con una tradición de

cuatro generaciones – para dedicarse al estudio de la filosofía primero, y a la bohemia después" (579). Es este antepasado quien le hereda al narrador el inútil título nobiliario de marqués de la Sonora, ya desprovisto de valor simbólico, además de la mencionada casa malagueña, en el remoto pueblo de Macharavialla, en la que habrán de converger la subjetividad humanista del pasado francés de Rasero y la del presente mexicano de Francisco.

Rebolledo construye así, además de la *alegoría transnacional* englobante, una genealogía alegórica, que se remonta hasta la Ilustración francesa, no para subrayar la persistencia del ascendente europeo en América Latina, ni para mostrar, como Carpentier, las tensiones entre poder e ideología que surgen en nuestro contexto; sino con el fin de parodiar todo ese linaje, y ridiculizar las luchas que lo sustentan. La ironía es mayor si se considera que el tío Adolfo hereda la casa no por derecho sanguíneo, vinculado a la línea paterna de almirantes y marqueses, sino por un acto de caridad (un *don*) de don Fausto Rasero, quien muere sin herederos sanguíneos. La casa es el legado de Rasero a Annette, la abuela del almirante, una cocinera francesa que Rasero emplea como ama de casa, desde su juventud. Annette se casa con un impresor, cuyo hijo, Marcel, Rasero ama y educa como propio, y que es asesinado junto con su padre en los peores momentos del terror de Robespierre. En la segunda parte de esta tesis exploraré a fondo las implicaciones del recurso, común en las novelas del corpus, a esta suerte de familia reconfigurada en torno a la voluntad individual y sobre criterios afectivos que transgreden los parámetros simbólicos, económicos y biológicos anteriores. Ante la desgracia política, Rasero toma a Annette por esposa, para salvarle la vida, y huye con ella y su hija a la casa de Granada. Aunque Francisco no parece estar enterado del ascendente plebeyo de su linaje francés, la novela privilegia la integridad, la lógica y la transigencia crítica por encima de los determinismos biológicos o de clase. El propio Rasero no es noble, sino burgués, y su acceso al

círculo de ilustrados se presenta como un resultado natural de su inteligencia, cultura, trato, tolerancia a la diferencia, amplitud de criterio y fuerza de carácter, rasgos que – en términos de Bourdieu – le confieren a la voz narrativa el capital simbólico necesario para articular una posición de enunciación verosímil en el contexto epocal textualizado y a la vez legítima ante el lector contemporáneo. En cambio, el criollismo de Mariana, como demuestro adelante, traiciona esta premisa, pues confunde en un mismo signo la euforia del intercambio cultural y la matriz identitaria de origen (de linaje) europeo.

Como Rebolledo y Carpentier, el escritor y pensador caribeño Edouard Glissant, ve en la "creolización" – que entiende como idéntica a la hibridez o al mestizaje – una "unprecedented explosion of cultures" que "does not mean their dispersion or their mutual dilution. It is the sign of their consented partition". Para Glissant, la hibridez es un atributo relacional positivo que le otorga "*éclat*" ["brillo"] a la "zona cultural" latinoamericana en general y caribeña en particular:

> What has come about in the Caribbean, what we could subsume in the word *creolization*, gives us the most accesible idea possible to the Poetics of the Relation. Not only an encounter, a shock (in the sense in which the poet Victor Segalen uses the Word, as the emotion engendered by the encounter with the other), a *métissage* or cross-breeding, but also a new dimension which permits each to be both there and elsewhere . . . settled and migratory.
>
> . . .
>
> Amid this worldwide intermingling, the death of writing has been announced. Is it possible that we indeed soon be threatened devotees of a religion confined to catacombs? Will we have to meet in secret . . . to take communion in the sharing of undiscovered or condemned texts? This crisis of writing seems to me to accord with a much more heartening

phenomenon: the irresistible flourishing of oral languages. ("Beyond Babel" 561)

Mientras que *Cielos de la Tierra* pone en escena el principio fatalista de la segunda afirmación, Rebolledo rescata la euforia ante la "Poética de la relación" y la "explosión" del multiculturalismo, que para él son consecuencias naturales del mestizaje. Recordemos que Jan Assmann, recurre precisamente a la "historia oral" para ejemplificar la diferencia entre el carácter intuitivo y efímero de la "memoria comunicativa" y la concretización que a ésta otorga la "memoria cultural". En este sentido, Rebolledo defiende de manera menos ambigua que Boullosa el supuesto epicureísmo latinoamericano por encima del racionalismo occidental que en Boullosa desempeña el borramiento de la memoria empírica. Como la "memoria cultural" de Assmann, las manifestaciones culturales intangibles que Glissant y Carpentier defienden – y Rasero ejemplifica en su elaboración textual del cruce de zonas culturales – designan también "all *knowledge that directs behavior and experience* in the interactive framework of a society and one that obtains [its fixed point] through generations in repeated societal practice and initiation" (J. Assmann 126). Como Glissant, Rebolledo expresa un fundamental interés por las convenciones que sostienen estos intercambios cotidianos, profanos, de orden doméstico pero que, sin ser memoria (pues no remiten a un evento o período marcante y común evocado socialmente) garantizan la duración del hábito en el tiempo.[69]

La afinidad ideológica entre Rebolledo y Glissant es todavía más estrecha si se considera la

[69] Consideremos esta cita en la que, como Rebolledo, Glissant recurre al símil de la 'alquimia' de la escritura postcolonial, de orden oral, como signo de la importancia de educar en la praxis de la cultura local y no sólo alfabetizar ['literacy'], mera base teórica: "The oral poetries are multiplying; they spark ceremonies, shows, or 'seances' (a term also used in the Antilles to designate a consultation with a fortune teller). Everywhere in the world, oral poets are savoring this return, which, in the Caribbean, in the Americas, in Africa, and in Asia, blends the alchemy of writing with the metallic brilliance of oral rhetoric. . . . Literacy . . . should go hand in hand with the teaching of 'cultural literacy,' which widens the spectrum of possible choices and permits autonomous creative forces to be revived from within" ("Beyond Babel" 562). Cabe precisar que Assman no menciona la noción de "habitus" de Bourdieu – que este estudio articula de manera central en el análisis de las dos últimas novelas – y se limita a recordar que el sociólogo francés llamó "laws of the market" a estas convenciones, también referidas por Thomas Luckmann como "the communicative household of a society" ("Communicative" 127).

noción de tiempo y la experiencia de temporalidad que ambos autores adjudican a la epistemología latinoamericana a diferencia de la occidental. En "The Novel of the Americas" (1989), Glissant especula sobre los posibles vínculos entre novelas de diversos países latinoamericanos a partir de una supuesta distinción histórica y empírica común que los relaciona con la historia de la modernidad, con el fin de insistir en una división entre la "poética del continente americano" caracterizada por "una búsqueda de la duración temporal", y una poética europea, "caracterizada por la inspiración o el brote repentino de un momento único (Glissant 144)" (cit. en Jay 78; mi trad.). Glissant considera que:

> The novel of the Americas is . . . "the product of a system of modernity that is sudden and not sustained or 'evolved'' (144), a form of expression grounded in what he calls a "*lived*" rather than a "matured" modernity ('matured,' here means 'developed over extended historical space,' and 'lived' means 'that which is abruptly imposed' (144). (cit. en Jay 78)

De cara a estas nociones, parece inevitable sugerir que Rasero elabora ficcionalmente una alegoría de la diferencia cultural latinoamericana entendida, al igual que en Glissant, como "búsqueda de la duración temporal" del deseo que Fausto Rasero proyecta en Mariana, y que se textualiza en la forma de *romance* platónico y sublimado, de cara al "brote repentino de un momento único", que es la razón europea evocada por el intertexto del *Fausto* de Goethe en su encuentro con el mal de la modernidad. A diferencia de la *jouissance* que cancela el deseo, esta "búsqueda de duración temporal" se textualiza en la forma de *duelo* irresuelto, prolongación del trauma del fracaso del proyecto moderno, alegorizado en la partida de Mariana. Siguiendo a Jay, "[w]ithin this broad landscape of a hemisphere both marked off and linked together by its irruption out of modernity," Glissant sugiere que es posible identificar "zonas culturales" específicas: "spaces where historical, political, social, and religious *experiences overlap national*

boundaries in ways that inform the literature of these zones." Como refiere Jay, "the role of 'nationalism' and literature's engagement with a set of national ideals does not disappear in this kind of framework, but it does become radically recontextualized" (79; mi énfasis).

Por todo lo anterior, parece claro que *Rasero* es una novela que trabaja específicamente la construcción causal y especular de una "zona cultural" caracterizada por un tipo de subjetividad latinoamericana que reconoce sus orígenes raciales en la colonia, pero ubica su ascendente epistémico en la Ilustración. A diferencia de la subjetividad *mestiza* celebrada por Glissant ("*créole*" caribeño no es lo mismo que "criollo" mexicano), prácticamente ignorada en la novela, Rebolledo privilegia la formación de la subjetividad *criolla*, una forma específica que, como recuerda Mignolo a partir de Bolívar Echeverría, es *excluyente* de otras subjetividades que construyen la nación colonial y postcolonial – en el caso de México, principalmente las indígenas, pero también las de ascendente africano. Pese a mencionar y lamentar dicha exclusión – como vimos en el breve episodio del "mosaico étnico novohispano – la novela termina sin que por sus páginas se asome alguno de estos sujetos marginados, lo cual apoya nuestro señalamiento anterior de que Rebolledo narra *desde* la perspectiva de la civilización occidental y quizás también *para* ella, en un momento en que los manidos paradigmas de esta poética exotizante habían agotado al lectorado, lo que explica el fracaso editorial y crítico de la traducción inglesa.

A diferencia de los mestizos, los criollos son la "burguesía nacional" involucrada en el "pacto neocolonial" que México establece con Francia como poder internacional y que a la larga fortalece la dependencia política y económica de las sociedades latinoamericanas hacia las naciones poderosas (Moraña et al. 9):

> Another defining characteristic of Spanish colonialism not present in more contemporary practices of European expansion was the particular distribution of power implemented

> among metropolitan and vernacular elites in America. For some scholars, the division of colonial societies into two parallel "republics" (the República de españoles and the República de indios) instituted a unique social and political organization which, by incorporating Creoles (those born in America from Spanish descent) into the dominating Spanish system . . . , co-opted . . . a very important sector of viceregal society. Although Creoles occupied a position of relative subalternity with respect to peninsular authorities, their active participation in the Spanish administrative and ecclesiastic apparatus . . . as well as their ongoing control over indigenous and African American populations . . . make it difficult to apply the terms *colonial* and *independence* to the New World without a careful consideration of the power structure and social organization of the colonies. (7)

La complejidad de esta problemática queda totalmente fuera del ámbito de *Rasero*. Si bien Mariana es figura de la colonia periférica que irrumpe en la razón europea, es, ante todo, *élite de esa periferia*. La decisión de Rebolledo de establecer una igualdad de clase entre los polos simbólicos del romance geopolítico, traiciona su posible subversión. No obstante, siguiendo a Mignolo, Mariana puede ser leída como una alegoría de la "idea" de América Latina; no como el "descubrimiento" de un espacio preexistente, sino como una "invención forjada durante el proceso de la historia colonial europea. . . . El marco conceptual que permitió dar ese giro" de descubrimiento a invención, que ocurre 450 años después de la conquista, "surgió de la conciencia criolla del mundo de habla hispana y portuguesa" (*La idea 28*). Termino, pues mi análisis con una crítica a la representación eufórica del *criollismo* en *Rasero* y el posible rescate del texto como alegórico de esta invención.

En *La idea de América Latina* Mignolo explica que los criollos, descendientes de europeos que habitaban las colonias, surgen a fines del siglo XVII, y que "[a]unque no sufrieron la misma

marginación que los indios y los africanos, tampoco formaban parte de la historia, pues fueron un grupo que quedó ubicado entre los límites de lo humano . . . y la humanidad propiamente dicha, representada por los europeos" (30). Rebolledo elabora una metáfora de esta exclusión de la historia al sacar a Mariana de la continuidad narrada y esfumarla tras su irrupción. Este diseño se complementa con la división entre mundo occidental y oriental en la que Rasero "estudia" a Mariana: "Los occidentales tienen disciplinas; . . . los orientales tienen culturas que son estudiadas por las disciplinas occidentales" (60). En un contexto en el que "Occidente es un lugar de la epistemología hegemónica antes que un sector geográfico" (61) y con el fin de ilustrar que "la modernidad y la colonialidad son dos caras de la misma moneda" (72), Rebolledo invita al lector a imaginar "*procesos históricos que interactúan"* en lugar de "concebir la *historia como un proceso cronológico lineal"*. Para ello, recurre al doble vínculo transhistórico e identitario que permite la irrupción de Mariana en su vida, como ruptura del "tiempo rectilíneo" y el orden histórico progresivo que rigen el "pensamiento occidental" (75). Pero al diseñar a Mariana como criolla, Mariana en tanto emblema y la novela en tanto discurso, configuran alegóricamente: "La 'idea' de América Latina [como] la *triste celebración por parte de las élites criollas de su inclusión en la modernidad*, cuando en realidad se hundieron cada vez más en la lógica de la colonialidad" (81; mi énfasis).

Al igual que Mariana, "América Latina es un personaje fundamental en el relato de la modernidad." Como ella, "[l]a modernidad no es tampoco un ente que de Europa se desplaza y 'llega' a una América Latina ya existente que la estaba esperando. Muy por el contrario, América Latina es una de las consecuencias de la reconfiguración del mundo moderno/colonial provocada por el doble proceso de decolonización del continente americano y emancipación del europeo" (83), que en la novela es personificado por el cuerpo y la psyche de Fausto Rasero. Al igual que

Mariana, "[l]a 'latinidad' – explica Mignolo – pasó a designar a un gobierno español y portugués y a una sociedad civil americana educada, que volvía la mirada a Francia y daba la espalda a la Península Ibérica." Como en la novela, "los nombres de Rousseau, Voltaire y Montesquieu aparecen ligados a la cultura política de 'América Latina'" (83). Más aún, algunos intelectuales han propuesto incluso que "la idea de 'América Latina' se materializó en la *complicidad triangular de la intelectualidad francesa, española y criolla hispanoamericana*" (Ardao cit Mignolo *La idea* 84). A diferencia de otras tentativas de unificación política hispanoamericanas, la idea de 'América Latina' "apelaba a la subjetividad y se convertía en el *ethos* de las élites criollas emergentes" porque funcionaba simbólicamente al [c]onstitu[ir] la traducción del *ethos* barroco colonial al *ethos* nacional latinoamericano." (85). El paso efímero de Mariana por la vida de Rasero, (su disolución), es alegórica del paso de un estado colonial y dependiente a uno *post*-colonial nacionalista independiente, en el sentido de posterior al dominio colonial.

No obstante, en síntesis, y tomando en cuenta la totalidad de la ficción, el encuentro entre Mariana y Rasero es una alegoría de construcción nacional – una fantasía ideológica, si bien anacrónica – que a través del romance cosmopolita y un leve fondo de duelo por la historia universal, permite al lector contemporáneo entender que:

> Después de la independencia, las distintas comunidades de criollos/mestizos . . . se encontraron en la situación de tener que inventarse a sí mismas, y lo hicieron mediante la restitución de "la civilización más viable" (para usar los términos de Echeverría), que no era la indígena ni la africana, sino la europea. . . . En la transformación del *ethos* barroco criollo colonial al *ethos* latino criollo poscolonial, España retrocedió y Francia e Inglaterra adquirieron importancia en la mente y los bolsillos de los criollos. El republicanismo y el

> liberalismo desplazaron la ideología colonial . . . [Una vez] en el poder, libres del yugo de las élites coloniales españolas, [los criollos] se convirtieron en *la élite poscolonial*. (*La idea* 88)

Mariana encarna esa élite latinoamericana que concibe a la colonia como un período que termina con la independencia, y cuya posición privilegiada le impide ver la continuidad de esa problemática en el presente. En su celebración del criollismo, la novela tampoco destaca que, mientras "[e]n Europa, el republicanismo y el liberalismo fueron doctrinas burguesas con las que se hizo frente a la monarquía y al poder despótico, a la Iglesia Católica . . . [y] al control de la economía mercanilista por parte de la monarquía:

> Ninguna de esas condiciones existía en las colonias que habían pertenecido a España y Portugal. En ese sentido, la élite criolla no supo ver la situación con claridad. En lugar de dedicarse al análisis crítico del colonialismo (como los intelectuales europeos se dedicaron al análisis crítico de la monarquía, el despotismo y la Iglesia . . .) eligieron emular a la intelectualidad de Europa, imaginando que las historias locales podían repararse siguiendo el ejemplo de Francia e Inglaterra y ocultando el colonialismo (en el que justamente esos dos países estaban cada día más involucrados) bajo la alfombra. Así, los ideales republicanos y liberales ocuparon el lugar de lo que no ocurrió: la crítica al colonialismo y la construcción de un proyecto decolonial . . . Ese fracaso afectó al continente durante casi 150 años y determinó el curso de la historia de "América Latina". (*La idea* 89-90)

En su revisión de este período crucial en la historia de las mentalidades, Rebolledo comete nuevamente el error de la élite criolla que "no sabe ver la situación con claridad", y vuelve a perder la oportunidad de hacer un "análisis crítico del colonialismo" y de su continuidad en el

presente mexicano. En cambio, entrega al lector un despliegue textual de la ilusión eurocéntrica de los criollos, la fantasía ideológica de la mexicanidad que todavía a fines del siglo XX entusiasmaba a las clases privilegiadas (y al intelectual cosmopolita latinoamericano tardomoderno, como el autor), ocultando en sus páginas de horrores extranjeros las violentas exclusiones de la realidad mexicana contemporánea. Su postura reproduce la nostalgia por el México que no pudo ser y se consuela construyendo una alegoría ejemplarizante en la que los estereotipos culturales y el logocentrismo europeo se asocian al folklorismo local como moneda de cambio en el mercado cultural neoliberal del México de los noventa.

Por todo lo anterior, el ejercicio de memoria multidireccional en *Rasero* es asimétrico; lejos de sacar a la luz, mediante la rememoración de la memoria ajena, la memoria propia, el relato oculta los daños que persisten en el presente y remite su causa a un pasado tan ajeno y lejano como fatal. Este procedimiento recuerda el mecanismo originalmente estudiado por Freud bajo el nombre de "memoria encubridora" o "memoria pantalla" ["screen memory"]:

> "one that owes its value as a memory not to its intrinsic content, but to the relation obtained between this content and some other, which has been suppressed" ("Screen" 19)
>
> . . . [S]creen memory stands in or substitutes for a more disturbing or painful memory that it displaces from consciousness . . . [M]ultidirectional memory functions at the level of the collective as screen memory does at the level of the individual. (Rothberg, *Multidirectional Memory* 13-14)

La escritura de una novela como *Rasero* en el México de los noventa sería una forma de actuar un duelo por una pérdida propia, de la misma índole sociopolítica del evento evocado, pero que no se quiere o no se puede aceptar como tal, negándola como *pérdida* y como *propia* y desplazándola a un horror más grande, indiscutiblemente cierto en tanto reificado por la historia,

y cuyo archivo está predefinido y consolidado como lugar o "nudo de memoria" referencial (la Revolución francesa y la Ilustración europea). En este sentido, parece acertado concluir que:

> Lo que este vidente [Rasero] ve son, en resumen, los horrores atómicos y concentracionarios de la pasada centuria, lo cual está, me parece, muy en el ánimo intelectual de un escritor como Rebolledo, a quien le tocó asomarse a la madurez en el año 68 del siglo XX. Ese año acabó por difuminarse, primero en la academia y luego en la opinión mediática, la sospecha, elucubrada notablemente por la Escuela de Frankfurt, de que acaso la Ilustración había sido la madrastra del Holocausto . . . Rebolledo nos invita a creerlo así, con Rasero, cuyas visiones muestran el desenlace fatídico del Progreso. (Domínguez, "El panorama")

Rebolledo contribuye a la difusión de estas ideas, reinsertando el totalitarismo epistémico en el imaginario mexicano a tres décadas de la supuesta superación de esa misma idea en su contexto de origen y ofreciendo como consuelo la nostalgia por el fallido "sueño mexicano".

1.3. *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco: arquetipo mexicano de la ficción alegórica de "memoria cosmopolita"

Hasta aquí hemos considerado dos ejemplos de novelas mexicanas escritas a finales del siglo XX en las que la alegoría es la estrategia retórica central y estructurante para configurar un campo afectivo transhistórico y transnacional en dos tramas de globalización que privilegian la formación de la subjetividad mexicana en relación necesaria con la colonialidad, aunque desde perspectivas contrastantes. La insistencia de estas ficciones en reelaborar el pasado colonial deja ver una necesidad de negociar la memoria colectiva en relación con un período traumático nacional, necesariamente identitario, cuyo duelo todavía no ha sido resuelto y cuyas secuelas son aún perceptibles a nivel social e individual.

Para ampliar y delimitar el ámbito del diálogo que la novela mexicana propone como estrategia discursiva y de posicionamiento, pero también de resemantización del pasado histórico en el campo literario nacional e internacional, el último capítulo de esta parte propone un análisis de *Morirás lejos* (1967) de José Emilio Pacheco, texto que considero el arquetipo mexicano de un tipo de ficción transnacional, la *ficción de memoria cosmopolita* (Levy y Sznaider) o *multidireccional* (Rothberg), que al ser comparada desde una perspectiva diacrónica con las otras novelas del corpus, permite destacar continuidades y rupturas en el tratamiento, apropiación y resemantización de la memoria "ajena" o "universal" en la ficción mexicana.

En el número monográfico de la *European Review* sobre "Transnational Memory in the Hispanic World" (2014), Maarten Van Delden cuestiona la validez del modelo de "memoria multidireccional" de Rothberg para abordar la literatura mexicana del Holocausto. Como vimos en la introducción, Rothberg sostiene que la rememoración del Holocausto, lejos de generar una competencia de memorias, funciona como referente empoderador que fortalece las luchas

vinculadas al colonialismo que persisten en el presente.[70] Van Delden elabora un recuento extensivo de textos literarios sobre el Holocausto que incluye, por supuesto, autores mexicanos judíos como Salomón Laiter (*David*, 1976), Esther Seligson (*La morada del tiempo*, 1981) y Margo Glanz (*Genealogías,* 1998), quienes refieren el Holocausto desde la perspectiva del sobreviviente de segunda generación (571). Aborda también *En busca de Klingsor* (1999) de Jorge Volpi y *Amphytrion* (2000) de Ignacio Padilla, cuyo recurso a la Segunda Guerra Mundial y al Holocausto como emblemas del mal continúa la larga tradición de la crítica del racionalismo occidental y del progreso científico que en México comenzó en los cincuenta, como puede leerse ya en textos de Octavio Paz y Carlos Fuentes que sugieren que "concentration camps are a key emblem of modernity" (Van Delden 567). Van Delden concluye que "the differentiation between two distinct historical experiences" que subyace en el modelo de Rothberg "cannot be consistently maintained" puesto que todos los escritores mexicanos

> write about the Nazi genocide, not . . . to contrast it with the Mexican historical experience, nor . . . to place these two series of events in a mutually illuminating relationship. Instead, they . . . regard it as part of the historical and cultural legacy with which they, as authors belonging to the Western tradition, must come to terms. (573)

Si bien concuerdo con la postura de Van Delden, que implica un reconocimiento del cosmopolitismo mexicano en la tradición de Alfonso Reyes; me parece que el modelo de Rothberg sí ofrece un marco productivo desde el cual analizar la posición de enunciación desde la que estos autores reclaman su legítima participación en la tradición occidental, afirmando su "ciudadanía cultural" de cara a los procesos globales. El modelo multidireccional permite

[70] "A model of multidirectional memory allows for the perception of the power differentials that tend to cluster around memory competition . . . [It] posits collective memory as partially disengaged from exclusive versions of cultural identity and acknowledges how remembrance both cuts across and binds together diverse spatial, temporal, and cultural sites" (Rothberg, *Multidirectional* 10-11).

detectar y evaluar la lucha por y la eventual obtención de capital simbólico que – volviendo a Casanova – el centro tiende a negarle a las "literaturas combativas" de la periferia.

Si todavía en 1985 *Morirás lejos* (México 1967) era reconocida como "the only Latin American prose work to date dealing exclusively with the Nazi Holocaust" (Saalman 89), en el panorama literario de su contexto de publicación –el México de finales de los sesenta– colocarse "tan fuera de la norma temática mexicana" para abordar "una de las narrativas maestras de la cultura" y mostrar un tema "tan familiar en . . . occidente" como "herencia común de todos" era sin duda un gesto multidireccional mucho más significativo que el de la mera apropiación formal de técnicas asociadas al *nouveau roman* que la primera crítica saludara como una marca de la "participación mexicana en la novelística experimental internacional de la época" (Bruce-Novoa 448).[71] La crítica es casi uniforme al señalar que la novela funciona "within a double contextual framework, both aesthetic and moral" (Clark D'Lugo, "Narrative" 33) e incluso trasciende el ámbito de lo "moral" para inscribirse "dentro de una reflexión más amplia que abarca la dimensión ética" (Salmerón 162).

Escrita y publicada un año antes de la masacre del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco – orquestada por el gobierno de Díaz Ordaz y el secretario de Gobernación y futuro presidente, Luis Echeverría –,[72] *Morirás lejos* tiene la virtud de hacer legible el desencanto ante las perspectivas de renovación sociopolítica de México sin vincularlo a ese episodio emblemático de terrorismo de estado que puso en evidencia el fracaso del modelo estatal, vigente desde los cincuenta, bajo el régimen unipartidista que Vargas Llosa llamara "la dictadura perfecta"

[71] Glanz (1979) y Jitrik (1985) también advierten un cosmopolitismo estético en Pacheco. Para un estudio detallado de la relación historia y ficción en la obra de Pacheco, véase Jiménez de Báez et al.

[72] Todavía hoy: "2 October 1968 marks both a tragic act of state-sponsored terror and a moment of unrealized possibility for the birth of a new world. It marks this possibility and recalls this hope globally (Paris, Prague, Tokyo, Berlin, Chicago, and so on) by witnessing the formation of a new politics and also the proliferation of oppositional cultural formations and alternative approaches to social being" (Steinberg).

("Encuentro Vuelta").[73] Dicho contexto cultural estaba dominado, como vimos, por la "novela totalizadora" que, en su afán de contribuir a la unidad nacional, empleaba la misma "lógica incorporativa" de la hegemonía estatal, cuyas manifestaciones ideológico-discursivas eran la filosofía de la "mexicanidad" y el sublime trascendental kantiano (Long 10-11).[74]

En lo que sigue, propongo leer la propuesta cosmopolita de *Morirás lejos*, menos como una afrenta a la mexicanidad o como una alternativa ética y estética a la discusión nacional imperante, y más como un cuestionamiento geopolítico de la postura de México en el panorama mundial desde la misma "estética totalizante" dominante en el campo literario mexicano. Según defiendo, el relato trasciende el registro conmemorativo de la memoria cosmopolita para ofrecer una metáfora de la postura *político-afectiva* del mexicano y del México de la época, de cara a la tradición occidental en la que, siguiendo la línea universalista de Alfonso Reyes, se asume como legítimo interlocutor. Según defiendo, Pacheco cuestiona los límites de la supuesta totalidad

[73] Mi análisis se refiere a la primera edición de la novela, publicada en noviembre de 1967. Es necesario señalar que Pacheco revisó la novela para su reedición en 1977. Estelle Tarica ha demostrado que "la represión del movimiento estudiantil mexicano de 1968 y posteriores casos de violencia estatal en América Latina forman parte de la 'obra invisible' [Borges] de *Morirás lejos*", legible en las variaciones entre la primera y la segunda edición" (107). A través de esas variaciones entre las que sobresale el recurso al testimonio, Tarica rastrea "las huellas de una fase especial en la historia de la Guerra Fría en América Latina, esto es, el nuevo auge de los Estados represivos. La censura y la intensificación de la violencia política que éstos conllevan de alguna forma potencializan el género testimonial y documental, y le dan una urgencia particular a la cuestión de la memoria, cargándola de nuevos sentidos político-morales. Los cambios que Pacheco efectuó en la novela en torno al testimonio textualizan estos hechos y hacen que la novela asuma el legado de aquellos eventos sin jamás visibilizarlos. El texto se vuelve portador de la memoria del 68 sin referencias concretas a la masacre" (Tarica 111).

[74] "The incorporative, unifying logic of the totalizing novel unravelled as a consequence of the crisis of ideology suffered by the national-popular state. Traditionally, the national-popular state's hegemony relied upon sustaining the ideology of the Revolution, which cast the event as an unfinished project whose gradual completion was leading the nation –with the state as custodian– toward a future moment of national unity and coherence. When historically-determined contradictions came to a head in watershed events like the Tlatelolco massacre of 1968 . . . the national-popular state could no longer maintain its hegemony" (Long 2). Long identifica dos manifestaciones de esta "lógica incorporativa" que rige tanto la hegemonía estatal como la "novela totalizante" de esta época: "The first is Mexicanist philosophy, which, like the totalizing novel and the national-popular state, negotiates means of incorporating all Mexicans into the national project and, also like novel and state, ultimately reveals exclusionary foundations. . . . The second is . . . Kant's sublime and Spivak's critique of it . . . [since] Kant's sublime concerns itself with the representation of the transcendent whole. Taking on the challenge of representing the transcendent whole is a task shared by the national-popular state, the totalizing novel, and Mexicanist philosophy. And . . . the means by which they tackle this challenge reveal operations of exclusivity similar to those that Spivak elucidates in her critique of Kant" (10-11).

trascendental de los discursos englobantes de su época mediante la yuxtaposición de [1º] un referente histórico sublimado: la Shoah elevada a nivel de emblema del mal y límite de la razón moderna a escala universal; y [2º] la construcción alegórica del presente mexicano, para crear en el lector una doble conciencia de la suspensión de significado en la modernidad mexicana, percibida como subalterna bajo la mirada del logocentrismo europeo. Paradójicamente, el relato otorga menos agencia y libertad al orden totalitario y totalizante (eme) que al pequeño sujeto del presente mexicano y subalterno (Alguien). Según demuestro, el recurso a la memoria "ajena" del Holocausto funciona menos como "pantalla" que oculta una experiencia traumática propia, y más como un verdadero ejercicio multidireccional en el que la elaboración vicaria del trauma "ajeno" o "universal" pone en evidencia las fracturas de la propia historia, facultando la posible resolución del duelo "local" al final del texto.

Ya en la primera etapa de su recepción crítica – muy anterior al desarrollo del concepto de metaficción historiográfica de Hutcheon – Noé Jitrik señalaba el particular acercamiento de Pacheco hacia la verdad histórica como referente ficcional: "tradicionalmente la verosimilitud establecía las condiciones de verdad. Por el contrario . . . aquí la verdad del texto se establece desde su proclamada ficcionalidad e inverosimilitud" (cit. en Lespada185). Una década después, al vincular su complejidad formal y sus rasgos metaficticios con ese distanciamiento del pacto mimético, se le designaba texto clave en la "transición al posmodernismo" (Jitrik 98).[75] En 2004, Bruce-Novoa hace una revisión de los ensayos centrados en la estética de *Morirás lejos* para cuestionar su "exepcionalidad" y suscribir el quiebre postmoderno del texto dentro de un movimiento cultural nacional más amplio: el de la generación de la Ruptura.[76] Bruce-Novoa

[75] En 2011, Salmerón Tellechea ofrece una lectura detallada de las formas metaficcionales, discursos y géneros narrativos incorporados en *Morirás lejos*.

[76] Bruce-Novoa señala que en su libro *Nueve pintores mexicanos* (1968) Juan García Ponce acuña el término "generación de La Ruptura" en la que se incluye junto con Salvador Elizondo, Inés Arredondo, Fernando del Paso,

relaciona el "distanciamiento frente a la vieja tradición de sensibilidad humanística" y la "indiferencia moral" del *nouveu roman*, con el hecho de que "la rebeldía destructiva de [est]os escritores se diri[ja] hacia los valores históricos y culturales, tanto morales como retóricos" (451). Basándose en un ensayo de la época que "idenfic[a] el centro mismo de [esta] nueva sensibilidad en una nueva gramática del cuerpo-signo . . . que se revelaba mejor en las representaciones asociadas al tema de las relaciones sexuales (Romero Keith 42)", Bruce-Novoa sostiene que la imposibilidad de mantener una relación amorosa-sexual tradicional era una forma de expresar "the impossibility of fixing any transcendent presence of a traditional sort, beginning with the principle of divinity" (452) y ve en este registro de la intimidad epocal, legible en las producciones de La Ruptura, un vínculo con las bases del postmodernismo, a saber: la ruptura significante y la sustitución del orden trascendental por uno de inmanencia.

Me interesa retomar dos elementos del ensayo de Bruce-Novoa. El primero tiene que ver con la intencionalidad poética de la novela; el segundo, con su manejo del registro afectivo. Incluso admitiendo que una vaga semejanza al *nouveau roman* facilitara el acceso a un lectorado europeo previamente capturado por el contenido temático de un emblema epocal como es el Holocausto, el "distanciamiento a la sensibilidad humanística" de Pacheco no adopta la "indiferencia moral" europea, como sugiere Bruce-Novoa, pues ésta supone un nihilismo que no es legible en Pacheco (Olea Franco 480-482). La crítica es casi uniforme al señalar que *Morirás lejos* atiende a "the ontology of man by engaging readers with textual and historical ambiguities" (Clarck D'Lugo, "Towards" 401). En cambio, me parece muy pertinente suscribir la novela a un movimiento contracultural local más amplio, cuyo objetivo concreto – combatir el nacionalismo

---

José Agustín y Gustavo Sáinz, además de Pacheco. Los pintores de La Ruptura "'veían en el concepto de *nacionalismo* propuesto por la Escuela Mexicana [de Pintura] un falso espejo de lo que la sociedad requería para enfrentar su devenir histórico' (Romero Keith 42)" (cit. en Bruce-Novoa 451; nota 1).

de la "mexicanidad" – es de índole *política,* además de ética. En esta línea, Sánchez Prado ha definido a Pacheco como

> el autor de una obra de vocación democrática . . . que piensa a México fuera de las narrativas totalizadoras de la nación, a los mexicanos en términos que cuestionan las ideologías que inscriben identidades esenciales en el cuerpo político y . . . a la historia nacional como un espacio complejo habitado por individuos creativos y no por estereotipos pasivos. ("Pacheco" 391)

Al abordar *Las batallas en el desierto*, señala que Pacheco "abre un doble espacio de crítica: un descreimiento del espacio político actual y una evocación nostálgica a la vez que desilusionada del punto fundacional de los proyectos de modernización capitalista" (393), lo cual lo lleva a "escrib[ir] desde la perspectiva del *ángelus novus* la historia de lo cotidiano, anuncia[r] el apocalipsis de la condición mexicana y el juicio de la historia que vendrá en la transición" (398). Estas observaciones, a mi parecer, son incluso más exactas al considerar la representación de lo mexicano en contrapunto con la memoria cosmopolita en *Morirás lejos*.

El otro elemento del ensayo de Bruce-Novoa que me resulta sugerente es el vincular una *crisis del orden libidinal* con una *crisis epistémica del orden trascendental*, ambas legibles en *Morirás lejos*, y que remiten a los dominios de la alegoría "tercermundista" de Jameson. Raúl Dorra se adelanta a esta intuición en 1979, al considerar la *ambigüedad temática y formal* un rasgo epistémico central en la novela que "acepta la calificación de 'literatura comprometida' por la decisión ética que la sustenta y dinamiza [,] pero se separa radical y críticamente de las obras que esta fórmula evoca porque es el espacio de acción de una esencial inseguridad . . . no sólo como método sino también [como] tema y destino" (239):

> Aunque lo que mueve a la escritura . . . es la decisión de "tocar" la realidad histórica e

> intervenir en ella, el deseo la conduce a organizar una ficción que, buscando una eficacia social, reniega de la verosimilitud y asume íntegramente su naturaleza ficcional rechazando en ese gesto toda "alucinación de realidad". Así, los personajes . . . son . . . sujetos narrativos compuestos por los atributos de irreconciliable heterogeneidad . . .. cifras de una gramática de la indeterminación en donde la ficción se concibe y se ostenta como tal" (Dorra 248).

Dorra interpreta el "deseo" de "tocar la realidad histórica e intervenir en ella" – un "deseo de mundo" elaborado en la escritura – como una satisfacción de "naturaleza ficcional" asociada a la renovación estética postmoderna. No obstante, esa "ostentación inestable" constituye una "escritura 'literaria' . . . a la vez *alegoría y continuidad* del drama de acoso" que, "más que testimonio de los *hechos*" da "testimonio de su *impotencia para nombrar* la última *verdad* que contienen los hechos". Dorra elabora en torno a la puesta en abismo simétrica y especular de la novela para concluir que se trata de "una metáfora donde el drama histórico toma las formas del drama de la escritura," donde el límite del duelo por la memoria herida se resuelve en el "límite del discurso literario . . . Si la 'ficción' es el deseo de la vida, el 'testimonio' es la presencia de la muerte" (240-241; mi énfasis). Más que una "contradicción central", esta "obligación de hablar de un drama histórico en lo que tiene de indecible" (240), apunta hacia una lectura de la novela en tanto alegoría.

Mi lectura cuestiona el consenso de la crítica que privilegia la construcción especular de los discursos enfrentados en la trama, desplazando al terreno *estético* de la "ficción" y la "escritura", o resolviendo en el terreno *ético* de lo "moral", las tensiones de índole *geopolítica* solapadas en los dos relatos yuxtapuestos y en progresiva "alternancia, inclusión y, paulatina fusión" (Salmerón 164). En *Morirás lejos*, como en toda alegoría, hay dos registros afectivos

enfrentados: el *trauma* ante una pérdida inefable (impulso tanático) y el *deseo* de superarla (impulso erótico). Estos impulsos sientan las bases para abordar el texto desde el modelo analítico propuesto en esta tesis, atendiendo al *romance* y al *duelo* elaborados en la trama. El balance entre uno y otro puede leerse como índice de la inversión libidinal y política que el texto empeña en su negociación entre el pasado y el presente, y entre el espacio ajeno y el propio. Como las otras novelas aquí tratadas, el relato de Pacheco es un terreno de disputa entre el deseo y el duelo generados por imaginarios locales y cosmopolitas que, en necesaria jerarquía, trascienden el marco temporal que rige los emblemas culturales e históricos, los lugares de memoria revisitados y los intertextos aludidos en la resemantización del pasado desde el presente. La novela plantea ante todo un "enigma de identidad que nunca se resuelve" (Tarica 108), y dicho enigma está cifrado en términos geopolíticos y morales:

> Un presunto exnazi se encuentra preso de su temor – ¿paranoico o legítimo? – de ser víctima de la venganza judía; mientras que él se pregunta por la identidad de su presunto perseguidor, un narrador anónimo se pregunta por la identidad del presunto exnazi. Esta cuestión sobre la identidad de los personajes es, en realidad, un interrogatorio sobre el pasado . . . Pacheco ofrece una visión de la modernidad en ruinas, con México como el ombligo cómplice desde el cual pasar revisión del desastre. (Tarica 109)

Es indiscutible que *Morirás lejos* está regida por un código maniqueísta que designa al bloque protagónico en una escisión *casi* absoluta entre víctima y victimario. Ese maniqueísmo resultaría ejemplarizante si, olvidando el doble código que subyace a toda alegoría, se confundiera el silencio ante lo inefable y la rememoración multidireccional con una "máscara de las antinomias proverbiales entre historia y naturaleza, trasladadas a la persecución de los judíos" (Domínguez, "Pacheco") y se ignorara la función mediadora del "narrador omnividente" (*Morirás,* 147),

crucial en la articulación dialógica de la novela y su postura política y afectiva.[77] El código alegórico en que *Morirás lejos* suscribe la memoria cosmopolita hace emerger un rasgo multidireccional que la crítica ha tendido a soslayar al enfatizar la vocación ética y metatextual de la novela: más que plantear una *identidad especular* en el bloque protagónico, el relato está regido, desde el planteamiento inicial, por una *asimetría relacional* y jerárquica entre un sujeto *observador* (eme) y uno *observado* (Alguien), entre los cuales media la autoridad (la Ley) – siempre desencantada, aunque frecuentemente irónica – del "narrador omnividente".

La novela sin duda se construye en el vacío y como metáfora tanto de la praxis literaria como del compromiso poético de Pacheco. Pero el relato narrado trasciende el registro conmemorativo de la memoria cosmopolita – revisitada con el debido efecto protésico de "horror, compasión, miedo, vergüenza" (*Morirás* 157) – para ofrecer una metáfora de la postura político-afectiva del mexicano y del México de finales de los sesenta de cara a la tradición occidental ante la cual reclama su "ciudadanía cultural". Más que los dos relatos que construyen toda metaficción historiográfica – el histórico y el ficcional – en *Morirás lejos* lo que se imbrica es un discurso retrospectivo de *duelo por una memoria ajena* que, de manera multidireccional, prefigura el fracaso del *marco epistémico que se quería como propio*. La novela está atravesada por una nostalgia premoderna precisamente porque el positivismo moderno ha alcanzado un límite deshumanizante en la Segunda Guerra Mundial, dejando al "mundo" – del que Latinoamérica quiere formar o cree ya formar parte – sin bases para creer en la utopía humanista de la comunidad universal cuyas raíces culturales se remontan al helenismo.

[77] Sorprende que el mismo crítico que juzga a Pacheco de "retórico del humanitarismo [sic]" no acuse a Rebolledo de lo mismo en su lectura de *Rasero*. A mi parecer, Domínguez Michael privilegia el *tono* celebratorio sobre el solemne, por considerar que este último implica una alianza con el discurso trascendentalista y universal que la trama denuncia. Por mi parte, creo que, a diferencia de *Cielos de la Tierra*, *Morirás lejos* no adopta un discurso universalista, ni sus personajes – eminentemente emblemáticos – buscan trascender sus coordenadas espaciotemporales – ésas sí absolutas.

Es importante destacar que este paradigma de modernidad no se distancia de las concepciones convencionales y eurocentristas de la historia que, siguiendo a Mignolo, se asocia a la literatura, la filosofía y la historia de las ideas. Este paradigma "maintained the imaginary of Western civilization as a pristine development from ancient Greece to eighteenth-century Europe, where the bases of modernity were laid out" y entiende la historia como "a linear succession of events" ("Geopolitics" 228). Las implicaciones de esta concepción de modernidad han sido señaladas al abordar *Rasero*. Pacheco no habla desde el sistema-mundo moderno / colonial, ni se interesa por los orígenes coloniales de México. En cambio, al igual que Rebolledo, evoca formalmente una posible ruptura de la lógica epistémica del logocentrismo occidental (de progreso lineal) al plantear un retorno cíclico de la fatalidad histórica que sí es configurada como constante universal. Ese rasgo evoca efectivamente un trascendentalismo relacionado con el tono solemne y apocalíptico que domina *Morirás lejos*. No obstante, según defiendo, Pacheco subvierte este orden dominante hacia el final del relato.

La anécdota narrada en *Morirás lejos* es mínima: un hombre llamado eme observa desde lo alto de un edificio (espacio privado) a otro hombre llamado "Alguien" que lee el periódico sentado en la banca de un parque (espacio público). El primer párrafo abre con una imagen espacial que comunica una profunda nostalgia premoderna al evocar que "el terreno" en el que se encuentra el parque "era el barrio de un pueblo que la ciudad asimiló" (11). Este espacio hace coincidir la esfera pública de Alguien y la privada de eme en la intersección visual y vertical de la mirada de eme. La novela se estructura como una cadena de hipótesis avanzadas de manera fragmentaria mediante la yuxtaposición de dos relatos en torno a cada personaje.

El primer relato, que atraviesa la novela en capítulos titulados "Salónica" deconstruye, como en una imagen cubista, los elementos que constituyen el presente mexicano de "Alguien"

en el parque. Tanto el nombre como los gestos y las especulaciones en torno a Alguien, lo designan como un sujeto colectivo, emblema del hombre común. Todas las opciones identitarias ordenadas en orden alfabético para Alguien tienen, además, connotaciones *nostálgicas*: "Puede tratarse de un obrero calificado a quien la automatización despojó de su trabajo; un delincuente sexual; un padre que ha perdido a su hijo; el amante de alguna mujer que debe cruzar el parque; un nostálgico [de] su infancia; un detective privado" (Estévez 16). Por donde se mire, Alguien es ante todo un *inocente* que lleva una vida simple y cuya resistencia al acelerado ascenso de la modernidad ocurre en gestos cotidianos sin gran alcance: colocado como un objeto más a la intemperie del espacio público, lee "el aviso oportuno" (*Morirás* 1), un claro marcador del presente del consumo instantáneo en un mundo más amplio y trascendente evocado por el nombre del periódico, "El Universal" (1) , del que jamás revisa las secciones informativas.

El segundo relato, el histórico o de la memoria ajena al presente mexicano, remite de manera erudita a numerosos episodios que cubren un período de dos mil años. Como resume Estévez: "Entre el acto del que mira (el paranoico, el aterrado) y la *pasividad* del que es mirado . . . la novela despliega la laboriosa historia de la persecución de los judíos, desde los tiempos de las legiones romanas de Tito, hasta los campos de exterminio alemanes" (17; mi énfasis). Es evidente que el recurso al macrorrelato emblemático del mal como límite del afán desmesurado de progreso asociado a la razón moderna, cumple un objetivo ético que la novela explicita. La revisión histórica adhiere también, sin lugar a dudas, a la estética de la novela totalizante, si se le define como: "a fictional work that aspires to reconstruct a day – as in the paradigmatic example of James Joyce's *Ulysses* (1922) – an event, or even a nation in its totality" (Long 1). Dorra ha relacionado este relato con una "escritura testimonial", pero hoy sería más exacto hablar de una reescritura histórica, de un relato de conmemoración o, mejor aún, una apropiación de la

memoria emblemática ajena, puesto que el autor no participó en los hechos ni pertenece a la generación de la "postmemoria afiliativa" (M. Hirsch). Más específicamente, Pacheco practica un tipo de resemantización del pasado que corresponde a la definición que Alison Landsberg recientemente dio de "memoria protésica" (*Prosthetic Memory*), atendiendo al carácter fluido y poroso de los marcos sociales de la memoria y a las mediaciones afectivas que operan mediante dispositivos de subjetivación tecnológicos y mediáticos:

> Modernity makes possible and necessary a new form of public cultural memory . . . , which I call *prosthetic memory* . . . [It] emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum. . . . An experience occurs through which the person sutures his or herself into a larger history . . . . The person does not simply apprehend a historical narrative but takes on a more personal, deeply felt memory of a past event through which he or she did not live. The resulting prosthetic memory has the ability to shape that person's subjectivity and politics. (2)

La "espantosa realidad" conmemorada y transferida al lector está también mediada por las fuentes historiográficas y mediáticas que el narrador refiere haber considerado en su escritura, por lo que se trata igualmente de un relato configurado afectiva, consciente y explícitamente a partir de dichas "prótesis" de transmisión de la experiencia traumática ajena. Entre los dispositivos protésicos empleados por Pacheco sobresalen dos intertextos explícitos a los que la trama remite a través de la ékphrasis narrativa: el mito de "La Torre de Babel" representado en el cuadro homónimo del pintor flamenco Pieter Bruegel el viejo (1563) que decora el muro de eme; y la referencia del nombre de eme al protagonista asesino del filme *M* (1931) del cineasta alemán Fritz Lang. Ambos intertextos funcionan para configurar a eme en relación con la fatal

modernidad europea. De ellos se desprenden dos elementos significativos para mi análisis. Uno es el mito judeocristiano del imposible entendimiento intercultural, en el que la confusión de lenguas es un castigo divino a la ambición humana. El otro es la idea vehiculada por la primera ola crítica del filme de Lang, que atendía a la subjetividad delirante del asesino, no como sujeto dueño de sus actos, sino como autómata inconsciente, producto de la *alienación* social moderna ligada al consumismo y al individualismo de las metrópolis (una falsa conciencia ideológica).

Críticas recientes de *M* introducen una perspectiva que quiero retomar (Geller, Lange, Secchi). Hacia el final de la película el asesino es juzgado por un tribunal de delincuentes que se ha autoasignado la misión de suplantar al tribunal legal por dos razones. La primera es de índole práctica: la búsqueda del asesino ha exacerbado las prácticas de control policiacas, impidiéndoles llevar a cabo sus operaciones delictivas. La segunda razón es de índole moral: este tribunal de delincuentes funciona como metáfora de la *ley ilegítima* y subterránea que al autoconstituirse en oposición de la Ley (oficial y legítima) deja ver la libre determinación y la voluntad de democracia representativa de la *sociedad civil*. Dicho tribunal de delincuentes reconoce *jerarquías morales* que distinguen a los delincuentes comunes del asesino-violador-pederasta, con el que no quieren confundirse, pues es una amenaza incluso entre criminales. Esa perspectiva ilegal, que en el filme habla el lenguaje del sentido común, se atribuye funciones de tribunal pues considera que la Ley (oficial y legítima) no castigará al asesino, sino que, piadosa y compasiva, lo liberará al considerarlo *loco*. El propio asesino prefiere ser juzgado por la Ley, pues teme ser sacrificado en manos del tribunal subterráneo.

En el contexto de *Morirás lejos*, esta información es útil si recordamos que eme habita en condiciones similares a las de M y es también preso de paranoia ante el eventual castigo por los crímenes que cometió en el pasado. Sin embargo, el M de Lang manifiesta sentir culpa ante unos

actos irrefrenables, que dice realizar movido por una fuerza que actúa a través de él y a la que no logra oponerse. Dicha voluntad irresistible ha sido interpretada en el filme como el espíritu de la modernidad en tanto macrorrelato deshumanizador y alienante, que convierte al victimario M en víctima del sistema, y obliga al espectador a cuestionar los elementos contextuales que podrían hacer de la suya una sociedad de monstruos, policías y criminales. Al nombrar eme a su personaje, Pacheco busca remitir al lector a ese concepto negativo de modernidad como origen del horror concentracionario. No obstante, a diferencia del conflicto que constituye la locura de M – y en el cual se funda la posibilidad legal de perdonarle la vida y salvarlo de la transformación en *homo saccer* (Agamben) que el tribunal ilegítimo le depara – el eme de Pacheco es un verdugo "nostálgico" de su pasado criminal que no expresa culpa alguna, ignora remordimientos y nunca alude a otra dimensión controladora de sus actos monstruosos, es decir, no hay aquí ambigüedad moral, más que falsa consciencia (que puede revelarse como falsa), hay aquí plena razón. Al construir a eme como verdugo absoluto, Pacheco lo priva de libertad individual, y muestra un sujeto *extranjero* que en su exilio mexicano todavía se siente interpelado a "viviseccionа[r] con una hoja de afeitar" los "gusanos torturables" que en el parque "evocan, coruscantes y a punto de precipitarse por la rejilla, entre ceniza aún moteada de fuego, la imaginería católica del infierno" (*Morirás* 15). Más aún, lejos de frustrar la función jurídica del tribunal subterráneo, que se ve obligado a diluirse y a entregar a M a la Ley oficial, la novela *legitima el juicio de exclusión*: pese a las múltiples opciones presentadas como posibles finales para eme, el "narrador omnividente" da como fallo conclusivo el sacrificio del asesino.

De acuerdo a Levy y Sznaider: "The heroic narrative of First Modernity . . . is the narrative of 'acting perpetrators.' In contrast, the paradigmatic narrative of Second Modernity becomes the narrative of the 'non-acting' victim" (467). En el cruce de los dos relatos que

Morirás lejos yuxtapone y traslada al México de los sesenta, es posible leer las tensiones entre estas dos etapas de la modernidad europea: eme, en tanto "acting perpetrator", personifica la primera; Alguien, en tanto "non-acting victim", la segunda. No obstante, admitiendo que "[i]n First Modernity we detect a compromise that is based on the mutual recognition of the "Other" [y que] [i]t is this act of reconciliation which becomes the central mnemonic event", la resolución de estas tensiones – su síntesis dialéctica – no se da en ninguno de estos personajes, sino que queda a cargo de un tercer dispositivo retórico, el "narrador omnividente", en quien se verifica la premisa moral y enunciativa del evento mnemónico que funda la memoria cosmopolita, cuya producción material, protésica, es el texto:

> The recognition of the "Other" diffuses the distinction between memories of victims and perpetrators. What remains is the memory of a shared past. It is not shared due to some mythical desires and the belonging to some continuing community of fate, but as the product of a reflective choice to incorporate the suffering of the "Other," constituting what we have referred to here as cosmopolitan memory. (Levy and Sznaider 467)

Para vencer la fatalidad histórica, Pacheco no propone alternativas temporales, perceptivas ni epistemológicas; sino que introduce una subjetividad más poderosa que los discursos traumáticos en pugna: la del "narrador omnividente". Se trata de una visión crítica del presente nacional como parte integral del orden moderno. Por ello, la de Pacheco es una visión política, no sólo ética o moralista.

Bajo la mirada del "narrador omnividente", la novela se articula como una exploración de la ambigüedad entre una *voluntad cosmopolita* siempre aplazada (que sólo se realiza en la paranoia del observador, pero nunca en los actos del ciudadano fundamentalmente inadaptado y designado como víctima) y un *momento local* que no avanza, pues el espacio del parque – con su

arreglo de signos circunscritos en la imagen del primer párrafo (banca, pozo, torre, vinagre) que se repite como *leitmotiv* a lo largo de la trama – aparece suspendido en un presente atemporal desde el cual el relato lo deconstruye en un juego cubista de perspectivas que llevan siempre a una sumatoria de predicado invariable. Ese presente suspendido que explora sus circunstancias sin superarlas remite a la definición misma de la *melancolía* freudiana, derivada de un trauma. Me parece que la crítica ha tendido a ignorar las implicaciones de agencia, sujeción, sometimiento y resistencia que resultan de este juego especular, de ese *duelo entre lo nacional y lo radicalmente heterogéneo*, designado como exógeno cuando "Pacheco comprime en ese breve instante entre el crepúsculo y la noche de un miércoles, buena parte de la historia del pueblo judío" (Salmerón 176). Al centro del microcosmos mexicano, Alguien permanece como sujeto reificado por la determinación de la mirada de eme (extranjero, nazi y moderno) y del "narrador omnividente" con el que se confunde metarreferencialmente en muchos momentos y mediante múltiples recursos.

De entre las opciones identitarias de Alguien, una sola – la primera avanzada desde el segundo párrafo, antes de abrir las opciones indexadas alfabéticamente – establece un vínculo con las posibilidades identitarias de eme, resolviendo en el momento mismo en que lo plantea, el "enigma iniciado un mediodía de 1946 o 1947 cuando al bajar del taxi" en el que llegó a casa de su hermana, para comenzar su exilio en México, "eme sintió en el parque el olor a vinagre" (*Morirás* 12). Desde su aparición en el primer párrafo, ese olor omnipresente de origen difuso, en el que tanto eme como Alguien flotan, va acumulando connotaciones tanáticas, hasta constituir un epicentro metafórico que funciona como espectro del trauma histórico en sus dos vertientes actanciales: la del acecho paranoico del victimario eme – en torno al cual se construyen los capítulos históricos – y la opción de venganza de la víctima.

Entre los episodios en que la víctima emblemática del totalitarismo universal es el judío, sobresale el relato de la obra de teatro inédita que Alguien – en la opción [u] de sus identidades, la de "dramaturgo frustrado" – evoca en el parque y cuyo protagonista, Pedro Farías de Villalobos, es un sefardí que finge convertirse al catolicismo para permanecer en Toledo tras la expulsión de los judíos de España por los Reyes Católicos en el siglo XV. Farías es denunciado ante el Santo Oficio y condenado al exilio en Salónica, donde cuenta su historia (la pieza de teatro) a otro exiliado que resulta ser quien lo denunció. Cuando Farías decide vengarse de su verdugo, Pacheco hace intervenir al "Director" de la hipotética puesta en escena, con el fin de ayudar a Farías en su ejecución. La crítica ha abundado en la maestría metaficcional de la novela, y puesto especial atención a la *mise en abyme* de este episodio de teatro dentro del relato en la que "Alguien salda cuentas con su posible torturador (eme)". Esta opción abre un espacio de ambigüedad al interior de un mismo signo: "La Salónica griega de la obra de teatro es . . . donde "muere lejos" . . . el *torturador español*. Paralelamente, la Salónica del resto de los fragmentos del [relato] *(México)*, es el lugar donde "muere lejos" eme – el *torturador alemán*" (Salmerón 169; mi énfasis). Salmerón lee implícitamente un ejercicio de memoria multidireccional al hablar de una "parábola histórica" entre "la Inquisición [y el] nazismo", expresada en la doble indexación nacional del torturador. Salmerón cita a Olea Franco para reforzar su lectura ética:

> [A]l contrario de lo que simplista y apaciguadoramente tendemos a creer, el genocidio nazi no fue algo excepcional, sino la consecuencia lógica de la organización de las sociedades, en donde el cotidiano sometimiento de una mayoría a manos de unos pocos poderosos no tiene límites en cuanto al uso de la represión y la violencia. (Salmerón 170)

Me parece que este recurso va más allá del comentario ético, y conlleva una carga *geopolítica* poco conciliadora: Además del paralelismo entre las dos memorias heridas – la judía y la

mexicana, que Alguien quiere vengar desde una postura "ética" maniqueísta (según la voz autoral deslinda los dominios intocables del bien y el mal) – este episodio opera una escisión no sólo en la indexación nacional del torturador, sino también en la de Alguien. El Alguien que esta escena propone no es el inocente mexicano nostálgico, frustrado o inadaptado de la Salónica nacional (el que permanece pasivo en el parque); este Alguien es la *víctima extranjera* que, al igual que su torturador, ha venido a México en calidad de exiliado, y busca venganza. Esto es significativo si consideramos que la relación víctima-victimario – en la que, siguiendo a Žižek, se prolonga el totalitarismo al incapacitar a la víctima (*Did somebody say* 4-6) – existe en la novela *únicamente entre exiliados*, es decir, entre extranjeros que habitan en México, ya sea porque su maldad desborda su contexto de origen, ya sea porque han sido expulsados de éste por razones nobles. México aparece entonces representado como el espacio *ambiguo del exilio* en el que es posible la venganza; pero no son los mexicanos los que la llevan a cabo, sino los extranjeros. Los mexicanos son acaso quienes sufren sus consecuencias sociales, o aquellos que dejan ocurrir pasivamente la venganza, pues – se infiere a partir del narrador omnividente – la consideran justa y necesaria.

Este episodio que transforma a Alguien en victimario prefigura, además, el "Desenlace" en el que eme es capturado y ejecutado en "el Ajusco" – lugar de la memoria local – por "siete víctimas no sólo ashkenazim y sefardíes de Salónica / también posiblemente checos polacos húngaros serviocroatas [sic] ucranianos / o quizá franceses ingleses holandeses belgas españoles y aun alemanes / siete víctimas que durante veinte años esperaron el momento en que nada fallara / han cercado y capturado al verdugo" (*Morirás* 149-150).

Este primer desenlace de resonancias apocalípticas (siete jinetes) es inmediatamente acotado por un segundo desenlace que señala el carácter ficticio del planteamiento anterior,

seguido de la última sección titulada "Apéndice: Otros de los posibles desenlaces" que ofrece seis variantes encaminadas a extender al lector el compromiso ético de la novela (157). Las seis variantes van encaminadas a señalar al lector como testigo de horrores históricos y extenderle de manera explícita el compromiso ético del relato, por lo que la insistencia de la crítica en el carácter "ético" del texto resulta redundante. En cambio, Pacheco convoca al lector a construir su propia "memoria protésica" a partir de la cadena de registros entre los que inscribe a su novela:

> Y añade a estas palabras propias y ajenas las otras que leíste, las fotografías y los documentos que has visto. Trata de reconstruirlo todo con la imaginación y tendrás una idea, apenas aproximada en su vaguedad, de lo que fue todo aquello. Basta para que las imágenes te torturen, no te dejen jamás, y sientas horror, compasión, miedo, vergüenza. Porque todo es irreal en este cuento. Nada sucedió como se indica. Hechos y sitios se deformaron por el empeño de tocar la verdad mediante una ficción, una mentira . . . Pero fue un pobre intento de contribuir a que el gran crimen no se repita. (*Morirás* 157)

De entre las seis variantes mencionadas, sólo el último de los "*posibles* desenlaces" resulta definitivo, pues es más contundente que los anteriores, no sólo por ser el último, sino por la frase que lo introduce: "O bien *sólo existe un desenlace posible*:" (157; mi énfasis). El relato concluye con un último párrafo que narra el suicidio de eme, autoalienado bajo el peso de su propia paranoia atemporal (nunca la culpa), mientras constata que Alguien se reúne con una mujer. Este simple párrafo que cierra el texto con un momento de *romance*, subvierte, en mi lectura, la construcción tanática de las páginas anteriores, suspendiendo momentáneamente el *duelo* por y la fatalidad de los dos mil años pasados:

> De pronto la oscuridad entra en la casa. Eme deja su puesto de observación, toma una hoja de afeitar, hiende las venas del antebrazo izquierdo. Cuando la sangre baña todo

> su cuerpo y él siente la somnolencia de la muerte, se arrastra a la ventana, consigue erguirse y mirar – última imagen y castigo – cómo el hombre a quien supuso perseguidor se aleja de la banca y el chopo y lleva del brazo a una mujer de aproximadamente cuarenta años mientras el viento de la noche deshoja, arrastra "El aviso oportuno", y el parque entero se desvanece bajo las luces mercuriales que en este instante acaban de encenderse. (*Morirás* 159)

La simultaneidad entre la muerte (el único final posible para el duelo tanático del régimen totalitario) y la reinsersión del orden libidinal (la posibilidad del romance entendido como forma cotidiana de resistencia erótica, comunidad material y concreta entre los hombres, y que huele, no a vinagre, sino a futuro), reinstalan el curso del tiempo suspendido, resolviendo el duelo transhistórico. En este desenlace, el relato contrapone dos subjetividades. Por un lado, la del Alguien victimario y extranjero, que contamina el territorio nacional al reinscribir el estigma interminable de venganza transcultural y transhistórica. Por otro lado, la del Alguien inocente y mexicano, que resulta (más) decisiva pues de ella depende el gesto erótico contundente que subvierte la lógica causal y fatal del transcurso lineal histórico, reinscribiendo la agencia del subalterno en el panorama geopolítico del "mundo" relatado. De esta forma, la novela construye a México como un espacio ambiguo en el que, por una parte, la insuficiencia legal permite continuar la historia de injusticia; pero en el cual el tiempo se detiene para albergar momentáneamente un duelo multidireccional, a la vez reflexivo y restaurativo ("mercurial" más que saturnino), sin el cual sería imposible elaborar una alternativa epistemológica al impasse eurocentrista de la historia universal.

Svetlana Boym considera que en la coyuntura de dos formas complementarias de nostalgia toma forma "our relationship to a collective home" (41). Según ella, la nostalgia

restaurativa, "builds on the sense of loss of community and cohesion and offers a comforting collective script for individual longing" (42). Al espacializar el tiempo, ésta permitiría llevar a cabo la función retrospectiva de la alegoría (49). Por el contrario, la "nostalgia reflexiva" se encarga de "temporalizar el espacio" para poner en evidencia "the gap between identity and resemblance" y abrir el pasado hacia "a multitude of . . . non teleological possibilities of historic development" (50), facultando el discernimiento entre un esencialismo histórico que aplasta (la melancolía, el *impasse* eurocéntrico de postguerra a nivel mundial) y el redescubrimiento de nuevos "collective frameworks of memories" (54) en los que el mundo entero toma parte.

Parece que en *Morirás lejos* esta intersección de nostalgias (la distención reflexiva del trauma europeo *en* la suspensión restaurativa del propio) es el "gesto articulador" que buscara Alfonso Reyes, aquel que "subraya la necesidad de que América Latina adopte su misión histórica y renuncie a su condición periférica" no por la "afirmación de la singularidad o excepcionalidad de América . . . sino en el proyecto de constitución de un sujeto histórico" que postula que "América no debe esperar la venia de Europa, sino que debe asumirse de entrada como parte de un diálogo cultural" (Sánchez Prado, *América Latina* 31).

Considerando lo anterior, parece exacto sostener que *Morirás lejos* plantea una *doble subversión*, *a la vez estético-afectiva y ético-política*, que actúa, además, en un *doble frente* literario: el nacional y el mundial. *Morirás lejos* da la espalda al nacionalismo imperante en el contexto mexicano, pero también al esteticismo, al hedonismo vacuo e incluso al nihilismo de cierta literatura "mundial" coetánea al texto.

Más aun, para terminar, quiero proponer que la perspectiva multidireccional de la novela reconcilia dos paradigmas opuestos al seno de los estudios del Holocausto, lo cual la hace relevante fuera del campo discursivo del cosmopolitismo latinoamericano y la suscribe en un

género más específico, que elabora la representación de este hecho histórico, y que Rothberg denomina "realismo traumático":

> By focusing attention on the intersection of the everyday and the extreme in the experience and writing [of Holocaust survivors], *traumatic realism* provides an aesthetic and cognitive solution to the conflicting demands inherent in representing and understanding genocide . . . [It] mediates between the realist and antirealist positions in Holocaust studies and marks the necessity of considering how the ordinary and extraordinary aspects of genocide intersect and coexist. (*Traumatic Realism* 9).[78]

En *Morirás lejos*, el acercamiento "realista" estaría representado por le relato del duelo histórico, suscrito a una lógica causal de continuidad lineal. Éste aparece sublimado (en suspensión espaciotemporal) por el acercamiento "antirrealista" del presente mexicano melancólico, cuyo orden epistémico ha sido frustrado en tanto orden trascendental. El primero colapsa lo cotidiano y lo extremo en el continuum paranoico que determina la vida de eme; el segundo explora su ruptura en el rapto fragmentario del presente mexicano de Alguien, incapaz de asumir el legado de esa mutua modernidad. "El relato puede concluir de un modo u otro . . . porque su propósito indagatorio es, justamente, haber abierto este escenario en la escritura para, preguntando por su

[78] "Within Holocaust studies broadly defined, two approaches to the question of genocide have dominated, which I will call realist and antirealist. By *realist,* I mean both an epistemological claim that the Holocaust is knowable, and a representational claim that this knowledge can be translated into a familiar mimetic universe. The realist approach has characterised the dominant scholarly methodology, that of historians and others who assert the necessity of considering the Holocaust according to "*scientific*" procedures and inscribing the events within continuous *historical* narratives. By *antirealist,* I mean both a claim that the Holocaust is not knowable, or would be knowable only under radically new regimes of knowledge, and that it cannot be captured in traditional representation schemata. The antirealist approach has flourished in more *popular* discourses . . . and in many . . . considerations of the 'uniqueness' of the Shoah. This tendency removes the Holocaust from standard historical, cultural or autobiographical narratives and situates it as *a sublime, unapproachable object beyond discourse and knowledge*." ... "Each of these approaches also implies a particular conception of the relationship between the everyday and the extreme, with the realists tending to collapse the two poles or, more often, to situate them on *a continuum,* and the antirealists installing *an unbridgeable rupture* between the ordinary and the extraordinary" (Rothberg Traumatic Realism 4 mi énfasis).

sentido, interrogarnos por la historia" (Ortega 427-30). Y el sentido de la historia y su escritura – parece decir el texto de Pacheco – es la multidireccionalidad de la memoria.

Al igual que en las novelas anteriores – con las que no comparte el nacionalismo como matriz identitaria, ni el mestizaje como emblema de la cultura nacional, pero sí la negociación de la identidad mexicana en un marco cosmopolita – *Morirás lejos* establece una analogía entre el narrador / protagonista y el contexto mexicano del presente del autor, desde el cual elabora un duelo por el trauma de la modernidad latinoamericana en estrecho vínculo con la memoria del "mundo" – un "mundo" que, en el sentido de Siskind, es radicalmente ajeno a Latinoamérica, pero que, a diferencia del "mundo" del intelectual cosmopolita latinoamericano moderno, no ofrece refugio a quien busca escapar del espacio nacional (sólo una alternativa estética). Como en Boullosa y Rebolledo, a lo largo de la trama, ese ("otro") "mundo" exhibe las marcas del orden opresor y totalitario que domina también el presente mexicano; pero Pacheco no ve en la historia nacional una consecuencia de la violencia del "mundo", sino un reflejo de la misma, por lo que no plantea una competencia de memorias, como sí ocurre en las novelas anteriores.

En las novelas que constituyen la siguiente parte de este estudio, ese "mundo" se entrelaza e incluso se asimila alegóricamente a Latinoamérica en el transcurso de la trama; pero esa negociación, lejos de borrar las diferencias específicas de la región y su diversidad cultural, pone de manifiesto las asimetrías transnacionales, y no muestra preferencia por una epistemología específica (global vs local / universal vs mexicana), por lo que tampoco existe en ellas competencia de memorias, historias, naciones o culturas. A diferencia de los primeros, sus autores no muestran interés por participar en la construcción y discusión del discurso histórico, contrahistórico o historiográfico, y, como Pacheco, confían en la relevancia de su discurso desde el espacio simbólico de la ficción.

III

ALEGORÍAS TRANSNACIONALES

> De Man exposes the fallacies of symbolic promises of redemption but never recurs, as Benjamin seems to do, to equally consolatory promises of resurrection in apocalyptic allegory.
>
> —Jan Rosiek, "Apocalyptic and Secular Allegory"

Las cuatro novelas abordadas en los dos siguientes capítulos de mi estudio se distancian de las anteriores en tres sentidos fundamentales. El primero tiene que ver con la problemática que plantean: la nación mexicana en el marco transnacional y un interés ante el inminente neoliberalismo global. El segundo, con la forma que adoptan: la alegoría *de la nación*, que ya no es una alegoría *nacionalista*, nostálgica de la nación, sino, como veremos, una *parodia* de ésta. El tercero: la función y posición enunciativa del escritor/intelectual de cara al campo literario latinoamericano y a la llamada literatura mundial. En todo caso se trata de ficciones que recurren, como las anteriores, a la alegoría entre individuo y nación en un marco transnacional o mundial para elaborar implicaciones geopolíticas y negociar la construcción de subjetividades ligadas a su contexto. La nación elaborada en las novelas de esta parte es el México inmerso en un orden global neoliberal; en la anterior se trataba del México amenazado por la llegada inminente de dicho orden. A diferencia de las anteriores, que prefiguraban riesgos asociados al orden emergente, y recurrían al mito de la identidad nacional como refugio o alternativa a las amenazas de dicho orden, estas novelas textualizan la emergencia de dicho orden y el creciente influjo abusivo de su dominio en las múltiples esferas de la vida política, social, económica, y, más recientemente, ambiental y subjetiva, presentando de manera sumamente crítica alegorías del neoliberalismo como orden estructural, sistémico y omnipresente que se debe combatir.

No se trata, pues, de novelas neoliberales, en el sentido de que se asocien a este orden

ofreciéndose como mercancías dispuestas a jugar el papel que el mercado les exija a cambio de garantizar su presencia en un campo transnacional. Antes bien, como señala Sánchez Prado, la toma de conciencia de las reglas del juego editorial a lo largo del período en el que esta industria se estableció como transnacional y neoliberal, ha permitido a estos autores no sólo acceder materialmente a la industria editorial en tanto institución literaria, sino participar directamente en ella para establecer nuevas reglas del juego, tomar control de la institución desde la creación e imponer propuestas estéticas y temáticas que rompen con las convenciones comerciales y las expectativas estéticas anteriores que la industria exigía a la literatura latinoamericana desde el Boom y hasta finales del siglo XX (*Strategic Occidentalism*). Al estudiar de cerca las dinámicas concretas del transnacionalismo editorial y la neoliberalización del mercado literario en el caso específico de México, Sánchez Prado demuestra cómo ciertos autores, entre los que cuenta a Boullosa y a Volpi, crearon las condiciones para producir un nuevo lectorado nacional e internacional y reconfigurar las expectativas de esa industria.[79]

Tanto en los ataques de cierta crítica como en la necesaria aclaración crítica que demuestra el carácter estratégico del "cosmopolitismo contra el imperativo mágico-realista" del mercado literario transnacional de fin de siglo (77), el neoliberalismo opera como un fenómeno *extradiegético*. Lo que me interesa resaltar en mi lectura de estas novelas es su *elaboración alegórica del neoliberalismo* a nivel *diegético*. Más aún, en estrecha relación con esta nueva configuración del mercado literario y las expectativas del lectorado nacional, regional y transnacional, mi lectura propone que [1º] en la *crítica al neoliberalismo* planteada en cada una

[79] Tras destacar la crucial influencia de Sergio Pitol, no sólo como autor, sino en todos los frentes de la práctica literaria (traducción, edición, crítica, creación de comunidad, promoción), el crítico aborda a Boullosa entre las autoras que modificaron las demandas estéticas del Boom femenino en los noventa, sentando las bases que hoy permiten el éxito editorial de jóvenes autoras como Valeria Luiselli en el mercado estadounidense. Incluye también a Jorge Volpi en tanto miembro del Crack, grupo que considera heredero del "occidentalismo estratégico heterodoxo" de Pitol (*Strategic Occidentalism;* caps. I-III).

de estas novelas son también legibles [2º] una revisión de la figura del *autor,* que la ficción articula de manera específica a través de estrategias metaficcionales; y [3º] una revaloración productiva de la capacidad performativa o potencial de *agencia de la literatura* en particular y del arte en general, en tensión con el nuevo orden, que tiende a transformar el capital simbólico en mercancía y a infundir una razón mercantil en los afectos y las mentalidades. Mientras en Boullosa, Rebolledo y Pacheco el autor (representado por un alterego autoficcional o un narrador omnisciente intradiegético) era un *mediador* del discurso sociopolítico e histórico que no sólo estaba abrumado con el deber de llevar a cabo su función mercurial o deber de memoria, sino que asumía la total capacidad de llevarla a cabo con plena autoridad (función mesiánica, letrado aurático); los autores de esta segunda parte hablan desde una escala humana frágil y precaria: Volpi presenta, entre otras líneas diegéticas, un relato de la pérdida de esta obligación mesiánica (el aura del letrado) en el transcurso de la neoliberalización del mundo, mundo que en Villoro y Enrigue es ya un continuum en el que el sujeto fluye sin lograr oponer una resistencia decisiva, y en Luiselli incorpora al sujeto en su discurso, reduciendo su subjetividad al absurdo.

Si atendemos ahora al cambio de forma y volvemos a considerar la alegoría, veremos que las ficciones alegóricas de esta tercera parte dan un giro radical en el tono en que elaboran la metáfora individuo-nación o, más específicamente, individuo-*trans*nación. De ser melancólicas y buscar cierta restitución de la totalidad nacional-identitaria amenazada, recurren a la *ironía* para subvertir la solemnidad de la alegoría benjaminiana y denotar la imposible trascendencia identitaria. Como vimos en la primera parte [I.6], esta inversión irónica de la alegoría secular las aproxima a la parodia y a la sátira, códigos que trastocan las funciones prospectiva y retrospectiva del tropo, privilegiando su función crítica. Son, pues, alegorías demanianas.

Capítulo 2:

Alegorías del neoliberalismo y del sujeto neoliberal. Espectáculo y simulacro en *El fin de la locura* de Jorge Volpi y *Arrecife* de Juan Villoro

2.1. *El fin de la locura*: la deconstrucción del cosmopolitismo moderno

De los autores abordados en este estudio, Jorge Volpi es quien más influencia ha tenido en la escena literaria mexicana del siglo XXI. Su relevancia no se debe únicamente a criterios de calidad literaria, riqueza y diversidad temática, su obra prolífica, su presencia en los medios como intelectual, ni mucho menos a su nivel de ventas o al número de lenguas en las que ha sido traducida su obra. Volpi ha cumplido dos funciones determinantes en el cambio de paradigma literario articulado por Sánchez Prado en *Strategic Occidentalism*.[80] Se trata, primero, de uno de los cinco jóvenes escritores mexicanos reunidos en torno al manifiesto Crack, presentado en 1996 y al que siguieron cinco novelas de tema común, pero formas distantes.[81] Los principales postulados del grupo eran: [1º] un llamado por la calidad literaria, y [2º] una oposición a las exigencias del mercado editorial del momento, que privilegiaba – e incluso excluía toda otra forma – un estereotipo estético derivado del realismo mágico; oposición que – según el propio manifiesto enfatiza y Volpi retoma en numerosas declaraciones – no implicó nunca un cuestionamiento de la calidad estética de las obras y los autores del Boom, ni del realismo

[80] Sánchez Prado dedica el segundo capítulo de *Strategic Occidentalism*, "The Crack Group: Cosmopolitanism contra the Magical Realist Imperative" (77-138), a destacar la influencia del Crack en el cambio de paradigma literario y editorial del nuevo siglo. En síntesis, Sánchez Prado demuestra que: "Crack authors—Volpi, Padilla and Palou—engage with world literary traditions and practices in developing concrete approaches to the world novel in the neoliberal context" (78). El capítulo incluye una lectura de *En busca de Klingsor* "as a way to understand the consequences of the Crack's engagement with commercial literature" en comparación con *El jardín devastado,* considerada ejemplar de un cosmopolitismo sin ambiciones comerciales (96). *El jardín* es buen ejemplo de la ficción alegórica transnacional y de memoria multidireccional, aquí propuestas, pues plantea un intercambio entre la experiencia de una joven iraquí y un narrador protagonista mexicano.

[81] El "Manifiesto Crack" fue presentado en el Centro Cultural San Ángel el 7 de agosto de 1996. Los escritores presentes y firmantes, que presentaron sus respectivas novelas fueron: Pedro Ángel Palou (*Memoria de los días*), Eloy Urroz (*Las rémoras*), Ignacio Padilla (*Si volviesen sus majestades*), Ricardo Chávez Castañeda (*La conspiración idiota*) y Jorge Volpi (*El temperamento melancólico*).

mágico, sino una *búsqueda de reconocimiento* de otras formas literarias y propuestas estéticas de calidad, fuera de ese paradigma exotizante. El otro hecho determinante fue la publicación de *En busca de Klingsor* tras la obtención del prestigioso Premio Biblioteca Breve 1999, con el que la editorial transnacional Seix Barral inauguró una segunda época, tras una primera etapa (1958-1972) que marcara la trayectoria de autores de la talla de Mario Vargas Llosa (1962), Guillermo Cabrera Infante (1964) y Carlos Fuentes (1967). En su momento, el premio significó el acceso al lectorado europeo, poco común para un autor latinoamericano emergente. Pero el tema de la novela – la función de la ciencia en el segundo Reich – y su distanciamiento radical tanto del nacionalismo y del realismo mágico, como de todo rasgo que pudiera designarla como latinoamericana o mexicana, representaron una ruptura formal que despertó el interés del lectorado europeo, de la crítica española y estadounidense y, al cabo de pocos años, abrió camino a nuevas voces de distintos países latinoamericanos: "What *Klingsor* proposes is an alternative system of novel-knowledge that challenges the commodity of identity expected from Latin American fiction, providing instead a new form of calculated identity-construction that forecasts other possibilities for the region's novels in the neoliberal era" (Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism* 108). Sánchez Prado considera que el desafío a la distinción entre "alta literatura" y "literatura comercial" que estos hechos representaron, influyeron incluso en la posterior recepción favorable de Roberto Bolaño a escala transnacional, éxito sólo comparable al que en su momento obtuvo García Márquez (111).

Jorge Volpi nace en 1968, año en que se registran importantes cambios sociopolíticos en México y el mundo, y al que el autor recurre en numerosas ocasiones como marcador diegético o signo epocal, como es el caso de la novela que aquí tratamos. Su primera novela, *A pesar del oscuro silencio* (1992), en la que el narrador autorreferencial establece una relación identitaria

con el poeta Jorge Cuesta, uno de los Contemporáneos, deja ver ya un interés por la metaficción, las referencias autofictivas, el recurso a intertextos y autores previamente canonizados y la elaboración textual de la melancolía, especialmente en relación con la praxis literaria. La melancolía es central también en *El temperamento melancólico* (1996), *La paz de los sepulcros* (1995), *El juego del apocalipsis* (2001), *El jardín devastado* (2008) y *Oscuro bosque oscuro* (2009), y es tema recurrente en toda su obra. Esta obsesión por la melancolía, justifica su afinidad por la alegoría como tropo estructurante, recurso implentado ya en "¿Dónde quedó el fin del mundo?", su intervención en el manifiesto del Crack – donde afirma: "el fin de los tiempos no ocurre fuera del mundo, sino dentro del corazón" (8), frase que designa implícitamente los dos elementos – duelo y romance – que este estudio ha venido señalando como *topoi* que registran las continuidades y rupturas en la ficción alegórica reciente.

No sorprende, pues, que *El fin de la locura* sea el relato alegórico de un duelo por el mundo construído sobre una trama amorosa. Tampoco es casual que la novela comience con un epígrafe sobre la melancolía del Quijote en voz de Sancho Panza:

> "No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir, sin más ni más, sin que nadie lo mate, ni otras manos le acaben que las de la melancolía."
>
> —Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* II, cap. 74. (*El fin* 9)

Este epígrafe, que inserta la clave de lectura del significante "locura" en asociación directa con la "melancolía" del gran idealista de la literatura universal (el Quijote), aparece tras un primer epígrafe de Gustave Flaubert. El recurso a dos obras maestras de dos tradiciones literarias europeas señala desde el inicio la intención de desplegar un diálogo transcultural y de hacerlo en los niveles de la más "alta" cultura literaria:

— « Je crois plutôt à la *sottise du peuple*. . . . De même, par le fait seul de la *foule*, les germes de *bêtise* qu'elle contient se développent et il en résulte des effets incalculables. »

— « Ton *scepticisme* m'épouvante ! », dit Pécuchet.

—Flaubert, *Bouvard et Pécuchet.* (*El fin* 9; mi énfasis)

Además del significado textual del diálogo entre Bouvard y Pécuchet, que programa al lector hacia una trama que tal vez muestre "escepticismo" ante la agencia del "pueblo" y condescendencia ante las "masas", el epígrafe apunta al género, al tono y al tema tratado en esa compleja obra de Flaubert. Se trata de un "*roman philosophique*" (*Correspondance* 284), una "comedy of ideas" (Ferguson 783), y un "*roman impossible des savoirs*" (Campion), un texto intelectual en tono de comedia en el que Flaubert quiso retratar la vanidad de sus contemporáneos.[82] Como Flaubert, Volpi anexa a la trama central de la novela una serie de textos breves en múltiples géneros (reseñas, notas periodísticas, cartas) que completan la heteroglosia y polisemia del texto, reforzando el sentido paródico de la alegoría central, que, según defiendo, se establece entre el protagonista y la nación mexicana.

Significativamente, la pareja protagónica de *Bouvard y Pécuchet*, se caracteriza por su insaciable voluntad "enciclopédica" de aprenderlo todo, sin distinción entre ciencias, artes, filosofía y simples técnicas cotidianas, y su constante fracasar en comprenderlo. Esta distancia entre la voluntad de apropiarse de todo conocimiento y la aptitud para aplicar el saber en la vida, es un rasgo fundamental del protagonista de *El fin de la locura*, Aníbal Quevedo, diseñado explícitamente como un Quijote contemporáneo que se lanza a la conquista del saber teórico, pero fracasa en la práctica. Quevedo llega incluso a declarar: "Durante varios días no hice otra

[82] Esta intención autoral es legible en su correspondencia, en el subtítulo a la versión inédita (pues se trata de una obra póstuma e inconclusa): "*Encyclopédie de la bêtise humaine*", así como en la mención intradiegética del "*Dictionnaire des idées reçues,*" otra obra inconclusa de Flaubert – también paródica y quizás pensada como anexo a la novela – que propone un catálogo de clichés, aforismos y lugares comunes de la sociedad francesa de la época.

cosa que leer opúsculos como *El pequeño libro rojo, La sociedad del espectáculo, De la miseria en el medio estudiantil* o el *Tratado de saber vivir para el uso de las jóvenes generaciones*" (*El fin* 100).

Un segundo referente implícito en ambos epígrafes apunta al conflicto entre el individuo y la comunidad, que remite a la noción de locura y al contraste entre el idealismo del sujeto y la realidad de su contexto social y material. Por último, ambos epígrafes son diálogos entre un dúo protagónico unido por lazos de formación identitaria que superan la simple amistad – Don Quijote y Sancho, Bouvard y Pécuchet – y despliegan textualmente las dos caras de una misma subjetividad emblemática de sus respectivas épocas y sociedades. A mi parecer, no es otra la intención de Volpi en *El fin de la locura*. Y es por ello que propongo enfocar mi lectura en las relaciones dialógicas que Aníbal Quevedo establece a lo largo de la trama, entre las que privilegio la que narra su romance con Claire, que considero el eje actancial de la anécdota y el motivo que el protagonista da a sus acciones. En un segundo nivel, analizo la relación (el anti-romance) entre Quevedo y Josefa, personaje en quien recae el legado intelectual del protagonista.

Si, como vimos, hasta antes de la publicación de *El fin de la locura*, la crítica había enfatizado el carácter cosmopolita del proyecto literario del autor y el rol determinante de *En busca de Klingsor* en el panorama literario mexicano, latinoamericano e internacional, *El fin de la locura* fue recibida por la crítica como la novela de ideas y el "relato del derrumbe de la utopía revolucionaria" que ya anuncia su contraportada.[83] La mera mención de este sintagma programático en el paratexto implica el carácter alegórico de esta ficción, y ello en cada término: "derrumbe", "utopía", "revolución", que constituye el tema central. No obstante, al abordar esta

[83] "¿Quién es Aníbal Quevedo? ¿Un loco, un caballero andante de la revolución o uno de los intelectuales comprometidos más importantes de la segunda mitad del siglo XX? Mezcla de novela política y de aventuras, de crítica del mundo intelectual y de farsa estructuralista, *El fin de la locura* es ante todo una cruel metáfora sobre el destino de la izquierda, el apasionante relato del derrumbe de la utopía revolucionaria" (*El fin;* contraportada).

segunda entrega de la trilogía del siglo XX, la crítica ha hecho más hincapié en su evidente carácter de sátira de la historia reciente y en su representación del diálogo entre lo nacional y lo global, que en su construcción alegórica (Herrasti; Moreno; Olivier; Pohl; Pera). Como demuestra la complejidad detrás del par de epígrafes analizados, el doble código se hace evidente en todos y cada uno de los signos que construyen esta ficción alegórica transnacional.

El fin de la locura es también una novela de "memoria cosmopolita", pues la trama realiza un recorrido histórico y transcultural al tiempo que narra las aventuras de Aníbal Quevedo, psicoanalista mexicano que, tras una significativa amnesia – metáfora del período histórico posterior a la Segunda Guerra Mundial – despierta en el París del mayo del 68 y termina suicidándose el 10 de noviembre de 1989, al día siguiente de la abolición de fronteras entre la Alemania Oriental y Occidental que, con la caída del Muro de Berlín, marca simbólicamente el fin de la Guerra Fría y de la polaridad geopolítica entre el bloque socialista y el capitalista.

A diferencia de *En busca de Klingsor* – que valiéndose del recurso a la novela de detectives elabora la relación entre ciencia (el saber institucional y sus actores) y Estado (el poder institucional y sus actores) en el período de la Segunda Guerra Mundial, por lo que el nazismo y las corrientes científicas, así como los actores vinculados, funcionan a nivel diegético como temas literarios transnacionalmente accesibles, cuyo mero uso denota "a peculiar sign of cultural globalization" (Hoyos 33) – *El fin de la locura* aborda este período de la memoria cosmopolita desde un registro alegórico y paródico que, lejos de invisibilizar a Latinoamérica, propone un ejercicio de "memoria multidireccional" desde una perspectiva latinoamericana, pues la anécdota focaliza el intercambio ideológico y las repercusiones transnacionales de este período (al menos de las teorías que lo rigen), tratándolo no como emblema global, sino como cronotopo

común en el que, lejos de cualquier competencia de memorias heridas, Europa y Latinoamérica enfrentan circunstancias transversales y articulan soluciones específicas. Estas afirmaciones me llevan a situar la trilogía del siglo XX de cara a las categorías conceptuales empleadas en este estudio, y a plantear algunos cuestionamientos, primero en relación con la "novela total" y, segundo, en relación con la "memoria cosmopolita" y la "memoria multidireccional".

En su análisis de *Klingsor*, Sánchez Prado argumenta que "Volpi imbues the crime novel with an intellectual history focused on the scientific and philosophical incorporation of uncertainty into knowledge of the contemporary world" (*Strategic Occidentalism* 106). A través de ésta y otras estrategias específicas, Volpi consigue "[to] detach the genre from operations related to the construction of totality, identity, and the nation" (105).[84] Si bien coincido, creo que la inclusión de la incertidumbre y la indeterminación como nuevos paradigmas epistémicos, no contradice el *impulso totalizante* ni impide que el texto sea una "ficción de totalidad", si por ello se entiende únicamente "a fictional work that aspires to reconstruct a day . . . an event, or even a nation in its totality" (Long 1). Frente al *Ulises* de Joyce – que Long ofrece como paradigma, pese a que la "totalidad" narrada es inevitablemente parcial y selectiva – no se me ocurre una empresa literaria más totalizante que la de revisitar nada menos que todo el siglo XX, aunque sea desde la perspectiva de la incertidumbre y con el objetivo de poner en evidencia las falacias totalitaristas que construyeron la historia intelectual y filosófica del siglo. Si el *Ulises* es una novela total que se construye a partir de las nimiedades cotidianas de un único sujeto, la trilogía de Volpi es, y cada una de sus novelas es también, una novela total que se construye a partir de

[84] Los cuatro "elementos" que, de acuerdo a Sánchez Prado, hacen de *Klingsor* una novela que se "distancia de toda operación de construcción de totalidad, identidad y nación", están "concerned with the possibility of narrating the truth, and simultaneously existing within a realm of knowledge that we may call, for lack of a better name, 'universal'". Estos cuatro elementos son: "the detective narrative form as an insertion into the existing paradigms of world fiction . . . ; mathematics as a theory of the (im)possibility of knowledge; Nazism (and evil) as a synecdoche for world history in a philosophical sense; and Volpi's own previous work on narrative perspective" (*Strategic* 105).

un mosaico de totalidades *subvertidas*. En otras palabras, Volpi busca reconstruir una totalidad epistémica e histórica, aunque dicha episteme sea la de la indeterminación. La alegoría trabaja en el sentido de construir esa ilusión de totalidad, aunque el tema sea su inexistencia. El objetivo es que al final de la lectura, uno se pregunte: La certeza de incertidumbre ¿es una certeza o una incertidumbre? Este distanciamiento del significante y el significado es precisamente lo que de Man enfatiza al vincular la alegoría con la ironía: "exposed to potentially endless duplication, the ironic sign loses its meaningfulness in a spiral, ambiguous shifting that leads to gnosiological undecidability" (Mirabile 327).

Ahora bien, si se toma la definición de "novela total" en un sentido menos amplio y se enfatiza el argumento elaborado por Long en torno a las "ficciones de totalidad" mexicanas posteriores al 68 por autores como Fuentes o Del Paso, con el objetivo de suplir el vacío simbólico que dejara la pérdida de la nación como significante maestro y matriz hegemónica cultural y social tras la masacre de Tlatelolco, las "ficciones de totalidad" designarían "a mechanism in fiction that used narrative strategies affiliated with the emergence of a national / popular state to undermine the symbolic efficiency of a totalizing project" (cit. en Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism* 56). Ahora bien, esta competencia planteada desde el discurso literario como sustituto del político (ya abordada en la introducción al tratar la alegoría nacional del Boom) es, en efecto, ajena a la propuesta literaria y al impulso totalizante de Volpi, quien no busca ni suplir el vacío simbólico del período de la post-mexicanidad, ni construir un nuevo significante maestro en el espacio cosmopolita del "mundo" ajeno a la nación.

En su *Photopoetics of Tlatelolco*, Samuel Steinberg afirma que, ante "the relative lack of a 'novel of '68' in Mexico, . . . *El fin de la locura* constitutes the final writing of such a novel" :

> the double renewal pursued by Volpi's work, understood both as [1st] an intended

> *restoration of the literary to a place of social privilege* after a period of decline and as [2nd] a conservative *restoration of sovereign power* following the shriveling of the national-popular state in the neoliberal era and the decline of revolutionary sequences of the twentieth century. . . . The text thus forges the future of the *necessary return to 1968* as the site of an experiment in art and politics that is *vital today*. The literary renewal pursued in Volpi's text thus becomes the very political renewal that he seeks to avoid. (146; mi énfasis)

Mi lectura difiere de la de Steinberg por múltiples razones. Primero: Volpi comienza desplazando el 2 de octubre del 68 *mexicano* en Tlatelolco al 3 de mayo del 68 *parisino*, lo cual interpreto como la decisión autoral que más contundentemente busca posicionar un trauma nacional en un horizonte transnacional. Este intercambio especular de eventos traumáticos puede interpretarse como una "memoria encubridora" ["screen memory"], como en el caso de *Rasero*, o como un ejercicio no competitivo de "memoria multidireccional" o "cosmopolita", en el que la revisión de una memoria ajena contribuye a elaborar la propia. Lo que Volpi no hace en ningún momento es producir una novela sobre el 68 mexicano, como sostiene Steinberg; si acaso, evoca el 68 mexicano desde el francés, como han señalado tanto Florence Olivier ("La pensé") como José Ramón Ruisánchez ("¿Afuera") en sus respectivas lecturas. La ficción, e incluso la estrategia temática de Volpi, remiten más precisamente a lo que Siskind llama "novelization of the global" y define como "the production of images of a globalized world as they are constructed in certain novels" (*Cosmopolitan Desires* 28). Aunque el modelo de Siskind se refiera a otro período literario, *El fin de la locura* opera estratégicamente de manera semejante a las novelas latinoamericanas decimonónicas y modernas, "which borrow from discourses of adventure, science fiction, and spiritism, in relation to the hegemonic protocols of realism in

order to try to broaden the concept of representation as it pertains to the globalization of modernity" (28). Volpi recurre a temas como el 68 y el postestructuralismo en tanto "protocolos hegemónicos" o discursos globales con el objetivo de vincular los "conceptos de representación" característicos de la transición a la postmodernidad tanto en la tradición occidental como en la latinoamericana, inmersas en un mismo horizonte global. Por eso, resulta más preciso definirla como "a Foucauldian novel about the complex relations between intellectuals and power" (Regalado), definición que remite al ensayo del propio Volpi, *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968* (1998), que prefigura la posterior ficcionalización de este período. Segundo: La novela no sugiere ningún retorno al pasado o "restauración" de ningún tipo de "soberanía", ni en tanto hegemonía política ni mucho menos como "privilegio" de la clase intelectual. En lo que sigue, expongo extensamente el tipo de elaboración que, en mi lectura, Volpi realiza en esta novela, valiéndose ante todo de la alegoría y de la parodia como estrategias retóricas centrales.

Mi lectura de *El fin de la locura* sostiene fundamentalmente que la trama deconstruye, mediante estrategias metafictivas, la figura emblemática de un tipo de autor (y autoridad cultural discursiva), comprometido con esa misión totalizante ligada a la identidad nacional, que es el escritor del Boom, y que es también el intelectual cosmopolita latinoamericano moderno del que habla Siskind. Más aún, a diferencia de la negociación en torno a la "verdad" propuesta por el discurso ficcional en la novela histórica y otras metaficciones historiográficas y novelas totales, en la trama intelectual de *El fin de la locura*, Volpi practica una "arqueología" ficcional en el sentido que Foucault da al término: "[Archaelogy] allowed the historian of thought to operate at an unconscious level that displaced the primacy of the subject found in both phenomenology and in traditional historiography" (Gutting and Oksala).

Tanto Hoyos como Sánchez Prado coinciden al afirmar que en *Klingsor* "[t]he subject matter of the work *is* Mexican insofar as the legacies of the Second World War are part of an increasingly global cultural heritage, especially through the mediation of Hollywood films" (Hoyos 55). Al igual que en *Morirás lejos*, me parece importante precisar que lo anterior solo puede sostenerse si partimos del principio de que todo hecho pasa a formar parte de un supuesto "patrimonio cultural global" por el solo hecho de ser registrado y transferido. Aún así, y recordando la noción de "memoria protésica" de Landsberg, me parece que el carácter *protésico* de cualquier memoria no debe confundirse, en el análisis, con la temática de esa memoria.

La fórmula de Jan Assmann: "[m]emory is knowledge with an identity index, it is knowledge about oneself, that is, one's own diachronic identity" ("Communicative Memory" 114), resume la postura desde la cual es posible cuestionar los paradigmas de identidad y verdad subyacentes en las nociones tradicionales de memoria (ligadas a la nación y otras matrices identitarias) que encuentran su límite al confrontar las dinámicas interculturales acrecentadas por los recientes flujos globales. Siguiendo a Assman, esto significa que los procesos, productos o elaboraciones de memoria cultural, siempre implican una reivindicación identitaria, ya sea de manera solapada o explícita. Mi estudio intenta demostrar que la alegoría es una estrategia privilegiada tanto para solapar como para explicitar una relación identitaria entre el texto y el referente. Y el recurso a episodios históricos o memorias es siempre indicio de esa diacronía identitaria. Pero en *Klingsor,* aunque hay memoria cosmopolita, no hay alegoría transnacional, sólo metaficción historiográfica y una construcción emblemática del mal en el protagonista. Fuera de su función protésica – fundamentalmente afectiva y empática – no hay en *Klingsor* rasgos explícitos de apropiación *identitaria* de la memoria cosmopolita, ni apropiación *mexicana* de la modernidad: "Volpi's world novel is not about narrating the certainty of the modern from a

'Mexican perspective.' Rather, it is about the inability of doing so from any perspective at all" (Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism* 106). Por lo tanto, resulta absurdo reprochar a Volpi el apropiarse, en tanto mexicano, de una "memoria ajena" para escribir una ficción especulativa de memoria cosmopolita, cuando lo único mexicano en *Klingsor* – además del autor – es la apropiación misma (la novela), una apropiación que, además, no activa ni negocia una "memoria propia" (ni del autor ni de su comunidad nacional), lo que hubiera hecho de ella – como en *Morirás lejos* o en *Rasero* – un ejercicio de memoria multidireccional. *El fin de la locura*, en cambio, sí implica una apropiación identitaria transnacional, legible en el doble código geopolítico que marca sus estrategias retóricas (alegoría, personificación, intertextualidad, ékphrasis, autoficción), por lo que, además de ser una novela de "memoria cosmopolita" es un ejercicio de "memoria multidireccional" y, claro está, una alegoría transnacional.

En *El fin de la locura* este diálogo intercultural está mediado por Quevedo, quien personifica a un tipo o sujeto emblemático de la tradición literaria latinoamericana, que a lo largo de la modernidad fue también el artífice de la historia política y cultural de nuestras naciones: el intelectual comprometido. Que Quevedo sea un psicoanalista – y no cualquier otro tipo de intelectual – funciona para articular en términos afectivos las pretensiones científicas de las humanidades y su poder de interpelación a escala individual y social. El periplo de Quevedo debe sin duda ser leído como una crítica abierta al espectáculo del poder soberano en Latinoamérica, y podríamos llenar páginas señalando los elementos intertextuales y formales que parodian las instituciones políticas y culturales de la época. Sánchez Prado la resume como "una crítica novelada al poder, basada en la carnavalización del discurso estructuralista" cuya "escena clave" ocurre cuando, "tras analizar a Carlos Salinas de Gortari, el presidente del neoliberalismo, [Quevedo] visita también a[l subcomandante] Marcos", líder del movimiento zapatista de

oposición indigenista a las políticas del estado neoliberal (*Naciones* 246).

Aunque la anécdota no se presenta en orden lineal, nunca rompe el código realista; los hechos históricos, los personajes no ficticios y la lógica intradiegética responden a las convenciones del realismo literario. No obstante, también estas convenciones se someten a ironía. Tras los epígrafes y la advertencia paródica que previene: "Este libro es una obra de ficción. Cualquier semejanza con la realidad es culpa de esta última" (*El fin* 10), se presenta al lector con un "Prólogo" que es una carta firmada por Quevedo la víspera de su suicidio y dirigida a Claire. La carta establece la metáfora central que la novela elabora entre el protagonista y el "mundo". Quevedo refiere escribir mientras el televisor "reproduc[e su] infortunio" en "las imágenes de esos jóvenes que con gozosa y amnésica violencia desmantelan el Muro de Berlín", cuyas piedras "sólo atino a considerar[las] simples metáforas de mi fragilidad" (11). La carta continúa precisando también la función emblemática de la pareja protagónica: "Nuestro caso resulta tan trágico e ilusorio, banal y esperpéntico como el propio siglo XX" (12); y da la clave interpretativa del conflicto amoroso: "me castigas porque encarno el fracaso de tus ilusiones . . . Tú me convenciste de sumarme a ese gigantesco espejismo que fue la izquierda revolucionaria" (12-13). La analogía personaje-*trans*nación a la que da prioridad mi lectura estará priordialmente elaborada en términos del "derrumbe de ese símbolo de la tiranía comunista" que implica el ascenso, crisis y fracaso del proyecto ideológico izquierdista en el "mundo" en general, y en Latinoamérica en particular, y alegorizada a través del romance imposible de sus dos facetas: la izquierda de la "locura" – ideal, intransigente –, y la que se suicida tras optar por la "cordura", determinando el devenir histórico del mundo: "Tal vez ha llegado el momento de volver a la cordura. ¿Y si en nuestros días fuese imposible luchar sin transigir?" (13).

Ahora bien, sabiendo que Foucault "argued that the alleged scientific neutrality of

modern medical treatments of insanity are in fact covers for controlling challenges to conventional bourgeois morality" (Gutting and Oksala), Quevedo encarna a la vez la *moral burguesa* y la serie sucesiva de *desafíos a la moral burguesa* por parte de las teorías filosóficas y psicológicas emergentes en ese contexto, fundamentalmente a partir de Lacan y Foucault. Así, Volpi dota al significante "locura" de un doble código, inscribiendo en él tanto la ideología de la izquierda radical como las prácticas estéticas y psicológicas del período novelado.

Volpi diseña a Claire como el emblema de la insaciable ansiedad revolucionaria que caracterizó a las juventudes militantes del período novelado, al grado de establecer en este personaje una suerte de temperamento generacional. Como ocurre con todo personaje emblemático que propulsa una alegoría, su función intradiegética no es la de explorar la compleja naturaleza humana mediante el enfrentamiento de dilemas éticos, sino de representar una subjetividad específica vinculada a un contexto social y cultural delimitado. En mi lectura, Claire reproduce lo que Raymond Williams llamó una "estructura de sentimiento" ["structure of feeling"]: "the particular character and quality of a shared cultural sense . . . , the lived experience of a people—or a generation of people—within particular cultural contexts. . . . [It] is what imbues a people with a specific 'sense of life' and experience of community" (cit. en Auslander 162). Al inscribirse en el personaje de Claire, y en el contexto del mayo del 68 francés, la vehemencia revolucionaria aparece primero en la novela como una "estructura de sentimiento" geopolíticamente definida como europea; no obstante, mediante el enamoramiento unilateral de Quevedo hacia Claire – a quien persigue y espía platónicamente – la trama sugiere que se trata de un fenómeno afectivo que atravesó fronteras nacionales. En otras palabras, el objeto de deseo que Volpi crea para su protagonista apunta, en esencia, hacia lo que podría llamarse una "comunidad trasnacional de sentimiento" basado en el activismo a ultranza,

comunidad a la que Quevedo intenta incorporarse por intermisión de Claire, cuyo utopismo ingenuo y autodestructivo es denunciado a fuerza de peripecias igualmente emblemáticas en las que coinciden, exacerbadas, dos fuerzas que el autor opone a lo largo de toda su obra: la pasión y el poder (entendido también como el saber o el conocimiento), mediadas, en este caso, por la figura del intelectual latinoamericano en contexto global. Estas peripecias van encaminadas a denunciar "la falsa universalidad" (Žižek, *Sublime* 81) de los discursos totalizantes que Quevedo enfrenta a lo largo de la novela. Más que un enfrentamiento, la estrategia retórica que Volpi encuentra para exponer, discutir y descartar uno a uno estos discursos, es la incorporación, nuevamente alegorizada tanto en el cuerpo como en la psyche del protagonista.

En *El sublime objeto de la ideología*, Slavoj Žižek articula una teoría sobre la forma de operar de la ideología contemporánea (i.e. neoliberal) a partir de una interpretación lacaniana de la concepción marxista de ideología. *El fin de la locura* transpone esos cambios en el modo de interpelación del orden emergente – a mi parecer, de manera casi esquemática – a los móviles éticos y afectivos que determinan los actos y la trayectoria de la pareja protagónica. Dice Žižek:

> [E]n la perspectiva marxista predominante, la mirada ideológica es una mirada *parcial* que pasa por alto la *totalidad* de las relaciones sociales . . . [Para Marx] el procedimiento ideológico *par excellence* es el de la *"falsa" eternalización y/o universalización*: un estado que depende de una conjunción histórica concreta se presenta como un rasgo eterno y universal de la condición humana . . . y la meta de la "crítica de la ideología" es denunciar esta falsa universalidad. (81; énfasis original)

En la novela, esta perspectiva está representada por Claire y las multitudes revolucionarias (la comunidad transnacional de sentimiento) que, pese a los aparatos represores de estado, se manifiestan, desde el principio de la novela en el mayo del 68 y a lo largo de la trama. La

anécdota lineal arranca precisamente cuando el griterío de esta multitud revolucionaria – una "turba . . . compuesta por una marea de infantes caprichosos" (*El fin* 19) – despierta a Quevedo de su amnesia; y será también una multitud revolucionaria la que cierre la anécdota lineal en la escena televisiva del Muro de Berlín, arriba mencionada. Si, como señalé, la trama narra el periplo de Quevedo en su búsqueda de incorporarse a dicha comunidad de sentimiento, al comienzo de la trama Quevedo representa, por el contrario, la postura del burgués alienado de toda realidad circundante, pero que, ante esta multitud, despierta, siente abyección ante sí mismo y renace políticamente:

> [E]l hedor de mi entrepierna se volvió intolerable; sin poder contener la arcada, escupí una masa pegajosa sobre el suelo. . . . [D]escubrí un espejo. . . . ¿Quién era *ése*? . . . [M]e adormecí de nuevo, plegado sobre mí mismo como un feto. Al despertar . . . "Mi mundo se había desvanecido para siempre. Como si fuese renunciado a la cordura, ahora yo era incapaz de distinguir la fantasía de la realidad. (*El fin* 21-22)

El episodio que narra ese renacimiento es una puesta en escena textual de la más conocida aportación de la teoría lacaniana, el despertar de la conciencia subjetiva en el "estadio de espejo", antes del cual "the ego is an object rather than a subject. In other words, the ego, despite conscious senses to the contrary, is not a locus of autonomous agency, the seat of a free, true 'I' determining its own fate" (Johnston). También Žižek explica la diferencia entre la interpelación ideológica althuseriana-marxiana y la lacaniana mediante un análisis de la analogía del sueño y el despertar, previamente utilizada por el propio Lacan. Contra el sentido común que dicta que:

> The sleeper is suddenly exposed to an exterior irritation, a stimulus coming from reality . . . and to prolong his sleep he quickly, on the spot, constructs a dream: a little scene, a small story, which includes this irritating element. However, the external irritation soon

becomes too strong and the subject is awakened.

> The Lacanian reading is directly opposed to this. The subject does not awake himself when the external irritation becomes too strong. . . . First he constructs a dream, a story which enables him to prolong his sleep, to avoid awakening into reality. But the thing that he encounters in the dream, the reality of his desire, the Lacanian Real . . . is more terrifying than so-called external reality itself, and that is why he awakens: to escape the Real of his desire . . . We can rephrase here the old "hippy" motto of the 1960s: reality is for those who cannot support the dream. "Reality" is a fantasy-construction which enables us to mask the Real of our desire. (Lacan 1979)
>
> It is exactly the same with ideology. (Žižek, *Sublime* 44-45)

A diferencia de Marx, quien concibe una realidad oculta bajo la falsa conciencia de la ideología, Žižek, siguiendo a Lacan, sostiene: "Ideology is not a dreamlike illusion that we build to escape insupportable reality; . . . it is a fantasy-construction which serves as a support for our "reality" itself: an "illusion" which structures our effective, real social relations and thereby masks some insupportable, real, impossible kernel" (45). A partir de esta noción, Žižek desarrolla una teoría de la acción política en la cual el sujeto, incapaz de situarse y reconocerse fuera de la red omnipresente del orden simbólico, logra romper la "fuerza hipnótica" de ese orden mediante lo que Žižek llama un "acto auténtico" ["authentic act"]. Dicho acto no es cualquier afirmación individual o elección, sino un acto que expone las falacias del orden simbólico opresivo, contrarrestrando su dominio sobre el sujeto (Auslander, "Slavoj Žižek" 166).[85] Quevedo se unirá

[85] "Such an authentic act is not simply one of several options within the order of things, but is in fact an act that exposes that order as a ruse and udermines its power over the subject, thus opening space for new kinds of social relations. In this way, Žižek insists on the possibility of a truly radical agency for subjects caught in the order of late capitalism, even while he acknowledges that such an agency cannot be solidly grounded" (Auslander, "Slavoj Žižek" 166).

a Claire y a las multitudes revolucionarias con el fin de llevar a cabo dicho "acto auténtico" que, en términos marxianos equivale a "denunciar la falsa universalidad" mediante la "crítica de la ideología", tarea que llevará a cabo en su labor de intelectual, que comienza una vez curado de ese episodio de alienación amnésica, cuando en una librería en la que otros "[se] rellenan los bolsillos con manuales de marxismo", Quevedo "termin[a] por rendir[se] a su formación (a [sus] recuerdos) y el[ige comprar] los Escritos de Jacques Lacan," libro que refiere como "mi salvación" (*El fin* 32). Tras un párrafo en el que el lector acompaña a Quevedo en su ahora explícita recreación del "estadio del espejo", Quevedo narra su anterior impresión negativa de esta corriente psicoanalítica, atendiendo a otra de sus premisas: la teoría del "inconsciente estructurado como un lenguaje" (*El fin* 36), que le permite recordar (para sí y para educar al lector) que "gracias a experiencias" estéticas como la lectura del *Ulises* de Joyce y su entusiasmo ante Dalí, "Lacan entendió que la psicosis no representa un mero desapego de lo real, una evasión o una fuga sin sentido . . . sino que los delirios constituían una manera de interpretar el mundo tan creativa y lógica como el arte" (*El fin* 39). La idealización del maestro lleva a Quevedo a buscar personalmente a Lacan para pedirle análisis. Antes de encararlo, presencia una escena en la que "el doctor Lacan manoseaba el trasero de una muchacha que, si no era su hija, bien podía serlo" (42). Así conoce a Claire, y comienza la alegórica persecución de su deseo.

La anécdota transcurre interrumpida por múltiples relatos intercalados que presentan las circunstancias existenciales de los grandes teóricos, o repasan sus teorías y los episodios que permitieron forjarlas. La primera es un intercambio telefónico entre Daniel Defert y Michel Foucault, quien "por una vez lamenta no estar en Francia" mientras que en Túnez, "Bourguiba nunca permitirá que unos cuantos intelectuales minen su poder" (29-30). En este contexto, Volpi designa el París revolucionario como "el centro del mundo" (27).

Como antes señalamos, Siskind llama "deseo de mundo" a la estructura epistémica que en la modernidad permitía a los intelectuales cosmopolitas de las periferias globales invocar al "mundo" como significante universal con el fin de escapar a las formaciones culturales nacionalistas y establecer un horizonte simbólico en el cual desplegar el potencial estético translocal de la literatura y otras formas de subjetivación cosmopolitas (*Cosmopolitan Desires* 3). Dicho campo discursivo es "un 'mundo' radicalmente exterior a la especificidad cultural de Latinoamérica" (7). Es a la luz de esta *radical alteridad entre Latinoamérica y el "mundo"* que, a mi parecer, cobra relevancia el imaginario alegórico transnacional elaborado en *El fin de la locura*. En esta novela*,* Volpi practica, en tanto letrado latinoamericano contemporáneo, este cosmopolitismo estratégico, pero de manera *autoconsciente y paródica*. Visto así, el periplo de Aníbal Quevedo denuncia el esencialismo político y cultural en que reposa el modelo intelectual moderno de ascendente cosmopolita que le diera forma al Boom latinoamericano. A diferencia de sus antecesores modernos, Volpi construye su alegoría en un doble frente geocultural no dialéctico, sino dialógico: mientras que en el campo discursivo *cosmopolita* Quevedo encarna los postulados del estructuralismo francés, a cuyos teóricos persigue con entusiasmo romántico por escenarios europeos; en el campo discursivo *regional* el autoritarismo latinoamericano invalida sus tentativas de transformar dichas ideas en acciones socialmente constructivas.

En un giro fundamental de su marco teórico, Siskind somete su concepto de "deseo de mundo" a la interpretación lacaniana que identifica el "deseo" con una carencia fundamental insalvable, parcialmente resuelta a nivel simbólico. Esto lo lleva a proponer una lectura del cosmopolitismo moderno latinoamericano como "an imaginary discourse (perhaps even a constellation of *neurotic fantasies*) that, although it fails to realize its maximalist universal purpose, nonetheless widens the margins of cultural and political agency and illuminates new

meanings by reinscribing cultural particularities in larger, transcultural networks of signification" (21-22).

*El fin de la loc*ura identifica explícitamente a la neurosis (y desde el título, a la "locura") con el fundamentalismo revolucionario de Claire, no con el "deseo de mundo" de Quevedo, ni con su práctica de crítica a la ideología, que es siempre la de una izquierda moderada, capaz de transigir con el poder. Al hablar del líder del movimiento estudiantil – al que Quevedo se une sin más convicción que "seguir a Claire" y "por instinto de supervivencia" (*El fin* 135) en una época regida por la intransigencia y el fanatismo izquierdista – Quevedo declara: "Sebastián encarnaba el modelo del revolucionario –y del neurótico– perfecto: comparado con él, yo apenas era una burda caricatura del intelectual comprometido" (135). También el revolucionario Pierre es definido como "espejo de [su] desequilibrio, prolongación masculina de [su] inseguridad . . . la imagen viva de la insania" (167). Si, como recuerda Žižek:

> The Lacanian definition of a fool is somebody who believes in his *immediate identity* with himself; somebody who is not capable of a dialectically mediated distance towards himself, like a king who thinks he is a king, who takes his being-a-king as his immediate property and not as a *symbolic mandate* imposed on him by a network of intersubjective relations of which he is part (*Sublime* 46)

la locura que enfrenta Quevedo tanto en los militantes europeos como en los dictadores latinoamericanos – y que encarna progresivamente a fuerza de emular a los teóricos (el otro lado de su deseo) es precisamente la de quien confunde su ser con el "mandato simbólico" impuesto por las relaciones que entabla con estas tres redes simbólicas de poder: la social popular, la política estatal, y la de las instituciones del saber.

Más aun, la trama se construye de forma tal que Quevedo confunde su "voluntad de

saber" (Foucault) con una "voluntad de poder" (Nietzsche) que, en principio, no le corresponde, pero que crece en él a partir del trato con los dictadores a quienes acepta psicoanalizar. Quevedo asume el compromiso del intelectual incorruptible que participa en el discurso cultural desde sus instituciones mediáticas a través de la revista que funda y los libros que escribe para – como alentaba Edward Said en sus *Representations of the Intelectual* – "hablarle claro al poder" ["speak truth to power"]; y cree gozar de relativa autonomía frente al Estado y las instituciones sociales. Pero el discurso no le basta. Movido por su deseo militante, y consciente de que "el poder es la capacidad para predecir la conducta de los otros" (*El fin* 426), Quevedo decide aprovechar la ventaja que le ofrece su trinchera de psicoanalista para "transformar al sistema desde adentro" (401) y acceder al "inconsciente político" (Jameson) de Latinoamérica, personificado en los tres gobernantes a quienes acepta psicoanalizar: Fidel Castro, Salvador Allende y Carlos Salinas de Gortari. Es esta creencia – tan soberbia en su voluntad de saber – lo que acabará enredándolo en el escándalo que lo llevará al suicidio. Su intento de "ha[cer] entender a la opinión pública que es posible criticar el poder e intentar comprenderlo al mismo tiempo" (*El fin* 418) no bastará para librarlo de la trampa mediática que le tiende el presidente mexicano, ofendido cuando Quevedo, ante la megalomanía de "su adversario", decide interrumpir el contrato psicoanalítico. La trampa consigue desprestigiarlo públicamente ante la *intelligenzia* izquierdista y alienarlo afectivamente de Claire, quien decide abandonarlo, convencida de que "[e]l poder siempre ciega," (401) y de que Aníbal ha "renuncia[do] a la locura" revolucionaria y se "h[a] vendido" (462) a "Satanás" – quien "no destruye a los mortales torturándolos, sino volviéndolos semejantes a sí mismo" (401). Lo que ocasionará su suicidio – que es también el de la izquierda moderada y transigente del intelectual mexicano de fin de siglo – será el rechazo de Claire y el creer que él mismo la ha matado al disparar accidentalmente una

pistola durante la violenta discusión en que trataba de convencerla de su integridad. Este equívoco torna melodramática la íntima lucidez de su delirio, convenciendo a la opinión pública de que, si ya su vida había sido una persecución inútil (quijotesca), su muerte, más que trágica, es ridícula. Tomás Regalado interpreta muy acertadamente este desenlace: "Aníbal's suicide reminds the reader that any successful revolution leads to the institutionalization of power. In this inversion of revolutionary utopias, the end of madness implies accepting, paradoxically, the need to accept power as a survival tactic" (102).

La novela afirma así una doble postura no exenta de ambigüedades: por un lado, condena la soberbia del intelectual moderno y su incapacidad de desenredar, desde el sistema, los nudos del poder; por otro, afirma la posibilidad de ese mismo intelectual de defender, dejando en prenda vida y prestigio, una postura ética y apasionadamente lúcida, que se distancia del mero idealismo representativo y de los proyectos reificatorios anteriores, tanto estéticos (alegorías nacionales) como políticos, que vehiculan un orden simbólico totalizante.

La trama de Volpi condena explícitamente la voluntad resolutiva de esos proyectos (central en la alegoría del Boom). A lo largo de esta novela, lo que Jameson llamara el "postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío" ha ampliado progresivamente su influjo hasta absorber los espacios autónomos de libertad psicológica y sus prácticas expresivas, reificando para sus propios fines hasta el más abyecto gesto subversivo. El episodio en que Quevedo intenta sabotear la exposición de Girard, sin que el artista cese de aprovechar cada ataque para incorporar un nuevo giro a su performance, ilustra el travestismo constante del arte postmoderno. Este ludismo vacío y narcisista que signa la pérdida de autonomía de la *obra* de arte bajo la lógica del *discurso* sobre el arte, prefigura la trampa mediática que le tenderá Salinas de Gortari para desprestigiar su imagen pública y alienarlo socialmente. Como señala Žižek:

> The basic paradox of the relationship between public power and its inherent transgression is that *the subject is actually "in" (caught in the web of) power only and precisely in so far as he does not fully identify with it but maintains a kind of distance towards it*; on the other hand, the system (of public Law) is actually undermined by unreserved identification with it. (*Fragile* 139; cursiva original)

En su rol emblemático, Aníbal Quevedo encarna, por un lado, ese sujeto "atrapado en las redes del poder" que lo alienan al confundir él mismo los límites de su misión desenmascaradora, e identificarse completamente con ella al grado de travestirla, encarnando la lógica del arte postmoderno de Girard que antes criticara.

Además de las resonancias quijotescas y la referencia del apellido al poeta conceptista del Siglo de Oro español, hay signos que sugieren interpretar a Aníbal Quevedo desde otro intertexto canónico de la literatura latinoamericana: el también escéptico y joven intelectual de izquierda, Santiago Zavala, protagonista de *Conversación en La Catedral*, que es también alter ego de un Vargas Llosa que en 1969 todavía estaba comprometido con el proyecto literario totalizante de narrar la crisis nacionalista latinoamericana para ofrecer a los lectores regionales e internacionales un diagnóstico de su complejidad sociopolítica – lo que, en gran medida, resume la apuesta cultural del Boom. La desoladora novela de Vargas Llosa plantea un trabajo de duelo ante el fracaso del desarrollismo y la opresión de la dictadura; este duelo es también un psicoanálisis revelador entre el protagonista, representante de la burguesía, y Ambrosio, voz de subalternos y marginados. A lo largo de la trama, Zavalita intenta *encarnar la absoluta heterogeneidad del indígena*, con la ilusión de resolver dialécticamente y en carne propia la contradicción fundacional de la sociedad peruana. En cambio, Volpi condena explícitamente la voluntad de *representar al otro* que movía al intelectual latinoamericano moderno, y lo hace

valiéndose de la misma estética totalizadora que caracterizara a la novela total. Como el burgués renegado de Vargas Llosa, Quevedo intenta encarnar dialécticamente la absoluta heterogeneidad, ya no del indígena marginado en el espacio endógeno de la nación mestiza, sino de la razón europea que emula con la ilusión de anular la radical alteridad que separa a Latinoamérica del "mundo", y así curar la "locura" de su contexto histórico.

Al margen de la maestría con que la fórmula metafictiva de Volpi hace accesible al lector elementos históricos, políticos y filosóficos del período recortado, lo que en Vargas Llosa – y por extensión, en la alegoría nacional del Boom – fuera la elaboración de un duelo colectivo ante los abusos del estado soberano y la imposibilidad de una ley justa, en Volpi es una comedia de equívocos derivados de la inadecuación del proyecto europeo al contexto latinoamericano. Dicha comedia consiste en desmitificar, mediante la personificación, las neurosis en que se funda la susodicha "constelación de fantasías cosmopolitas" para exhibir literariamente, más que el tan citado "fin de la utopía izquierdista", el espectáculo del poder soberano con que, en Latinoamérica, se lleva a cabo la aniquilación de toda utopía.

Pero hay más. Tras la muerte del desprestigiado Quevedo, la novela se complace en mostrar el rápido desmantelamiento de su legado. Su revista se despolitiza y sólo un autor, "Jorge Volpi", muestra interés en "recopilar y anotar [su]s textos inéditos" bajo el título de "*El fin de la locura"*. En la nota del "crítico ejemplar" al que presenta como "el peor libro del año," el lector recibe un adelanto de lo que constituirá el tema de dos futuras novelas de Volpi, *No será la Tierra* (2006), con la que cierra la trilogía del siglo XX, y *Memorial del engaño* (2013), que discute la crisis de la bolsa y expone a nivel mundial las falacias del neoliberalismo: "no cabe duda de que el mercado sigue dominando nuestra pobre vida intelectual, sobre todo en estos tiempos de intensa – y estéril – globalización" (*El fin* 451). Así, la postura final de Volpi es,

como sugerí antes, la del escritor contemporáneo que asume con aguda lucidez la trayectoria intelectual y afectiva de sus propias fantasías modernas y el desencanto irónico del postmodernismo desde/ante un mundo cuyo nuevo orden ideológico es el libre mercado.

El romance platónico de Aníbal Quevedo con la apasionada militancia de la razón moderna puede entonces leerse como una puesta en escena, parodiada, de la imposibilidad latinoamericana de salvar el vacío transnacional hacia el que avanza "la lógica cultural del capitalismo tardío" (Jameson), mediante la cruzada quijotesca de psicoanalizar al "mundo" (en el sentido de Siskind), es decir, sustituyendo la nación por el "mundo" como lo hiciera el intelectual cosmopolita moderno. Este abandono de la nación como único referente, distancia a la alegoría transnacional de aquellas que seguían buscando forjar o suplir discursos totalizantes ligados a la identidad nacional, ya fuese como matriz cultural o política. Para distanciar a la alegoría transnacional de todo discurso totalizante, es necesario *abandonar la voluntad de síntesis resolutiva*: la idea de que el texto o la escritura (el producto o la práctica estética) puedan resolver, vía su deconstrucción, las tensiones que los generan. La trama de Volpi condena explícitamente esta voluntad resolutiva, central en la alegoría del Boom: al retratar el "deseo de mundo" moderno que culmina con el Boom, Volpi traza una autobiografía intelectual que lo obliga a reconocer en sus padres literarios el origen de su propio "deseo de mundo" y a parodiarlo inevitablemente, como dan cuenta las múltiples escenas metarreferenciales de autoescarnio en la novela. De esta forma, Volpi consigue relatar alegóricamente, no sólo el derrumbe de la utopía revolucionaria que ya anuncia la contraportada, sino el triunfo de la economía de mercado como nuevo orden cultural latinoamericano.

Si hasta aquí mi análisis ha tenido como foco la configuración de la subjetividad de Quevedo, es necesario también considerar la figura de Claire en su función emblemática

sociopolítica y epocal. En el primer intercambio entre la pareja, Claire le pregunta a Aníbal de dónde es. Cuando éste responde "[d]e México", Claire lanza un par de lugares comunes que suelen irritar a todo mexicano y latinoamericano, y que la establecen como emblema de aquella subjetividad extranjera exotizante, cuyo "imperativo mágico realista" – y en este caso, revolucionario – correspondía a todo latinoamericano satisfacer: "América del Sur siempre me ha fascinado . . . Uno de mis sueños es vivir allí. Fidel y el Che son mis ídolos desde hace años. No sabes cómo me gustaría incorporarme a su revolución. Bueno, dime cómo te llamas . . ." (*El fin* 53-54). No es casual que el interés por el lugar de origen – la necesidad de imponer el estereotipo cultural – preceda al nombre – signo individual de identidad con el que inicia todo encuentro intersubjetivo. Al igual que Aníbal, Claire construye a Quevedo como la encarnación de su deseo, que es también un "deseo de mundo" idealizado para escapar al propio. Latinoamérica aparece así invertida: más que periferia, en la mirada anti-eurocentrista de Claire, es el centro.

Como explica Philip Shaw, Žižek hace una relectura del concepto lacaniano de "sublimación", entendido como una construcción del otro en términos del propio deseo:

> As advanced by Freud, sublimation refers to the process by which the libido is transferred from a material object (say the body of the beloved) towards an object that has no obvious connection with this need (towards, say, the love of God). In Lacan's reworking of Freud, this process is reversed: the libido is shifted "from the void of the 'unserviceable' Thing to some concrete, material object of need that assumes a sublime quality the moment it occupies the place of the Thing" (Žižek 1999: 157) . . . The *sublime object* points, therefore, to the fundamental *emptiness*, "the-beyond-the-signified" (Lacan 1992: 54) without which no signification could occur. Objects that come to signify

> beyond thus become infinitely attractive, fearful, overbearing, or more simply *sublime.* (Shaw 135)

En la lógica especular que Volpi propone, Claire – juventud europea revolucionaria – es, evidentemente el objeto sublime de Quevedo, pero Quevedo – Latinoamérica – funciona para Claire como un significante vacío en el que ésta deposita su deseo, permitiéndole proyectar sus ideales. Esta doble dinámica de configuración mutua en torno a un fundamental vacío afectivo y simbólico justifica que, en términos anecdóticos, el romance nunca se consolide. En su última carta a Quevedo, que cierra la novela, Claire declara: "Ebria de mi propia voluntad, caprichosa e irresponsable, durante años me dediqué a prolongar nuestro deseo, a demorarlo, a posponerlo con la secreta esperanza de que más adelante . . . dispondríamos de una última oportunidad" (*El fin* 462), pero justifica su abandono explicando que "no toler[a] la posibilidad de que [Aníbal] haya[s] transigido" y reprochándole, más que su "connivencia con el poder", su decisión de "ser realista [y] renegar de [s]us ideales" (463). Incluso en este momento, Claire, el personaje femenino (y objeto sublimado), es incapaz de reconocer el carácter sublime de su propio romance; mientras Quevedo, el personaje masculino (y sujeto racional, el sublime intelectual), aparece redondo y verosímil, capaz de emociones más complejas que insertan en la trama acciones intempestivas, como el suicidio – el cual, no obstante, funciona como el borramiento involuntario de la subjetividad combativa del intelectual moderno, y a favor del orden neoliberal emergente. Al respecto, cabe señalar que si "[t]he sublime ought to be seen not as a founding myth, generated by the symbolic, but rather as that which must be *excluded* so that the symbolic order can maintain its consistency (Žižek; cit. en Shaw 140; énfasis original), en el juego de ironías que plantea la novela, el suicidio de Quevedo anula todo potencial "mítico" de la construcción simbólica buscada por el intelectual, quien – fiel a la lógica autorreferencial

deconstructivista que rige la trama – asume el rol del "sublime" (otro), que debe ser *excluido* para garantizar la continuidad del orden simbólico dominante (neoliberal).

Lo anterior sugiere que, a pesar de designarla con adjetivos y acciones que enfatizan su carácter irascible y su naturaleza incontrolable, Volpi diseña a Claire como símbolo de "lo bello" en oposición a "lo sublime" en el sentido romántico kantiano de estos términos:

> Objects of beauty were described as bounded, small and delicate —"feminized" traits. Objects that are sublime [,] whose exemplars are drawn ciefly from uncontrolled nature, are unbounded, rough and jagged, terrifying —"masculinized" traits. These gender labels are unstable . . . [G]endered meanings in the sublime are intensified by surrounding discourse about the strange, exotic, and foreign. . . . As Kant put it . . . , a woman's mind is a "beautiful" mind. But a woman is incapable of the tougher appreciation and insight that sublimity discloses (Wiseman 1993; Kneller 1993). The preclusion of women from the experience of the sublime limits their competence to apprehend the moral and existential wight of the might and magnitude of both nature and art. (Korsmeyer)

Sin romper ese esquema vertical romántico, el sujeto masculino Quevedo aparece capaz de alcanzar el nivel de lo sublime-trascendental, mientras que el objeto femenino Claire únicamente funciona como detentor de belleza y, tanto su percepción como sus actos – "[e]ra como un animal salvaje y arriesgado" (*El fin* 53) – son meros impulsos pasionales que buscan llenar un vacío esencial (el suyo, pero también el de Quevedo) sin jamás reconocer el origen de dicho vacío ni ser capaz de sustituir la propia fantasía ideológica (revolucionaria) por una realidad suficiente y satisfactoria (transigir ante lo real, renunciar a la "locura"). Más aún. Claire se construye a sí misma como objeto inalcanzable e indomable, peligrosa para sí misma, con el único fin de mantener en Quevedo la fantasía de salvarla tanto de sí misma (de su irascibilidad)

como del "mundo" (en todas sus versiones alternizantes).

En el personaje de Claire, Volpi muestra el extremo de una dinámica amorosa mutuamente autodestructiva en la que el sujeto femenino precisa la validación de una mirada masculina para construirse subjetivamente. Desde su aparición en la trama como amante de Lacan, Claire se presenta dispuesta a sufrir humillaciones de parte de los sujetos masculinos que elige como amantes y que, sin mucha dificultad para el lector, funcionan como sustitutos del padre, pues le doblan la edad y cumplen funciones de autoridad (Lacan, Quevedo, Sebastián, Pierre). Justo después del primer encuentro en el que intercambian nombres, con el pretexto de protegerla de un policía que amenaza con llevarla a la prisión, Quevedo finge ser su padre y decide golpearla para "corregirla," "recurri[endo] a la fuerza . . . para satisfacción de los granaderos" (*El fin* 55). "Convertida en una niña" tras el golpe, Claire se deja conducir "en silencio" hasta la pensión de Quevedo (56), donde, voluntariamente sometida, tampoco protesta por el trato, sino que comienza la relación especular "en un estado similar a la hipnosis" en el que se muestra "siempre directa, brutal y un poco sádica" (59). En "la cama (ese otro diván)" (65), ya no de Lacan, sino de Quevedo, Claire narra abiertamente su infancia burguesa. Volpi la presenta como hija de una madre "débil" que "se sentía traicionada por un mundo que no respetaba sus privilegios" y un padre ausente, "receptáculo de [la] amargura" de su madre, frustrado porque nunca "amasó los recursos necesarios" para sentirse propietario de sus posesiones, incluso de su propia mujer, quien, tras su abandono, no volverá a salir de su letargo melancólico, "concentrad[a] en su propia aniquilación" (61-62). Tras un período en el que pretende "pasar inadvertida" sin "tampoco goza[r] de la soledad", Claire encuentra en la protesta una "forma de rebelarse contra el destino y dar escape a su ira," lo que la lleva a incorporarse a la Internacional Situacionista y al grupo de los "*enragés*" (63-65). Claire terminará imprimiendo al

modelo familiar inoperante de la generación anterior la importante variante del activismo como sustituto del (vacío de) afecto de los padres. Conoce a Lacan, y, con la fantasía de poseerlo, entabla una relación puramente carnal que, detallada en un episodio posterior, establece la incapacidad del personaje femenino a constituirse subjetivamente fuera de la mirada del "amo" masculino. Tras "conducirla a un rápido orgasmo . . . [y] gozar después de ella", el narrador omnisciente precisa que Lacan, "desde luego sin ninguna palabra de afecto, se dedicó a *observarla* con apacible admiración. En ese mínimo instante de quietud se cifraba el amor que Claire sentía por él" (77). Evidentemente, Claire sólo se concibe como el objeto de la mirada masculina que restituye "el falo . . . el nombre que Lacan le da a la ausencia" – del padre (75). Cuando conoce a Quevedo, quien cree que la joven lo considera "un desconocido (un mexicano, casi un extraterrestre)"(65) al que decide confiarse, es claro para el lector que Claire ve en él a un sustituto de Lacan – y de la ausencia del padre, y del vacío de la madre… El primer y único encuentro sexual entre Quevedo y Claire no deja lugar a dudas a este respecto: tras comentar que "el mundo amenazaba con volverse lacaniano" (66) y que "Lacan hace que nunca se extinga tu deseo", Quevedo queda "atrapado entre sus piernas" mientras Claire, "sin dejar de mostrarse inalcanzable", lleva a cabo una fantasía de posesión de Lacan en el cuerpo de Quevedo, quien afirma: "poseía un ritmo secreto . . . Yo *no* la poseía . . ." (67; énfasis original). El encuentro funciona también para inscribir en términos diegéticos otro mecanismo de construcción del objeto sublime que Julia Kristeva designa como "abyección" y que es central en el triángulo amoroso formado por Claire, Lacan y Quevedo: "As soon as the woman is encountered in her substance, she changes from the sacred object to the transgressive abject (see Kristeva 1982); she is shown . . . from the point of view of masculine desire, to be monstrously sublime" (Shaw 145). Tras este episodio de (no-)posesión, Claire permanece ante Quevedo como objeto sagrado y

Lacan se refiere a ella como monstruosa y como alguien de quien se quiere deshacer. Por su parte, Quevedo decide que "[e]n un mundo que resultaba cada vez más hostil . . . [su] misión consistía en proteger a Claire . . . *Debía salvarla. Debía hacerla vivir*" (*El fin* 100; énfasis original). Significativamente, las mismas palabras se repiten en la novela al describir la emoción que Althusser siente por Hélene Legotien, la esposa clínicamente diagnosticada como loca, a quien el filósofo asesinó en plena crisis de esquizofrenia paranoide: "Althusser . . . supo que *debía salvarla*. Más aún: que *debía hacerla vivir*" (*El fin* 125; énfasis original).

Cabe interrumpir aquí el análisis textual para remitir la construcción erótica de la trama al paradigma alegórico de la ficción fundacional de Doris Sommer:

> ¿Qué lastre de hábitos narrativos, qué premisas subyacentes pesaban en [la ficción latinoamericana programática y obviamente obsoleta del siglo XIX] como para explicar [el] rechazo tan rotundo [de los autores del *Boom*]? La atracción era prácticamente visceral y provocada, en mi opinión, por un rasgo extremadamente llamativo que había pasado desapercibido: *la retórica del erotismo que organiza las novelas patrióticas*. Con cada esfuerzo obsesivo para librarse de la tradición positivista bajo la cual los proyectos nacionales se entroncaban con un deseo productivo heterosexual, una persistente atracción volvía a inscribirse en la resistencia del Boom. Las líneas rectas de las novelas "históricas" pueden ser claramente reconstruidas a partir de los esfuerzos por retorcerlas. ¿Qué otra explicación puede darse a la tragicomedia de la repetición autodestructiva en, por ejemplo, *Cien años de soledad* o a la frustración y la vergüenza en *La muerte de Artemio Cruz*, sino la de *los malos acoplamientos* entre los supuestos desarrollistas y la historia latinoamericana? (Sommer 18-19; mi énfasis).

Cito a Sommer en apoyo a mi anterior argumento de que *El fin de la locura* elabora en Quevedo

la subjetividad del intelectual cosmopolita latinoamericano moderno (quintaescenciado en el escritor del Boom), para mostrar cómo la fantasía revolucionaria sustituye al nacionalismo programático, tanto en América Latina como en Europa. La resistencia de Volpi al paradigma exotizante – el rechazo rotundo del Crack a satisfacer las expectativas comerciales generadas por la estética totalizante del Boom – termina por construir una fantasía cosmopolita totalizante que valiéndose nuevamente de una "retórica del erotismo" narra "los malos acoplamientos" entre la izquierda radical (una Europa narcisista e inmadura, incapaz de ver al otro como es, y de transigir ante el encuentro) y "la historia latinoamericana" (un eterno retorno de amnesia y autoinmolación; la paradoja entre el impulso masculino de autofiguración narcisista y el contraimpulso femenino que dicta que "the woman makes herself an object of everybody's taste (Kant 1789/1978: 222)" (cit. en Korsmeyer). Al igual que "las parodias del Boom", las "refinadas ironías y [el] tono lúdico" de Volpi, son "el caso típico de una eterna negación destinada a producir el efecto contrario de reconocimiento . . . [y] expone[r] la frustración del escritor así como la desilusión con la idea" ya no del "progreso" ligado al fracaso del "desarrollismo" moderno (Sommer 19), sino del siguiente ciclo utópico de la historia universal, incluyendo el modelo estético y epistémico correspondiente a ese período de subversión irónica: la postmodernidad.

Esto nos lleva a enfocar la otra figura femenina relevante en la novela, el personaje cómico de Josefa. Si en la trágica Claire se trenza una trama de globalización que negocia las bases éticas y políticas de la época: lo sublime de "la revolución y el psicoanálisis" (*El fin* 97), Josefa funciona como interlocutor para desplegar una trama de globalización estética y epistémica que instruye al lector en los postulados del postmodernismo: lo ridículo del arte y la reducción de los fundamentos teóricos al absurdo. Josefa es configurada como amiga

incondicional y "escudero" del caballero andante Quevedo. Como Sancho Panza, representa la voz del sentido común, cree proteger a Quevedo de otros y de sí mismo, y desde su cándida bonhomía establece hacia él hondos lazos afectivos basados en la admiración por su inteligencia y carácter. A diferencia de la bella, combativa, independiente (y francesa) Claire, quien satisface cabalmente "one of the central exemplars of beauty . . . the (young, pretty, pale-skinned) female body, which exerts erotic attraction and promises satisfaction of physical desire" (Korsmeyer); Josefa es una mexicana fea, práctica, de ideas y gustos simples y bastante tonta. Tanto la forma como el contenido con los que Volpi configura a Josefa, exceden la ironía y se esfuerzan por tornarla en caricatura. Josefa representa una subjetividad tan común y normalizada en México que su configuración diegética resulta incluso ofensiva:

> Su habitación reflejaba los gustos y manías de la clase media mexicana: pequeñas reproducciones de cuadros impresionistas, un par de vasijas con enormes flores secas, una imagen de la Virgen de Guadalupe junto a un recorte de Elvis Presley. Sus cajones, neuróticamente ordenados, estaban llenos de blusas estampadas . . . y de prendas íntimas que, demasiado blancas o demasiado grandes, no inspiraban ningún pensamiento inconveniente.
>
> . . . Apenas detuve a ojear las fotos de Josefa – de niña, con coletas y vestido de primera comunión; adolescente, en su baile de quince años, convertida en una especie de merengue amarillento; un poco mayor en compañía de . . . su abuela; y por fin en París, en una previsible toma frente a la torre Eiffel. (*El fin* 171)

Quevedo describe su relación en términos netamente utilitaristas, como si más que una empleada "[c]hismosa y suspicaz" o una compañera de piso y secretaria a la que "nada tenía que reprocharle . . . [i]ncluso llegué a pensar que sus virtudes podrían convertirla en una esposa

perfecta", se tratara de una sirvienta:

> [C]uando yo no requería sus servicios, se guarecía bajo unas sábanas moteadas que había traído desde México, consagrada a la lectura de opúsculos sobre el poder de las pirámides, la transmigración de las almas o la magia curativa de las piedras (por no hablar de su ecléctico gusto literario que le llevaba de José Agustín a Françoise Sagan). Si por algún motivo se fatidiaba de la literatura, entonces se concentraba en meditar. ¿En qué? Ése era otro misterio: Josefa era una especie de *New Age avant la lettre*, la primera de esas occidentales desasosegadas que persiguen el nirvana para escapar a su vacío cotidiano.
>
> Cuando yo salía de casa, en cambio, Josefa se consagraba a una febril actividad; cumpliendo un contrato tácito, dejaba la casa limpia y ordenada, las camisas planchadas, los calcetines zurcidos y mis papeles en orden. Sin aceptar nunca un sueldo fijo – hubiese sido muy humillante para ella ser considerada una mucama cuando estaba en trance de reconocer su profunda espiritualidad –, asumió de modo simultáneo las funciones de cocinera, valet y secretaria. ¡Su oblicua presencia no hubiese podido incomodarme! (137-138)

Frente a la elaboración erótica de la francesa como auténtica revolucionaria "inteligente" (pese a que el lector nunca perciba hechos que respalden el calificativo que Quevedo le asigna tácitamente), Josefa encarna el adverso de Claire: la juventud mexicana, más afectiva que visceral y propensa al pensamiento mágico. En un contexto menos íntimo, al hablar del arte contemporáneo, el significante Josefa abandona el marco geopolítico cultural para extender la arrogancia y desprecio del emblemático Quevedo a escala transnacional: "Lo peor es que Josefa no está sola: sus opiniones son compartidas, *hélas!,* por miles de personas como ella. La gente

común . . . . Como la pobreza, la ignorancia es un mal endémico que debe ser erradicado" (266). Pero al igual que Claire, Josefa cumple en la vida de Quevedo la función que éste decide otorgarle. Esta lógica será subvertida tras la muerte de Quevedo – es decir, fuera de su mirada.

Paralelamente al romance de Claire, que, recordando el modelo analítico propuesto por esta tesis, se transforma en un duelo por las falacias de la izquierda como construcción real (Claire incluso es violada por un guerrillero y regresa a París sólo para restablecer la relación paterno-filial con Aníbal), Quevedo articula en Josefa una cadena de peripecias en tono creciente de ironía que culmina en farsa. Esa cadena marca también el periplo de la obra intelectual de Quevedo, de mediador y autoridad cultural a marioneta del sistema. En términos diegéticos, esta comedia de enredos se presenta como sigue: Tras una escena en que Claire irrumpe en la consulta de Lacan con la amenaza de suicidarse, Lacan queda tan agradecido con Quevedo por librarlo de "esa loca", que lo convierte en su analista. Al cabo de múltiples peripecias que los implican a ambos con los Situacionistas e introducen a Josefa en la vida de Quevedo, Lacan le pide a Quevedo "su opinión profesional sobre un paciente," arguyendo que "tiene la ventaja de ser extranjero [y] posee la mirada fresca, sin prejuicios" (148). El paciente es ni más ni menos que Louis Althusser, quien "acaba de salir de un confinamiento psiquiátrico" en el que se le somete a electrochoques con el fin de curar "esta categoría clínica que desde la Grecia clásica se asocia con los creadores —*¿Por qué todos los artistas son melancólicos?,* se pregunta el fragmento XXX,1, falsamente atribuido a Aristóteles" (*El fin* 149; énfasis original). Para este encuentro, Volpi vuelve a marcar a Quevedo como significante geopolítico afectivo:

> —¿Y cómo voy a acercarme a Althusser?
>
> —No será difícil . . . ¿Qué le parece si le decimos que usted prepara una memoria sobre marxismo y psicoanálisis? Además, como usted es sudamericano… [. . .] y él mantiene

> unos lazos especialmente afectuosos con colegas de esa parte del mundo, estoy seguro de que no dudará en recibirlo. (151-152)

Pero no será Quevedo, sino Josefa, quien establezca una relación íntima con Althusser. En mi lectura, con el binomio del romance cómico Althusser-Josefa, Volpi establece una relación de equivalencia entre la locura del filósofo y las fantasías delirantes de la mexicana. "¿Podía ser cierto que Althusser estuviese enamorado de Josefa?" se pregunta Quevedo al leer a escondidas el diario de Josefa, recurso que permite explicar el origen del delirio esquizoide de Althusser, en otra elaboración metadiegética de la alteridad (tema central de esta alegoría transnacional): "Louis no tolera su propio nombre . . . [que] es un *no-nombre* . . . *lui* significa, simplemente 'él'. Es decir: *el otro*. El otro Louis. El *muerto.* ¡Ay, mi pobrecito?" (172). En su condición paranoica autorrepresora, Louis Althusser se concibe a sí mismo desde

> [t]he "malevolent neutrality" of the superego [which] consists in the impossible position of pure metalanguage, as if the subject can extract himself from his situation and observe himself from the outside. This split is the split between superego and ego: [Louis = *lui* = el otro Louis, el muerto = no-yo] when the subject adopts this neutral position, his ego, with all its problems and emotions, is suddenly perceived as something petty and insignificant. (Žižek, *Plague* 217)

Josefa ocupa esa "posición neutral" desde la que Louis puede observarse a sí mismo, y liberarse de la imposición del superego, recuperando la "insignificancia" y ligereza. De acuerdo a la lectura que Žižek hace de Freud, este mecanismo es el que define al *humor*: "In contrast to a person who becomes caught up in his mask and loses his distance from it . . . in humor, a person maintains the distance where one would not expect it – he acts as if something which we know very well exists, does *not* exist" (*Plague* 218; énfasis original).

Este mismo mecanismo irrisorio o recurso al humor con el que es configurada Josefa opera en relación a Quevedo y su proyecto intelectual subversivo: Aunque el lector sabe que Quevedo sólo siente por Josefa una conveniente amistad y una inmensa condescendencia (la misma que siente el intelectual latinoamericano moderno por la burguesía conacional), Josefa se empeña en negarlo e incluso en la entrevista final persiste en su ilusión autocomplaciente:

> ¿Sabe? Aníbal era todo para mí, y yo era todo para él: su secretaria, su factótum, su confidente e incluso algo más que su amiga… [. . .] Él nunca reconoció el trato carnal que nos unía, pero en realidad formábamos una auténtica pareja. Aníbal fue el único hombre de mi vida, y yo fui su única mujer… La única, ¿lo entiende? . . . ¿Sabe cómo supe que él me amaba? Cuando descubrí todo lo que había hecho para arruinar mi relación con Louis. (*El fin* 454-455)

El efecto paródico se enfatiza al contrastar las descripciones humillantes de Josefa desde la mirada nacional de Quevedo con las cuatro "misivas" de Althusser a Josefa. En ellas Volpi da rienda suelta a la construcción exotizante que la mirada masculina europea ejerce sobre un objeto femenino latinoamericano, al grado de enamorarse de su propia fantasía. Las cuatro misivas constituyen un crescendo formal que transforma la alegoría benjaminiana en demaniana. En una exacerbación de lo sublime que va subiendo de tono hasta alcanzar el nivel del ridículo, esta porción del texto constituye una ficcionalización de las teorías del humor como forma de sublimación defensiva: "Humour is thus one of the modes of defence against the dimension of the traumatic Real which pertains to the sexual act" (Žižek, *Plague* 221). En la primera carta, Althusser trata a Josefa de: "mi adorada estrella mexicana . . . mi espectro mexicano" (*El fin* 176-177); en la segunda, un poema delirante, se trata de: "josefa, jirafa mexicana . . . josefa, juguete mío . . . josefa, jabalí jugoso . . . josefa jamelgo andante" (180-181). Al llegar a la tercera,

Althusser interrumpe el sano tono pasional para confesarle a Josefa cómo Quevedo logró curarlo de su locura: "en vez de perimitir que él me analizara, decidí estudiarlo yo a él" (186). Este mecanismo especular reproduce el antes empleado con Lacan y posteriormente subvertido por Salinas de Gortari, quien escapa a su dominio. Se trata, pues, de una cadena de autosumisión en la que cada sujeto otorga al otro únicamente la cantidad de poder necesaria para beneficiarse a sí mismo, pero interrumpe la cadena de "gubernamentalidad" (Foucault) [Volpi utiliza el término "*gobiernomentalidad*" (*El fin* 352 cursiva original)] cuando reconoce el riesgo de ser dominado. Althusser decide abandonar a Josefa pues Quevedo "me hizo ver que, si te he buscado . . . fue para controlarte mejor . . . para colocarme en una posición superior. . . ¡soy vil!" (187). La cuarta misiva o "la carta robada" es un episodio en el que Quevedo confiesa su robo de las cartas y las entrega a Lacan a cambio de información sobre el destino de Claire en su última huída. Tras reducir al absurdo el proyecto intelectual de Quevedo, la segunda ironía de esta subtrama en clave de romance transnacional es que Quevedo sólo tiene acceso a la intimidad de Althusser por intermisión de Josefa; y ha logrado efectivamente "curarlo" (normalizarlo) no mediante la práctica psicoanalítica, sino gracias a las confesiones que Althusser hizo en el *discurso amoroso* de las cartas a Josefa, ese sujeto tan radicalmente "otro" que sí logra vencer sus resistencias. Este contraste entre la agencia del discurso amoroso y la ineficacia del teórico es quizás la mejor metáfora del "horizonte afectivo transnacional" que *El fin de la locura* elabora como complemento – sobrante formal, o desbordamiento excesivo – a la del quijote mexicano postmoderno persiguiendo a su obsoleta e ingobernable Dulcinea de izquierda europea. No en vano, el episodio de la carta robada concluye con un diagnóstico implacable de Claire en voz de Lacan: "Usted sabe que está obsesionada con América Latina. . . . Incapaz de construir una imagen sólida de sí misma, necesita identificarse con todos esos locos, Guevara, Castro, Debray

. . . Esta vez me ha dicho que irá a Cuba" (190).

Recordemos que la idea de una "microfísica del poder" significa que éste no sólo se ejerce a partir de instituciones o autoridades individuales y reconocidas como tales, sino en las prácticas cotidianas, relaciones y convenciones sociales normalizadas; y desde abajo hacia arriba. Que Josefa tome el poder de la revista de Quevedo culmina irónicamente la parodia de la omnipresencia e infiltración del orden neoliberal desplegada en la trama, al elevar al nivel más alto del dispositivo de crítica del poder (la revista) al sujeto más cabalmente modelado por ese mismo poder, ignorante, además, de la interpelación ideológica neoliberal que la atraviesa, y convencida de obrar en oposición.

Lejos de este nivel más profuso y complejo de la "microfísica del poder", Claire está convencida de "que desde que se toca al poder se cesa de saber[;] el poder vuelve loco, los que gobiernan son ciegos" – como declara el propio Foucault al principio de su argumentación en la *Microfísica* (cit. en Navarrete 95). En una carta a Quevedo, Claire considera que la táctica del presidente mexicano para corromperlo "[e]s un perfecto ejemplo de lo que Foucault llama microfísica del poder; sólo que . . . tu presidente busca articular una verdadera *macrofísica*" (*El fin* 399; énfasis original). La noción es utilizada en la novela en múltiples ocasiones, e incluso titula el cuarto capítulo de la segunda parte, que comienza con el regreso de Quevedo a México como parte de la "comisión de intelectuales" creada por el "Procurador General de la República" para "supervisar la investigación" del "homicidio de Tomás Lorenzo [,] líder cardenista chiapaneco" (*El fin* 442) que en términos diegéticos se desarrolla a lo largo de siete notas periodísticas intercaladas a otros episodios (cartas, cuaderno de notas, entrevistas y varias reseñas del "Peor libro del Año"). Fundamentalmente, a lo largo de sus siete capítulos, la "Microfísica del poder" de Quevedo elabora una lectura de las dinámicas de poder mexicanas a

través de esta noción foucauldiana, privilegiando evidentemente la relación entre las instituciones del saber (intelectuales) y las del poder (gobierno). Con la serie en torno a Tomás Lorenzo, la trama pone en evidencia la fabricación de un discurso criminal falso y un falso culpable. Salinas de Gortari se revelará directamente como centro de esta "economía general de poder" en la trama paralela para desprestigiar a Quevedo, que cierra la novela.

Si bien Quevedo accede a participar en esa red de "*gobiernomentalidad*" (*El fin* 352; énfasis original) siguiendo su impulso de "[L]a voluntad de saber" (315) – título foucauldiano de su primera visita a Ocosingo, Chiapas – al cabo de este episodio el lector comprende, vía una carta de Claire, que Quevedo decide quedarse en su país de origen – donde se siente "tan cerca de la infancia y tan lejos de sí mismo" (320) – con el objetivo de fundar la revista *Tal Cual* como "un medio para enfrentar al poder desde sus fronteras, un puesto de vigía desde donde contemplar a la sociedad y combatir a sus opresores" (320). La revista es, pues, el dispositivo panóptico del saber con el cual Quevedo busca exponer los abusos del poder en "México: . . . un lugar de cuyo nombre no quería[s] acordar[s]e" (320). Claire especifica que "después de estos años de aprendizaje en Francia" Quevedo pondrá en práctica las enseñanzas de Foucault en México (320). Esto no deja duda en cuanto al eurocentrismo intelectual que Volpi practica a lo largo de *El fin de la locura*, y que es alegorizado por el romance con la joven francesa y la encarnación sucesiva de intelectuales europeos. En oposición a estas metáforas eurocentristas, la figura de Josefa se configura como metáfora de la mediocridad intelectual mexicana y la ceguera con la cual, incapaz de autocrítica, reduce al absurdo cualquier esfuerzo crítico. Claire termina la citada carta previniendo a Aníbal de "la creciente influencia que Josefa ejerce sobre ti. Siempre ha sido más inteligente de lo que aparenta, y mucho más peligrosa" (321).

Mi lectura del binomio femenino no coincide con la de Navarrete, que considera que

Josefa ofrece una "visión degradada y paródica" de Claire, a quien considera un personaje complejo. En mi lectura, Claire es un personaje plano. El hecho de que sus actos "obede[zcan], utilizando la terminología de Lacan, a una privación fálica" de la cual Lacan (el personaje) abusa, aprovechando su situación de poder para dominarla sexualmente, lo cual la lleva a "debatirse entre distintos hombres llegando a límites extremos como el masoquismo" (Navarrete 96), no inscribe en el personaje ningún dato o acto de libertad fuera de la mera construcción ejemplarizante de las teorías lacanianas de lo femenino, sin distanciarse de las nociones kantianas de lo bello y lo sublime, y sin nunca dejar de ser un objeto del deseo de otros. Frente a esta marioneta teórica, el personaje cómico de Josefa, crece. Gracias a la ironía, los designios paródicos y la abierta sátira que en torno a ella se configuran, los actos de Josefa sí tuercen el destino de la anécdota pues, como recuerda Hutcheon, estos tropos contribuyen a subrayar el artificio textual, favoreciendo el distanciamiento crítico del lector al activar códigos de interpretación que desbordan el sentido literal (*Narcissistic Narrative* 48-68). Más que en cualquier otro personaje de la novela, en Josefa se cumple lo que Hutcheon llama "the affective dimension of irony's edge," pues,

> [u]nlike metaphor or allegory, which demand similar supplementing of meaning, irony has an evaluative edge and manages to provoke emotional responses in those who "get" it and those who don't, as well as in its targets and in what some people call its "victims". This is where the politics of irony get heated. That affective dimension of irony's edge is . . . also its (deliberate) limitation. (*Irony's Edge* 2)

Un buen ejemplo de la plasticidad del personaje es el guiño metadiegético en el que, al preguntarle Quevedo "¿por qué siempre tienes que ser tan soez?", Josefa responde: "Para que los críticos no digan que este libro no tiene *sabor local*" (*El fin* 272; cursiva original).

Josefa aplica la misma confusión del delirio afectivo con la realidad – lo que anteriormente definimos como "humor" – a sus decisiones editoriales. Muerto Quevedo, juzga que, a diferencia de Claire y los intelectuales mexicanos de izquierda, su revista "sí sup[o] adaptar[se] a las nuevas circunstancias" (*El fin* 454). Lo que implica hacer exactamente lo que Quevedo siempre quiso evitar. Primero invita "al crítico literario Christopher Domínguez para que se haga cargo de la jefatura de redacción," adversario intelectual de Quevedo en la novela y crítico literario real, actualmente asociado al grupo *Letras Libres*, que, bajo la dirección del intelectual liberal Enrique Krauze continúa el proyecto heredero de *Vuelta*, la canónica revista que Octavio Paz dirigiera durante el último cuarto de siglo XX. *Vuelta* también es parodiada en *El fin de la locura*, bajo el nombre "*Revuelta"*, y en oposición a *Nexos*. Además, Josefa pretende "modernizar el diseño y contenido de nuestra revista," para lo cual decide "aumentar el número de páginas dedicadas a la literatura y al arte contemporáneo – las dos grandes pasiones de nuestro fundador – aun a riesgo de reducir un poco el carácter político de *Tal Cual*" con el pretexto de "contribuir a profesionalizar la crítica en nuestro país" (*El fin* 457), declarando el fin de la oposición entre el saber y el poder.

Al presentar mi modelo analítico de la ficción alegórica transnacional centrada en elaborar la ideología neoliberal, mencioné que en el neoliberalismo los aparatos represivos de estado se vuelven indiscernibles de los aparatos ideológicos de estado. Para demostrar cómo Volpi expresa en términos diegéticos esta transición, es útil considerar que la novela empieza con un episodio de represión policíaca en el espacio público, pero termina con Quevedo psicológicamente vencido por las trampas del poder que han logrado infiltrar su intimidad al interpelar a Claire en su contra. Sin embargo, de todos los personajes, sólo Josefa es plenamente absorbida por la ideología emergente. Josefa representa, así, el modelo del nuevo intelectual

mediático que domina "la ciudad letrada en el planeta electrónico" (Lecuna). Pese a ser víctima de lo que Irmgard Emmelhainz llama "la tiranía del sentido común", la interpelación de la ideología neoliberal que mueve a Josefa consigue en la novela una subjetividad más sólida y que el lector se siente obligado a calificar de "normal", de cara a la de la revolucionaria intransigente cuya proclama, "yo no pienso renunciar a la locura", cierra la novela. Con esta dicotomía entre el sentido común y la locura, la trama concluye insistiendo en su tesis central que, siguiendo el principio de indeterminación y la ruptura epistémica entre significado y significante, sostiene que la normalidad es una forma socialmente acordada de locura; y la locura, una forma normalizada de sostener la normalidad acordada.

Más allá de la evidente tematización del postestructuralismo y de su ejemplificación en términos diegéticos, quiero terminar mi análisis de *El fin de la locura* enfatizando la propuesta estética de Volpi como deconstructivista, no sólo en términos formales (por su evidente polifonía, polisemia, estructura no-lineal, multiplicidad genérica y discurso fragmentario), sino a nivel metaficcional. La trama – y Volpi mismo – ironiza sus propias construcciones simbólicas, inscribiendo en el espacio diegético una "paradoja autorreferencial" que es el centro de la crítica de Habermas al postmodernismo (Aylesworth). Habermas sostiene que "[postmodernism] contradicts itself through self-reference" y que "postmodernists presuppose concepts they otherwise seek to undermine, e.g., freedom, subjectivity, or creativity." Esta "contradicción performativa" opera mediante la aplicación de las estrategias estéticas del arte vanguardista a otras esferas de la actividad humana; no obstante – sostiene – "[avant-garde] is possible only because modernity separates artistic values from science and politics". Por lo tanto, para Habermas, "postmodernism is an illicit aestheticization of knowledge and public discourse" (Aylesworth). No es casual, pues, que tras la elaboración en código postestructuralista de la

política y las ciencias sociales de este período, el tercer dominio temático tratado en *El fin de la locura* sea el arte vanguardista. A diferencia de Habermas – y en un nuevo guiño metaficcional a la propia poética de Volpi –, Quevedo ve en el arte un discurso combativo que, al no depender de las palabras, alcanza más cabalmente el ideal de crítica a las instituciones de poder, mientras otras prácticas fracasan. Por ello, siguiendo a Roland Barthes, declara:

> Es como descubrir un nuevo mundo o, mejor, como descubrir el mundo de nuevo: la mirada del arte se instala en mi mirada. Como en ninguna otra disciplina –la literatura no es más que un remedo–, el artista plástico dispone de una voluntad de riesgo superior a cualquier acción política . . . Si el inconsciente está estructurado como un lenguaje, el arte contemporáneo lleva esta filiación hasta sus últimas consecuencias. (*El fin* 260)

Las obras abordadas de manera ekphrástica son, como no podía ser de otra forma, las más subversivas de la vanguardia: la *Fontaine* o excusado de Duchamp, su sucesor irónico: la *Merda d'artista* o excremento enlatado de Manzoni, y su *Le Socle du Monde*. Es en este territorio que la trama confronta el sentido común de Josefa (que aplica una estética kantiana de "lo bello) con el discurso teórico de Quevedo (que accede a "lo sublime" del ridículo). Y es también en este territorio de la estética postmoderna y la parodia que el protagonista abandona su intento de "rehabilitate [modern] reason as a system of preocedural rules for achieving consensus and agreement among communicating subjects" – que es el presupuesto teórico de Habermas contra el postmodernismo. Pero si Habermas critica a Derrida "for leveling the distintion between philosophy and literature in a textualism that brings logic and argumentative reason into the domain of rhetoric [hoping] to avoid the logical problem of self-reference in his critique of reason" (Aylesworth), la apuesta estética de Volpi consiste en practicar el deconstructivismo de Derrida en el discurso de la ficción, borrando – o, más bien, "difiriendo" indefinidamente – "la

distinción entre filosofía y literatura", mediante el recurso a la alegoría demaniana. Como la alegoría demaniana y su lectura:

> Deconstruction . . . is not so much a theory about texts as a practice of reading and transforming texts, where tracing the movements of *différance* produces other texts interwoven with the first. While there is a certain arbitrariness in the play of differences that result, it is not the arbitrariness of a reader getting the text to mean whatever he or she wants. It is a question of function rather than meaning, if meaning is understood as a terminal presence, and the signifying connections traced in deconstruction are first offered by the text itself. A deconstructive reading does not assert or impose meaning, but marks out places where the function of the text works against its apparent meaning, or against the history of its interpretation. (Aylesworth)

2.2. *Arrecife*: el simulacro de la nación y la desterritorialización del deseo en la era de la postverdad

> Si nous avons pu prendre pour la plus belle allégorie de la simulation la fable de Borgès où les cartographes de l'Empire dressent une carte si détaillée qu'elle finit par recouvrir très exactement le territoire . . . Aujourd'hui l'abstraction n'est plus celle de la carte . . . C'est désormais la carte qui précède le territoire – précession des simulacres – c'est elle qui engendre le territoire et s'il fallait reprendre la fable, c'est aujourd'hui le territoire dont les lambeaux pourissent lentement sur l'étendue de la carte. C'est le réel, et non la carte, dont les vestiges subsistent ça et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l'Empire, mais le nôtre. Le désert du réel lui-même.
>
> —Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*

> And let such love strike you dumb, blind, mad, dead—your fate would not be altered by your simile.
>
> —Malcolm Lowry, *Under the Volcano*

En su ensayo incluído en la antología *Materias dispuestas: Villoro ante la crítica*, editada por Oswaldo Zavala y José Ramón Ruisánchez en 2011 – que reúne la crítica en torno a la multifacética obra de Juan Villoro (México 1956-) – Sánchez Prado señala la urgencia de una crítica cultural latinoamericana que aborde "las formas adoptadas por el neoliberalismo como paradigma de articulación ideológica de la experiencia y como lenguaje de mediaciones culturales" ("Los afectos" 217). El crítico considera "el paso que va de *Vivir mata*" – el guión que Villoro escribió en 2001 para el filme homónimo de Nicolás Echeverría – a la novela breve *Llamadas de Ámsterdam* (2004), como "sintomático de una gradual reconfiguración de los imaginarios culturales del neoliberalismo que tomó lugar a partir de la mitad de los años noventa" en México. Dicha transición – sostiene – va de la "resistencia" de fin de siglo hasta su "naturaliza[ción] por las élites" urbanas a principios de milenio, cuando "el cine y la literatura están ya colonizados por producciones que reflejan esta nueva economía cultural" ("Los afectos" 224). Si, en ese momento, Sánchez Prado señalaba "una resistencia del propio autor [Villoro] de

articular su estética narrativa al nuevo paradigma cultural [imaginarios del neoliberalismo]" (224), es claro que en pocos años, con *El testigo* (2008) y *Arrecife* (2012), Villoro asume plenamente dicha representación y la lleva hasta sus últimas consecuencias.

Además de cuatro novelas y una amplia producción periodística, Villoro ha publicado más de quince libros que incluyen las colecciones de cuentos *La noche navegable* (1980), *La casa pierde* (1999), *Los culpables* (2007), *Apocalipsis (todo incluido)* (2014); crónica cultural y crítica ensayística, entre las que sobresalen *Efectos personales* (2000) y *La utilidad del deseo* (2017), *Vértigo horizontal* (2018); el relato de viaje *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán* (1989) y una crónica del terremoto en Chile titulada *8.8 El miedo en el espejo* (2010); además de varios libros para niños, un guión cinematográfico y tres ensayos futbolísticos – *Los once de la tribu* (1995), *Dios es redondo* (2006) y *Balón dividido* (2014) – en los que elabora lecturas alegóricas de la sociedad contemporánea a partir de este deporte.[86] En 2004, el escritor, periodista, académico y cronista cultural obtiene el prestigioso premio Herralde con la novela *El testigo*, quizás su más compleja obra publicada hasta hoy. En su ensayo sobre *El testigo,* Ruisánchez sintetiza la importancia de Villoro en tanto agente de una tradición literaria mexicana fundamentalmente política, por fundarse en lo social:

> ¿Por qué ocuparse de Juan Villoro? Primero que nada por la manera en que su obra reúne y modifica las herencias de diferentes líneas de la narrativa mexicana que

[86] El libro de cuentos *Apocalipsis (todo incluído)* contiene dos narraciones que exploran el universo de *Arrecife* desde perspectivas complementarias. "Los sucesores", primera de la colección, narra la amistad infantil y la construcción identitaria de dos jóvenes a través de recursos y experiencias marcantes similares a las que construyen el vínculo fraternal entre Tony Góngora y Mario Müller en *Arrecife*. El cuento que titula la colección narra el cambio radical en la vida de Rubén, coincidente con el apocalipsis maya, tras reemplazar a su amigo Felipe en el congreso "Cosmos de distintos mundos". Cuando Felipe muere accidentalmente, Rubén no confiesa su impostura (no es historiador ni dueño del departamento en el que vive) hasta asegurarse el amor de una joven española quien, revelado el engaño, decide no obstante permanecer a su lado. El cuento termina con el nacimiento del hijo de ambos. Además del escenario maya, la amistad, la impostura, los mitos escatológicos y la muerte del amigo que facilita el romance prospectivo, son elementos clave en *Arrecife*.

> pone en contacto. Acepta los hallazgos del fresco nacional (y ya no nacionalista) de Fuentes . . . . Sin embargo, Villoro desconfía de la capacidad totalizadora de la novela del Boom y . . . confía en sus poderes metonímicos, en su capacidad de representar no sólo la experiencia única del personaje heterodoxo, sino – a través de su mirada extraña, colocada en el borde de la sociedad que describe – revelar rasgos importantes respecto a capas enteras de la población. Esta confianza proviene en buena medida de las crónicas de Carlos Monsiváis y, en menor grado, de la clase de testimonio practicado por Elena Poniatowska.
>
> En este sentido, Juan Villoro es el heredero de tres vertientes del canon de la narrativa mexicana: primero, la que va de la novela de la Revolución a Carlos Fuentes, releyendo productivamente a Rulfo; en segundo lugar, el canon que recupera la manera heterodoxa de Contemporáneos . . . y de sus excursiones a literaturas "marginales" . . . desde la riqueza de una ruptura con el género rígido, lo que llamaron "escritura" siguiendo a los teóricos franceses de la *écriture*; finalmente, el atrevimiento progresista que bebe por una parte de las grandes narraciones sociales del 68 y del 85 y, por otra, de los hallazgos pop de la Onda. ("Lectura ética" 143-144)

Ruisánchez lee en las tres novelas hasta entonces publicadas por Villoro, un recorrido íntimo, a la vez que oficial, por la historia del siglo XX mexicano. A diferencia del impulso totalizante y cosmopolita que lleva a Volpi a novelar este período en tanto patrimonio *universal*, la narrativa de Villoro asedia la historia nacional reciente en su inevitable imbricación con fuerzas e ideologías exógenas, sin que en su obra domine una voluntad restitutiva del mítico pasado colonial o precolombino – como ocurre en muchos autores de su generación, a la que pertenecen Boullosa (1954-) y Rebolledo (1950-), además de voces renovadoras de la talla de Daniel Sada

(1953-2011) y Roberto Bolaño (Chile 1953-2003).

Su primera novela, *El disparo de argón* (1991), es pionera "en ocuparse de las consecuencias locales de la lógica de mercado que imponía el Tratado de Libre Comercio de América del Norte" (Ruisánchez, "Lectura ética" 145). La preferencia de Villoro por la alegoría nacional, en particular la alegoría cuerpo *enfermo* – nación *neoliberal*, es ya evidente en esta "singular alegoría del sistema mexicano" que revela "un país donde la urgencia no es curar los ojos sino venderlos (Bradu)" (cit. en *Disparo,* contraportada).[87] En esta primera novela son también legibles otras constantes de su poética: la crítica al mercantilismo, la visión como metáfora y privilegio, y su tratamiento crítico de la tradición: "[h]is discussion of an issue is also an appraisal, often subtly executed, of how that issue should be or traditionally has been treated" (Long, "A conversation" 16). De principal importancia para este estudio es su constante recurso al humor como tono privilegiado en su obra, en la cual resuena la influencia de su maestro, el aforista guatemalteco Augusto Monterroso (1921-2003), y del satirista mexicano Jorge Ibargüengoitia (1928-1983), así como del ya mencionado cronista Carlos Monsiváis (1938-2010), además de autores de su generación, como la dramaturga Sabina Berman (1955-) y el cuentista Francisco Hinojosa (1954).[88] Cabe mencionar que la obra de Villoro sólo muy

[87] Mihály Dés también subraya la preferencia de Villoro por la alegoría: "Por lo general, a la trama en la superficie le corresponde una soterrada constelación alegórica. El hospital de ojos en *El disparo de argón* es una representación del mundo y del poder, donde cada espacio del edificio tiene un significado irónicamente simbólico. En *Materia dispuesta*, un concurso televisivo consiste en vivir en un escaparate de mueblería a la vista de todo México . . . y toda la trama se teje alrededor de la exitosa obra arquitectónica nacionalista del padre, basada en símbolos aztecas. En *El testigo*, las cuitas contemporáneas del intelectual que vuelve a su patria es seguida . . . por… los misterios poéticos y biográficos de . . . López Velarde" (Dés 13). Dés considera que, a diferencia de "una narración alegórica tradicional, cuya solemnidad [le] es ajena", Villoro no parte "de ideas que se pretende novelar", sino que "toda simbología aparece . . . vista desde una óptica irónica y transmitida por la resignada y desilusionada voz del comentador-protagonista . . . pero alentada por una realidad tan exagerada que no parece real, y en la que hasta los nombres parecen bromas con sentido *simbólico inverso*" (Dés 14).

[88] Dés considera que el humor de Villoro también presenta fuertes vínculos con "la sensibilidad *mitteleuropea*, que no es sino una manera sabiamente escéptica de ver las cosas, un nihilismo vitalista, una percepción grotesca y a la vez festiva de los milagros y horrores del mundo. . . . Villoro [es] un aforista metido a narrador. Su humor no nace de situaciones más o menos chistosas . . . sino de una mirada particular, que, cual un espejo cóncavo o una caricatura, devuelve una imagen a la vez deforme y altamente fiel y, sobre todo, esencial" (12). Dés recuerda que

recientemente comenzó a traducirse al inglés, al igual que la de otros autores mayores cuyo manejo de la ironía tiene importantes resonancias en Villoro, como son José Emilio Pacheco y Sergio Pitol, que la crítica contemporánea ha contribuido a valorar y difundir.

A diferencia de Volpi, cuyos marcadores suelen ser emblemas globales, Villoro encuentra suficiente densidad semántica en el territorio, la historia y el pueblo mexicanos, que retrata sin nostalgias ni autocomplacencia, en una mezcla de asombro crítico ante sus rasgos específicos y la certeza de su inmersión en redes transnacionales complejas. Su segunda novela, *Materia dispuesta* (1997), es un *Bildungsroman* vagamente autobiográfico que arranca y termina con dos terremotos, el de 1957 y el de 1985, de manera semejante a *Tiempo transcurrido: crónicas imaginarias* (1986), donde "las crónicas se inician con el movimiento estudiantil (1968) y se detienen antes del terremoto 1985" (11). Yvan Pérez Daniel observa que, ya desde este "libro temprano y poco atendido por la crítica la narrativa de Villoro plantea abiertamente una constante tensión entre la historia colectiva y las vivencias autobiográficas [y] la necesidad de una memoria colectiva autónoma del discurso institucional de la historia patria" (203).

Además del recorrido por la historia nacional reciente, la novelística de Villoro permite de manera muy precisa recorrer ciertos postulados del postmodernismo. En una época en la que el postmodernismo como categoría estética y epistémica alcanza el agotamiento y es recibido como un (fácil) recurso para "deal with frivolous themes in a serious manner" (Rioseco 18), Villoro subvierte esa lógica al ofrecer obras que manejan temas serios de manera frívola. Esto es sobre todo evidente en *Arrecife*, novela en la que el autor "exerts himself to be . . . up-to-date with the themes that characterize any postmodern society. Villoro's style, however, has nothing

---

Villoro fue alumno del Colegio Alemán de México, además de contar con múltiples ensayos críticos sobre autores de esta tradición, como Thomas Mann, Robert Musil o Goethe.

fragmentary or experimental . . . . *Arrecife* turns out to be a deliberate and paradoxically postmodern novel" (Rioseco 19).

En efecto, a lo largo de su obra, pero principalmente en *Arrecife*, su cuarta novela, Villoro aborda el postmodernismo no como tema u objeto de estudio (a la manera ciertamente didáctica de Volpi) ni lo asume como estilo mediante el empleo de sus recursos formales; la narrativa de Villoro ofrece al lector, un acceso al postmodernismo "desde dentro", por decirlo así, posicionando a sus personajes de cara a los dilemas epocales, como actores de una trama alienante que se revela ligada a intereses abusivos, y que invariablemente cuestionan o reducen al absurdo los principios morales y afectivos del lector. Más que enfrentarlo, los personajes de Villoro *encarnan* el postmodernismo, incorporando sus contradicciones y atravesando su tragedia en el tono privilegiado por su lógica cultural: la ironía.

Si desde Freud sabemos que la incorporación es siempre signo de un duelo no resuelto, al incorporar los postulados (teóricos) postestructuralistas, lacanianos, y foucauldianos, el Quevedo de Volpi confirma *a posteriori* el fracaso del duelo que el intelectual latinoamericano de fin de siglo elabora en su intento de culminar una integración regional en el marco epistémico transnacional. En cambio, los personajes de Villoro incorporan *a priori* la alienación que enfrentan, al asumir física y anímicamente el fracaso de un orden que inexorablemente los habita y los supera. Frente al *postmodernismo didáctico* de Volpi, Villoro ejercería un *postmodernismo performativo*. Sus tramas exhiben dicho orden sin designarlo como radical antagonista ni ofrecer alternativas. Villoro demuestra que, al operar en un contexto *postmoderno*, la narrativa sólo puede cuestionar el *statu quo* mediante una puesta en escena exaltada de la performatividad de sus sujetos. En otras palabras: más que desenmascarar la ideología adversa en tanto falsa conciencia hegemónica, como procura Volpi, Villoro muestra a qué grado albergamos su relato.

Para ejemplificar la trayectoria de este rasgo fundamental en la novelística de Villoro (el sujeto ante la ideología), consideremos primero a Julio Valdivieso, el protagonista de *El testigo*, "una ficción sobre el México que asume de lleno una decepción democrática" (Ruisánchez, "Lectura ética" 145) y en la que Villoro "lleva a cabo una sofisticada lectura del nuevo orden político y económico consolidado en el país durante los últimos veinte años" (Zavala, "La mirada" 228). Pese a anunciarse como un "testigo", la postura de Valdivieso es la de un observador tan distante como implicado: un intelectual mexicano que – como el Quevedo de Volpi – tras dos décadas en el exilio europeo, regresa a México en el momento pivote que abre el siglo XXI con el triunfo del PAN, partido de ascendente conservador. A diferencia de Quevedo, Valdivieso no regresa como un pujante ideólogo de izquierda dispuesto a hablarle claro al estado neoliberal emergente, sino para dejarse absorber por los ideólogos de derecha que controlan sus aparatos hegemónicos. Significativamente, en lugar de volver a la metrópolis mexicana, Valdivieso retorna al pueblo rulfiano y lópezvelardiano de su infancia y sus ancestros. Para Zavala, "[e]l perfil de Valdivieso, como el de muchos intelectuales mexicanos educados y empleados en el extranjero, es el de un sujeto disonante en una realidad neoliberal que a su vez produce un neoconservadurismo expansivo que somete el presente y reconquista el pasado" (228). Valdivieso es "un testigo de la recodificación simbólica que está experimentando el país en la era neoliberal" (234).

En términos diegéticos dicha recodificación simbólica consiste en llevar a cabo, a través de Valdivieso, un deber de memoria en torno a figuras, espacios y episodios nacionales conocidos, pero no emblemáticos. Como ocurrirá también en *Arrecife*, el protagonista presencia, juzga, atraviesa y vagamente participa en la fabricación de un dispositivo cultural y mercantil

que se revela instrumental en el posicionamiento de grupos de interés hegemónicos.[89] Al igual que en *El fin de la locura*, el melodrama se insinúa en *El testigo* como el dispositivo privilegiado por los aparatos ideológicos de estado (la Historia oficial, la Iglesia y los Medios como mediadores del poder y del saber) para manipular la sensibilidad mexicana a favor del modelo nacional emergente (neoliberalismo conservador). Pero, a diferencia de la novela de Volpi, en la que el sujeto es incapaz de vencer las trampas del poder que, no obstante, identifica como adversario (gobierno y medios se introducen en la vida privada con el fin de manipular la opinión pública y desprestigiar al heroico protagonista), en *El testigo* el protagonista no encuentra otra opción que participar en la red de interpelación – que equipara el influjo ideológico de los medios al de la religión – reduciendo al absurdo la confianza que el ciudadano común deposita en ambos dominios discursivos. Zavala enfatiza que Villoro "obligará a su protagonista a experimentar un nuevo imaginario de nación desde las orillas del fracasado proyecto neoliberal de la derecha que arribó al poder en el 2000 [el PAN]" (234). Subraya también que, a diferencia de los autores del crack – principalmente Volpi –, con su recuperación de López Velarde, Villoro no busca una "reapropiación del capital simbólico del grupo Contemporáneos . . . [para] rearticular su posición de autoridad ante la profunda 'desjerarquización' cultural que ha provocado el neoliberalismo" (234). Villoro construye en cambio una parodia de los discursos nacionalistas conservadores, los cuales entreteje con subtramas más letales y socialmente significativas, como el narcotráfico, y otras íntimas, como el distanciamiento progresivo del

[89] Zavala resume las principales líneas narrativas de *El testigo* como sigue: "A nivel masivo, un monopolio televisivo pretende producir una telenovela titulada "Por el amor de Dios" que propone releer la guerra cristera como un episodio heroico de la historia oculta y tergiversada por el discurso oficial previo al surgimiento neoliberal en México. . . . [U]n sector de la Iglesia Católica que busca la canonización del poeta Ramón López Velarde, enfocándose en los motivos religiosos de su poesía como el aspecto central de su obra. Valdivieso es contratado como asesor de la telenovela y del grupo que quiere hacer del poeta un santo y pronto entiende que ambos proyectos evitan un debate histórico sobre la cristiada y las complejidades estéticas de la obra de López Velarde. En su lugar, promueven una serie consistente de reconfiguraciones del imaginario nacional para transformar el discurso: la telenovela y los milagros como los más contundentes mecanismos de agencia cultural" (232-33).

protagonista de su mujer italiana y de su vida europea a favor del romance de juventud que implica el retorno al origen, quintaesenciado por el "[s]ab[or] a tierra" (*Testigo* 470) del agua que Valdivieso bebe al final del texto.[90]

Recordemos que el modelo propuesto en este estudio subraya la vigencia y reconfiguración de la "alegoría nacional" a partir de la afirmación de Jameson: "*the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public"* ("Third-World 69 ; énfasis original). Conviene leer esta cita como trasfondo de la crítica de Jorge Carrión que sostiene que todas las subtramas de *El testigo* "conducen a una única trama: el regreso definitivo a la finca" que simboliza "el territorio que [el protagonista] conoció y habitó en su infancia", es decir, el territorio nacional de origen, "como si la novela fuera el correlato del *destino individual* de su protagonista" (cit. en Zavala 236; mi énfasis), alegórico de su contexto.

El Testigo es indudablemente una alegoría nacional contemporánea que prefigura de forma contundente el modelo transnacional articulado en este estudio. Como en *Arrecife,* en *El testigo* "lo personal y lo nacional se trenzan en el cuerpo del protagonista, confluyen en él,

[90] Al ser cuestionado sobre su elección de epígrafe para *El testigo* en entrevista para la revista *Bomb* en 2014, Villoro responde: "*El testigo* is about a character, Julio Valdivieso, who has been away from home for twenty-four years (a bit longer than the wanderings of Odysseus in the *Odyssey*). His return to Mexico is meaningful in the sense that it is also part of his journey; he's no longer the same person, so his return is uncomfortable. He can no longer engage with others in the same way as before, and he has to rediscover his country. He becomes more of a witness to the events that unfold than a protagonist. The last line of the book, about the country tasting like earth, comes when he's fully understood that he has gone through a rite of passage." Villoro continúa detallando el origen literario de la metáfora elegida. Reproduzco su respuesta como un ejemplo de la densidad metaliteraria que implican ciertas elecciones retóricas de Villoro, pese a su aparente simplicidad semántica: "The background of this phrase—'Sabe a tierra –dijo Julio.'—is mentioned in the novel. When Octavio Paz and Jorge Luis Borges met, Borges, who had the memory of an elephant, recited Anglo-Saxon poems by memory, among others. He knew Ramón López Velarde's poem 'La suave patria (Sweet Land)' by heart, and some of the language in it—containing domestic evocations of the homeland—really surprised him. Borges, a descendant of generals, once said, 'For me—simply because I'm a coward myself—bravery is an essential virtue.' He had this heroic idea of the homeland, and it surprised him that López Velarde had written about his Mexican homeland in a totally domestic, playful way, describing food, the green lightning of parrots' wings, and the toylike ways in which trains puff down the tracks. Borges didn't know the word 'chia' in the poem, so he asked Paz what it referred to. Paz explained that it was a seed used locally in drinks, such as lemonade. Borges asked him what these drinks tasted like, and Paz simply responded that they tasted like earth. Chia seeds do have a rather earthy taste, but Paz's response was beyond literal. He was alluding to the homeland, linking it to 'La suave patria,' defining it as something that you can drink on a daily basis without realizing it" ("Writing in the Midst").

excitan su deseo" (Ruisánchez, "Lectura ética" 146). Pero a diferencia de *Arrecife, El testigo* "se tensa . . . en torno al ejercicio de la *memoria como obligación personal*" (145), debido al cual, pese a su ejemplar parodia de las redes discursivas del poder en México, su elaboración alegórica consuma una *restitución benjaminiana* del pasado mexicano. A diferencia de Valdivieso, Tony Góngora, el protagonista de *Arrecife,* no *regresa* al origen para quedarse o rehacer su vida, sino que incorpora el fracaso del (nuevo) proyecto neoliberal (trans-)nacional y al final de la trama *huye* del territorio de origen sin recurrir al homenaje ni a la restitución – como ocurre en la alegoría de postdictadura de Avelar. Si en *El testigo*, "[t]anto el poeta como la finca se presentan como símbolos donde existe siempre la posibilidad postergada de reposicionar el rumbo de la historia con escenarios de reescritura histórica improbables" (Zavala, "La mirada" 240), en *Arrecife* ni reescritura ni reposicionamiento son ya posibles, y los símbolos empleados (el cuerpo y la memoria de Tony, al igual que los múltiples espacios) arrastran secuelas fatales que no vislumbran alternativas ni una posible restitución. En ambas novelas, aunque de forma lateral, Villoro alude – entre otros agentes y signos del fracaso del proyecto nacional – a ese adversario crucial en la historia mexicana del siglo XXI, el narco. Por lo demás, ambas tramas se articulan en torno a una intriga detectivesca que busca ante todo revelar aquello que está detrás de lo aparentemente inocuo y cotidiano, esa normalidad que causa un malestar subyacente pese a la aparente comodidad garantizada por el mercantilismo contemporáneo a las clases privilegiadas.

Arrecife puede igualmente leerse como una continuación de la alegoría nacional elaborada en *El testigo.* En lo que respecta a la representación y agencia del sujeto ante su contexto, "[l]a resistencia de Valdivieso se convierte pronto en ambivalencia orientada hacia un 'corto circuito' individual" (Zavala, "La mirada" 240); en cambio, Tony Góngora llega (es llevado) al arrecife en pleno "corto circuito" individual, y su resistencia consiste en sobreponerse

a la ambivalencia que ha debido adoptar para sobrevivir a un contexto igualmente ambivalente. Ahí donde la agencia de Valdivieso es neutralizada por el influjo nacional-originario en el que se queda a vivir, Góngora escapa al territorio del arrecife, cuyo dominio igualmente lo ha vencido. También desde una perspectiva histórica, material, cultural y, crucialmente, ideológica, *Arrecife* sugiere una continuación exacerbada de la lógica delineada en la novela anterior: "En *El testigo*, la ideología es plenamente *visible* y encuentra *sin ambigüedades* sus vehículos de agencia, y de modo paralelo, establece sus medios coercitivos para contrarrestar la disidencia. Valdivieso se convierte en objeto de otras miradas que desde espacios privilegiados participan en el ejercicio coral de la ideología neoliberal" (235). En *Arrecife*, el neoconservadurismo (post-) neoliberal mexicano responde al mercantilismo global, y la fabricación mediática del simulacro cultural se extiende a todas las esferas públicas y privadas. Como ya señalaba Sánchez Prado: "la obra de Juan Villoro es transicional entre el sistema cultural codificado por el nacionalismo revolucionario del PRI y el cuadrante diseñado por los flujos ideológico-experienciales del capital" ("Los afectos" 225). Así pues, la lectura de ambas novelas permite que el lector perciba la transición de un proceso de subjetivación moderno a uno postmoderno tanto en lo político como en lo afectivo:

> The earlier understanding of ideology was that it hid the truth, that it represented a "false consciousness," as Marxists phrase it, keeping us from seeing the real workings of the state, of economic forces, or of the dominant groups in power. (This understanding of ideology corresponds to Baudrillard's second order of simulacra.) Postmodernism, on the other hand, understands ideology as the support for our very perception of reality. There is no outside of ideology, according to this view, . . . any representation of reality is always already ideological, always already constructed by simulacra. (Felluga, "Modules" 283)

En esta progresión, que en Villoro implica el paso de la alegoría nacional a la transnacional, el autor sustituye la reflexión endógena (nacional/cultural mexicana) facilitada por la perspectiva "exógena" de Valdivieso, por una despiadada "trama de globalización" que implica un choque de posturas ideológicas y morales geopolíticamente marcadas, cuyos bordes se confunden. La confusión depende, además, de los afectos y los lazos interpersonales que los personajes tejen al cruzar dichos bordes, por lo que la trama de *Arrecife* configura lo que en hemos llamado un *campo afectivo transnacional*.

Por todo lo anterior, Villoro es sin duda un autor que se vale de la alegoría cuerpo-nación para configurar "contranarrativas de la comunidad imaginada: esa zona periférica discursiva donde es posible producir brotes de 'diferencia cultural' (Bhabha 201)" (cit. en Zavala 236) y sacar a la luz el "territorio marginal de la modernidad . . . : la compleja y desastrosa emergencia de las regiones olvidadas del capitalismo global . . . [,] estos arrabales globales" que no deben considerarse "'como un desafortunado accidente, sino como un producto necesario de la lógica interna del capitalismo global' (Žižek, *In Defense* 424)" (cit. en Zavala 237).

En lo sucesivo, mi análisis de *Arrecife* en tanto alegoría transnacional procede como sigue: Tras considerar la referencia al barroco en el nombre del protagonista, identifico algunos elementos comparativos con la obra de Malcolm Lowry, intertexto explícito, con el fin de contrastar las perspectivas de los protagonistas en tanto subjetividades epocales y culturales (moderna / postmoderna; mexicana / extranjera) y en relación a México como "heterotopía" (Foucault) y espacio simbólico en el que éstos efectúan la analogía identitaria. A continuación, me baso en las teorías de Jean Baudrillard sobre el postmodernismo para articular una lectura de *Arrecife* en clave de "simulacro hiperrealista". Siguiendo a Žižek, leo a Tony Góngora como "síntoma" de su contexto ideológico e interpreto la subjetividad pasiva del protagonista como

forma de resistencia ante el cinismo generalizado del orden represor. Por último, considero el recurso a la trama detectivesca como un desplazamiento del trabajo de duelo, propio de la alegoría, encaminado a suplir la función restitutiva por un acceso a los mecanismos de fabricación del simulacro, y analizo las funciones del romance y la amistad como motores prospectivos que, en una reemergencia intempestiva del "intercambio simbólico" (Baudrillard), otorgan agencia al protagonista, permitiéndole avanzar hacia una posible "desterritorialización" en el sentido de Deleuze y Guattari, y derrotar el "micro-fascismo" emergente en la época actual (Deleuze y Guattari; Rasmussen).

Como resume Mihály Dés, Villoro es "un autor con un sistema narrativo barroco y una sensibilidad manierista, en correspondencia con la sensación de un mundo quebrado" (14). En el contexto de esta tesis, resulta productivo empezar el análisis de *Arrecife* por la elección del apellido del protagonista, Góngora, en tanto signo que remite al gran poeta del período barroco del Siglo de Oro español, Luis de Góngora y Argote, el opuesto culterano del conceptista Quevedo, elegido por Volpi como protagonista de *El fin de la locura*. Es evidente que ambos autores remiten la praxis subversiva de sus protagonistas postmodernos a este período de la tradición literaria hispánica, cuyo principal rasgo es la oposición al dominio de la razón, propia del clasicismo. Dicha oposición se lleva a cabo mediante una revaloración exaltada del dominio de la pasión y otras formas irracionales del conocimiento, que combinan además un interés por lo popular y una elevación de lo material a niveles trascendentales. Como el postmodernismo ante la modernidad, el barroco es un fenómeno de violencia y revolución formal ante el agotamiento del período anterior, pero con una base material idéntica que implica además una perspectiva ideológica y de contenido social y moral (Pozuelo Yvancos 93). Otra corriente interpretativa "une el Barroco a la emotividad a través de los sentidos, al conflictivo vitalismo-desengaño, [y] a

su carácter latino-católico" (94). En todo caso, el rescate de lo afectivo frente a la razón – y la tendencia autoral a valorar la pasión como instancia legítima de conocimiento y a identificarla con la episteme latinoamericana- son constantes no sólo en este par de novelas, sino en todas las abordadas en el corpus aquí tratado. Esto no es casual. Como ya señalara Walter Benjamin, el drama barroco – y, en consecuencia, el recurso a la alegoría – surge en respuesta a una crisis de la razón trascendental y sus instituciones representativas (iglesia, gobierno):

> The self-conscious and highly elaborated use of allegory in the German Baroque arises as a result of a historical and theological crisis following [*a*] the division of the church, whose authority as custodian of a unified field of meaning was thereby challenged, and [*b*] in the wake of civil wars which challenged the divinely guaranteed earthly authority of kings and rulers. The frantic, contradictory and troubled ways in which emblems and portents are manipulated by the crisis-ridden dramatists of the Baroque are treated by Benjamin as indicative of a *loss of meaning-giving traditions* and certainties. The absoluteness of the Absolute had been put in question. (Spencer 63; mi énfasis)

Al igual que el drama barroco alemán (*Trauerspiel*) estudiado por Benjamin, el barroco literario español recurre con especial constancia a la alegoría en tanto figura de resignificación del pasado desde el presente. Como explica Pozuelo Yvancos, los autores del barroco entienden su práctica como una "*Inventio*", la primera de las cinco partes de la Retórica clásica, que tiene "una significación mucho más extractiva que creativa," pues no consiste en inventar de manera original, sino que "entiende el discurso como un 'sacar a la luz' elementos que ya se tienen en el enorme depósito de argumentos y asuntos consagrados por la tradición" (9). Pozuelo Yvancos destaca que "la invención literaria" barroca busca ante todo "*dar continuidad y al mismo tiempo*

variación a una tradición heredada" y pone el ejemplo de Cervantes, quien parte del "héroe clásico, al que quiere inventar desde una conciencia nueva, que por tal gesto ha ganado el calificativo de moderno" (10; mi énfasis). No es otra la pretensión de Volpi al nombrar a su quijote postmoderno en homenaje al poeta conceptista; ni la de Villoro al elegir a Góngora como antecesor del culteranismo mexicano contemporáneo que su protagonista encarna.

Según "los estudios críticos fundacionales del modo moderno de leer a Quevedo," éste es también el gran retórico "ya entrevisto por Borges cuando encontraba en Quevedo menos a un hombre que a una dilatada y compleja literatura" (Pozuelo Yvancos 93). Como el barroco mismo, en la obra de Quevedo se enfrentan dos retóricas: por un lado, "inaugura una época de desconfianza hacia el lenguaje"; por otro, ofrece "una intervención esteticista que incide en el desengaño moral" (94). Ambas motivaciones resuenan en el periplo de Aníbal Quevedo. Más aun, el tono irónico y la ambigüedad moral y afectiva que animan la crítica epocal de Volpi y hacen de su novela una sátira sociopolítica y cultural más que una simple parodia, remiten igualmente al ilustre poeta: Mediante la sátira, Quevedo "vincula el juego de contrarios y las múltiples agudezas . . . con un marco explicativo . . . según el cual es posible leer [en] la angustia de Quevedo, el proceso de desengaño barroco . . . [,] como si Quevedo hubiera sido un Jano bifronte con dos almas que respondieran al mismo 'desgarrón afectivo'" (95). Lo anterior no hace más que consolidar el carácter alegórico de *El fin de la locura* (su *inventio*) en referencia y homenaje al retórico del conceptismo, para quien "los sistemas de ideas no afluyen al poema como 'ideas' sino como analogías conscientemente estructuradas al modo de metonimias culturales." Al igual que "el tropo clásico", la *inventio* de Volpi propone al lector "la reconstrucción de una intertextualidad implícita" (Pozuelo Yvancos 97).

Luis de Góngora y Argote es reconocido por su "alto grado de intensidad en el rigor

constructivo y en la sutileza de sus conexiones . . . textuales que rigen la arquitectura narrativa" (25). A diferencia del conceptismo de Quevedo, que dificulta el entendimiento mediante la concisión y concentración de significado en significantes de agudeza semántica, el culteranismo de Góngora se caracteriza por una organización en forma de *enigma*, basándose ante todo en emblemas y alegorías, el uso de metáforas puras, intertextualidad y sublimación de lo humilde ante lo noble (25). En su interpretación del poema máximo de Góngora, la *Fábula de Polifemo y Galatea*, "una versión de la vieja y eterna dialéctica de Eros y Tánatos, el Amor y la Muerte," Dámaso Alonso subraya que Góngora "deshacía la pretendida arbitrariedad y no motivación del significado respecto de su significante" y que la *Fábula* es un "ejemplo cabal del contraste barroco entre la Monstruosidad oscura de Polifemo y la Belleza luminosa de Galatea" (cit. en Pozuelo Yvancos 27). Como demuestro a continuación, en *Arrecife*, Villoro intenta también una construcción narrativa de amor y muerte en términos de monstruosidad y belleza, menos de los sujetos que del mundo contemporáneo, con el objetivo de revelar precisamente, la ruptura entre significado y significante como nuevo orden rector. Como la *Fábula*, *Arrecife* comienza con el encuentro de Tony Góngora, monstruoso a su manera, y Sandra, una "ninfa fugitiva", que "llegó al Caribe a los diecisiete años, en compañía de un veterano de la guerra de Vietnam que . . . regresó a Estados Unidos en una bolsa. Pensó que así regresaría de Saigón, no de México" (*Arrecife* 16). Si bien la primera escena de la novela transcurre "durante la siesta" y en ella "se desarrolla todo el galante descubrimiento de los amantes" (Pozuelo Yvancos 28), fuera de esta coincidencia anecdótica, *Arrecife* remite a la *Fábula* por la función crucial que en ella cumple la traición. En mi lectura, la analogía entre el barroco y el postmodernismo sugerida por el apellido del protagonista apunta fundamentalmente a la elaboración textual del "simulacro hiperrealista" en fatal trayecto hacia la "des-realización" que Villoro construye en *Arrecife* – para emplear ya

la terminología de Baudrillard que más adelante detallo.

Arrecife tiene además un intertexto novelístico de máxima relevancia tanto en la llamada literatura mundial como en la mexicana y que se hace explícito en el epígrafe que abre la novela:

> Algún día encontraré una tierra corrompida hasta la ignominia, donde los niños desfallezcan por falta de leche, una tierra de desdicha e inocente y gritaré: "Me quedaré aquí hasta que éste sea un buen lugar por obra mía."
>
> —Malcolm Lowry

Este fragmento de la novela *Ultramarina* (1933) prefigura el contexto apocalíptico y el tono esperanzado de *Arrecife*. El propio Villoro declaró en conferencia que su novela tiene una relación directa con la obra del gran novelista inglés (Campos Garza), a quien consagra un capítulo del libro de ensayos *De eso se trata* (2008). En ese ensayo – titulado "'Mezcal', dijo el cónsul" – Villoro cita ese mismo fragmento que utilizará como epígrafe programático en primera persona en *Arrecife*, y agrega: "No podía haber profecía más exacta del sufrimiento y la belleza que Malcolm Lowry encontraría en México" (265). Quizás México sea el monstruoso Polifemo en la *Fábula* de Tony Góngora; lo cierto es que, unos párrafos antes, Villoro ha señalado que "Lowry necesitaba un marco preciso" para *Bajo el volcán*: "Su novela de artistas debía transcurrir en un sitio que desafiara a los personajes con *enigmas muy superiores a su cultura*. Un escenario magnético, inefable", que Lowry encuentra en México y que Villoro revisita, remitiendo al presente el estereotipo compartido por otros célebres artistas extranjeros de la época: "Como D.H. Lawrence, Hart Crane, Graham Greene, Jack Kerouac, William Burroughs, John Reed, Evelyn Waugh, André Breton, Antonin Artaud, Aldous Huxley, Ambrose Bierce, Paul Morand, Italo Calvino, Joseph Brodsky y tantos otros, Malcolm Lowry llegó a México en pos de *oráculos salvajes*" ("Mezcal" 265; mi énfasis). *Arrecife* muestra, la materialización de esa

mirada exotizante, de extracción colonialista, sobre México, su territorio, su cultura y sus sujetos. Esto sugiere que, al igual que los autores del primer capítulo, pero de forma soterrada, Villoro remite el presente distópico a los orígenes coloniales del sistema-mundo moderno; específicamente, a la asimetría de las relaciones interculturales derivadas de dicho contexto histórico.

No son pocos los datos biográficos del autor inglés de *Bajo el volcán* (1947) y *Ultramarina* que encuentran referentes en *Arrecife*. El más evidente es la elaboración de una novela "cabalística y dantesca" (Rebolledo, "Simbolismo" 71) en un México que simboliza a la vez el paraíso y el infierno. La obra maestra de Lowry está ambientada en Cuernavaca, donde el autor vivió en 1935. Como ocurre con Lowry, "*Arrecife* trata – dice Villoro – de los daños que elegimos. Necesitamos beber la última copa de alcohol y pasar a otro estimulante más fuerte" (Campos Garza). Al igual que la inversión del registro trágico por la sátira, es clara también la metonimia nacional a partir de una formación geográfica que aquí será el arrecife y no el volcán. Como en Villoro, el estilo de Lowry incluía referencias autobiográficas y, sobre todo, un gran simbolismo en la elaboración de enigmas. Como el narco y los emporios corporativos de *Arrecife*, en *Bajo el volcán* hay un contrabandista estadounidense y un grupo de fascistas. Y ahí donde *Arrecife* narra una historia de amor, amistad y traición, la de Lowry es también un ajuste de cuentas con la culpa propia y los límites del amor conyugal. Pero el drama central de Lowry – la íntima tragedia del autor y su obra – es la desolación existencial y el alcoholismo invencible, infierno del protagonista que ve en el espacio mexicano el contrapunto de su tragedia.

En el contexto de este estudio, la intertextualidad con Lowry obliga a destacar el contraste entre la visión transnacional de Tony Góngora/Villoro y la perspectiva extranjera de Lowry/Firmin, un exiliado existencial que huye de su país y se refugia en un México que aparece

como metáfora del infierno y en el que los protagonistas son igualmente extranjeros en posición privilegiada que ocupan lugares y profesiones transitorios, y no establecen relaciones horizontales con los habitantes autóctonos, quienes, al igual que el escenario, funcionan como signos fatales en torno a los cuales el narrador construye metáforas de una tragedia íntima.[91]

Como la de Tony Góngora, "[l]a biografía de Lowry es una extensa patología" (Villoro, "Mezcal" 258). Lowry – él mismo un inglés alcohólico y deportado que llevó una vida nómada y escribió buena parte de su obra en un hotel y otra en una playa marginal – narra 24 horas desde la perspectiva desolada y autodestructiva de un ex cónsul británico en México, Geoffrey Firmin, alter ego del propio Lowry. De manera similar, Tony Góngora refiere haber sufrido una larga dependencia a diversos narcóticos durante su juventud y hasta su llegada al arrecife, y mantiene durante la primera mitad de la trama una actitud pasiva y espectral, como de sonámbulo. Tony ha sido asimismo abandonado por su mujer; pero a diferencia de Yvonne, quien vuelve al hotel Bella Vista de Quauhnáhuac (el equivalente ficcional de Cuernavaca, ciudad turística y paradisiaca como el "Kukulcán" de Villoro, que remite etimológicamente a Cancún), la exmujer de Tony no volverá y sólo al final de la obra – como Valdivieso en *El testigo* – el protagonista comenzará un nuevo romance prospectivo que sugiere un nuevo punto de partida, ya no en el territorio de origen, sino tras un acto urgente de desterritorialización que analizaré más adelante.

Más que a Tony, Firmin preludia en *Arrecife* al Gringo Peterson, nihilista y misántropo

[91] En el citado ensayo sobre *Bajo el volcán*, Villoro expresa: "Seguramente Lowry se las habría arreglado para sufrir igual en Suiza, pero no hay duda de que México contribuyó de manera específica al deslumbramiento y al desplome que buscaba. . . . En la novela abundan las descripciones sobre el esplendor del paisaje mexicano, la grandeza del muralismo, la peculiar hospitalidad de la gente sencilla, pero el país no deja de ser amenazante. 'México es paradisiaco e indudablemente infernal', le escribe a Johathan Cape. A un amigo le confiesa: 'México es el sitio más apartado de Dios en el que uno pueda encontrarse si se padece alguna forma de congoja; es una especie de Moloch que se alimenta de almas sufrientes'" ("Mezcal" 266). Parece claro que Villoro reproduce esta perspectiva extranjera hacia México en la configuración del espacio distópico de *Arrecife*, así como en los personajes extranjeros en posición de poder: el Gringo Peterson y el francés Mallet, quienes, al poseer La Pirámide, controlan la economía, y defienden sus intereses personales a costa de arruinar el último microcosmos precario que ese resort turístico representa para la comunidad local.

que, con "Ambroise Bierce", piensa que "[s]er un gringo en México es [una forma de] eutanasia" (*Arrecife* 220). Como Lowry, Peterson persigue el fracaso como una forma de autodestrucción que va más allá de un ajuste de cuentas consigo mismo. Como Firmin, el Gringo Peterson atraviesa la novela en estado de ebriedad, antes de revelarse como el principal culpable tanto del crimen que desteje la trama como del desastre ambiental, económico y social que denuncia la novela.

Es sabido que Lowry vivió atormentado tras el suicidio de su amigo Paul Fitte, del cual se sentía culpable por haber rechazado la relación homosexual que éste sugería. Para su distopía, donde el hedonismo colectivo – nunca individual – impide toda inversión libidinal, y cuyo tono imperante es una melancolía irónica y defensiva, Villoro privilegia la amistad, y no el romance, como principio prospectivo. Aunque no sea cuestión de homosexualidad, la relación intersubjetiva más significativa en *Arrecife* no será el romance pasado con Luciana, ni el presente con Sandra, ni siquiera el futuro con Laura; sino la amistad entre Tony Góngora y Mario Müller, su amigo de infancia, cómplice de adolescencia y gerente de La Pirámide, el resort tropical "todo incluído" en el que se desarrolla la historia.

Otro paralelismo significativo entre *Arrecife* y *Bajo el Volcán* es precisamente el recurso al hotel, ese espacio de tránsito para turistas que Villoro elige como metáfora central y espacio físico para elaborar su alegoría transnacional. Como señala Ricardo Blanco, "Villoro has achieved something quite remarkable: a novel that offers a microcosm of the state of modern Mexico – perhaps, by extension, the entire postmodern world – within a luxury hotel" ("The Funhouse"). Que el resort lleve por nombre "La Pirámide" refuerza el carácter crítico y alegórico de la ficción, al referir en un mismo signo el patrimonio histórico mexicano y el entramado social que transforma esos espacios de ocio internacional en negocio transnacional, haciendo

tanto de la cultura como de la naturaleza, meras mercancías. Lowry comienza su narración en el Casino de la Selva, emblemático hotel y lugar de la memoria mexicana en decadencia – "the ghosts of ruined gamblers haunt it" (Lowry 41). En ese espacio, bajo el atardecer del día de muertos, la novela de Lowry arranca con una charla que rememora la muerte de Firmin (cuyo nombre refiere a "*infirme*", un "enfermo", pero también un "loco") a un año de los hechos: "—I meant to persuade him to go away and get déalcoholisé," (Lowry 50), dice el médico que no logró salvarlo. Tony Góngora también llega al hotel en un intento de su amigo Mario Müller por desintoxicarlo; pero es Müller quien muere y Tony se irá al final del texto sintiéndose como M. Laruelle: "still a stranger . . . like a wanderer on another planet" y preguntándose: "Yet in the Earthly Paradise, what had he done?" (Lowry 140).

En su ensayo "*Des espaces autres*," Foucault define la "heterotopía" como un "espacio especular" que, a través de la "ilusión" y la "compensación," permite una crítica "a la vez mítica y real del espacio en que vivimos" (17-19). La heterotopía, dice: "funciona al máximo cuando los hombres se encuentran en una suerte de ruptura absoluta con su tiempo tradicional" (6). Foucault reconoce dos maneras de problematizar esta ruptura: ya sea por *acumulación*, ya sea por *anulación* del tiempo. Al definir la "heterotopía puramente temporal o de la anulación del tiempo" como "ligada, bajo la forma de la fiesta, a lo más fútil, pasajero y precario", Foucault pone como ejemplo las "villas vacacionales polinésicas que ofrecen tres semanitas de desnudez primitiva y eterna a los habitantes de las ciudades" (18-19). Tanto Lowry como Villoro ofrecen dos visiones que cuestionan el concepto de heterotopía en tanto espacio liberador y de eventual reconstrucción subjetiva desde perspectivas divergentes. En *Bajo el volcán,* Lowry configura un México que, en su totalidad, funciona como una anti-heterotopía: ese paraíso infernal en el que, pese a buscar una catarsis, el extranjero – nunca aludido como turista, o, más precisamente,

como turista existencial – accede a los fondos más bajos de su infierno personal. Por su parte, la novela de Villoro muestra el lado apocalíptico de aquello que un día fue una heterotopía: ese espacio originalmente diseñado para ofrecer una ilusión de suspensión del orden y compensar por las imperfecciones de la vida moderna, de manera muy similar al cronotopo del carnaval bajtiniano, se torna adverso a sus habitantes y a sí mismo. Pero, a diferencia de la tragedia *íntima* de Lowry – escrita desde la perspectiva del extranjero que elige México como escenario y a sus habitantes como actores para escenificar su apasionada autodestrucción – Villoro se vale de la alegoría para indagar en torno a la identidad *colectiva* generada en los intersticios *trans*-nacionales del territorio físico y afectivo en el que sus personajes cohabitan. Así, el México distópico de *Arrecife* es el resultado y la secuela dejada por el México heterotópico de Lowry.

El contraste entre *Bajo el volcán* y *Arrecife* permite mostrar, en resumen, la diferencia entre una novela simbólica y alternizante, escrita desde la perspectiva del cosmopolitismo occidentalista moderno, y una novela alegórica transnacional contemporánea. Por un lado, tenemos un sujeto (post-)imperialista moderno (Firmin/Lowry), voluntariamente alienado del contexto sociocultural que percibe como ajeno y subalterno (Quauhnáhuac/México/el "tercer mundo") y que, aunque funciona como generoso espacio de acogida, fracasa en tanto espacio de construcción identitaria y resulta refractario a la configuración de un campo afectivo (trans-)nacional, por lo que la alegoría es igualmente imposible. Por otro lado, tenemos a un sujeto (Góngora) involuntariamente alienado en un contexto intercultural y una comunidad transnacional tan propios como expropiados (La Pirámide / México) de los que difícilmente logra deslindar sus atributos identitarios (cuerpo, memoria, familia y demás afectos *afectados*), por lo que la alegoría es inevitable (diríase, con Jameson: orgánica o natural).

Como ya ha indicado Ruisánchez, "el rasgo más importante de las novelas de Villoro es

su esfuerzo permanente de tejer una historia local al interior de una importante reflexión de los efectos del capitalismo global en comunidades específicas" ("Juan Villoro" 95). *Arrecife* construye su discurso crítico sobre la figura del turismo tropical como epítome de la economía neoliberal que ha regido a México desde los años setenta y que, a fuerza de explotación y corrupción, hoy alcanza un momento crítico que amenaza con agotar los recursos naturales y sociales que la sustentan. "La Riviera Maya es leída como el lugar en el que los 'narcodólares' se incorporan al flujo del capitalismo global", por lo que la novela conforma, junto con *El testigo,* un "díptico de la ruina del neoliberalismo" pues "ambas enmascaran la verdadera economía mexicana y la realidad brutal, basada en exportación de petróleo y cada vez más dependiente de los fondos enviados de E.U por los indocumentados", además del "fracaso de la llamada 'guerra contra el narcotráfico' bajo el régimen de Calderón, como contrapunto a la 'guerra contra el terrorismo' de Bush" (Ruisánchez, "Juan Villoro" 94). Asimismo, los sujetos y espacios disfuncionales de *Arrecife* inscriben las tensiones generadas por los intensos flujos globales en el México neoliberal, exhibiendo la porosidad que permea las nociones de territorio geográfico y cuerpo social, tradicionalmente ligadas a la nación como matriz identitaria. La propia novela explicita su postura crítica transnacional en voz de Mario Müller: "—Europa y Estados Unidos llenaron el mundo de mierda para desarrollarse, pero no quieren que hagamos lo mismo. . . . Nuestro atraso es su ecología" (146). *Arrecife* es también una alegoría de la permeabilidad de las fronteras nacionales e ideológicas que, a fuerza de promover el libre intercambio mercantil, ha hecho de México una "tierra de nadie" (222, 225) en la que reinan los atributos apocalípticos: "paranoia, violencia [y] dualismo moral extremo" (Garrard 87).

La ficción especulativa de Villoro se sitúa en un futuro posible, no muy lejano, en el que la lógica omnívora del libre mercado ha aliado su poder de interpelación al de los aparatos

ideológicos de estado – cuya precaria autonomía todavía era reconocible en las novelas anteriores. Si *El fin de la locura* planteaba el desmantelamiento afectivo y social del sujeto moderno que descubre e intenta revelar el espectáculo del poder político y su infiltración en las instituciones culturales supuestamente autónomas, *Arrecife* presenta un México alienado por los excesos de la ideología neoliberal, en el que se ha confirmado con ostentoso cinismo el paso del poder al biopoder. Ahí donde Volpi se preocupa por deconstruir el ascenso y trágico triunfo de la razón neoliberal, Villoro se instala del otro lado de la historia, a posteriori de esa lógica que impide distinguir entre economía y cultura, realidad y espectáculo. Y es que en *Arrecife* no hay aparatos ideológicos de estado porque tampoco hay estado: el gobierno y la ley participan del simulacro general y omnipresente que la novela relata. No se trata ya – como en Volpi y en *El testigo* – de revelar la falsedad discursiva, sino, como indica Rosa Beltrán, de ofrecer "una parábola sobre la imposibilidad de la representación en la época postmoderna . . . [y] un emblema de los valores de la mundialización" (23-24). Abordaremos esto enseguida.

La trama de *Arrecife* puede resumirse como sigue. A sus cincuenta y cuatro años, Tony Góngora llega a La Pirámide cuando su amigo de infancia, Mario Müller, decide salvarlo del limbo de las drogas empleándolo como "musicalizador de peces" en el acuario del hotel del que es gerente (*Arrecife* 183). El concepto que Müller vende a los turistas es una "ecología del pavor" (179) que conjuga el exotismo ecológico y cultural del arrecife maya con la posibilidad de protagonizar secuestros y golpizas en una suerte de *reality show* narcoturístico. En este paraíso artificial donde "tarde o temprano los clientes quieren peligros más reales y los narcos temen que te metas en sus peligros, que sí son reales" (179), la intriga se introduce con el inexplicable asesinato de Ginger Oldenville, buzo estadounidense "predispuesto al disfrute" (22). De manera análoga al progresivo encubrimiento de lo real por el "orden del simulacro",

articulado por Jean Baudrillard en *Simulacres et simulation*, la búsqueda del culpable funciona en *Arrecife* para revelar, siempre a través de la mirada irónica y pasiva de Tony, las alianzas corruptas entre gobiernos, inversionistas, militares y narcotraficantes.

Más que víctima o testigo, Villoro diseña al protagonista como el *síntoma* de este contexto. Al epígrafe ya analizado, sigue un breve prólogo, también programático y en primera persona, que puede leerse como una *mise en abyme* en voz de Tony Góngora, pues sintetiza las dos etapas psíquicas y emocionales que el protagonista atravesará en la novela:

> Pasé la primera parte de mi vida tratando de despertarme y la segunda tratando de dormirme.
>
> Me pregunto si habrá una tercera parte. (*Arrecife* 9)

Este *incipit* toca los tres tiempos de la alegoría: el pasado de la memoria, el presente de la acción y la incertidumbre futura. Sienta también el tono irónico de la trama en sintonía con la subjetividad del protagonista. Tanto la biografía como el cuerpo de Tony Góngora inscriben metáforas del conflicto social. A sus diez años, su padre vio en la masacre de Tlatelolco una coartada para abandonar el hogar: el oportunismo individualista del padre vacía de significado colectivo y trascendente al acontecimiento de máxima carga nacional que conoce la generación anterior. Tony posee además numerosas heridas biográficas, secuelas físicas y psicológicas que se prolongan en un letargo existencial: infancia solitaria, juventud psicotrópica, fracasos conyugales y profesionales; cojea como secuela de un atropello (del que Mario Müller es parcialmente responsable); y en lugar de un dedo tiene un muñón insensible que significativamente funciona como zona erógena en los encuentros con Sandra. El propio Tony opera con la lógica del síndrome del miembro ausente: se ve actuar sin mayor empeño y sus emociones no alcanzan registros apasionados. Su muñón insensible, cojera y memoria deficiente

lo designan como "la tan lacaniana definición del inconsciente: 'El autómata (es decir, la letra muerta, insensible), que dirige a la mente inconscientemente [*sans le savoir*] a él'" (Žižek, *Sublime* 65). La elaboración alegórica de Villoro en torno al cuerpo de Tony y el malestar que impregna el universo mexicano retratado, es tal que son precisamente estos espectros corporales (como el muñón o la cojera), y psicológicos (como la memoria deficiente o los fracasos compartidos), lo que establece vínculos afectivos, de conveniencia y supervivencia, entre los habitantes del *Arrecife*, originarios tanto del norte como del sur global, todos igualmente "Extraditables" (133), nombre del grupo de rock de juventud de Tony y Müller.

La cultura mediática – uno de los fenómenos que de acuerdo a Baudrillard borran las diferencias entre realidad y simulacro – aparece en *Arrecife* como telón de fondo de la juventud psicotrópica, moldeando el deseo de los protagonistas con sus modelos de vida espectaculares, por lo que funciona como puerta de entrada al simulacro contemporáneo que La Pirámide alegoriza en tanto espacio de confusión de "la violencia como acto recreativo y como tótem de nuestra época" (Beltrán 23). Una lectura alegórica del nombre del grupo, "Los Extraditables", establece un lazo nostálgico hacia las últimas décadas del siglo XX, época en la que el rock – uno de los temas predilectos de Villoro – aunado a las drogas y la frivolidad existencial del protagonista, remiten a la atmósfera ingenua y contracultural con que la clase media atraviesa "el milagro mexicano" de los setenta a los noventa: "Años gloriosos" – dice Müller – "Éramos tan optimistas que nos divertía destruirnos. Cuando recuperamos la sobriedad ya no valía la pena estar lúcido. El país se volvió una mierda. Nuestro insomnio es generacional" (197).[92] El nombre

[92] El propio Villoro sostiene en entrevista: "Podría parecer que toda la contracultura desembocó en tragedias sociales, pero un impulso de recuperación es la tecnología. [No obstante, hoy en día] La tecnología produce adicciones y dopaje. Nos sentimos huérfanos si nos falta alguna de nuestras prótesis tecnológicas . . . . "En México vivimos entre el carnaval y el apocalipsis, y muchas veces el apocalipsis se produce dentro del carnaval" (cit Morán *ABC* 78).

del grupo sugiere la "extradición" metafórica de las promesas de juventud de más de una generación de mexicanos cuya complicidad por inacción extiende hoy su fatalismo hacia los extranjeros que creen hallar refugio en el país, como Sandra y Ginger, borrando con su pasado su privilegio geopolítico: "Resultaba insólito hablar del pasado en La Pirámide. Todos estábamos ahí porque algo se había jodido en otra parte" (16). De acuerdo a Sánchez Prado, en los años de ascenso del neoliberalismo, "la cultura norteamericana y sus códigos adquirieron un rol predominante en la configuración de la imaginación afectiva de las clases medias", que dio como resultado "la emergencia de un nuevo sistema de consumo oblicuo, reflejado, por ejemplo . . . en el éxito de las versiones latinoamericanas de . . . MTV" ("Los afectos" 219). Tanto Tony como Müller pertenecen a esas clases medias cuya imaginación afectiva se nutrió de esos discursos transnacionales que, años más tarde, serían sustituídos por géneros radicalmente hiperrealistas, como el *reality-show*, que es la fantasía mediática que Müller vende a los turistas, pero también alegoriza la nueva "realidad" social, política y cultural de la región.[93]

En tanto personaje alegórico de su contexto – su síntoma – Tony Góngora no sólo habita, sino que *encarna*, un mundo en el cual el sujeto postmoderno fragmentado *se sabe inmerso* en los complejos artilugios y falacias del orden simbólico dominante – el hábitat natural*(izado)* de su percepción: su acuario en La Pirámide en el Arrecife, como metáfora del tercer orden de encubrimiento de lo real. Más que desentrañar la *falsa* conciencia que ha infiltrado el inconsciente colectivo, Tony terminará la novela con *plena* conciencia de la función que cada

[93] En los años anteriores a la escritura de *Arrecife*, surge y se populariza un *reality show* que sin duda puede señalarse como otro referente extradiegético de la novela: *Survivor,* serie estadounidense que comenzara en 2000 y que en 2019 alcanza su trigésimo octava temporada. Tuvo igualmente sus versiones latinoamericanas, *La isla* (México 2012 a 2017) y *Expedición Robinson: La isla VIP* (Chile 2006), nombrada en honor al reality suizo que creó el concepto. Como es sabido, el *reality show* o espectáculo de telerrealidad es un género televisivo (masivo y popular) que se caracteriza por romper los límites entre realidad y espectáculo, al convocar como actores a individuos que, sin un libreto predeterminado, aceptan poner*se* en escena 'interpretando' situaciones y aventuras que comprometen su integridad física y psicológica. Tanto *Survivor* como *La isla* proponían inicialmente escenarios tropicales en los que los protagonistas enfrentaban peligros, como ocurre en *Arrecife*.

quien, y él mismo, cumple en el complejo engranaje de simulacros de diversa envergadura que sostiene ese ecosistema hiperrealista, y que van desde el registro lúdico para entretener turistas, hasta el desmantelamiento estratégico de La Pirámide para convertirla en emporio fantasma de lavado de dinero.

A partir de los conceptos lacanianos de lo simbólico, lo imaginario y lo real, Baudrillard argumenta que, en el mundo postmoderno, "the assumed reality of power, production, desire, society, and political legitimacy . . . have become simulations, that is, signs without any referent, because the real and the imaginary have been absorbed into the symbolic" (Aylesworth).

> According to Baudrillard, when it comes to postmodern simulation and simulacra, "It is no longer a question of imitation, nor duplication, nor even parody. It is a question of substituting the signs of the real for the real" ("The Precession of Simulacra" 2). Baudrillard is not merely suggesting that postmodern culture is artificial, because the concept of artificiality still requires some sense of reality against which to recognize the artifice. His point, rather, is that *we have lost all ability to make sense of the distinction between nature and artifice*. To clarify his point, he argues that there are three "orders of simulacra": 1) in the first order of simulacra, which he associates with the pre-modern period, the image is a clear counterfeit of the real . . . ; 2) in the second order of simulacra, which Baudrillard associates with the industrial revolution of the nineteenth century, the distinctions between the image and the representation begin to break down because of mass production and the proliferation of copies. . . . [H]owever, there is still a belief that, through critique or effective political action, one can still access the hidden fact of the real; 3) in the third order of simulacra, which is associated with the postmodern age, we are confronted with a *precession* of simulacra; that is, the

> representation *precedes* and *determines* the real. There is no longer any distinction between reality and its representation; there is only the simulacrum. (Felluga, "Simulacra" 282; mi énfasis)

Tanto el arrecife como La Pirámide, son precisamente simulacros hiperrealistas, en el sentido de que construyen su propio significado y sustituyen aquello que cuenta como real. La alegoría construída en torno a La Pirámide es el mejor ejemplo de este mecanismo: La Pirámide comienza como un hotel "real" que ofrece como mercancía simulacros de violencia: El turista – que conoce el contrato lúdico al que accede como miembro autoconsciente de la "sociedad del espectáculo" (Debord) – llega a La Pirámide para acceder al "primer orden del simulacro" – correspondiente al período premoderno, que es también el evocado por la heterotopía – en el que "the image is recognized as just an illusion, a place marker for the real" (Felluga, "Simulacra" 282). Como en un *reality show* en el que el turista paga por ser el protagonista, el segundo orden del simulacro se revela cuando Tony descubre que muchas de las experiencias culturales y ecológicas ofrecidas como reales están también manipuladas; ejemplo de ello son la expedición a la selva en la que Tony se ve obligado a actuar como comandante de guerrilla, y la irrupción de "una falsa coralillo" (cuya "única defensa es su disfraz") que un actor finge controlar (*Arrecife* 69). La decisión de vaciar el hotel, simulando una quiebra, muestra el mecanismo postmoderno y neoliberal, propio del tercer orden, el del simulacro hiperrealista, que consiste en vaciar de significado del significante: La Pirámide pasa de ser un signo a ser un signo vacío. Incluso el nombre de este tipo de negocio es alegórico de su simulacro: se trata de un negocio o un edificio "fantasma", que justifica su (in-)existencia mediante el lavado de dinero, una actividad igualmente simulada que reduce al absurdo la realidad material, social y cultural (el significado) del edificio (el signo o significante) que la sustenta. La configuración alegórica de La Pirámide

va encaminada a mostrar que, más que una nación, México es un simulacro de nación.

Además de las alegorías transnacionales de carácter colectivo que Villoro construye en torno al turismo tropical (La Pirámide económica y social, y el Arrecife como metáfora del mercantilismo global contemporáneo), la trama revela dos simulacros de carácter individual, moral y afectivo que ofrecen una perspectiva más compleja del entramado transnacional, al vincular la lógica mercantilista del capitalismo global con subjetividades específicas. Cada uno de estos simulacros se construye en torno a un personaje en situación de poder simbólico y material, motivado por impulsos eróticos y tanáticos que desbordan el terreno íntimo y cuyas consecuencias sociales encierran una fuerte carga ideológica. En ello difieren de otros simulacros de menor incidencia moral y afectiva, como el descubrir que la seducción de Sandra ha sido por encargo de Támez, el guardia de seguridad del hotel que, a su vez, escenifica su propia golpiza para aparentar inocencia.

El primer simulacro moral y afectivo, de intenciones y consecuencias mesiánicas, lo lleva a cabo Mario Müller, y pone en entredicho no sólo el estatuto de verdad como realidad objetiva que puede ser íntegramente falseada; sino también los estatutos de identidad y de amistad, que suelen considerarse más dignos de confianza y más propensos a permanecer bajo el control del sujeto. Significativamente, Tony se considera el "hombre de confianza" de Müller, a quien irónicamente llama "*Der Meister*", enfatizando su postura subordinada en una amistad que nunca deja de ser un vínculo de poder ambiguo: "Su apodo era una burla: le decíamos *Der Meister* para no hacerle caso" (30). Villoro hace explícita la función mesiánica de Müller en el ecosistema social: "Se ha vuelto Dios, el alcalde del paraíso" (154). El mesianismo de Mario desborda los límites de La Pirámide y sus obligaciones gerenciales, y consiste en conseguir trabajo a los desempleados y contribuir cuantiosamente a organismos de caridad: "Der Meister reclutaba

prófugos de la contracultura. Su mesianismo ofrecía una opción de retiro al rock nacional. No necesitaba el dinero para su derroche personal, sino para ayudar y controlar a una comunidad. ¿A cuánta gente le habría dado donativos en la zona?" (211). En apariencia filantrópica, la intervención de Mario contribuye a "provee[r] de gente [a] las plataformas petroleras" que destruyen el ecosistema, y en las que, además de trabajadores, Mario provee de "viejas, un sacerdote, un médico, lo que necesiten" (211).

Aunque a lo largo de la novela, Müller pretende encargarse de Tony por deber de amistad, sus motivos se revelan egoístas. Tony descubre que su amigo es víctima de un cáncer terminal que ya no logra ocultar. Mario tiene además una hija, Irene, de cinco años, consecuencia de una relación extramarital con una cubana, bailarina de cabaret asesinada por su proxeneta. A pesar de reconocer que muy probablemente se trate de una falsa paternidad: "—¿Es tuya? / —¿Importa eso?" (157), Mario se ha encargado de la manutención de la niña a través de importantes contribuciones monetarias al albergue que la acoge, pero sin vincularse afectivamente. Hacia el final de la novela, Mario confiesa que su verdadero motivo para llevar a Tony a Kukulkán fue, desde un principio, hacerlo cargo de la niña tras su muerte. Müller obliga a Tony a *simular* un padre para su *supuesta* hija y convertirse en un *simulacro* de sí mismo, más que un impostor, su alter ego afectivo y económico:

> —. . . Ella necesita a alguien que le dure, alguien que sepa todo de mí, alguien que sea Mario Müller – me vio a los ojos.
>
> —¿De qué hablas?
>
> —De mi mejor amigo, . . . el que tocó conmigo y se jodió y ahora está aquí y tiene todos mis recuerdos.
>
> —¡Ni siquiera tengo los míos, Mario!

—No te subestimes. Este año te has convertido en un acumulador de memoria. . . .

Esta es mi locura: vas a adoptar a mi hija; es lo más cerca que ella puede estar de mí. . . .

No tienes familia, he ahorrado algo, vivirán bien. (155-156)

Incapaz de asumir su deber paternal, Müller elige a su amigo por ser quien mejor conoce y puede encarnar su *memoria*. A lo largo de la trama, la amistad entre Tony y Mario opera efectivamente como condición necesaria para cumplir la función *retrospectiva* de la alegoría. Mario no sólo ha compartido vivencias (lo real) con Tony, sino que su intervención en momentos cruciales de quiebre afectivo (la suma de duelos que fragmentan la estructura frágil de este sujeto postmoderno, adicto a más que dependiente de la cultura popular y vulnerable a lo que ésta haga de él), ha permitido a Tony (man-)tener una memoria (lo imaginario y lo simbólico). El último año, Mario se ha dedicado a trenzar en sus charlas sus propios recuerdos a los de Tony, quien afirma: "Cuando muriera, se acabaría mi pasado" (154). Como todos los dominios de *Arrecife*, la memoria personal se revela como simulacro, territorio manipulado a favor de intereses ajenos.

Paradójicamente, el simulacro de paternidad orquestado por Mario, funciona también como principio *prospectivo*. Si acaso el amor propio de Tony – o su sentido de responsabilidad hacia la niña o de lealtad hacia el amigo – no fuesen suficientes, Mario se ha asegurado de agregar a su dote mesiánica un simulacro de esposa y madre, Laura, la institutriz de Irene, que completa el diseño de la familia reconstituida que, al final de la historia, abandonará el Arrecife. Es claro que Villoro subvierte la función tradicional que la familia – especialmente el patriarca – cumple en el modelo de alegoría de construcción nacional estudiado por Sommer, cuyo rol ejemplar cimentaba la comunidad imaginada. Volveré a esto al abordar la resolución final de la novela.

En *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of*

Capitalism, Eva Illouz sostiene que:

> the long lasting power of love is explained —if only partially— by the fact that love is a privileged site for the experience of utopia. In capitalist societies, love contains a utopian dimension that cannot be easily reduced to "false consciousness" or to the presumed power of "ideology" to recruit people's desires. Instead, the longing for utopia at the heart of romantic love possesses deep affinities with the experience of the sacred. As Durkheim has suggested, such experience has not disappeared from secular societies but has migrated from religion proper to other domains of culture. Romantic love is one site of this displacement. (7-8)

Siguiendo a Illouz, Sánchez Prado refiere una serie de rasgos propios de la comedia romántica que, en su lectura de *Llamadas de Ámsterdam*, Villoro implementa en su representación del romance bajo signos del capitalismo. Si bien *Arrecife* no elabora más que lateralmente una historia de amor entre miembros de la "clase media mexicana [y] la nueva clase neoliberal" ("Los afectos" 220), el fracaso amoroso con Luciana, el simulacro erótico con Sandra, y el romance prospectivo con Laura, pueden también "leerse como una suerte de idealizada representación del caos urbano como territorio potencial donde emerge el amor como instancia de resistencia frente al dominio neoliberal" (222).

Como vimos, la trama romántica en *Arrecife* se bifurca en un doble conflicto de resolución y función opuestas. Por un lado, está la función prospectiva de la trama amorosa que se delinea hacia el final de la historia entre Tony y Laura, que cumple funciones de emancipación social. Por otro lado, está la función retrospectiva de la trama amistosa entre Mario y Tony, que cumple funciones de restitución identitaria. Mientras que la trama prospectiva propone al amor como instancia de resistencia al dominio neoliberal, en el sentido utópico que

Illouz le confiere de cara al capitalismo como orden represor; la trama retrospectiva narra la disolución de dos sujetos que se inscriben a la lógica neoliberal de maneras opuestas: Mario, como ejemplar agente de productividad (es un intachable gerente que apropia, vigila y perfecciona las prácticas capitalistas, pero perece de cáncer); Tony como su contrario (el reprochable autómata inútil que, sintomáticamente, escapa).

Así, en *Arrecife*, Villoro no sólo reemplaza el romance (con sus obligaciones de matrimonio productivo) por la amistad como afecto prospectivo de la alegoría transnacional, sino que pone en entredicho la valencia noble y desinteresada de la amistad, que al igual que todas las instancias de la novela, responde a la lógica del simulacro y de la conveniencia; aunque, significativamente, no se trata ya de intereses mercantiles, sino morales, afectivos e identitarios.

El segundo simulacro, sin duda el más siniestro que Tony desenmascara, es el que vincula el destino de La Pirámide a los designios del Gringo Peterson. Es un simulacro de carácter apocalíptico. Junto a la trama retrospectiva y prospectiva del simulacro amistoso-parental-mesiánico, de incidencias íntimas y privadas, esta trama establece el carácter transnacional y la crítica a la ideología contemporánea que otorgan densidad semántica a esta ficción alegórica.

Conforme avanza la búsqueda del culpable, Tony sabe que, en sus excursiones de buzo, Ginger había descubierto accidentalmente una red subterránea de contrabando de droga a Miami de la que todos los directivos de La Pirámide estaban al tanto: "Habían visto [Ginger y Bacon] el camino de la droga: el cenote servía como alcantarilla rumbo al drenaje de los ríos subterráneos y una playa para embarcar la mercancía hacia Miami, con protección de la marina" (118). Si bien sorprende que Mario Müller coopere con su jefe, el Gringo Peterson, en la simulación de un crimen pasional que desvíe la atención de la torpe policía de aquello que Ginger sabía y no logró

comunicar, el móvil profundo que Tony logra arrancarle al Gringo Peterson, es de índole moral: "Nunca le vi un brote de vanidad al Gringo Peterson. . . . Si acaso decía algo, sería por un principio moral, para mostrar que había sido instrumento de la voluntad colectiva, el eslabón que preservaba una cadena" (222). Cuando Tony lo confronta el Gringo Peterson responde cínicamente:

> —La *ley* existe, Tony, no veo por qué te apartas de ella. Si tienes una prueba apórtala ... ¿No crees en la *justicia*? —su curiosidad pareció genuina—. Me gustan tus historias, . . . los *delirios* de otra época. Mis amigos tuvieron que ir a la guerra para pasar por eso. Tú te jodiste en paz. Este país no deja de maravillarme. Los mexicanos necesitan chingarse para estar bien, por eso son tan buenos en las Olimpiadas de paralíticos. No pude salvar a mi hijo, Tony, te lo he contado mil veces. . . . Se ahogó, luego murió mi mujer. Eran motivos para joderse.
>
> . . .
>
> —Hice la fila para enrolarme en Vietnam, pero no me aceptaron. Lo peor es que aceptaron a mis amigos. Uno regresó descerebrado, otro murió cargando sus intestinos. Fracasé Tony, es la pura verdad. ¿Qué hace un Gringo cuando fracasa? Se destruye, es decir, viene a México. (213, 215; mi énfasis)

El Gringo Peterson descubre que Ginger era un indocumentado que había huído a México para evitar la obligación patriótica de servir en la Guerra del Golfo. El Gringo Peterson, por el contrario, es un fanático de la Guerra de Vietnam, en la cual, tras una serie de tragedias personales, quería dejar la vida, pero no se le permitió enrolarse. A diferencia de Ginger, quien llega a México huyendo del deber patriótico, el Gringo Peterson llega a México – como Firmin y Lowry – en busca de un escenario apocalíptico donde escenificar su autodestrucción: México

como alternativa al suicidio patriótico que le niega su nación. No es casual leer un guiño a este intertexto cuando Peterson declara: "Alguien que nunca pudo purgar su dolor tuvo una oportunidad. Un segundo acto, Tony: el *comeback*" (223). El Gringo Peterson odia encarnizadamente a Ginger porque lo considera un traidor a su patria, su fanatismo: "El gobierno le pagó un entrenamiento de élite [en el equipo de los guardacostas]" pero cuando "lo llamaron a filas", Ginger desertó y huyó a México:

> — . . . Te preparan como salvavidas en el mejor cuerpo de rescate del mundo, y te largas. Un *fucking defector*. No fue a la guerra. El pacifismo puede ser muy inmoral, Tony. Por eso Ginger estaba en México. Aquí nadie revisa tus papeles. Cuando fue al consulado [a denunciar al narco] . . . supimos quién era: un desertor. Ginger quiso canjear los datos sobre el narco por el perdón: le propuso a la DEA comerciar con su denuncia. ¿Sabes lo que el padre de un ahogado piensa de un rescatista desertor?" (221)

Más aun, el motivo por el cual Peterson odia a Ginger y, aprovechándose de las circunstancias propicias, decide asesinarlo, obedece a un *código moral íntimo*, no ligado a una ideología social, política o cultural, desvinculado también del mercantilismo global que determina los intereses de los demás implicados en el ocultamiento de evidencia y la compleja trama de corrupción. Lejos de repugnarlo, el fondo aparentemente moral del crimen (la falsa moral del Gringo) lleva a Tony a admitir que:

> [D]e un modo azaroso y al mismo tiempo lleno de cálculos exactos, había conquistado su derecho a la calma. No rescató a su hijo, pero suprimió a un rescatista fallido. A los sesentaicinco años podía disfrutar la extenuante alegría del deber cumplido. . . .
>
> En algo se parecían Peterson y Ginger: habían actuado sin culpa, movidos por el bien.
>
> . . .

> Lo que más recuerdo de mi último encuentro con el Gringo fue la extraña sensación con que salí de ahí. Caminé por el pasillo, confundido por un hecho irremediable: el asesino me caía bien.
>
> Mi valoración de Peterson no cambió demasiado al enterarme del más definitivo de sus actos . . . . Quise detestarlo y no pude, no del todo. Quizá me conmovió el dolor acumulado, la soledad, la larga paciencia para llegar al momento en que creyó cumplir con su deber. Ese delirante esfuerzo me impedía odiarlo y, sobre todo, me hacía pensar, con una mezcla de asco, pánico e inmerecido placer, que de haber vivido más tiempo en La Pirámide, y siendo otra la víctima y otras las causas, tal vez yo habría hecho algo semejante. (224, 225)

Deliberadamente, Villoro diseña el pasaje de la revelación del asesino de manera que procure al lector una postura moral y afectiva ambigua. Me interesa subrayar esta ambigüedad por dos razones. Primero, leo en ella un contraste transnacional que – como en el caso de *Morirás lejos* – designa a México como un territorio sin Ley en el que los arreglos de cuentas personales (al margen del motivo) no sólo son posibles, sino aceptables. Según aclara en entrevista, Villoro busca explícitamente textualizar y parodiar este fenómeno propio del contexto mexicano:

> In *Arrecife* we know who the assassin is, but that doesn't matter too much. In part, this has to do with the Mexican justice system. In this country knowing who the murderer is doesn't imply that justice will be done. The solution to *Arrecife*'s plot leads to moral uncertainties: How evil is the assassin? How innocent is the victim? We know the facts, but their value remains an open question. (Villoro, "Writing in the Midst")

Además de la simpatía explícita de Tony por los actos reprobables del Gringo, varios elementos ambientales favorecen esta interpretación: La oficina de Peterson es aludida como "tierra de

nadie" (222, 223), un territorio de anarquía dentro de ese otro territorio sin Ley que es México, "una cultura centenaria fundada en la desconfianza" (206). Al final del pasaje, siguiendo la lógica de la justicia por mano propia, Peterson pide gestualmente a Tony que lo asesine en venganza a Ginger:

> Por un momento pareció mirarme con la admiración y el afecto de quien encuentra a alguien más cercano que un cómplice: un alma gemela. Quizá anhelaba el sacrificio . . . permitir, suavemente, que yo liquidara la impunidad con otro acto impune.
>
> —Ésta es tierra de nadie – recordó.
>
> . . . El filo del cuchillo estaba a mi alcance, pero no quise tomarlo. (223)

A la revelación de este ajuste de cuentas egoísta – "*Yo* quería ir a Vietnam, hubiera dado lo que fuera por eso" (222; énfasis original) – se agrega el simulacro más grave, de consecuencias devastadoras para el tejido socioeconómico, ambiental y cultural, derivado igualmente de los designios del Gringo Peterson. Éste consiste en declarar La Pirámide en quiebra, cobrar el seguro y, siguiendo el ejemplo del resto de hoteles de la región, participar de "una nueva ecología: el cambio climático vacía los hoteles y el lavado de dinero los regenera como emporios fantasma" (contraportada).

Volviendo a Baudrillard, uno de los rasgos del borramiento de lo real en el orden del simulacro es la preeminencia del "valor de cambio" por encima del "valor de uso":

> According to Karl Marx, the entrance into capitalist culture meant that we ceased to think of purchased goods in terms of use value, in terms of the real uses to which an item will be put. Instead, everything began to be translated into *how much it is worth*, into *what it can be exchanged for* (its exchange value). . . . According to Baudrillard, in the postmodern age, we have lost all sense of use value: "It is all capital (1981: 82)".

(Felluga, “Simulacra” 283)

El destino absurdo y espectral de La Pirámide transformada en simulacro de hotel deriva precisamente del privilegio que el Gringo Peterson otorga a su valor de intercambio. A diferencia del valor *simbólico y social* que Müller promueve en el resort (connotada como mesianismo), el Gringo Peterson está dispuesto a ignorar el valor *real* de La Pirámide: su valor *material y de uso* en tanto objeto arquitectónico funcional, y su valor *socioeconómico* como inversión redituable, fuente de trabajo y articulador social. Consideremos dos pasajes que permiten comparar la ética del trabajo del Gringo Peterson con la de Mario. Ante Tony, Mario justifica su mesianismo como un recurso desesperado para impedir la disolución del tejido social ante la precariedad económica de la región:

> —¿Sabes lo que se siente despertar en Punta Fermín en un cuarto con piso de tierra donde duermen seis personas y tres puercos? ¿Sabes lo que es que tu hija tenga fiebre y no puedas pagar una puta aspirina? – abrió los ojos –: Aquí hay *trabajo*. Estamos impidiendo que la gente se coma entre sí. Es la verdadera ecología de la región. Los hoteles de plástico y la destrucción del litoral salvaron a miles de personas. Todo tiene un origen jodido. ¡El Museo del Louvre viene del saqueo! No me vayas a salir con utopías verdes . . . ¡Necesitamos comida! ¡Vendemos miedo a cambio de comida! (146)

La ética del trabajo ligada al mesianismo de Müller es opuesta a la mera supervivencia que Tony busca en su trabajo, pero contrasta aún más con la del Gringo Peterson. Curiosamente, Villoro expresa en su ensayo que “Lowry se interesó prácticamente en todos los sistemas de creencias, del vudú haitiano a los mandalas de la India, pero jamás se acercó al protestantismo” pues, al parecer, repudiaba a su padre, “un hombre puritano, devoto de la Iglesia metodista” (“Mezcal” 268). En *Arrecife*, el Gringo Peterson responde a la moral vulgarmente conocida como

"WHASP" (White, anglo-saxon, protestant), cuyo correlato teórico es la ética protestante que Max Weber vincula al capitalismo moderno en su fundamental ensayo. Dicha moral puritana, típicamente estadounidense (desinteresada del placer pero ocupada en generar riqueza como valor intrínseco), contrasta máximamente con el mesianismo caritativo y filantrópico de Müller, cuyo fanatismo laboral apunta a la ética protestante pero desde su faceta germánica y calvinista, o a una mera caridad cristiana que intenta intervenir parcialmente en un destino inevitable.[94] Mario es incapaz de discernir entre su vida y su trabajo, que implica cierta creatividad y genera, además de ingresos, vínculos filantrópicos. En cambio, el Gringo Peterson, además de los motivos egoístas ya abordados, justifica sus decisiones con argumentos económicos y, sin ocultar su cinismo, atribuye las fatales consecuencias sociales de sus actos a la inevitabilidad histórica y a la asimetría geopolítica, deslindándose de toda responsabilidad:

> — . . . Hay seguros contra tragedias naturales y bancarrotas, pero no contra asesinatos. Cada semana cierra un hotel en Kukulcán. . . . Cobran el seguro y se van. . . . ¡Bienvenido al mundo real, Tony! Los hoteles abandonados son un espléndido negocio. ¿Has visto los edificios de la Costera? Ahí viven ratas, tejones, las gaviotas hacen nidos en las azoteas, pero oficialmente están llenos. Es la mejor forma de lavar dinero. He aprendido mucho con los ingleses. Ellos inventaron los paraísos *offshore* en sus antiguas colonias. . . . El dinero de la venta de armas, de la trata de blancas, del narcotráfico no puede llegar así como así a un banco, necesita dar un rodeo: Kukulcán es perfecto para simular que las ganancias se generaron aquí.

[94] Genevieve Fabry define lo apocalíptico como "íntimamente ligado a lo mesiánico" y recuerda que su etimología remite a la revelación de un secreto o a la "prof(ecía) de un acontecimiento dramático para la humanidad en el que las fuerzas del mal vencen a las del bien en un gran cataclismo cósmico" (7). Ante esta concepción dualista del discurso apocalíptico, *Arrecife* no plantea una relación maniquea, sino complicitaria, entre lo apocalíptico y lo mesiánico, pues no victimiza al pueblo ni culpa a un gobierno o a un aparato ideológico en particular, antes bien, teje una red de complicidad sistémica en la que el Gringo Peterson y Mario Müller representan dos facetas poderosas.

. . .

—¿Sabías que veintitrés bancos de Londres lavaron mil trescientos millones de dólares robados por Sani Abacha, el dictador de Nigeria? Ese dinero tenía que legitimarse en algún lado. Nuestro destino es ser un hotel fantasma. (109)

El antagonismo ético entre las subjetividades geopolíticamente marcadas de Mario Müller (mexicano de ascendencia y educación suiza) y el Gringo Peterson, es clave para interpretar el tipo de organización social que Villoro alegoriza y privilegia en el mosaico asimétrico de *Arrecife*.

Baudrillard reconoce tres tipos de organización social: al orden premoderno asocia una organización social basada en lo que llama el "intercambio simbólico"; a las sociedades modernas corresponde una organización en torno a la producción y el consumo, y a las postmodernas, en torno al simulacro (Aylesworth; Kellner). La noción de "intercambio simbólico" es fundamental, pues constituye la alternativa que Baudrillard encuentra para enfrentar los valores y las prácticas de la sociedad capitalista y, a diferencia de la crítica marxista, se distancia de la lógica económica:

> "*Symbolic exchange*" [thus] emerges as Baudrillard's "revolutionary" alternative to the values and practices of capitalist society . . . . "The symbolic social relation is the uninterrupted cycle of giving and receiving, which, in primitive exchange, includes the consumption of the 'surplus' and *deliberate anti-production"* (1975: 143). The term ["symbolic exchange"] therefore refers to *symbolic or cultural activities which do not contribute to capitalist production and accumulation* and which potentially constitute a "*radical negation" of productivist society*. . . .
>
> Thus, against the organizing forms of modern thought and society, Baudrillard

> champions symbolic exchange as an alternative. *Against modern demands to produce value and meaning, Baudrillard calls for their extermination and annihilation*. (Kellner; mi énfasis)

Comienza así a perfilarse la posibilidad de considerar la actitud pasiva de Tony Góngora como una "negación radical" de la sociedad productivista y sus demandas de intercambio económico. Pero antes de analizar el simulacro laboral de Tony ("musicalizador de peces") desde su improductividad real, es preciso enfatizar que la mera creación de ese empleo no es producto de una necesidad, sino, precisamente, de un intercambio simbólico.

En *Arrecife*, el intercambio simbólico es la instancia decisiva, la condición de posibilidad de salvación. La amistad entre Mario y Tony es un tipo de intercambio simbólico privilegiado por encima del romance y capaz de triunfar sobre el determinismo económico. No es casual que el arreglo entre Mario y Tony exija un "sacrificio", otra de las nociones que Baudrillard ofrece para ilustrar el intercambio simbólico. Como explica Kellner, aunque en Baudrillard "sacrifice provides a giving that subverts bourgeois values of utility and self-preservation," esta misma idea "has sinister implications in an era of suicide bombings and terrorism" ("Baudrillard"). En *Arrecife*, el sacrificio – al igual que la amistad y el mesianismo – resulta doblemente siniestro: Tony no ofrece voluntariamente su tutela, sino que Mario crea las condiciones (fabrica la realidad) que obligarán a Tony a aceptar el sacrificio. Por otro lado, el escape de Tony implica una renuncia a la comodidad de su circunstancia, por lo que sí implica la "subversión de los valores de utilidad y autopreservación" que supone todo sacrificio.

Toda esta situación sustituye la lógica de corrupción económica (el mercantilismo que ha regido el desgaste de la naturaleza, la cultura y las relaciones interpersonales) por una *economía de afectos* que, no obstante, resulta siniestra y éticamente problemática, pues favorece a aquellos

allegados a los detentores de poder, como Tony o Irene – e incluso Támez y Sandra, que también logran huir tras negociar intercambios simbólicos con sus perseguidores. Lejos de buscar la complicidad del lector, la ambigüedad moral y afectiva con que Villoro trastoca la amistad, el sacrificio y la simpatía, funciona para mostrar que estos dominios, supuestamente privados (el de la moral y los afectos), median e incluso determinan los dominios mercantiles, supuestamente públicos y prioritarios en el capitalismo global. A diferencia de otras ficciones que denuncian sin matices los abusos del neoliberalismo, *Arrecife* tiene la virtud de recordar al lector que el mercantilismo no es una fuerza omnipotente y descarnada, sino un modo operativo que obedece siempre a los designios de un sujeto o una red de sujetos que, a su vez, se rigen por valores morales y afectivos, no sólo económicos. Gracias a la ambigüedad moral y afectiva de dichos sujetos, en *Arrecife* el nepotismo triunfa y huye en helicóptero mientras abajo mueren el territorio, la cultura y la comunidad.

Más aun, el carácter decisivo del intercambio simbólico en *Arrecife* supone la recuperación o la reemergencia de una organización social *premoderna* como vía de escape a la era de la reproducción social o del simulacro hiperrealista, que Baudrillard considera posterior al "fin de la economía política" o la era de la producción y explotación capitalista. A diferencia del orden moderno, en *Arrecife*:

> Labor is not primarily productive . . . , but is a sign of one's social position, way of life, and mode of servitude. Wages too bear no rational relation to one's work and what one produces but to one's place within the system (1993a: 19ff.). But, crucially, political economy is no longer the foundation, the social determinant, or even a structural "reality" in which other phenomena can be interpreted and explained (31ff.). Instead, people live in the "hyperreality" of simulations in which images, spectacles, and the play of signs

> replace the concepts of production and class conflict as key constituents of contemporary societies. (Kellner)

La labor remunerada que Tony desempeña en La Pirámide es ilustrativa de esta sustitución de la fuerza de trabajo como producción de valor, por un trabajo en el que el esfuerzo no es productivo y la compensación no corresponde a la necesidad, al mérito o a la retribución social asignados a su importancia. De hecho, Tony nunca ha desempeñado una profesión útil. Si en su juventud fue músico de una banda de rock poco exitosa, y después se dedicó a sonorizar dibujos animados en un intento de tornar su arte por un oficio productivo en el área de la tecnología (industria de la creatividad ligada al espectáculo), ahora ha abandonado toda pretensión artística y Mario Müller le ha "inventado un trabajo peculiar: musicalizar peces", lo que consiste en "coloca[r] unos sensores bajo la arena del acuario para transformar [los] desplazamientos en sonidos" (*Arrecife* 14). A diferencia del de Sandra (instructora de yoga) y Ginger (buzo), el empleo de Tony no genera plusvalía. Además de máximamente inútil, su tarea es disruptiva del ecosistema artificial, otro simulacro egoísta que, como Tony, sobrevive bajo el efecto de fármacos: "Las armonías relajaban a los huéspedes, pero alteraban a los peces. . . . De nada servía rociar el agua con un calmante que les entraba por las branquias" (14). Al igual que su cuerpo y su biografía, el empleo de Tony es alegórico de su alienación existencial. Como le reprocha Mario, al principio de la trama Tony "viv[e] en una burbuja [; u]na burbuja dentro del acuario" (27). La música que fuera su esperanza juvenil es ahora un pretexto de supervivencia que no se justifica a sí misma. En tanto sujeto alegórico de una sociedad íntegramente mercantil – su síntoma –, Tony:

> describes a situation where alienation is so total that it cannot be surpassed because "it is the very structure of market society" (Baudrillard 1998: 190). . . . Indeed, the term "alienation" originally signified "to sale," and in a totally commodified society where

> everything is a commodity, alienation is ubiquitous. Moreover, Baudrillard posits "the end of transcendence" (a phrase borrowed from Marcuse) where individuals can neither perceive their own true needs or another way of life (1998: 190ff). (Kellner)

Hasta el asesinato de Ginger, Tony permanece en su calidad de autómata alienado, sin memoria e incapaz de deseo o ilusión de cambio. Aunque orquestado por Támez, el encuentro erótico con Sandra, con el que arranca el texto (romance), seguido del descubrimiento del cadáver de Ginger, con el que arranca la trama detectivesca (duelo), funcionan en *Arrecife* como detonadores de las dos funciones (prospectiva y retrospectiva) de la alegoría encaminadas a reinsertar el deseo. El propio Tony anuncia ese momento de toma de consciencia: "Algo estaba cambiando. . . . Para un drogadicto que recupera la sobriedad, su propia vida privada puede ser un enigma. Investigar lo que Ginger llevaba en el momento de morir . . . me pareció un modo de investigar mi desconocida cotidianidad" (*Arrecife* 51).

A través de lo que antes llamé "postmodernismo performativo", en *Arrecife* Villoro relata y retrata la "des-realización" de la modernidad, término acuñado por los precursores del postmodernismo (Kierkegarrd, Marx, Nietzsche) para referir "[a] consequence of achieved modernism." Como explica Aylesworth: "De-realization affects both the subject and the objects of *experience*, such that their sense of identity, constancy, and substance is upset or dissolved" (sp; mi énfasis). En *Arrecife*:

> Genuine experience (*Erhahrung*), continuous with past and future and containing elements of both the past and the future in itself is, according to Benjamin, in the process of being eroded. Technology, which speeds everything up but enslaves human beings to its abstract, mechanical rhythms, and capital, which measures human effort in abstract labour-time [,] conspire to trap consciousness under the burden of an interminable, empty

present. (Spencer 61)

Si, tanto Benjamin como Baudrillard señalan a la tecnología y al capital como dispositivos de alienación, Jameson los considera el nuevo "otro" que sustituye a la Naturaleza, en tanto dominio de lo sublime en la postmodernidad:

> Today, . . . at the moment of a radical eclipse of Nature itself . . . [t]he *other* of our society is . . . no longer Nature at all, as it was in precapitalist societies, but . . . technology may well serve as adequate shorthand to designate that enormous properly human and anti-natural power of dead human labour . . . which turns back on and against us . . . and seems to constitute the massive dystopian horizon of our collective as well as our individual praxis. (*Postmodernism* 77; énfasis original)

De ahí que los escenarios y sujetos de *Arrecife* estén permeados por un aliento alegórico profundamente benjaminiano (desahuciado) que la trama busca subvertir, recubriéndolos – y encubriéndolos – con su tono superficialmente demanniano (irónico, carnavalesco).

Para apoyar mi lectura de *Arrecife* como alegoría del México contemporáneo en clave de simulacro hiperrealista, es necesario reiterar ciertas premisas que ayudan a entender el cambio radical del sistema de intercambio simbólico:

> Baudrillard presents hyperreality as the terminal stage of simulation, where a sign or image has no relation to any reality whatsoever, but is "its own pure simulacrum" (Baudrillard 1981: 6). The real, he says, has become an operational effect of symbolic processes, just as images are technologically generated and coded before we actually perceive them. This means technological mediation has usurped the productive role of [1st] the *Kantian subject*, the locus of an original synthesis of concepts and intuitions, as well as [2nd] the *Marxian worker*, the producer of capital through labor, and [3rd] the

> *Freudian unconscious*, the mechanism of repression and desire. "From now on," says Baudrillard, "signs are exchanged against each other rather than against the real" (Baudrillard 1976: 7), so production now means signs producing other signs. [En el contexto postmoderno] The system of symbolic exchange is therefore no longer real but "hyperreal". Where the real is "*that of which it is possible to provide an equivalent reproduction*," the hyperreal, says Baudrillard, is "*that which is always already reproduced*" (Baudrillard 1976: 73). The hyperreal is a system of simulation simulating itself. (Aylesworth)

La trama, personajes, y escenarios decadentes de *Arrecife* ilustran con humor cáustico este complejo trastorno del sistema de intercambio simbólico *real* (en el orden premoderno) a *hiperreal* (en el orden postmoderno). Si en la juventud de Tony, (el México del neoliberalismo emergente), la mediación tecnológica "usurpó el rol productivo", años más tarde, en el contexto del Arrecife (el México de la desrrealización moderna o *post*-neoliberal), la fábrica de simulacros (La Pirámide) es el dispositivo (alegórico) que controla los tres dominios modernos de producción: el sujeto racional e intuitivo es ahora un autómata, el trabajador productivo es ahora un inútil, y el inconsciente – adicto reproductor de una ideología en la que no se reconoce – ya no reprime ni desea. No obstante, como explica Kellner, "Baudrillard's paradoxical concept of symbolic exchange can be explained as expression of a *desire to liberate himself from modern positions* and to seek a revolutionary position outside of modern society." Al elegir un trabajo inútil e insignificante, Tony se estaría rebelando contra el deber de productividad y significado impuestos por el orden moderno: musicalizar peces sería una forma de nulificar el valor moderno del trabajo productivo.

También Žižek, en *The Fragile Absolute*, elabora un argumento que permite leer el

letargo de Tony Góngora como una forma activa de resistencia, y su mirada irónica como una estrategia de subversión ante el cinismo sistémico que la trama detectivesca va revelando hasta exhibir plenamente su condición de simulacro y el total encubrimiento del orden real por el hiperrealismo. De acuerdo a Žižek, sólo si se aceptan las reglas del dominio abusivo y se renuncia a las ventajas que éste procura – sin alimentar la fantasía de que, fuera de ese orden, existe un mundo mejor – es posible escapar a la desrrealización subjetiva:

> The basic paradox of the relationship between public power and its inherent transgression is that *the subject is actually "in" (caught in the web of) power only and precisely in so far as he does not fully identify with it but maintains a kind of distance towards it* (énfasis original); on the other hand, the system (of public Law) is actually undermined by unreserved identification with it. . . . The cliché about prison life is that I am actually integrated into it, ruined by it, when my accommodation to it is so overwhelming that I can no longer stand or even imagine freedom . . . so my release brings about a total psychic breakdown . . . . The only true solution is therefore fully to accept the rules of prison life and then, within the universe governed by these rules, to work out a way to beat them. In short, *inner distance and daydreaming about ["real"] Life Elsewhere in effect enchain me to prison, whereas full acceptance of the fact that I am really there, bound by prison rules, opens up a space for true hope.*
>
> What this means is that in order effectively to liberate oneself from the grip of existing social reality, one should first *renounce the transgressive fantasmatic supplement* that attaches us to it. In what does this renunciation consists? (*Fragile* 139; mi énfasis)

En respuesta a esta pregunta, Žižek procede a analizar una serie de filmes (supuestamente "comerciales") que tienen un elemento en común: "in a situation of forced choice, the subject

makes the 'crazy', imposible choice of, in a way, *striking himself*, at what is most precious to himself. This act, far from amounting to a case of impotent aggressivity turned against oneself, rather changes the co-ordinates of the situation" (140). En resumen, Žižek sostiene que, en casos extremos, para liberarse del orden abusivo, el sujeto debe llevar a cabo un acto autodestructivo capaz de preparar el terreno para un nuevo comienzo, "only such a 'self-destructive' act could clear the terrain for a new beginning" (141).

Es posible, entonces, concluir que el aparente letargo de Tony Góngora, sus secuelas físicas y afectivas, su trabajo inútil y su mirada irónica articulan una estrategia (barroquísima) para subvertir la fatalidad del cinismo sistémico omnipresente. Desde el limbo de las drogas en su juventud hasta el término de su estancia en La Pirámide, la constante tendencia de Tony a la autodestrucción puede leerse como una forma de resistencia tanto al mercantilismo productivo de la nación neoliberal como al simulacro hiperrealista del capitalismo global. Pero al final de la historia, conocidos los cómplices y los culpables, dicha resistencia se transforma en un último "acto autodestructivo": Tony no acepta sustituir a Müller como gerente en la farsa (contribuir al orden mercantil) y, renunciando a las ventajas procuradas por el orden social abusivo, acepta la opción de escape, que implica igualmente sustituir a Müller y renunciar a su identidad, pero bajo un orden éticamente justo.

En su fundamental ensayo sobre la lógica cultural del capitalismo tardío, Jameson se cuestiona:

> Can we in fact identify some "moment of truth" within the more evident "moments of falsehood" of postmodern culture? And, even if we can do so, is there not something ultimately paralysing in the dialectical view of historical development . . . ; does it not tend to demobilize us and to surrender us to passivity and helplessness, by systematically

obliterating possibilities of action under the impenetrable fog of historical inevitability? (*Postmodernism* 86)

En respuesta, Jameson evoca la pérdida de autonomía de la esfera cultural en el postmodernismo, "its ghostly, yet Utopian, existence, for good or ill, above the practical world of the existent, whose mirror image it throws back in forms which vary from the legitimations of flattering resemblance to the contestatory indictments of critical satire or Utopian pain" (86). Sólo al final de esta sátira dolosa, Tony identifica ese "momento de verdad" en la posibilidad de crear un nuevo vínculo afectivo con Laura, la institutriz de Irene. Contra los muchos simulacros afectivos que la trama ha revelado, Laura ofrece una primera verdad que elimina la suspicacia de Tony de que su presencia pueda ser otro simulacro orquestado por Mario:

—¿De veras me conociste cuando eras niña? – pregunté a Laura –. Es muy raro.

—Suficientemente raro para ser *verdad*.

—¿Mario te pidió que me dijeras eso?

—¿Por qué lo haría?

—Para que tuviéramos un vínculo. Eso le gustaba: *crear vínculos*. No me acuerdo de ti.

—Yo sí. Da lo mismo si te acuerdas o no. Estabas *muerto*. (237; mi énfasis)

El romance recupera así, en las tres últimas páginas, la función prospectiva que a lo largo de la trama ha realizado la amistad, forma colectiva y solidaria del delirio afectivo, que también condena y salva. Fiel a la tradición de la novela familiar latinoamericana (Saona) y en estricta inversión de los romances fundacionales propuestos por la alegoría nacional decimonónica (Sommer), la familia reconstituida huye del *Arrecife* apocalíptico justo en el momento en que el Gringo Peterson toma posesión del espacio y de los cuerpos "reales" para imponer el orden hiperrealista, que culminará con la exterminación del territorio, la cultura y los habitantes.

Leído en el sentido utópico que Deleuze y Guattari otorgan a la "desterritorialización," este abandono urgente del territorio nacional devastado equivaldría a escapar del dominio represor, subvirtiendo los dos registros capitalistas de "producción de deseo": la propiedad privada y el modelo edípico (Smith and Protevi). Recordemos que para Deleuze y Guattari "to (re)territorialize is to try to contain and place boundaries around desire, to repress it," mientras que aquello que ha sido "desterritorialized is fragmented, multiple, uncontained. In such a space, boundaries are fluid, selves transform, desire flows in multiple directions" (Auslander, "Deleuze" 88). Esta fuga del territorio originario puede interpretarse, entonces, como una liberación radical de los tres cuerpos que han de formar la futura comunidad alternativa en un territorio insospechado, fuera o lejos de los citados registros capitalistas de producción de deseo.

Siguiendo a Ruisánchez, el elegir a un grupo privilegiado que escapa al fatalismo de la trama es una constante en la obra de Villoro:

> [I]n every one of Villoro's major fictions there is always a part of the community that . . . remains . . . able to *adapt to the newest catastrophe*: . . . the perennial survivors that his novels privilege. They are *not the strong but the sensitive*; the ones able to learn from their own painful mistakes. ("Juan Villoro")

En el caso específico de *Arrecife*, el privilegiar a un núcleo familiar establece un vínculo temático con la tradición de la alegoría nacional: la familia reconstituida simboliza la capacidad de la nación mexicana de reconstituirse en otro espacio donde triunfe el impulso prospectivo:

> En apariencia eso éramos: "familia". La expresión no parecía inexacta, no en ese momento. Si no, ¿cómo se le dice a los que corren para que gane el más pequeño?
>
> Me volví hacia Laura. Me vio como si me entendiera de otro modo. . . . Tampoco yo iba a decir lo que sentía, no entonces.

. . .

—Estoy muerto – le dije.

—¿Otra vez? – sonrió.

—Para siempre – contesté, y fui con ella. (239)

Arrecife termina, pues, con un guiño de esperanza hacia la posible renovación del tiempo histórico y la consecuente reconstrucción subjetiva y del tejido social, tras un ciclo apocalíptico. Sin embargo, como vimos, esta decisión autoral resulta problemática si se considera que el rescate mesiánico es un privilegio del nepotismo afectivo. Como recuerda Garrard, cuando "el drama apocalíptico viene configurado por un marco de aceptación . . . 'cómico', el tiempo es abierto y episódico, la agencia humana es real pero . . . imperfecta y los actores individuales [,] típicamente ambiguos [,] se debaten en conflictos morales . . . ya que la acción aparecerá como meramente gestual al enfrentar una historia escatológica". Más aun, si toda revelación "apocalíptic[a] a la vez responde a una crisis y produce crisis" (87), la visión apocalíptica de *Arrecife* emerge *en el lector* como contrapeso a la insistencia de los personajes por banalizar sus circunstancias. El cinismo intradiegético puede leerse, entonces, como una estrategia irónica que busca subvertir la fatalidad "irreal" (del simulacro hiperrealista) apelando al potencial crítico y a la agencia "reales" del lector. Dicha subversión funciona en el mismo sentido que la ironía de cara a la tragedia, como mostrara Paul de Mann al invertir la valencia de la alegoría benjaminiana.

Quiero terminar mi lectura de *Arrecife* interpretando el recurso a la trama detectivesca como un desplazamiento del trabajo de duelo que, al someterse a la alegoría demanniana, trastoca el estatuto de verdad. Entendido, con Avelar, desde la alegoría benjaminiana, en la ficción de postdictadura el recurso a la trama detectivesca sustituye el trabajo de rememoración por una

búsqueda más activa, atenazada por la posible revelación de una "verdad" del pasado que dé cerramiento al estado melancólico en el presente. Independientemente del móvil que la desata, toda trama detectivesca sólo puede tener tres desenlaces: [1º] resolver el enigma permite reapropiar la verdad encontrada y reclamar justicia, venganza o perdón; pero también es posible que a lo largo de la búsqueda [2º] se renuncie a la necesidad de conocer dicha verdad por encontrar información más relevante (para el presente) que la buscada (en el pasado); y, por último, [3º] es posible que lo único que se descubra sea que la verdad buscada – e incluso encontrada – sea producto de una compleja manufactura de mediaciones discursivas, por lo que el propio estatuto de "verdad" pierde sentido. *Arrecife* explora aspectos de estas tres resoluciones, pero privilegia la tercera:

La búsqueda del culpable en *Arrecife* puede leerse, en un primer nivel, como una elaboración del duelo por la orfandad política mexicana y por la desrealización de la modernidad, que permite un recorrido por los estragos sociales y ecológicos generados por la economía neoliberal. Mientras la trama detectivesca cumple esta función disfórica y benjaminiana, vagamente restitutiva, la transición de una etapa a otra va marcada por las oscilaciones afectivas del protagonista, variaciones del romance cuya función prospectiva se cumple al reinsertar el deseo en un panorama inicialmente distópico y amnésico. Como vimos, la función retrospectiva, encaminada a restituir la identidad subjetiva de Tony Góngora, se cumple a través del diálogo amistoso con Mario, y elabora simultáneamente un duelo generacional de índole nacional. No obstante, la intriga generada en torno a la búsqueda del asesino, además de ser el motor anecdótico de la novela, se distancia del territorio íntimo de la retrospección restitutiva para, en cambio, exponer el complejo simulacro de verdad que teje el relato social contemporáneo a escala transnacional. *Arrecife* representa así un desplazamiento de la búsqueda de la *verdad* (con sus correlatos de confianza en la memoria y reclamo de justicia) por una

exhibición del *simulacro* colectivo que, sin promesas de justicia, compensa la imposible restitución social con una fantasía romántica prospectiva. Es precisamente este doble avance lo que configura a lo largo de la trama un *campo afectivo transnacional* – en el que se teje el *duelo* íntimo, sociopolítico, e incluso ambiental, al tiempo que el *romance* surge como utopía de escape hacia una alternativa futura.

Además de Avelar, críticos cinematográficos y literarios han relacionado el recurso a la trama detectivesca en la ficción de postdictadura con la necesidad de "indagar aspectos silenciados del pasado dictatorial . . . con el fin de dar mayor cohesión a una memoria colectiva dañada y por ende contribuir a la reconstrucción de unos sujetos que se consolidaban en torno a la identidad nacional" (Lillo 89-90). En consonancia con el argumento central defendido en esta tesis, Lillo destaca que algunas producciones recientes, "a contracorriente del juicio estético y político negativo que brindó la crítica al uso de las 'alegorías nacionales' del cine de los ochenta, siguen recurriendo a este tropo" (90-91), la alegoría nacional, para llevar a cabo su "articulación política", aunque el "'modalizador genérico' de esta construcción" se incorpora a la "tradición de los relatos policiales y de investigación, en su variante del género negro" (95). Así pues, la intriga generada en torno a la búsqueda del asesino, motor anecdótico de *Arrecife,* remite al *noir* como "modelador genérico", pero la articulación política y la capacidad crítica de la novela dependen de la absoluta sumisión de todos los significantes y dispositivos retóricos – incluso la sátira – a la alegoría como tropo rector.

Al igual que en el *crook story* cinematográfico, el *thriller* norteamericano y la *série noire* francesa, "tradición[es] que nos presenta[n] generalmente una sociedad moralmente degradada, donde el sistema judicial es corrupto y ha dejado de ser garante de la Ley, la verdad o la justicia" (Lillo 93), en *Arrecife* no hay Ley, y tanto la verdad como la justicia responden a la voluntad de

los poderosos. Más aun, en *Arrecife* el terror y el territorio son mercancías y los habitantes abotagados son actores que sostienen a sueldo la "paranoia recreativa" (*Arrecife* 132). En este contexto de simulacro generalizado, la eventual verdad y su denuncia están condenadas a diluirse, como ocurrió al propio Ginger. "La verdad no sirve para cambiar el mundo; sirve para saber que existe la verdad" (*Arrecife* 127), afirma Ríos, el policía y predicador evangelista encargado de la investigación. No es casual que, entre todos los personajes, sea precisamente Ríos, el ambiguo representante de los aparatos ideológicos que en el pasado administraban la "verdad" y la justicia, quien afirma la existencia de una verdad oculta al fondo del complejo simulacro. Tampoco es casual que Tony le responda: "Supongo que en el templo eso suena bien" (127). Cuatro años antes de que el diccionario de Oxford designara "palabra del año 2016" a la "post-verdad", la alegoría transnacional de Villoro prefigura su imperio en nuestra era:

> *post-truth* —an adjective defined as "relating to or denoting circumstances in which objective facts are less influential in shaping public opinion than appeals to emotion and personal belief." (Oxford Dictionaries Online)

Al abordar *En busca de Klingsor*, mencionamos que cierta crítica ha considerado el recurso a la trama detectivesca como una instancia de legitimación en el campo literario internacional y una estrategia propia de la "novela global" que ha tenido ventajas comerciales para sus autores (Sánchez Prado, *Strategic Occidentalism*; Hoyos). Sin duda puede opinarse que Villoro implementa la "novelización de lo global" (Siskind) de manera semejante a Volpi. Una revisión de las características y funciones del "*global noir*", como la realizada por Andrew Spicer, nos lleva igualmente a cuestionar el presupuesto de que la accesibilidad *al* texto es parámetro de la accesibilidad *del* texto. Es decir: suponer que el incremento en su difusión corresponde a su ligereza y homogeneización temática, lingüística y cultural, para luego vincular estos rasgos con

el mercantilismo de la industria cultural neoliberal (que, paradójicamente, estos textos denuncian). Como también demuestra Beecroft al considerar el recurso al "plot of globalization" en el cine y la literatura recientes, Spicer asegura que el éxito del *global noir* se debe menos a su alcance global que a su capacidad de provocar en el público un cuestionamiento ético, social y político. El alcance global sería, antes bien, una consecuencia del potencial de interpelación crítica del género:

> The global extent of *film noir* and its pervasive presence in a range of interpenetrating media has made it an important part of . . . contemporary postmodern culture. . . . However, *noir's significance* rests not so much on its extent as on its continued capacity to startle and *provoke* audiences, to deal with difficult issues including psychological trauma, dysfunctional relationships, existential dread, the lure of money, and the power and indifference of huge corporations and governments . . .
>
> From the start, the French espousal of *film noir* expressed a delight not only in the discovery of popular cinema elevated to art but also as *a popular art that was oppositional*, exploring the *dark underside of the American dream*. Because that dream forms *the core mythology of global capitalism, film noir,* handled intelligently, *is not merely a commodified style*, but an important and continuously evolving cultural phenomenon . . . through which that mythology can be critiqued and challenged. (Spicer 40; mi énfasi)

Arrecife posee la capacidad provocadora y crítica del *global noir*, pues construye una intriga para mostrar "el lado oscuro del sueño americano que constituye el mito del capitalismo global" y exponer el saldo del "trauma psicológico, relaciones disfuncionales, ansiedad existencial, voluntad de usura, y el poder e indiferencia de los grandes corporativos y gobiernos" en la

coyuntura transnacional de la economía del libre mercado.

Pero más significativo que mostrar el carácter transnacional de estas alianzas, es sugerir la complicidad pasiva y desapegada de la sociedad civil en el desmantelamiento ecológico y social del que todos son testigos. Porque – a diferencia de *El testigo* y *El fin de la locura* – en *Arrecife*, ser testigo de una problemática y estar consciente de sus implicaciones, no implica *actuar* en consecuencia. Este es el ángulo más sugerente y crítico de esta ficción alegórica transnacional: Ante el paraíso perdido, los personajes de Villoro no adoptan una mirada nostálgica, pero – como el protagonista de Lowry – tampoco buscan alternativas. La novela sostiene, por lo tanto, que el mercantilismo que polariza la economía global en un norte explotador y un sur subalterno no se mantiene únicamente por el cinismo de las transnacionales y su complicidad con el gobierno, sino que implica también a los pequeños actores, originarios tanto del norte como del sur global, que participan de esa "sociedad del espectáculo" (Debord) con su fuerza productiva y su ansiedad de hedonismo y supervivencia.

Ahora bien, volviendo al cuestionamiento de Jameson sobre el estatuto de cultura tras la pérdida de autonomía de la esfera cultural en el postmodernismo, Jameson afirma que ello no implica su disolución, sino su alianza a otros dominios de poder:

> What we must now ask ourselves is whether it is not precisely this "semi-autonomy" of the cultural sphere which has been destroyed by the logic of late capitalism. . . . to the point at which *everything in our social life—from economic value and state power to practices and to the very structure of the psyche itself—can be said to have become "cultural"* in some original and as yet untheorized sense. This . . . is . . . quite consistent with the previous diagnosis of a society of the image or the simulacrum, and a transformation of the "real" into so many pseudo-events. (*Postmodernism* 87)

Villoro adopta una perspectiva disfórica ante la creciente interpenetración de la cultura en otros dominios. No se trata en *Arrecife*, como sí en Volpi, de exhibir el saldo negativo de la pérdida de autonomía de la esfera cultural y del borramiento o manipulación discursiva de sus agentes privilegiados, sino de reducir al absurdo el estatuto mismo de *cultura* bajo el imperio cínico del mercantilismo transnacional. Al decir cultura, no me refiero únicamente a la cultura nacional, sino a todas las áreas de expresión estética que abarcan desde la contracultura hasta el canon artístico e involucran también las prácticas cotidianas. La postura de Villoro queda expuesta en un episodio de la novela en el que Mallet invita a Tony al restaurante Xibalbá para ofrecerle que reemplace a Müller como gerente de La Pirámide. Vale la pena dedicar unos párrafos a este episodio, pues tanto la ideología como los ideologemas elegidos para configurar las posturas contrastantes de Tony y Mallet encierran claves alegóricas que enfrentan dos concepciones de cultura geopolíticamente marcados:

Tony comienza el encuentro señalando que Mallet es admirado por los clientes como "el tipo que había enfrentado con éxito *la crisis*." Se trata evidentemente de la crisis del neoliberalismo que ha hundido al Arrecife, por lo que Mallet es el sujeto "heroico" post-neoliberal cuyos rasgos Villoro delinea a continuación, en términos precisamente de confusión entre los estatutos culturales y económicos. Comienza vinculando las afinidades electivas de Mallet con el discurso mediático que las ha forjado: "Era fanático de los programas de la BBC que mostraban sabores en los rincones más apartados del planeta. Inglaterra había pasado de ser el país de la peor cocina del mundo a explorar gastronomías exóticas con el apetito indagatorio de una estirpe de náufragos y piratas." Aunque Mallet "lucía cansado" aparece como "quien aún puede ganar el rally París-Dakar" (*Arrecife* 179). Mientras que el Gringo Peterson no ceja en su decisión de declarar bancarrota para cobrar el seguro y comenzar el lavado de dinero, Mallet

representa al inversionista dispuesto a exprimir hasta el último céntimo su inversión, y a divertirse en el juego económico que para él implica dirigir "Atrium", el consorcio turístico en el que La Pirámide es sólo un negocio más. Mallet no tiene el menor respeto por sus clientes. Cuando Tony cuestiona quién visitará La Pirámide ante la catástrofe social y climática, Mallet responde: "Los imbéciles que ya vienen. . . . El turismo siempre ha sido un modo de joderse . . . Si te quedas en tu casa matarías a tu madre. Sólo así se explica que un John Smith cualquiera orine el mismo día en Amarillo, Texas, el Golfo Pérsico y Cambodia . . . La gente no es masoquista por gusto sino . . . para unirse a la bendita masa" (180). Acto seguido, Mallet defiende su oferta laboral exhibiendo el interés mercantilista oculto tras justificaciones pseudo-sociales, pseudo-culturales y, significativamente, pseudo-morales:

> — . . . Atrium ha hecho donativos a ONG, tiene su fundación de Obra Social… *We are global players*. Nos interesa tu país, Tony.
>
> — . . . La Pirámide nunca fue un sitio normal, no fue un clásico *vomitorium* de cinco estrellas, con putas y cocaína por *room service*. Aspiramos a más. La palabra que nos interesa es "cultura" . . .
>
> — . . . El British Council está interesado. El trópico y los mayas son una excelente escenografía, pero necesitamos otro guión. . . . Llámalo "colonialismo sustentable" o "imperialismo sutil". El plan no sólo es más pacífico . . . ; es más rentable. . . . Lo único más comercial que la cultura es la ecología.
>
> — . . . Otra cosa, tal vez la más importante: con este plan calificamos para proyectos de Ayuda al Desarrollo. ¿Sabes cuánto dinero hay ahí? –bebió un trago–.
>
> — . . . Somos los máximos promotores de cultura en un mundo que desconocemos. ¿No es una paradoja encantadora? El arte puede purificar a La Pirámide. (181-183)

Junto al simulacro afectivo (fanatismo progresista-social) de Müller y al simulacro moral (fanatismo nacionalista-reaccionario) del Gringo Peterson, el cinismo de Mallet exhibe el desgaste ético del simulacro cultural y sus alcances corrosivos en nuestra era.

Más aún, el tratamiento hiperbólico con que Villoro explicita las complicidades estructurales que sostienen esta economía, despliega ante el lector un ecosistema en el que lo humano es parte integral de lo geológico, por lo que adoptar un cinismo letárgico es el comportamiento que garantiza la persistencia del deterioro universal, cuyo correlato afectivo es esa íntima sensación de fracaso y modorra perpetua que define a los sujetos que atraviesan la novela. Si Tony (sujeto), La Pirámide (sociedad/cultura) y el Arrecife (naturaleza), son el "*vomitorium* de cinco estrellas" que, en metonimia impecable, describe el cínico Mallet, entonces México – y por extensión el sur global – sería "el resto que encarna la falta fundamental . . . la homología entre el plusvalor y el plus-de-goce" que, de acuerdo a Žižek, mantienen "el proceso capitalista de producción" (*El sublime* 85).

La nación como "*vomitorium* de cinco estrellas" no es sólo una distopía, sino un grado más incómodo de no-espacio. Lo apocalíptico y lo distópico evocan un límite o identidad trascendente que impone al sujeto una fatalidad. Lo abyecto, en cambio, implica des-identificación. Lo abyecto implica un deslinde activo del sujeto hacia un dominio afectivo, corporal y comunitario del que requiere distanciarse para afirmar su identidad – en este caso, la nación. Que México pase de ser el "paraíso" a ser, ya no el "infierno" ni el "apocalipsis" de Lowry, sino el "*vomitorium* de cinco estrellas" sostenido por la cultura de la violencia y condenado al rol espectral que le confiere la fantasía ideológica de los inversionistas extranjeros, designa al sur global no sólo como una distopía transnacional difícilmente regenerable, sino como uno de esos basureros de la civilización contemporánea ("wastelands") que Gisela Heffes

ha llamado "territorios de excepción": el equivalente espacial del *homo saccer*, el sujeto en "estado de excepción" articulado por Giorgio Agamben en su fundamental ensayo (Heffes 33). Termino mi análisis sugiriendo una lectura ecocrítica de *Arrecife* como espacio alegórico de abyección sociopolítica y cultural.

Villoro parece decir al lector que, mientras "[e]l tercer mundo exist[a] para salvar del aburrimiento a los europeos" (*Arrecife* 63), la violencia soterrada que circunda y subyace a La Pirámide continuará siendo la única verdad, la mentira complicitaria que ningún montaje oculta: "Todo mundo está enterado del narco. ¡El país vive de eso! Es algo horrendo y *normal*" (119; mi énfasis). La violencia sublimada y normalizada en el contexto mexicano – "un universo cosmopolita, donde reina la imaginación de la violencia" y en el que se "nos obliga a experimentar la violencia como representación" (Beltrán 23), es decir, como *cultura* – aparece en *Arrecife* como producto residual de los excesos del neoliberalismo global y su excedente ideológico: las formas inesperadas (como el narco) en que el mercantilismo totalizador se manifiesta y desborda los marcos de control pre-existentes en el estado-nación.

Resulta paradójico que *Arrecife*, pese a representar el borramiento de la nación en tanto institución legal, de vigilancia y garante de justicia, no pueda calificarse de ficción *postnacional*. Irónicamente, en este panorama de violencia cultural, la ausencia o disfunción de los aparatos ideológicos de estado interpela al lector a desear con urgencia el surgimiento de un orden rector capaz de vencer la anarquía, el nihilismo y la suma de fanatismos que logran que el Arrecife sucumba bajo el imperio devastador de lo que, con Mikkel Bolt Rasmussen, cabe llamar un "micro-fascismo" emergente en nuestra era:

> [F]ascism is a micro-political phenomenon present everywhere, not just at state level. Fascism is omnipresent in the family, at the office, in the countryside, in the city. . . . The

> repression and terror of the totalitarian state may be a result of a few people's actions, but fascism involves the whole population. Fascism is micro-political and can suffuse everything. (Rasmussen 5)

En "Postfascism, or the Cultural Logic of Late Capitalism", Rasmussen aborda los recientes fenómenos sociopolíticos mundiales (Trump, Brexit, nacionalismos europeos que califica de "postfascistas" y "reaccionarios") desde el postmodernismo de Jameson en tanto "analysis of the relationship between culture and economy in a crisis-ridden capitalism" (1). Según argumenta, dichos fenómenos no obedecen única ni principalmente a una crisis *económica*, sino que responden a, y derivan directamente de, una crisis *cultural* que consiste en transferir las frustraciones económicas de una élite nacional desplazada, a terrenos sociales, beneficiando una política reaccionaria que promete defender "the basic fascist idea of an original national community that is threatened and needs protection" (2).[95] Rasmussen concluye su ensayo señalando el tono privilegiado por el discurso político y cultural emergente: "Postfascism has cast the 'old' fascism's seriousness aside in favour of light entertainment. Postfascism is thus looser and more relaxed. . . . Today's utopia is simply postwar Fordist post-utopian mass society" (7).

En *Arrecife*, Villoro atina a elaborar alegóricamente no sólo el tema, sino el tono y el código discursivo, en el que los promotores de este absurdo teatro transnacional gesticulan hoy en día.

[95] Siguiendo a Jameson, Rasmussen argumenta que: "In late capitalism, culture mediates –and even pre-empts– politics and economy. Postmodernism described a historical process in which base and superstructure, culture and economy fused . . . [and] culture became a social structure in its own right. Society today represents itself as engaging in a symbolic appropriation of itself. Postmodernism was this self-representation, what Debord –preceding Jameson– described as 'the spectacle', where everyday life was subjected to a constant barrage of representations … false promises and virtual realities. . . . But the new fascism offers identification and identity beyond socioeconomic categories. It is thus that contemporary fascism is postmodern. Unemployment, precarity and the slow dismantling of the welfare state are translated into Islamophobia and xenophobia" (2).

Capítulo 3:

Alegorías del capital cultural y de la violencia simbólica. *Vidas perpendiculares* de Álvaro Enrigue y *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli

> Según la industria cultural, la Identidad es el catálogo donde se inscriben lujos emocionales, pasiones sublimadas por la fatalidad, alianzas entre raza y destino trágico o cómico, gusto por la muerte, machismo, irresponsabilidad, sentido totalizador de la Fiesta. Sin aferrarse al purismo, esta industria comercializa la experiencia colectiva hasta desdibujarse, y luego de breves resistencias llama Identidad al sincretismo.
>
> —CarlosMonsiváis, "Identidad nacional. Lo sagrado y lo profano"

Las dos novelas elegidas para este último capítulo recurren a la alegoría para narrar el proceso de subjetivación de sus respectivos protagonistas en tanto núcleos de convergencia transcultural e ideológica, poniendo en escena personajes que, más que individuos, representan verdaderas constelaciones simbólicas y colectivas, por lo que cuestionan toda noción de identidad monolítica o unitaria. Más precisamente, mi lectura intenta demostrar que tanto Enrigue como Luiselli construyen a sus protagonistas como alegorías de la violencia simbólica (Bourdieu) que ha caracterizado los procesos (trans)históricos y (trans)culturales de subalternización que se cristalizan en los sujetos contemporáneos. Ambas tramas inciden en mostrar ciertas prácticas y dispositivos discursivos que han naturalizado dicha violencia hasta constituir campos sociales abusivos aún vigentes, tanto a nivel local (México) como global. En ambas, el protagonista responde a los designios del capital en su sentido más extenso, en lo que puede leerse como la puesta en escena del proceso de subjetivación de una identidad articulada en términos de capital simbólico, con la cual busca insertarse en "el siglo liberal", período que, como afirma Alain Badiou, declara el "triunfo del capitalismo y el mercado mundial".[96] Si, siguiendo a Badiou,

[96] "En definitiva, el siglo XX será el siglo del triunfo del capitalismo y el mercado mundial. Por fin, al enterrar las patologías de la voluntad desatada, la correlación bienaventurada del Mercado sin restricciones y de la Democracia sin orillas habría instaurado el sentido del siglo como pacificación o sabiduría de la mediocridad. El siglo expresaría

dicha configuración subjetiva "expresaría la victoria de la economía en todos los sentidos del término: el Capital como economía de las pasiones irrazonables del pensamiento", mi lectura sostiene que el recurso simultáneo – y asumido metarreferencialmente – a la alegoría y a la ironía, tal y como las entiende Paul de Man, produce en el lector el efecto opuesto a la función ejemplarizante de la alegoría, y subvierte (ironiza) dicha configuración subjetiva, desde el imaginario de la ficción.

A diferencia de Volpi y Villoro – quienes construyen emblemas tanto del héroe intelectual que *se* rebela, como del antihéroe alienado que revela al lector los artilugios subyacentes del orden abusivo – Enrigue y Luiselli no forjan tramas a lo largo de las cuales sus protagonistas, que se saben marginalizados, descubren los mecanismos del orden que los somete, sino que ponen en escena las relaciones de dominio en las que *se saben* partícipes: los micro-fascismos que enfrentan al seno de la familia, por su condición de clase o género, y su posición geopolítica, asumiendo el statu quo que incluso reproducen y utilizan a su favor. Más que revelar mecanismos de dominación específicos a un contexto epocal, Enrigue y Luiselli exhiben la continuidad del dominio – su persistencia diacrónica – y sugieren tácticas de resistencia de orden simbólico que el sujeto contemporáneo, valiéndose únicamente de su imaginación, implementa para sortear la violencia simbólica.

La pregunta que atraviesa ambas novelas, al margen de su calidad estética e innovación literaria, es de índole *ética*: Esta relación ambigua del sujeto marginalizado con el orden represor, ¿puede subvertir los procesos de subalternización del sujeto, o sólo asegura su complicidad, perpetuando la violencia simbólica que expone? Según defiendo, Enrigue remite dicho proceso de subalternización a la historia universal, connotándolo como una constante de la

---

la victoria de la economía, en todos los sentidos del término: el Capital, como economía de las pasiones irrazonables del pensamiento. Es el siglo liberal" (Badiou, *El siglo* 14).

naturaleza humana, y estableciendo vínculos entre sujetos de los más diversos contextos epocales, atravesados por la eterna fantasía ideológica que divide al mundo en amos y esclavos, dominantes y dominados. Luiselli, en cambio, desvincula la lógica ilusoria del sujeto subalterno de la razón dominante, y presenta al lector una lógica paralela, derivada de la imaginación utópica del subalterno, que, aunque ilusoria, le permite resistir íntima y afectivamente. El correlato trágico y tácito de ambas narraciones – la cara oscura que ni una ni otra narra – es que *la fantasía del subalterno asegura la continuidad del dominio opresor*, por lo que, en mi lectura, pese a sus denuncias, ni en *Vidas perpendiculares* ni en *La historia de mis dientes* se rompe el ciclo histórico y epistémico de sometimiento basado en la violencia simbólica, y sólo se exponen – e incluso se celebran – las formas de *resistencia* que, más que subvertirlo activamente, lo sustentan. La imaginación alegórica y subalterna aparece así como un arma de doble filo que faculta la resistencia pero no garantiza que el sujeto dominado rompa el orden que naturaliza el dominio.

Según argumento a partir de un análisis de los procesos de subjetivación elaborados en torno a las figuras del duelo y el romance, Enrigue presenta una perspectiva eufórica del contexto geopolítico contemporáneo y del sujeto que lo atraviesa y encarna. La novela plantea una lucha constante entre eros y tánatos como motores históricos y ontológicos, pero se decanta por la utopía y el mesianismo al proclamar el triunfo del romance por encima del duelo. No obstante, la apuesta de Enrigue por la memoria cosmopolita y la intersubjetividad, en detrimento del individualismo y de los relatos totalizantes de identidad colectiva (historia, nación, familia), sugieren la emergencia de un "cosmopolitismo crítico" que promueve la "diversalidad" – "diversity as a (cosmopolitan) universal project" – desde una "perspectiva subalterna" – "(which implies not inferiority but awareness of a subaltern position in a current geopolitical distribution

of epistemic power)"– por lo que considero que su ficción "is an argument for globalization from below" (Mignolo, "Many Faces" 745).

La perspectiva de Luiselli es más ambigua y pesimista, pues configura un sujeto máximamente inconsciente del discurso ideológico subalternizante que interpreta y del sometimiento ideológico que encarna. En contraste con la aparente falta de consciencia ideológica legible en el tono, los actos y la voz del protagonista en primera persona, el texto declara abiertamente su construcción retórica, fundamentalmente metaficticia e irónica, lo cual señala un exceso de consciencia ideológica detrás de la voz narrativa. Luiselli elabora así una metaficción meta-alegórica y meta-irónica del campo literario y cultural, pues el propio texto – en voz del protagonista – explicita la responsabilidad de la alegoría en la configuración ideológica del sujeto contemporáneo subalterno, y la irónica complicidad de dicho sujeto con el discurso ideológico que lo atraviesa. Más aun, en *La historia de mis dientes*, la alegoría es concebida en relación directa con el mercantilismo global, como divisa (trans-)nacional del mercado (inter-)cultural actual, pero también como filosofía identitaria, instrumento ideológico de (auto)interpelación, voluntariamente asumido y manipulado al grado de llevar al sujeto contemporáneo a concebirse a sí mismo como mercancía y a percibirse en términos de capital (cultural, social, simbólico y fundamentalmente económico).

Si en *Vidas perpendiculares* el capital es un medio omnipresente y una fuerza determinante en las relaciones de poder, éste no opera nunca como un fin en sí, sino como una forma privilegiada de simbolizar las pasiones (eros y tánatos) que, a fin de cuentas, bajo las formas del duelo y el romance, se oponen a la razón económica y al fetichismo de la mercancía que el protagonista insiste en transgredir. En cambio, en *La historia de mis dientes* no existe distancia entre sujeto y objeto, objeto e historia, historia y significado, alegoría e ironía, labor y

plusvalía, dominación y sujeción, pasión y razón; el fetichismo de la mercancía modela el proceso de subjetivación: el sujeto es la mercancía, quiere serlo, sabe serlo y goza siéndolo; a falta de auto*consciencia,* o por exceso de *meta*consciencia, el fetichismo del yo como mercancía – el yo como capital – funciona como el nuevo código de auto*estima.* Si el sujeto es un avatar autoconsciente del discurso ideológico-social en el que participa, el impulso utópico y melancólico tanto del duelo como del romance se diluyen en un individualismo impotente y narcisista, sin articulación política: la ironía alegorizada es precisamente que el yo funcione como capital simbólico y mercancía intercultural incluso a nivel de autoconsciencia en un mundo concebido como un mercado de identidades.

Desde una perspectiva formal, sostengo que ambas novelas explotan el potencial alegórico de la figura del pícaro para elaborar una crítica a su contexto, por lo que generan cronotopos específicamente latinoamericanos en diálogo con esta tradición literaria que incluye a la novela de formación y a la novela familiar.

En última instancia, mi lectura busca demostrar que en estas novelas la puesta en escena del imaginario alegórico y sus funciones exhibe el sometimiento y la complicidad (no siempre ingenua) del sujeto subalterno en el montaje social de la (no siempre) falsa conciencia; o, en terminología de Bourdieu, el bifrontismo ambivalente de la violencia simbólica que sostiene el *habitus* patriarcal-capitalista en el mundo contemporáneo.

3.1. *Vidas perpendiculares*: desprovincializando a Edipo o Historia universal de un hijo de la Malinche

> En su calidad de niño de cuarenta mil años sabía de amores y tenía clarísimo que la ciudad de México era el mayor que había tenido en este turno, aun si era un amor cojo: también sabía que los héroes de verdad se enamoran de las feas.
>
> Hubiera podido trazar en las arenas del patio el dibujo completo de esa historia de amor y muerte. Podría haber delineado las fechas en que fueron aconteciendo las cosas con las entradas y salidas del negocio
>
> —Álvaro Enrigue, *Vidas perpendiculares*

Álvaro Enrigue (Guadalajara 1969) debutó con *La muerte de un instalador* (1996), una parodia del campo cultural mexicano de los noventa que exhibe sus mecanismos de legitimación, y en la que la pérdida de distancia entre la vida y la obra del protagonista alegorizan el borramiento de los límites entre realidad y representación, lo público y lo íntimo, la ética y la estética, que definía tanto la producción como la crítica – y la epistemología – postmodernas. Tanto el tema del sujeto convertido en objeto de arte (es decir: de culto) por voluntad propia (es decir: para legitimarse ante una comunidad de prestigio); como el borramiento de los límites mencionados, son también rasgos centrales en *La historia de mis dientes* de Valeria Luiselli, novela que, según veremos, explicita la función de la alegoría como estrategia privilegiada, no sólo de interpelación ideológica, sino de resistencia identitaria, afectiva, social y de intercambio cultural. A diferencia del patético instalador suicida, que es anihilado por el contexto sociocultural del que depende su valor óntico, el protagonista de la novela de Luiselli incorpora y perfecciona los mecanismos de la industria cultural y, en su papel autodesignado de "subastador" inventa el revolucionario "método de las alegóricas", en el cual "no se subastaban objetos, sino las historias que les daban valor y significado" (*Historia* 119). Es así como, a mi juicio, la novela de Luiselli logra exhibir, veinte años más tarde, lo que Enrigue no mostró: las funciones prospectivas y retrospectivas que

hacen de la alegoría un tropo ideológico privilegiado, capaz de sostener núcleos de violencia simbólica (entre los individuos como entre las naciones), pero también de desactivarlos: "Las alegóricas eran, según Carretera, 'las subastas poscapitalistas de reciclaje radical que salvarían al mundo de su condición de basurero de la historia'" (119). Volveré a esto en la última parte de este estudio.

La segunda publicación de Enrigue, *Virtudes capitales* (1998), tres cuentos que elaboran metáforas del destino en torno a la figura del vuelo (ángeles, aves, superhéroes fallidos), "indaga el mundo con diversas estrategias: la escolástica cristiana, un método adivinatorio basado en el Quijote [y] la mitología de los comics" (Villoro, contraportada). El revisionismo teológico, así como la invención de mitologías íntimas como estrategia de supervivencia – diríase un fetichismo de la ficción que incide en la autofiguración – son rasgos continuos en *Vidas perpendiculares*, novela que plantea la desmitificación del discurso mitológico desde la ficción – no de *un* mito específico, sino de *la* Mitología (hegemonía, ideología) como dispositivo de control social – a favor del mito (ficción) como atributo de la imaginación y recurso de empoderamiento subjetivo, distinción elaborada por Roland Barthes en sus *Mythologies* (1957).[97]

El cementerio de sillas (2002), su segunda novela, prefigura otros dos rasgos relevantes para nuestro estudio: la construcción de tramas familiares interculturales y un tratamiento peculiar de la Historia que remiten el presente mexicano a un pasado cosmopolita y arcaico.[98] Como ocurre también en *Cielos de la Tierra* de Boullosa, en el final apocalíptico de esta novela

[97] Christopher Domínguez abre la entrada que dedica a Enrigue en su *Diccionario crítico de la literatura mexicana* señalando a la "Mitología" como rasgo de su poética, al que agrega el "realismo cómico" de su "voz [narrativa] discernible por un sentido del humor que remite a la riqueza del español hablado hoy día en México[: un] lenguaje desenfadado y calculador [con un] falsete irónico" (147).

[98] A diferencia de su cuarta novela, *Decencia* (2011), que restringe la saga (y el negocio) familiar al contexto mexicano, *El cementerio de sillas* "cuenta la historia de un linaje que se remonta a los tiempos ciclópeos, recorre los desiertos norafricanos bajo el imperio de Tiberio, cruza el siglo XVI desde Flandes hasta Nautla, Puebla, fabula con la eterna conspiración jesuítica y se asienta en una familia mexicana contemporánea, en apariencia indigna de sus antañonas raíces" (Domínguez, "Enrigue").

se escuchan ecos "del lapso final de Melquíades en *Cien años de soledad*," que sugieren que "el origen está en el final de los tiempos. Y dado que . . . rinde homenaje a la grandeza americana podría pensarse que . . . es un rodeo para hablar del origen de la nacionalidad mexicana", pues, "[s]i cualquier familia poblana puede provenir de los garamantes, todo origen es una hermosa e inútil picaresca" (Domínguez, "Enrigue"). En *Vidas perpendiculares,* Enrigue retoma el recurso a la alegoría sujeto-nación que mi lectura asocia tanto a la picaresca como a la novela familiar, ya no para construir nación, sino para asediarla en tanto mito identitario; para lo cual vuelve a remitir el linaje mexicano a una multiplicidad cultural y transhistórica.

Hipotermia (2005) es una "novela integrada por relatos" (contraportada), medianamente autoficticia, que ofrece una perspectiva crítica, emotiva y profundamente irónica de la experiencia bicultural del mexicano culto de clase media que ha emigrado a Estados Unidos – el "mojado de primera clase", como se autonombra (*Hipotermia* 32).[99] Como volverá a ocurrir en *Vidas perpendiculares*, "la familia actúa como sinécdoque de la nacionalidad" (Ruisánchez, "La máscara" 424), una nacionalidad doble, conflictiva y escindida, cuyo divorcio irrumpe en el primer cuarto del texto como el último de los nueve "Desastres naturales registrados desde que me mudé a Washington DC" (Enrigue, *Hipotermia* 46) que el narrador enlista en lo que aparece como un resumen del borramiento identitario, ontológico y *natural* de los dominios epistémicos que su obra insiste en textualizar: aquello que amenaza el frágil equilibrio entre el sujeto, el *habitus* y sus diversos campos.

[99] Las varias facetas del *alter ego* protagónico, cuya voz es la de "ese escritor a la vez fracasado y . . . dueño de todos los hilos de la comedia que es él mismo" (Domínguez, "Enrigue" 149), lo travisten como periodista, ejecutivo del Banco Mundial, historiador, chef, crítico de arte, profesor universitario, amante y padre de familia bicultural en constante crisis. Como ha señalado Ruisánchez, a diferencia de otros artistas mexicanos contemporáneos que, tras emigrar a los Estados Unidos, naturalizan las tensiones fronterizas, en *Hipotermia* Enrigue "reconcentra su ser 'criollo' como reacción . . . contra cualquier caracterización chicana" y sus protagonistas son ante todo "no-gringos insertados en el otro país" ("La máscara" 421). En este marco, "es evidente que la familia, y la manera como la relocalización incide sobre su *habitus*, es uno de los temas medulares" (424).

"Sobre la muerte del autor", uno de los dos relatos de *Hipotermia* en los cuales la familia y el linaje inmemorial son evocados por su agotamiento (el fin de la saga identitaria que el protagonista encarna), retoma el tema del sujeto convertido en objeto (de culto y de espectáculo), para luego ser sacrificado por la superestructura que lo fetichiza: "Ishi", el "último indio [yahi encontrado] en estado de pureza [salvaje]" (*Hipotermia* 127), es exhibido como pieza en el Museo Antropológico de San Francisco, y muere tras ser transformado en fenómeno mediático por académicos y lingüistas. Al comienzo del relato, el narrador comenta que su dificultad para narrar "el cuento del hombre que se gana la vida en calidad de pieza de museo" es "de *literalidad*: quiere decir lo que quiere decir y no lo que yo quiero que diga" (129; mi énfasis). Como sugiere el título – que remite al famoso ensayo de Barthes contra la crítica que vincula aspectos personales del autor con su obra – "Sobre la muerte del autor" desarrolla y depura de forma explícita una poética autoral que será central en mi lectura de *Vidas perpendiculares* en tanto alegoría transnacional escrita con plena conciencia del potencial ideológico del tropo:

> [Y]a había tratado sin ningún éxito de escribir un cuento sobre él cinco o seis veces y siempre resultaba *demasiado político*: *literal* a morir con *todos sus significados expuestos*; o no todos, pero sí los que menos me interesaban: lo que me seduce de Ishi no es su condición trágica y la nitidez con que refleja que el continente americano es la exitosa utopía de un grupo de criminales, sino la *soledad* inaudita del que se sabe *al final de algo que ya no tiene remedio*. (*Hipotermia* 134; mi énfasis)

En el universo ético de Enrigue, la mayor amenaza que acecha al sujeto contemporáneo, más que la ideología, más que la participación inevitable en la fallida utopía transnacional, incluso más que la constante reificación del sujeto, es la amenaza de una total *ruptura intersubjetiva*: la "soledad" entendida como borramiento de un vínculo social que precede y excede al lenguaje; la

posibilidad de llegar al filo de ese umbral infranqueable entre miembros de la especie humana. En el universo poético de Enrigue, textualizar esa crisis de intersubjetividad exige ante todo evitar "el abismo de la literalidad" (136). Si, como sabemos, la alegoría es la figura retórica que a fuerza de figuras de segundo grado, sortea el aplanamiento del sentido literal, no sorprende que el tropo ocupe un lugar privilegiado en la poética de Enrigue, para quien la mejor literatura (la "no-literal", i.e. la ficción alegórica) emerge como acto de resistencia desde la intimidad afectiva del sujeto ante la fatalidad social. Hurgar en ese encuentro – en ese "acontecimiento", como, según veremos, siguiendo a Badiou, prefieren llamarlo sus críticos – y trazar las líneas afectivas, agentes de poder y demás implicaciones sociales del proceso que culmina en dicho momento crucial de intimidad (inter-)subjetiva, es el reto narrativo que Enrigue se impone en *Vidas perpendiculares*.

En lo sucesivo, expongo y discuto las lecturas y análisis críticos más relevantes que la novela ha generado. En diálogo con dicha crítica, atiendo a una serie de cuestionamientos de índole genérica, filosófica y sociológica que el texto plantea y que representan francas provocaciones a/desde la tradición literaria latinoamericana, destinadas a exhibir la ambigüedad de dichas disciplinas teóricas y la fragilidad de sus categorías – lo cual nos habla de una propuesta literaria tan original como transgresora. Mi objetivo general es mostrar que, a través de la alegoría, Enrigue pone en escena cuestionamientos al statu quo previamente avanzados por varias disciplinas teóricas emergentes, como los estudios de la memoria y los estudios subalternos, fronterizos y decoloniales – que ya hemos abordado – pero también importantes teorías del sujeto posteriores al postmodernismo que articulan formas de resistencia y subversión ante el influjo alienante del capitalismo global y del patriarcado (Badiou, Deleuze, Bourdieu).

En un primer nivel, propongo leer *Vidas perpendiculares* como una alegoría de la

identidad mexicana en un mundo en el que la globalización y la violencia simbólica que la acompaña son elaboradas como constantes epistémicas universales y no como fenómenos históricos recientes ni propios de la modernidad o de la cosmovisión occidental – como proponen otras novelas ya abordadas. Ello explica que Enrigue no elabore en torno a eventos o períodos específicos, previamente reificados por la "historia universal" y, en cambio, la trama suscriba su propia definición de historiografía humana en la memoria empírica de su protagonista. Considerando el modelo propuesto en este estudio, que privilegia las funciones del duelo y el romance propias de la alegoría, atiendo a la importancia de la familia como microcosmos conflictivo que produce y reproduce las relaciones de dominio social, para lo cual recurro a varios conceptos clave en la sociología de Bourdieu: familia, clase, capital (social, cultural, económico y simbólico), campo social y, fundamentalmente, *habitus* y violencia simbólica.

En términos anecdóticos, *Vidas perpendiculares* arrranca en 1936 con el nacimiento de Jerónimo Rodríguez Loera en el muy subalterno pueblo jaliciense Lagos de Moreno – conocido como "la Atenas de Jalisco" por ser cuna de escritores notables. Hijo bastardo de Eusebio, un "molinero asturiano, rico, emigrado a México a los veintitantos años y héroe de la soltería hasta los cincuenta ya entrados" (*Vidas* 11) quien, "con tal de granjearse una mejor posición en la sociedad laguense" contrae nupcias con la madre de Jerónimo, Mercedes, de diecinueve años, "teórica señorita tapatía" (12) cuya hacienda ha venido a menos tras la revolución, y que "no conocía más mundo que su ombligo, a pesar de que la mandaron a Europa a los quince años y viajaba todos los veranos a la casa de su familia, pudiente y pomadosa, en el lago de Chapala" (11). La trama del paso de la infancia a la adolescencia de Jerónimo recorre el período posrevolucionario de consolidación de la clase media mexicana (los años cincuenta), a lo largo del cual se radicaliza el contraste entre la metrópolis urbana como centro y el resto del país como

margen. Los móviles afectivos que determinan la suerte y el linaje del protagonista narran – más exactamente: alegorizan – la transición de una economía agraria propia del modelo nacional-popular (cuyo escenario es Jalisco), a una economía urbana propia del estado moderno liberal (centrada en la Ciudad de México). Esta transición muestra también el desplazamiento del nacionalismo revolucionario hacia los intereses mercantiles del capitalismo; la decadencia económica de los hacendados, detentores del prestigio social como capital cultural (de índole nacionalista, representados por los Loera, la familia de la madre); y el ascenso oportunista de los comerciantes y escaladores sociales (representados por el padre y el tío, inmigrantes españoles sin educación, movidos por el enriquecimiento y el hedonismo abusivos).[100] Fuera del marco nacional, y en relación con el proceso capitalista transnacional posterior a la Guerra Fría, esta trama presenta además a un tipo de emigrante mexicano en los Estados Unidos que constituye hoy una parte importante de la compleja realidad social de ambos países: Jerónimo irá a vivir a Filadelfia con la prima de su madre y su esposo, un muralista mediocre contratado por instituciones educativas estatales para dar voz a un discurso hegemónico de armonía intercultural a través del arte.[101] A este nivel, *Vidas perpendiculares* puede leerse como una alegoría de la

[100] De acuerdo a Bourdieu: "El capital cultural puede existir bajo tres formas: en el estado incorporado, es decir, bajo la forma de disposiciones duraderas del organismo; en el estado objetivado, bajo la forma de bienes culturales, cuadros, libros, diccionarios, instrumentos, maquinaria, los cuales son la huella o la realización de teorías o de críticas a dichas teorías, y de problemáticas, etc., y finalmente en el estado institucionalizado, como forma de objetivación muy particular, porque tal como se puede ver con el título escolar, confiere al capital cultural —que supuestamente debe de garantizar— las propiedades totalmente originales." ("Los tres estados").

[101] Al respecto elabora Elsa Treviño: "Mexico's growing cultural capital, including its contradictions and its political instrumentalization by the populist state discourse, is voiced in Jerónimo's talentless muralista uncle who 'nunca iba a ser prominente en los circuitos del arte de la ciudad de México porque, en realidad, los obreros y el tequila con pólvora le cagaban la madre' (Enrigue 40). Indalecio, the mediocre mural artist, is unsuccessful not due to his lack of ability but because he fails to align himself with the socialist discourse of the revolutionary ruling party, which at the time was the only route to 'acomodarse en el medio pictórico' (18). Eventually, he and his wife relocate to the United States where Indalecio is commissioned to paint murals at government-run schools. Hence, the relocation of Jerónimo and his family north of the border to the city of Philadelphia represent the exponential growth of the transnational migratory movement from Mexico to the United States [fomentado por el programa social 'Bracero' (1942–64)] and the popularization of Mexican culture 'mythologized as an exciting artistic renewal' (Indych-López 13) in the United States at the time" (Treviño 11).

identidad mexicana en su inminente despertar cosmopolita, y de su toma de consciencia y de postura en un momento clave de choque y apertura transnacional y global. Por lo anterior, la novela se inserta en la tradición de la novela familiar latinoamericana, además de presentar elementos de la novela de formación y de la picaresca.

El lector descubre pronto que la vida mexicana de Jerónimo es sólo la más reciente en su larga cadena de reencarnaciones, narradas en capítulos yuxtapuestos. La trama avanza en dos ejes temporales, el del tiempo biográfico de Jerónimo (un tiempo sincrónico o del individuo) que constituye la trama central y de mayor extensión diegética; y el del tiempo histórico (un tiempo diacrónico o de la humanidad) que intercala episodios de las vidas "perpendiculares" de Jerónimo. El contrato de ficción impone, pues, que el lector acepte el principio de reencarnación del protagonista, lo cual obliga a cuestionar los conceptos tradicionales de tiempo, historia e identidad, y a adoptar una perspectiva *intempestiva* que, siguiendo a Nietszche, es la temporalidad que distingue a la alegoría de la historia al oponer el olvido momentáneo del presente de la acción al "historicismo como mal de época" (72). En este sentido, lo "intempestivo" – para Nietzsche como para Benjamin y, según defiendo, para Enrigue – no está *fuera* del tiempo, sino que opera *a contracorriente de* su tiempo (Avelar).

Las vidas diacrónicas de Jerónimo se remontan a la prehistoria y en principio parecen seleccionadas arbitrariamente. Hay un homo sapiens, una camellera mongola en la China antigua, un brahamín hindú, un cazamonjes napolitano encargado de matar a Francisco de Quevedo y una joven griega enamorada de Saulo de Tarso, mejor conocido como el apóstol San Pablo. El recurso a este inventario de memoria histórica parecería a primera vista "un pastiche … de estilos muertos [en un] museo imaginario", como definiera Jameson el uso espectacular, nostálgico y mercantil del material histórico en la postmodernidad (*El giro* 22). No obstante, una

lectura cuidadosa y un rastreo paciente de los enigmas y signos que el texto no explicita, revela innumerables referencias que ahondan su carácter alegórico y espesor semántico. Toda interpretación que no se quiera azarosa y puramente impresionista obliga a analizar a fondo la elección de cada una de esas vidas perpendiculares que se trenzan en Jerónimo.

A diferencia del tratamiento realista de sus relatos anteriores, Enrigue dota al protagonista de *Vidas perpendiculares* de un rasgo ficcional más significativo que la mera continuidad biológica del linaje o la estirpe intercultural: Jerónimo *recuerda* buena parte de la memoria acumulada en esa saga intersubjetiva y transhistórica que él (re-)encarna. El ámbito temporal que Enrigue busca abarcar en su estética totalizante es también más amplio que el de sus otras novelas. Se trata aquí de la historia de la humanidad, desde la prehistoria en Ur hasta el México de los cincuenta. Acotar dicha memoria para elaborar en las implicaciones éticas y políticas de la novela es otra de las tareas interpretativas que el texto impone.

Como estrategia narrativa de yuxtaposición histórica, el autor introduce – al igual que en *Rasero* y *Cielos de la Tierra* – una ruptura con la lógica temporal del realismo histórico. Ese quiebre del contrato mimético sugiere la emergencia de una lógica alternativa y ejemplar en la subjetividad excepcional del protagonista, quien media entre el pasado de la historia y el presente cercano al autor. La ruptura con el código realista mediante la introducción de una temporalidad no lineal, intersubjetiva, y transcultural denota igualmente la búsqueda de una *epistemología alternativa a la razón moderna*, regida por los imperativos categóricos kantianos de espacio y tiempo. Pero si en los casos anteriores dicha alternativa epistémica estaba directamente vinculada con el imaginario nacionalista colonial – indígena o criollo – que, como vimos, enfrentaba el antagonismo de la modernidad eurocéntrica, Enrigue multiplica tanto el tiempo como el espacio del sujeto, vinculando la alternativa epistémica a un doble tiempo: el de la historia nacional y el

de la historia "universal"; y a un doble espacio: el de la identidad de Jerónimo y el de cada uno de sus otros cuerpos memoriosos – de ahí el privilegiar a la memoria por encima de los hechos.

El recurso a esta doble estrategia retórica: la paradoja entre la memoria "universal" y el recuerdo contingente y limitado en el presente del cuerpo – "la semilla del drama de Jerónimo: yo somos varios" (*Vidas* 23) – sugiere, evidentemente, la inclusión del pasado de toda la humanidad en el sujeto mexicano protagónico. Pero, al igual que Bourdieu, la novela de Enrigue sugiere que « il faut comprendre toute généalogie comme un discours en situation » (Bensa 22). La genealogía transhistórica de Jerónimo cuestiona la noción de que « le groupe définit les agents et leurs intérêts plus que les agents ne définissent des groupes en fonction de leurs intérêts» (Bourdieu, *Esquisse* 78). En este sentido se trata de un discurso ficcional que considera al individuo capaz de superar el determinismo ideológico al que tendían las literaturas nacionales de la generación anterior, como ha señalado Elsa Treviño (1).[102] No obstante, el "individualismo no triunfal" que Treviño identifica en la ficción mexicana del nuevo siglo, es indisociable, en esta novela, del determinismo histórico (el retorno cíclico) de los mismos conflictos que acechan al sujeto desde el nivel intrafamiliar.

En mi lectura, la insistencia de Enrigue en construir la cadena de reencarnaciones (él las llama "transmigraciones", estableciendo un vínculo lingüístico que designa la condición migrante como universal y transhistórica) como una lucha de poder simbólico entre el padre y el hijo que a lo largo de la historia se resuelve en parricidios o filicidios, y en la que el móvil es el amor (tanto erótico como maternal) es *alegórica de un proceso de subjetivación subalternizante,*

[102] "Individual literary endeavours have replaced ideas about a homogenizing 'literatura nacional' (González Boixo 17) that explores and assists in the definition of 'lo mexicano' (Bartra 41), a vague ideological notion that would capture the 'true' characteristics and *façon d'être* – the spirit – of the Mexican people. As González Boixo explains: '[l]ibrados de la idea de nación, la nueva generación, 'los nietos de Rulfo', podrán escribir sobre cualquier tema, desde su preciado 'individualismo''(17)" (Treviño 1).

tanto nacional como transnacional y extranacional, que me lleva a leer *Vidas perpendiculares* como una crítica a la familia nuclear y al *habitus* patriarcal-capitalista en tanto dispositivos de sujeción naturalizados socialmente y que perpetúan la violencia simbólica.

Es esta conjunción entre historia y cuerpo en las formas presenciales de la memoria, la experiencia y la afectividad, lo que permite subvertir la lógica espacio-temporal (causal y lineal) de la historia universal (i.e. colonial / imperial) a favor de la lógica empírica de la *memoria cosmopolita* (experiencia incorporada de los marginados de la Historia bajo el dominio del biopoder y la violencia simbólica) para sugerir una ruptura con el orden epistémico dominante (más capitalista/patriarcal que colonial/imperial). Este importante desplazamiento en la representación de la memoria colectiva y en la función de la alegoría coincide además con el desbordamiento de los límites de la identidad nacional – mediante la deconstrucción de los tropos tradicionales de familia y romance – para, en cambio, configurar lo que en este estudio hemos llamado un *campo afectivo transnacional*. Según veremos, más allá de la maestría con que Enrigue, valiéndose de la alegoría, evoca en un solo signo tanto al nacionalismo como al cosmopolitismo latinoamericano moderno, al ubicar a Jerónimo en el mosaico transhistórico "universal", la novela desborda los límites del "deseo de mundo" moderno para plantear una "trama de globalización", como llama Beecroft a las narraciones que enlazan líneas anecdóticas de múltiples realidades para exhibir el lado oscuro de la reciente globalización económica.

Consideraciones genéricas y referentes intertextuales

Vidas perpendiculares fue recibida por la crítica como una "ficción historiográfica" (Prádanos 272), como una "novela histórica" (Domínguez, "Enrigue") y como un "*Bildungsroman* [en el que] se manifiestan las contradicciones de la individuación . . . en la modernidad tardía" (Treviño 1). Al igual que otras novelas analizadas en este estudio, la de

Enrigue desborda los límites de la novela histórica (Lukács), de la "nueva novela histórica" (Menton), de las "historias híbridas" (Perkowska) y de la "metaficción historiográfica" (Hutcheon), pues el paso de los personajes por el pasado no elabora los hechos históricos, ni busca su reescritura o revisión, ni ese contexto pasado incide directamente en el presente; además de que Enrigue no elige períodos ni personajes emblemáticos de la llamada historia universal ni de alguna historia oficial para interrogarlos en su relato, como sí es el caso en sus novelas posteriores.[103]

Aproximándola al *Orlando* de Virginia Woolf, al *Ulises* de James Joyce, a *Las meninas* de Velázquez y al cubismo de Picasso, Carlos Fuentes destaca el tratamiento "simultáneo" de la temporalidad en *Vidas perpendiculares* ("Las vidas" 23).[104] Domínguez acota la atribución del género "novela histórica" a esta novela, señalando que

> no lo es porque atraviese las tres edades en que fue dividida la historia por los profetas de la modernidad temprana – la edad divina, la edad heroica y la edad humana . . . Tampoco [lo] es porque Enrigue tenga, entre sus fuentes de inspiración, a Georges Duby, a Mel Gibson, a los prehistoriadores, a Tácito, a San Pablo, a *Las memorias de un repórter en*

[103] Además de *Decencia* (2011), saga familiar-nacional, me refiero a *Muerte súbita*, metaficción historiográfica que despertó gran interés de la crítica tras obtener el Premio Herralde en 2013, revisita el período de la Conquista, la relación entre Hernán Cortés y La Malinche, las motivaciones íntimas de Cuauhtémoc y Vasco de Quiroga, además de tener como hilo conductor un duelo entre el pintor Caravaggio y el poeta Francisco de Quevedo que se resuelve en forma de un partido de tenis. La novela da prioridad a ciertos objetos fetichizados por la historia, como una pelota de tenis (ficticia) hecha con el cabello de Ana Bolena, o el "manto del emperador" y las "siete mitras", arte plumario fabricado por artistas nahuas. *Muerte súbita* es sin duda una novela de cosmopolitismo crítico, escrita desde la perspectiva decolonial de la modernidad, pero no es alegórica. La más reciente *Ahora me rindo y eso es todo* (2018), novela fronteriza sobre la vida (o el mito) de "Gerónimo, el apache rebelde" (contraportada), cuestiona los límites de la nación y sus mitos identitarios, además de ofrecer reflexiones autobiográficas en torno a la condición transnacional del escritor y la escritura. A diferencia de *Vidas perpendiculares*, dichas metaficciones historiográficas, si bien revisitan mitos fundacionales mexicanos en un marco global, y designan a Enrigue como uno de los escritores que privilegian la temática transnacional y problematizan todo discurso de construcción identitaria, no abandonan el código realista, ni recurren a la alegoría.

[104] "*Orlando* traza un devenir, al cabo lineal –del pasado al presente– en el que cambian el tiempo histórico y el sexo del personaje", mientras que en *Vidas perpendiculares*, "[l]os pasados de Jerónimo no *se suceden*. Sólo *suceden*, uno al lado del otro, no en progresión, sino en *simultaneidad* temporal. Ésta es no sólo la diferencia sino la gran apuesta de . . . la novela a partir de Joyce. Trascender la narración sucesiva por la narración simultánea" ("Las vidas" 23; énfasis original).

> *los tiempos de Cristo* (del metapsicólogo jesuita Carlos M. de Heredia) o al Mark Twain que usaba su propia máquina del tiempo . . . [Enrigue] juega con esas fases de la historia universal [y] su materia novelesca se nutre . . . de algunas de las ideas de . . . Giambattista Vico (1668-1745) [quien concebía el conocimiento histórico como] una empatía psicológica, un mecanismo anticartesiano basado en la convicción de que "la mente sólo entiende por completo lo que ha hecho por sí misma". ("Enrigue" 149)

A estos antecedentes textuales y referentes implícitos, cabe agregar la "peculiar interpretación del eterno retorno nietzscheano" (Prádanos 272) que la novela elabora en su elección del tropo de la reencarnación y, según defiendo, la inversión irónica del mito de Edipo como fundamento de la familia patriarcal, base de la estructura social, cultural y económica vigente.

Quizás por falta de un género o una tipología más exacta – como en los casos de *Cielos de la Tierra* y *Rasero,* que también plantean identidades intersubjetivas y transhistóricas – el recurso a una estrategia retórica no-racional para desafiar la teleología moderna desde la simultaneidad identitaria entre sujetos de tiempos distantes, ha llevado a la crítica a vincular la propuesta narrativa de Enrigue con la ciencia ficción o la fantasía. El propio Fuentes refiere la propuesta estética de Enrigue a "la revolución del conocimiento en el siglo XX".[105] Muy recientemente, al dedicarle a *Vidas perpendiculares* uno de los tres capítulos de su tesis doctoral y un artículo académico publicado en 2018, Giovanna Rivero Santa Cruz sostiene:

> Si bien la narración desarrolla descripciones realistas, la decisión poética de articular la trama en el torrente imparable de una memoria cuántica y emocional que hace de sus reencarnaciones un *continuum* transubjetivo y barroco nos permite pensar esta

[105] Para Fuentes, la novela: "pertenece al universo cuántico de Max Planck más que al universo relativista de Albert Einstein: un mundo de campos coexistentes en constante interacción y cuyas partículas son creadas o destruidas en el mismo acto", noción que remite también al "pasado-presente cercano a la evocación de Faulkner ('Todo es presente, ¿entiendes? Ayer no terminará hasta mañana y mañana empezó hace diez mil años.')" ("Las vidas" 23).

> novela desde los umbrales de la ciencia ficción y el relato fantástico. Es precisamente esa situación liminar del género en que *Vidas perpendiculares* apuesta su relato – lo que Tzvetan Todorov llama categoría "siempre evanescente" propia de lo fantástico, o también "vacilación" (*Introducción a la literatura fantástica* 54) – la que refuerza la premisa de que esta novela desafía la pretendida verdad "objetiva" que su contraparte, las novelas históricas clásicas, ostentan como vara estructural y núcleo diegético.[106] ("Resurrección" 305)

La "temporalidad cuántica" (Fuentes, Rivero) y la memoria intersubjetiva planteada en *Vidas perpendiculares* recuerdan igualmente dos ficciones coetáneas de gran circulación transnacional y amplia recepción crítica: la novela *Cloud Atlas* de David Mitchell (Inglaterra, 2004), llevada al cine en 2012 y considerada por Fredric Jameson como una variación de la novela histórica trastocada por la ciencia ficción, "defined by its relation to future fully as much as to past" (*Antinomies* 305). También la serie *Sense8* (2015) distribuida por Netflix, escrita, dirigida y producida por Lana y Lilly Wachowski, en cuya escritura participó David Mitchell, plantea una conexión psíquica entre ocho desconocidos de diferentes culturas y contextos geográficos que comparten emociones, conocimiento y aptitudes, fenómeno referido como "*Homo sensorium*". Me parece necesario resaltar estas similitudes para insertar la novela de Enrigue en un marco genérico transnacional, contemporáneo y relevante, que puede además ser considerado dentro del modelo de ficción global de Alexander Beecroft, pues plantea "tramas de globalización" y se

[106] Bajo el subtítulo "Prosa realista, ambición cuántica" Rivero discute en su artículo los desafíos genéricos que impone *Vidas perpendiculares*. Rivero se basa en la noción de *novum* de Darko Suvin "como elemento fundamental . . . para activar transformaciones en el orden social y en el conocimiento arqueológico y profético de la realidad" ("Resurrección" 302). Abundando en la lectura de Fuentes, Rivero sostiene que la "apuesta cuántica" de Enrigue invita a "entender los modos en que el sujeto se instituye como un portador de 'cuantos', es decir, de unidades de información capaces de multiplicarse ecuacionalmente en otros insospechados niveles de la información, generando . . . e incorporando información . . . 'en el mismo acto'" (nota 5). En su tesis, Rivero llama "tiempo fantástico" a la doble temporalidad planteada (sincronía y diacronía) en el protagonista y considera que "la memoria transubjetiva de Jerónimo es el *novum* que posibilita la subversión entrópica de ese tiempo diacrónico" (*Sujeto* 128).

estructura mediante una narración entrelazada que teje una empatía grupal entre sujetos oprimidos en sus respectivas coordenadas sociales. En este marco tipológico global e intermedial, *Vidas perpendiculares* introduce una perspectiva específicamente mexicana.

Vidas perpendiculares reelabora de forma muy evidente varios intertextos relevantes de la tradición latinoamericana. El más obvio es el cuento "Funes el memorioso" de Borges, antecedente ineludible de la memoria totalizante de Jerónimo, quien funciona también como un aleph viviente, por tratarse de un espacio-cuerpo en el que coinciden simultáneamente esas memorias. Como señala Prádanos, la novela abunda en "reminiscencias borgesianas: destino como problema antropológico, la imagen especular de la historia, parricidios, venganzas, identidades intercambiables en un vértigo metafísico donde un hombre puede ser todos los hombres" (272). Pero el tipo de memoria que se activa en Jerónimo no es de ningún modo el de Funes, "el solitario y lúcido *espectador* de un mundo multiforme, instantáneo y casi intolerablemente preciso" (Borges, "Funes" 490). Funes se ve oprimido e inmovilizado en tanto sujeto por el exceso de memoria, una memoria de datos, "precisa", "infalible", "nítida", obsesiva en el detalle pero "casi incapaz de ideas generales", pues "[p]ensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer" ("Funes" 490). Fundamentalmente, en Funes, *razonar es sentir*, pero el "sentir" de Borges entiende la percepción como simple aprehensión de datos no filtrados por la *afectividad* y privados de una lógica que los conecten con la *praxis*: "*Razonó (sintió)* que la *inmovilidad* era un precio mínimo. Ahora su percepción y su memoria eran infalibles" ("Funes" 488). Como Funes, Jerónimo conoce y recuerda lenguas antiguas, pero su memoria no es "un inútil catálogo mental" ("Funes" 489) cuyo exceso impide pensar, sino que subvierte la función pasiva del archivo, y lejos de limitar su percepción, la amplifica afectivamente; la suya es una memoria *empírica* que lo faculta para la acción y el encuentro con los otros; una memoria

empática, de *participación* cosmopolita que contrasta drásticamente con el enciclopedismo alienante de su antecedente literario.

En el campo de la literatura mexicana, Rivero encuentra similitudes en el recurso a la "memoria omnisciente" con la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro. Su comparación es muy pertinente para nuestro estudio pues, según Rivero, a diferencia de Garro, *Vidas perpendiculares* no busca "cohesionar el destino histórico y trágico de un pueblo concreto desde una denuncia asentada en la voz melancólica (la voz de duelo)", sino que "ejecuta justamente el movimiento contrario: hacia la proliferación transhistórica en un tiempo que, sin ser presente perpetuo, es siempre actual" (*Sujeto* 14-5 nota 4). Ciertamente, en *Vidas perpendiculares* no hay nostalgia ni melancolía que designe a la memoria, y ésta no funciona como archivo de los *traumas (emblemáticos)* compartidos por la comunidad imaginada. Jerónimo tampoco encarna un duelo ante el fracaso del proyecto *nacional*, pero ello no impide que texto y protagonista elaboren otro tipo de duelo, precisamente transnacional y transhistórico, que es el que aquí pondremos en evidencia – si bien la "voz del duelo" articulado en la novela no es "melancólica" (benjamimiana), sino irónica (demaniana), y el duelo no responde a un evento o episodio traumático, sino a un *habitus,* una práctica social de aparente naturalidad que atraviesa límites epocales y culturales, cuyos mecanismos la novela busca exponer y subvertir.

Deslindar el duelo del tono melancólico permite asimismo enfatizar otro ascendente tipológico relevante en la tradición literaria en la que *Vidas perpendiculares* se inserta: la novela picaresca. De acuerdo a Bajtín:

> A la *mentira patética*, acumulada en los lenguajes de todos los géneros elevados, oficiales, canonizados, . . . no se le opone la verdad patética, directa, sino el engaño gracioso e inteligente . . . . A los lenguajes de . . . los poderosos y de los bien situados en

> la vida, se les opone el lenguaje del pícaro gracioso que reproduce paródicamente, cuando hace falta, todo tipo de patetismo; pero lo hace de manera inofensiva . . . La mentira es iluminada por la conciencia irónica . . . del pícaro gracioso. (216)

La configuración de Jerónimo como pícaro viene subrayada por el hecho de que en su niñez sea confundido con un "tontito" (*Vidas* 42), y por la cadena de desgracias familiares encaminadas a marginarlo y condenarlo al patetismo. No obstante, la voz narrativa es siempre irónica y, cuando no graciosa, sí optimista, perseverante y fundamentalmente gozosa. Como en la picaresca, a través de Jerónimo "[s]e revela una ruptura categórica entre el hombre y su situación exterior: rango, dignidad, estado social. . . . y se produce una transformación y un aligeramiento de todos estos símbolos y posiciones elevadas"; de este modo, *Vidas perpendiculares* lleva a cabo "la actividad negativa de la novela picaresca: la destrucción de la unidad retórica de la personalidad, de la acción y del acontecimiento" (Bajtín 222). El propio Bajtín enfatiza que la función crítica de la picaresca se debe a "su carácter totalmente alegórico . . . [que] tiene una importancia colosal para la construcción de la novela" pues lleva a cabo "uno de [sus] objetivos más importantes: el desenmascaramiento de toda convencionalidad . . . viciada y falsa . . . de todas las relaciones humanas" (313). La articulación ética de la novela es, pues, elaborada mediante el recurso a la picaresca en tanto género alegórico de crítica social.

Mientras que Volpi se vale de un protagonista que, como vimos, encarna muy evidentemente al intelectual cosmopolita latinoamericano moderno, y recurre a la alegoría para parodiar la transición ideológica de todo un sistema cultural-nacional y de su figura emblemática a otro sistema neoliberal-mediático dominado por un orden mercantil, *Vidas perpendiculares* no se interesa por elaborar un duelo en torno al cambio de paradigma, ni mucho menos explorar dicha transición ni asociarla a cambios ideológicos, institucionales o a determinados agentes.

Enrigue ignora esas variables ideológicas de época y contexto cultural para enfatizar las constantes de la naturaleza humana. De ahí las diferencias entre Quevedo, el personaje quijotesco de Volpi, que revisita el paradigma del héroe de la novela de caballería, y Jerónimo en tanto pícaro postmoderno. Al elegir como protagonista a un individuo común para luego dotarlo de una excepcionalidad que le permita subvertir el *statu quo*, Enrigue invita al lector, más que a presenciar el surgimiento de un sujeto arquetípico para un nuevo ciclo histórico, a empatizar con el emblema de una comunidad imaginada que no está por venir, sino que ocurre desde siempre, perpendicular a nuestras vidas y a nuestra historia, y que precisa un cambio de paradigma epistémico más inclusivo.

La universalidad problemática. De la utopía moderna al "cosmopolitismo crítico": una alegoría de la "memoria cosmopolita" y de la "diversalidad"

Rivero aborda *Vidas perpendiculares* desde una pregunta que el texto parece lanzar a su contexto epistémico: "¿Cómo hacer para que esa gran línea progresiva de narración que es el tiempo de la Historia subvierta su lógica sin despojar al sujeto de su afirmación óntica?" ("Resurrección" 302). Según Rivero, "cada vida recordada tiene una función casuística, expone las condiciones éticas y culturales en que se dieron las decisiones políticas y de ese modo . . . modifica la interpretación del presente" (302). Rivero recurre a Badiou para analizar el proceso de subjetivación de Jerónimo a través de las múltiples reencarnaciones hasta constituirlo como "sujeto político resurrecto" (308). Más adelante abundaré en la articulación ética y política de dichos procesos de subjetivación mediados por la alegoría transnacional.[107]

[107] A partir de Badiou, Rivero ha llevado a cabo un análisis exhaustivo en lo relativo a los procesos de subjetivación en *Vidas perpendiculares*, centrado en demostrar la "resurrección del sujeto político" en el protagonista. Mi lectura suscribe y dialoga continuamente con dicho análisis. No obstante, mi estudio se opone al planteamiento de una nueva utopía universalizante que Rivero defiende, y en cambio privilegia la representación de la violencia simbólica, y la alegoría del habitus capitalista-patriarcal que la perpetúa. Para ello me baso en las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y en el proyecto filosófico de Gilles Deleuze, *Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*.

Como resume Rivero en su artículo, la novela invita a elaborar "un marco teórico que ofrezca reflexiones e ideas sobre lo múltiple, por un lado, y sobre la utopía como ejercicio de imaginación y proyección temporal, por otro" (302). Mi lectura coincide esencialmente con la de Rivero, pero cuestiona (a.) el optimismo con que la crítica interpreta el *impulso utópico* de la novela y (b.) el pesimismo ante la postmodernidad, que Rivero concibe como amenaza a un proyecto moderno cuyo *universalismo* connota favorablemente, asimilándolo al impulso utópico de la novela. Al presentar la novela en su tesis, Rivero sostiene que:

> *Vidas perpendiculares* elabora enciclopédicamente una trayectoria múltiple de lo que ha sido la raza humana desde el mito escatológico de su expulsión del edén cristiano, sugiriendo que la *modernidad* se funda en esa errancia y que, por tanto, ser mexicano es una circunstancia existencial tan *universal* y mutante como la del primer ciudadano griego. Asimismo, esta obra de Enrigue, al presentar un personaje de memoria prodigiosa que puede recordar sin nostalgia sus diferentes vidas reencarnadas, *[1º]* dialoga con la utopía de "la raza cósmica" de José Vasconcelos y *[2º]* en esa interlocución en el plano literario *retoma el hilo de un aspecto del proyecto de la modernidad mexicana* – y latinoamericana – que fue *interrumpido* por los paradigmas de la globalización, modelo éste que yuxtapone la mundialización del sistema económico al *anhelo de pertenencia universal* en una dimensión transhistórica. (*Sujeto* 14; mi énfasis)

Rivero parece escindir entre un proyecto universal utópico (cosmopolitismo kantiano) y un proyecto antagónico que "interrumpe" la realización de dicha utopía universal, a saber, la "globalización" y "la mundialización del sistema económico". Tras crear esta dicotomía (cosmopolitismo utópico deseable vs globalización nefasta), Rivero asocia un proyecto todavía más problemático por excluyente, como es el de la "raza cósmica" de Vasconcelos, no a la

globalización homogeneizante, sino a la utopía cosmopolita, que es el discurso con el que dicho mito nacional excluyente logró legitimarse, su pantalla ideológica. Si el cosmopolitismo utópico kantiano, motor de la modernidad, no es otra cosa que el discurso de naturalización del imperialismo, *Vidas perpendiculares* estaría implementando y efectivamente retomando el hilo de la violencia simbólica que, bajo el eufemismo de "universalismo" sustenta el *habitus* de dominación colonial / imperial – y no denunciándolo, como creo que es el caso.

Según vimos en la introducción a este estudio, ha quedado establecido entre la crítica contemporánea que el proyecto de la raza cósmica fue tal vez el punto más alto de violencia simbólica ejercida por el Estado mexicano moderno, mediante el cual una élite intelectual bienintencionada, pero inconsciente de sus propios prejuicios étnicos, pretendió instituir un modelo excluyente de mexicanidad que, bajo el signo del mestizaje, buscaba diluir la diversidad autóctona. El proyecto megalómano de llevar a cabo una supuesta misión transnacional basada en la hibridez racial y cultural, ocultaba ingenuamente un complejo de inferioridad – o una desesperada voluntad de inclusión y legitimación urgente – respecto al modelo occidental europeo, que intentaba compensar con el engrandecimiento del capital cultural mexicano. Rivero es consciente de esta problemática, por lo que precisa que su análisis

> h[a] valorado el acento en una *modernidad ilustrada* que Vasconcelos quiso imprimirle a la *proyección utópica de su nación*. La adecuada mezcla de razas debía estar apuntalada por la *ética, la moral, la estética y la educación*. En gran medida, *Vidas perpendiculares* expresa, no desde el mestizaje, pero sí desde la *sincronía y la convergencia* de existencias humanas, ese *anhelo cósmico* por realizarse como sujetos históricos múltiples en la mejor proyección de sí mismos.[108] (*Sujeto* 121; mi énfasis)

[108] Dice Rivero: "En 1925, Vasconcelos publicó su ensayo *La Raza Cósmica* en el que, inspirado en las corrientes latinoamericanistas que los inicios del siglo XX habían insuflado en el imaginario continental justamente a partir de

A mi parecer, también la "sincronía y la convergencia de existencias humanas" son formas naturalizadas de borramiento identitario análogas al mestizaje y, por ello, instrumentos de violencia simbólica encaminados a imponer un orden dominante bajo el eufemismo del "anhelo cósmico" o de la "utopía nacional". Que el sustrato racial vaya "apuntalado" por un correlato ideológico igualmente avalado por el Estado patriarcal ("ética, moral, estética, educación") sólo enfatiza a qué grado la utopía nacionalista logra legitimarse a través de esos dominios deseables presentados como positivos e incluso hoy aceptados como objetivo común.

Si bien Rivero elimina toda alusión a *La raza cósmica* en el artículo publicado tres años después de la tesis, he optado por discutir este antecedente ideológico-literario pues considero que la trama de identidad transubjetiva de *Vidas perpendiculares* sí evoca la problemática ambigüedad moral del cosmopolitismo utópico – y de la modernidad ilustrada – que rige también el proyecto nacionalista mexicano de *La raza cósmica*. Ahora bien, a diferencia de Rivero, creo que Enrigue no exalta ninguno de los "valores de la modernidad ilustrada" – como sí lo hace, como vimos, *Rasero*, novela de la que cabe afirmar que busca articular un duelo por el fallido anhelo de "la raza cósmica". Según defiendo, lejos de reincidir en el *universalismo* de ese discurso hegemónico, Enrigue *lo subvierte* al despojarlo de todo mesianismo colectivo y, eventualmente, *lo trasciende* al eludir cualquier forma de privilegio cultural, racial, moral o

---

la Revolución mexicana, profetiza el advenimiento de una quinta raza –después de las cuatro previas cuya taxonomía está conformada por los blancos, los negros, los indígenas y los latinos– cuya naturaleza cósmica ya no distingue tipos genéticos; al contrario, su superioridad consiste en ese mestizaje transcontinental que 'engendrará, de tal suerte, el tipo síntesis que ha de juntar los tesoros de la Historia, para dar expresión al anhelo total del mundo' (*Raza* 15). Con tal ambición, Vasconcelos propone que la civilización contemporánea del México postrevolución es el enclave que mejor se presta para la emergencia de esa síntesis ideal." Consciente de esta problemática, Rivero aclara la recuperación que, en su lectura, Enrigue elabora de este tentativa nacionalista: "Es cierto que los postulados de Vasconcelos en torno a una raza planetaria evolucionada en lo físico y en lo espiritual han sido cuestionados por gran parte de la crítica latinoamericana especialmente porque la sugerencia de un mestizaje casi perfecto parecía apuntar al 'blanqueamiento' y, por tanto, a la anulación de las especificidades raciales y étnicas de México y de otras sociedades; sin embargo, en el marco de este análisis, he valorado el acento en una modernidad ilustrada que Vasconcelos quiso imprimirle a la proyección utópica de su nación." (*Sujeto* 121).

genérico, tanto en los tiempos como en los sujetos presentados. Más aun, en mi lectura, el optimismo de Enrigue hacia lo múltiple tiene por objetivo *denunciar el habitus de la dominación subalternizante*, por lo que la novela, más que una propuesta utópica, pone en escena los mecanismos más profundos a través de los cuales dicha violencia se ejerce, se naturaliza y se perpetúa transhistóricamente desde la construcción intersubjetiva.

En resumen, coincido con Rivero en que Enrigue aboga efectivamente por un personaje cuya memoria no busca englobar la totalidad *nacional* como significante maestro de la comunidad imaginada, y en cambio postula una memoria que sólo cabe llamar "universal" o "cósmica" si por ello se entiende transhistórica y transcultural, a saber, la "memoria cosmopolita" que, siguiendo a Levy y Sznaider, hemos referido en este estudio.

Según explica Aleida Assmann, la noción de una "memoria global o cosmopolita" ha sido relacionada por autores como Ulrich Beck y Anthony Giddens con una "segunda modernidad" a la que adscriben también la memoria del Holocausto. En la primera modernidad regiría la noción de memoria colectiva tal y como la entendiese Maurice Halbwachs, precursor del concepto, y sus seguidores hasta los ochenta, cuando estalló el llamado "memory boom" de los estudios de la memoria" (Olick et al. 13-22).[109] Lo importante en el contexto de este estudio es que, tanto la memoria colectiva de Halbwachs como la cultural de Jan Assmann se mantienen en y por los límites nacionales, étnicos y territoriales, mientras que la "memoria global o

[109] En su introducción a *The Collective Memory Reader*, los editores señalan que el interés contemporáneo por la memoria colectiva tiene como precedente el siglo XIX y vinculan ambos períodos con el ascenso y caída de la nación. Esta premisa sociológica favorece la hipótesis de esta tesis, que establece continuidades y rupturas en un género tradicionalmente ligado a la nación y cuyo auge se remonta al siglo XIX: "In the late nineteenth century . . . memory served as the handmaiden of nationalist zeal, history its high counsel (Olick 2003). Any threats to the sense of the shared past . . . produced a *'memory crisis'* and a redoubled search for its hidden recesses. . . . To be sure, *the memory boom of the late nineteenth century was tied up with the ascendancy of nationalism, while that of the late twentieth century is tied up with its decline* (Nora 1989), and the nineteenth century was still the age of monuments, while ours, given the atrocious history of the last hundred hears, is one of memorials (Mosse 1991)" (Olick et al. 14; mi énfasis).

cosmopolita" plantea – como vimos en los capítulos anteriores – una "cosmopolitization of memory cultures" (Olick et al. 31).[110]

Teniendo esto en cuenta, considero que el "anhelo de pertenencia universal" que Rivero lee en *Vidas perpendiculares* y connota eufóricamente, compartiendo el optimismo del cosmopolitismo kantiano en su más utópica expresión, no es otra cosa que lo que en este estudio, siguiendo a Siskind, hemos llamado "deseo de mundo" e identificado como atributo del intelectual latinoamericano cosmopolita moderno. Dicho intelectual, recordemos, "invocaba al 'mundo' como significante de una universalidad abstracta" (*Cosmopolitan Desires* 3) y encarnaba un *duelo por la modernidad subalterna*, de la que buscaba escapar para proyectar utópicamente su futuro en un horizonte extranacional cuyo capital cultural admiraba. Si, siguiendo a Siskind, al afirmar la posición geocultural de su nación, Borges consigue demarcar un campo de relaciones transculturales estructuradas en torno a referentes antagónicos, Enrigue implementa – en mi opinión – un cambio epistémico en torno a la noción de "deseo de mundo", que ya no es el mismo del intelectual cosmopolita moderno (que buscaba parámetros identitarios y existenciales para legitimarse más allá del ámbito nacional), pero que sigue impulsando al sujeto latinoamericano contemporáneo a ampliar sus vínculos cognitivos y afectivos fuera del propio linaje cultural. El protagonista de Enrigue no muestra ninguna admiración por el capital cultural extranacional, y tampoco pretende legitimar la cultura nacional ante lo extranjero. El cosmopolitismo de Enrigue reproduce, pues, la apuesta del cosmopolitismo de Borges en cuanto al enciclopedismo de sus referentes literarios – entre los cuales, para volver

[110] Dice Aleida Assman: "While the era of first modernity was defined by *nations*, second modernity is defined by a *global society* (*Weltgesellschaft*) which sets individuals free from the 'container of the nation state' to move and choose freely between countries and loyalties. According to Levy and Sznaider, the memory of the Holocaust can provide this global society with an appropriate *world ethos* . . . After memory has left the national containers and become de-territorialized with the help of mass media, the *cosmopolitan memory* [of the Holocaust] can guarantee human rights and offer a *moral foundation* for future humanity" (106; mi énfasis).

a Sarlo, se maneja con soltura de igual a igual – pero, más que "hacer del margen una *estética*", al tematizar el margen y exhibir el carácter conflictivo a escala transnacional e intercultural de sus fundamentos, Enrigue hace del margen una *ética*.

Ello me lleva a diferir cuando Rivero afirma que Enrigue "expande la universalidad que está sugerida y atomizada en el cuento de Borges [Funes]. En esta suerte de exceso biográfico, la novela de Enrigue plantea un nítido reclamo a la pulsión fragmentaria de la postmodernidad decadente" (*Sujeto* 14-15; nota 4). A lo que voy ahora es a sostener que *Vidas perpendiculares*, al insistir en *el mito de la universalidad desde la subalternidad,* lejos de "expandir la universalidad", revisita el paradigma del cosmopolitismo utópico, no para reproducirlo, sino para *subvertirlo*, para lo cual propone en cambio un paradigma que se aproxima al universo conceptual articulado por Walter Mignolo y otros teóricos del "pensamiento fronterizo".

En mi lectura, *Vidas perpendiculares* pone en escena una "historia local" inserta en una serie de "diseños globales" que, de manera análoga al contraste elaborado en el fundamental ensayo de Mignolo, practica, desde la ficción, un "cosmopolitismo crítico" al desplegar en el imaginario del lector nociones emergentes de comunidad que se oponen al paradigma *uni*-versalista, como "*di*-versalidad" o "*pluri*-versalidad" ("diversidad como proyecto universal"), por lo que la novela plantea una "geopolítica del conocimiento" fuera del marco eurocentrista que generó el cosmopolitismo utópico kantiano, regente del "deseo de mundo" moderno (Mignolo, "Many Faces" 745). En todo caso, lo único "universal" que Enrigue "extiende" es la universalidad *de la marginalidad*: el *habitus* que la sustenta. Al universalismo eurocéntrico que concibe la experiencia histórica como "una suscesión lineal de eventos" marcados por el sometimiento subalterno al totalitarismo patriarcal, *Vidas perpendiculares* opone una "articulación espacial del poder" (Mignolo, "Geopolitics" 228) cuyo *locus* ya no es ni el *tiempo*

de la historia (lo que Rivero llama "los acontecimientos como manifestaciones del tiempo"), ni el *espacio de las naciones* (lo que Rivero implica al hablar de "los espacios como enclaves concretos y físicos de las utopías"); sino el cuerpo individual que, animado por la memoria cosmopolita, deviene sujeto colectivo capaz de resistir al biopoder – o al *habitus* marginalizante. Bajo estas premisas, coincido casi totalmente con la revisión a la conclusión de la tesis con que Rivero termina su artículo:

> *Vidas perpendiculares* pone en escena la crisis histórica o, mejor dicho, de *interpretación de la Historia en las coordenadas de la modernidad*, una crisis que se agudizó con la fisura o la *herida cínica* que la posmodernidad abrió en el proyecto moderno al separar *[a.]* los *acontecimientos* como manifestaciones del *tiempo* de *[b.]* los *espacios* como enclaves concretos y físicos de las *utopías*. *Vidas perpendiculares* nos invita literalmente a fantasear con todos los que fuimos y los que potencialmente podemos ser y en esta provocación ejercemos una renovada vocación política.[111] (*Sujeto* 176; mi énfasis)

Al utilizar este mismo párrafo como conclusión del artículo, Rivero sustituye "de los espacios como enclaves concretos y físicos de las utopías" por "del sujeto como portador de mitos" ("Resurrección" 318). Esta corrección resume la aclaración que hasta aquí he desarrollado en

[111] Mi insistencia en estas distinciones no es gratuita, sino central a mi argumento, pues, según defiendo, el potencial de interpelación política de la ficción alegórica transnacional desplaza el impulso utópico de la nación al espacio transnacional, al igual que el cosmopolitismo moderno; pero a diferencia de éste, niega tanto la universalidad como la noción de progreso, que son precisamente las coordenadas con que la modernidad interpreta la Historia. En mi lectura, todas estas novelas participan muy activamente en ahondar "la herida cínica" de la postmodernidad, y por eso cumplen la función contemporánea de no sólo poner en escena la crisis de interpretación (que el postmodernismo, por definición, puso en evidencia), sino que además exponen mecanismos precisos de sujeción y proponen alternativas concretas tanto a la universalidad como al progreso: lo que aquí defiendo como la configuración de un 'campo afectivo transnacional'. De todas las novelas de mi corpus, *Vidas perpendiculares* es sin duda la que más cabalmente elabora dicha alternativa, pues al incidir directamente en la universalidad (con lo que Rivero llama su "provocación cosmológica" o "anhelo cósmico" (*Sujeto* 121)) no reinstala las bases del universalismo, sino que rompe sus coordenadas epistémicas tanto a nivel ontológico como histórico, pero además, y más significativamente establece una comunidad de sentimiento alternativa al universalismo, basada en la empatía.

torno a los conceptos de "universalidad" y "utopía" en relación con el proyecto moderno. Pero, si bien el artículo valora al "sujeto como portador de mitos", Rivero no deja de ver al postmodernismo como una "herida cínica en el proyecto moderno" que la novela restituye (318). Mi lectura, por el contrario, sostiene que Enrigue, lejos de oponerse, *implementa los postulados del postmodernismo* en lo que concierne al comentario crítico a través de la parodia. Enrigue concibe "postmodern parody as a form of ironic rupture with the past", como insistiera Linda Hutcheon en su fundamental ensayo ("Historiographic Metafiction" 5). A la pregunta por la supuesta crisis de la razón moderna, Hutcheon responde con otra pregunta y una ironía que Enrigue reproduce y exacerba en su proyecto literario:

> Are we really in the midst of a crisis of faith in the "possibility of historical culture" (Thiher 189)? Have we ever not been in such a crisis? To parody is not to destroy the past; in fact, to parody is both to enshrine the past and to question it. And this is the postmodern paradox. (6)

Así, el borramiento de límites identitarios propuesto por Enrigue no restaura la continuidad de una supuesta utopía cosmopolita moderna suspendida por la postmodernidad, sino que representa una ruptura al interior de la tradición del cosmopolitismo latinoamericano, pues propone como modelo *el inverso de la raza cósmica*: una *comunidad subalterna, de sujetos marginados*, cuyo vínculo no resulta de un linaje biológico depurado, pero tampoco depende del acceso o dominio de un código cultural específico; sino de una identidad empírica compartida que, lejos de toda utopía social prospectiva o prescriptiva, se basa en la *acumulación de capital simbólico* acuñado a fuerza de *resistir* a las múltiples y variadas formas de *violencia simbólica* que desde la prehistoria han caracterizado a nuestra especie. En mi lectura, esto explica que el potencial semántico de la novela repose en transferir la lógica y el prestigio de la temporalidad y la verdad

histórica al territorio de la memoria, la percepción, los talentos, las pasiones y los afectos, es decir, al dominio de la experiencia intersubjetiva y del cuerpo, donde la violencia simbólica acude a legitimarse, domesticando al sujeto hasta asegurar su complicidad.

A diferencia de Vasconcelos, lo que parece más original en Enrigue es la idea de una comunidad *no* "universal", ni de "superhombres" nietzscheanos – ni siquiera, como en *El fin de la locura*, de intelectuales invitados por Alfonso Reyes al banquete de la civilización – sino de margin*ados* unidos por un afán de resistencia transhistórica. A diferencia también de *Rasero* y *Morirás lejos*, novelas que se oponen a la razón imperial sin deslindar su propio "deseo de mundo" del eurocentrismo que las coloca del lado oscuro de la ecuación transnacional, *Vidas perpendiculares* sí logra colocarse en un espacio de enunciación que remite al "pensamiento fronterizo" del que Mignolo afirma que "rather than a privilege, [border thinking] is . . . the potential of *'double consciousness'* translated into epistemic geopolitics of knowledge" ("Geopolitics" 258, nota 7), para, desde ahí, proponer "'*di*versality' rather than *uni*versality [as] the future *alternative to globalization*" (255). Dicha visión hace posible "not only to conceive of the modern/colonial world-system as a sociohistorical structure coincident with the expansion of capitalism" – como en *Cielos de la Tierra* y *Rasero* – "but also to conceive of coloniality and the colonial difference as *loci* of enunciation" (229).[112] Si Mignolo define la "diversalidad" como

[112] Sin duda, las novelas de Pacheco y Rebolledo llevan implícito un compromiso postcolonial, pues yuxtaponen un referente nacional a un episodio emblemático del totalitarismo europeo con la intención de cuestionar el orden social vigente y, en palabras de Dipesh Chakrabarty: "[to] engage the universals –such as the abstract figure of the human or that of Reason – that were forged in eighteent-century Europe and that underlie the human sciences" (*Provincializing Europe* 5). No obstante, al asumir fundamentos epistémicos de continuidad y causalidad histórico-temporales, reproducen a diferentes grados la lógica que sustenta la tradición occidental eurocentrista: *Rasero* celebra el "desarrollo prístino" que comienza en el helenismo y que forja "las bases de la modernidad" durante el siglo XVIII (Mignolo "Geopolitics" 228) como único relato válido en el sistema-mundo moderno al que contrapone el relato radicalmente 'otro' del 'sueño mexicano'; *Morirás lejos* reconoce el fracaso de la utopía moderna basada en el progreso y la aniquilación de la diferencia, pero adopta una postura ambigua entre el deseo y el horror de insertarse en ella. Así, ambas tentativas de resistencia son frustradas porque llevan implícita una noción de totalitarismo que, como previene Žižek, funciona como "a kind of *stopgap*: instead of enabling us to think, forcing us to acquire a new insight into the historical reality it describes, it relieves us of the duty to think, or even actively prevents us from thinking" (*Totalitarianism* 3). Ello se verifica al constatar que, como vimos, en ambas novelas el

una ideología que, a diferencia de la universalidad, postula a la diversidad como proyecto universal ["*diversality*, that is, *diversity as a universal project*" (256)], la propuesta utópica de Enrigue de una comunidad subalterna, transcultural, intersubjetiva y transhistórica encarnada en un sujeto mexicano anterior a la era neoliberal, abogaría por preservar la identidad en la diferencia, y no por unificar o borrar las diferencias en nombre de ideologías morales o utopías identitarias. En Enrigue, preservar la diferencia (encarnar su memoria subalterna) es tan fundamental como la conciencia del margen desde la que se enfrenta, sin subvertirlo, el orden capitalista-patriarcal hoy todavía dominante.

Por todo lo anterior, a mi parecer, la propuesta de Enrigue desborda los límites genéricos de la novela histórica, la ciencia ficción y la novela fantástica, y coincide con lo que aquí he llamado "ficción alegórica transnacional" y "novela de memoria cosmopolita", pues los signos elegidos para construir la trama de primer nivel remiten siempre a una interpretación codificada en segundo grado que alude, ya no a un episodio específico de la historia oficial marcado por el totalitarismo, sino a la condición de la naturaleza humana que lo sustenta, que precede a la historia como matriz englobadora y la trasciende como mito identitario. Su perspectiva es filosófica y empírica, no histórica ni científica, sin por ello – y esa es una de sus apuestas más logradas – ser didáctica, moralista, ni obviar la amplia genealogía teórica y mítica que otorga valor alegórico y densidad semántica a personajes y trama.

Duelo y romance transhistóricos: la subversión alegórica del *habitus* patriarcal-capitalista

En un artículo sobre José Emilio Pacheco*,* Álvaro Enrigue sostiene que *Vidas perpendiculares*

totalitarismo encarna únicamente en significantes europeos, lo que impone una dicotomía entre una modernidad eurocentrista *victimaria* y una modernidad periférica *victimizada* que reduce el discurso local a una posición subalterna impotente. En *Vidas perpendiculares*, aunque reina la división entre el dominador y el dominado, la dicotomía no se asocia a la modernidad, y el totalitarismo resultante –o, más bien, el fascismo subyacente– es retratado como una condición humana, no histórica o geopolíticamente marcada. El universalismo de Enrigue es el de la eterna lucha entre eros y tánatos, dicotomía que ignora límites nacionales y epocales.

"es un intertexto involuntario de *Morirás lejos"* ("La ética").[113] El dato resulta útil si queremos sostener que se trata de una novela de memoria global o cosmopolita que voluntariamente se aleja tanto del Holocausto como de otros episodios emblemáticos de totalitarismo en la Historia universal.[114] Si, como vimos, Rebolledo vinculó el presente mexicano con la Ilustración, Boullosa con la colonia y Pacheco con la Shoah, Enrigue se distancia tanto del marcador traumático como del duelo nacional para atender en cambio al principio intersubjetivo que subyace en toda relación de dominio, aquello que Pierre Bourdieu articula en la noción de "violencia simbólica".[115]

Bourdieu explica el mecanismo que deriva en la violencia simbólica a través de un análisis de la "economía de la buena fe", que se ejerce principalmente en sociedades "donde hay pocas instituciones que puedan dar una forma estable y objetiva a las relaciones de dominación." Como vimos en el análisis de *Arrecife*, la violencia simbólica implica cierta complicidad de los dominados con el orden dominante, complicidad que se legitima a través del vínculo afectivo y moral que Baudrillard llama "intercambio simbólico". La violencia simbólica es igualmente un "intercambio de dones, tanto materiales como simbólicos" en el cual "el poder se ejerce

[113] Cuenta Enrigue: "Leí la novela [*Morirás lejos*], como recuerdo que me sucedió la primera vez: en una sola noche trepidante y alucinada. Esta vez, además, desde el espanto . . . que me producía leer algo del futuro al pasado, ahora con respecto a mi propio trabajo: la novelita que había escrito [*Vidas perpendiculares*] utilizando toda la libertad del mundo y las fuentes más sofisticadas y remotas que pude encontrar es un intertexto involuntario de *Morirás lejos*." En este mismo artículo, Enrigue precisa su admiración por Pacheco en tanto artífice de la picaresca: "empecé a sospechar que la función del habla mexicana en sus relatos no había sido detonar las rebeldías de que poco después se valió la literatura de la Onda . . ., sino asentar un nexo entre la picaresca peninsular o británica y la tradición literaria mexicana" ("La ética" sp).

[114] La elaboración de la violencia en la novela corresponde acaso al cuarto de los cinco acercamientos identificados por Žižek en su ensayo sobre el totalitarismo: "Today's postmodern claim (foreshadowed already in Adorno's and Horkheimer's *Dialectic of Enlightenment*) that political totalitarianism is grounded in *phallo-logocentric* metaphysical closure: the only way to forestall totalitarian consequences is to insist on the radical gap, opening, displacement, that can never be contained within any closed ontological edifice" (*Totalitarianism* 5-6).

[115] A diferencia de la violencia abierta, "la violencia simbólica, 'esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas expectativas colectivas, en unas creencias socialmente inculcadas', transforma las relaciones de dominación y de sumisión en relaciones afectivas, el poder en carisma" (Bourdieu cit Fernández 9). Según Bourdieu: "el poder simbólico es un poder 'invisible', que no es reconocido como tal, sino como algo legítimo [y] presupone cierta complicidad activa por parte de quienes están sometidos a él" (9 nota 5).

ocultándose y no en términos de una estructura formal de reciprocidad." A diferencia del comercio entre extraños, la violencia simbólica se ejerce entre conocidos, vecinos y familiares, en las formas personalizadas del don y la deuda (Fernández 9).

En mi lectura, Enrigue configura *Vidas perpendiculares* como una constelación de vidas sometidas a múltiples dispositivos de control biopolítico, de entre los cuales el discurso alegórico privilegia dos ideologías represoras para elaborar su crítica: el cristianismo y la sociedad capitalista-patriarcal, que, siguiendo a Deleuze y Guattari, comparecen a través de dos registros de "producción de deseo": la propiedad privada y el modelo edípico familiar. En términos anecdóticos, esto se verifica mediante los dos *leitmotivs* que hacen coincidir las vidas pasadas de Jerónimo: [1º] el *duelo* entre padre e hijo y [2º] el *romance* transhistórico. Todas las vidas narran situaciones de dominio sexual y violencia simbólica o explícita en las que el protagonista se debate contra la Ley del Padre desde una posición eternamente subalterna. El ciclo tanático de violencia paterno-filial que se reproduce en cada una de las vidas es completado con el correlato erótico de la persecución amorosa de figuras matriarcales. Este retorno cíclico del triángulo edípico culmina con un incesto entre Jerónimo y la esposa del padre, que interpreto como la transgresión del máximo tabú de la cultura occidental, una forma exacerbada de "ironía edípica" como llama Margarita Saona a la estrategia de inversión (alegórica) de las novelas familiares de la segunda mitad del siglo XX, escritas en contexto de crisis sociopolítica (*Novelas familiares*). *Vidas perpendiculares* representa así una continuidad, pero también una ruptura, en las funciones del romance y del duelo como estrategias de construcción y restitución de identidad individual y colectiva en la tradición de la ficción alegórica. Según demuestro en lo sucesivo, la estrategia de Enrigue consiste en desvincular al sujeto de los campos sociales que lo someten, exhibiendo la aparente naturalidad del *habitus* patriarcal-capitalista y su legitimación transhistórica para

exponer la violencia simbólica que lo sostiene.

Desde la perspectiva psicoanalítica, una lectura lacaniana de la novela es, en principio, válida:

> Through the Law (which we come to acknowledge by way of the *Oedipus complex*), the human *subject* effectively chooses *culture* over *nature* and the *Real*: "The primordial Law is therefore that which in regulating marriage ties superimposes the kingdom of *culture* on that of *nature* abandoned to the law of copulation" (1968: 40). That Law, for Lacan, is "identical to an order of Language" (40), specifically what he terms the *symbolic order* and it is supported by the symbolic fiction of the "*Name-of-the-Father*". (Felluga, "Desire" 72; énfasis original)

El desafío al mito edípico (la ironía edípica) que, según defiendo, es el eje anecdótico de la novela, consiste en personificar la lucha simbólica entre el hijo, y la "Ley" impuesta por el "Nombre-del-Padre" que impone, en cada ciclo vital, el triunfo de la cultura sobre la naturaleza o lo "Real" del deseo del hijo. Dicho desafío es evidente, sobre todo, en la centralidad que cada vida da al matrimonio como garantía del *habitus*, y que entra en pugna con la pulsión erótica, vinculada directamente con lo "Real". Si "[b]y entering into the *symbolic order* (with its laws, conventions, and images for perfection), we effectively divorce ourselves from the materiality of our bodily drives, which Lacan tends to distinguish with the term '*jouissance*'" (72), Jerónimo alegoriza la *ruptura del orden simbólico o cultural*; su transgresión gozosa pone en escena la fantasía de desbordar los límites de la cultura (del *habitus* o la *doxa*), y restituir la materialidad de las pulsiones corporales vitales que dicho orden simbólico disoció. La novela proclama así el triunfo del "principio del placer" (homenaje implícito a José Emilio Pacheco) sobre la moral:

> And, indeed, the command of the super-ego, according to Lacan, is not "*obey!*" but

> "*enjoy!"* In constructing our fantasy-version of reality, we establish coordinates for our desire; we situate both ourselves and our object of desire (what Lacan terms the *objet petit a*), as well as the relation between. As Slavoj Žižek puts it, "*through fantasy, we learn how to desire"* (1991b: 6)". (Felluga, "Desire" 73; énfasis original)

En este sentido, *Vidas perpendiculares* plantea una afrenta entre la libertad individual y el orden social o cultural, reconciliable únicamente en el nivel imaginario de la fantasía. Fuera de la alegoría y la ironía, el texto, en su pura *literalidad,* aparece como un jocoso manifiesto de individualismo radical, una micro-utopía libidinal moralmente insignificante.

Pero si no se ignora la alegoría, y se tiene en cuenta que todo en la novela está igualmente trastocado por la ironía, el mito edípico lacaniano se subvierte y entramos al terreno del *Anti-Edipo*. Con Deleuze y Guattari, vemos a Jerónimo no como un sujeto que persigue inexorablemente un inalcanzable objeto de deseo, sino como *emblema del deseo* mismo: "the subject that is missing in desire, or desire that lacks a fixed subject"; un cuerpo fluído en un ensamblaje que insiste en escapar al *habitus*, pues "there is no fixed subject unless there is repression'" (73). *Vidas perpendiculares* aparece entonces como una alegoría del deseo vital, cosmológico, o de la producción de deseo que se materializa constantemente en el cuerpo: "It is only the fictional construct of the subject that seeks to curtail desire and close off the Real" (74).

Considerando que "[i]n Deleuze and Guattari's terms, capitalism's decoded flows are reterritorialized on "persons," that is, on family members as figures in the Oedipal triangle", quizás no sea exagerado afirmar que la insistencia de Enrigue en parodiar el mito del Edipo lo lleva a inscribir, desde la ficción, ciertas ambiciones teóricas del *Anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, como la de formular una "ontology of change, transformation, or 'becoming'" y configurar "a 'universal history' of social formations—the 'savage' or tribal, the 'barbarian' or

imperial, and the capitalist" (Smith and Protevi). Prueba de ello es que tres de las vidas perpendiculares de Jerónimo correspondan precisamente a estas formaciones sociales: el hijo de una tribu patriarcal en Ur, el cazamonjes al servicio del virrey Ozuna en Nápoles, y las múltiples recurrencias tanto al comercio como a otras prácticas de intercambio de capital en todas las vidas, y que se hacen más explícitas en la de Jerónimo y en la de doncella griega.

Más aun, el concepto clave de *Anti-Edipo*, la "producción de deseo", es indisociable de la violencia simbólica que la novela exhibe y eventualmente suplanta. Para Deleuze y Guattari, la producción de deseo es una fuerza primigenia que desmiente la escisión entre el dominio humano y el natural, "desiring production [is] a 'universal primary process' underlying the seemingly separate natural, social and psychological realms. Desiring-production is thus not anthropocentric; it is the very heart of the world. . . . Desiring-production is autonomous, self-constituting, and creative: it is the *natura naturans* of Spinoza or the will-to-power of Nietzsche" (Smith and Protevi; énfasis original). Que la lucha entre el padre y el hijo sea una metáfora tanto de la (humana) voluntad de poder como de las (posthumanas) fuerzas primigenias de la naturaleza (eros y tánatos, romance y duelo) resulta menos sorprendente que considerar la forma en que la novela elabora específicamente los dos registros de producción de deseo identificados por Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipo*: el natural o "metafísico" y el social o "histórico":

> [N]atural desiring-production is that which social machines repress, but also that which is revealed in capitalism, at the end of history (a contingent history, that is, one that avoids dialectical laws of history). *Capitalism* sets free desiring-production even as it *attempts to rein it in* with the institution of *private property* and the *familial or "Oedipal" patterning of desire*. (Smith and Protevi)

El *habitus* que la novela denuncia es precisamente aquel que resulta de estas dos instancias

capitalistas paradójicas, de producción y control del deseo: la propiedad privada – como se verifica en cada una de las vidas mediante intercambios comerciales y de capital simbólico – y la familia patriarcal o edípica, con su Ley del Padre y el tabú del incesto.

A lo largo de lo que la contraportada describe como "una verdadera revolución doméstica en cuya culminación se celebrará el reacomodo de la gran ruleta cósmica" (*Vidas*), el exceso de memoria, nefasto en Funes, opera en Jerónimo de manera práctica, eficiente y fundamentalmente *afectiva* (en el doble sentido emocional y fenomenológico del término): como don de lenguas, talento comercial y habilidades amatorias. Se puede decir incluso que, si acaso no consigue subvertirla, Jerónimo opone a la violencia simbólica del *habitus* patriarcal-capitalista, su propio capital simbólico, que consiste ni más ni menos, que en un cúmulo substancioso de memoria cosmopolita en "estado incorporado", en el sentido que Bourdieu da al término.[116]

Al afirmar la encarnación del material memorístico, Enrigue da un voto de confianza a los niveles facultativos o psíquicos en los que residen las formas no verbales del conocimiento, formas que, según Joel Candau, rigen y determinan la metamemoria, nivel autoconsciente en el que ocurre la representación que cada individuo hace de su propia memoria (14). En la representación lúdica y simultánea que Jerónimo hace de la memoria cultural y la empírica, Enrigue despoja a la memoria de su formalización emblemática o canónica (como en el caso de

[116] Bourdieu define "el estado incorporado" del capital cultural como aquellas "propiedades [cuyo] estado fundamental se encuentra ligado al cuerpo ... [Su] acumulación . . . exige una incorporación que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume tiempo . . . que tiene que ser invertido personalmente por el 'inversionista' . . . [E]s un trabajo del 'sujeto' sobre sí mismo (se habla de cultivarse). El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la 'persona', un hábito. ... Este capital 'personal' no puede ser transmitido instantáneamente (a diferencia del dinero, del título de propiedad y aún de nobleza) por el don o por la transmisión hereditaria, la compra o el intercambio. Por estar ligado de múltiples maneras a la persona, a su singularidad biológica, . . . este capital cultural presenta un más alto grado de encubrimiento que el capital económico, por lo que está predispuesto a funcionar como capital simbólico, es decir desconocido y reconocido, ejerciendo un efecto de (des)conocimiento, por ejemplo sobre el mercado matrimonial o el mercado de bienes culturales en los que el capital económico no está plenamente reconocido." (Bourdieu "Los tres" 2).

los *lieux de mémoire* que Enrigue evita) para devolverle un valor más práctico y general – que no es por ello "universal". Así, en la novela, es la memoria empírica de las prácticas cotidianas lo que da soporte y otorga pertinencia a los contenidos culturales, desprestigiando su especificidad de época. De acuerdo a Bourdieu:

> El hecho de nacer en un mundo social conlleva la aceptación inconsciente de cierto número de postulados incorporados como *habitus* que de suyo no requieren inculcación activa . . . . El análisis de la aceptación *dóxica* del mundo, en razón del acuerdo inmediato de las estructuras objetivas y de las estructuras cognitivas, es para Bourdieu el verdadero fundamento de una teoría realista de la dominación y de la política. "De todas las formas de persuasión oculta, la más implacable es la que se ejerce simplemente por el *orden de las cosas"* (Bourdieu-Wacquant 1992: 142-43).
>
> La violencia simbólica actúa a través de las mentes y los cuerpos. El orden social se inscribe en la *hexis* corporal, verdadera "mitología política realizada". "Aprendemos por el cuerpo. El orden social se inscribe en los cuerpos a través de esta confrontación permanente, más o menos dramática, pero que siempre otorga un lugar destacado a la *afectividad* y, más precisamente a las transacciones afectivas con el entorno social" (Bourdieu 1999b: 186-187). (cit. en Fernández 15; mi énfasis)

Quiero señalar el énfasis que Bourdieu pone en el "cuerpo" como soporte material y lugar en el que se actualiza el *habitus* pues, a mi parecer, esta es la diferencia fundamental entre la memoria alienante del Funes espectador y la memoria habilitadora y empática del Jerónimo protagonista. El contraste entre ambas reproduce a la letra la escisión que en el romanticismo inglés alimentó: la diferencia entre "el mundo *fenoménico* del entendimiento y el mundo nouménico de la *razón*" (de Man, "Retórica" 219): la memoria de Funes ahonda esta separación, inhabilitando ambas

funciones (que el relato define en términos meramente cuantitativos); la memoria de Jerónimo, por el contrario, elimina esa separación entre razón y experiencia, las torna complementarias e incrementa cualitativamente ambas funciones. Este cambio de postura sintetiza, a mi parecer, la diferencia entre la radical alteridad del intelectual cosmopolita latinoamericano moderno y el "cosmopolitismo crítico" del contemporáneo de cara al "mundo" que mueve su respectivo "deseo" – en términos de Siskind.

Dicha diferencia me permite establecer más claramente el concepto que hasta aquí he aludido como *campo afectivo transnacional* y que, según defiendo, constituye un rasgo distintivo de la ficción alegórica mexicana reciente, tratada en este estudio. Para ello, cabe citar aquí las precisiones que Felluga expone en los conceptos de *habitus, doxa* y campo social de Bourdieu. Aunque la cita es extensa, la considero necesaria para establecer un marco teórico a partir del cual articulo el análisis textual de *Vidas perpendiculares* en tanto alegoría del *habitus* patriarcal-capitalista. Dicha definición será también fundamental para abordar *La historia de mis dientes* en tanto meta-alegoría del campo cultural contemporáneo y del fetichismo de la mercancía como *habitus* problemático de autofiguración. Dice Felluga:

> To understand how the state controls the field of power and naturalizes our relationship to its ideological investments, one needs to understand the relationship among Bourdieu's privileged terms, *habitus, field* and *doxa*. Field and *habitus* work together and are sometimes difficult to distinguish. Bourdieu explains that the "field structures the habitus, which is the product of the embodiment of the immanent necessity of a field," the "social made body" (Bourdieu and Wacquant 1992: 127). On the other hand, "Habitus contributes to constituting the field as a meaningful world, a world endowed with sense and value, in which it is worth investing one's energy" (127). As

> Bourdieu goes on to explain, "Social reality exists, so to speak, twice, in *things* and in *minds*, in *fields* and in *habitus*, outside and inside of agents" (127). Bourdieu's term *doxa* applies to the situation when *habitus* encounters a field of which it is the product, which makes the subject-agent feel as if that social reality is completely natural, self-evident. In such a situation, "the agent does what he or she 'has to do' without posing it explicitly as a goal, below the level of calculation and even consciousness, beneath discourse and representation" (128). *Symbolic violence is the act whereby what are in fact arbitrary, ideological values are imposed on dominated groups, thus constituting their symbolic reality within a given field*. As Bourdieu puts it, "Symbolic violence is the violence which extorts submission, which is not perceived as such, based on 'collective expectations' or socially inculcated beliefs" (1998: 103). (Felluga, "Field" 109; mi énfasis)

Al considerar a Jerónimo como alegoría de la memoria cosmopolita o emblema de la resistencia ante la violencia simbólica del *habitus* patriarcal-capitalista, al que, según veremos, opone la construcción alegórica de un campo afectivo transnacional, no resulta casual que su vida más reciente comience en 1936, año en que estalla la Guerra civil española, y atraviese desde la cómoda transición a la modernidad mexicana, las dos guerras mundiales, eventos históricos que, evadiendo su carácter emblemático, sólo comparecen en el texto mediante una velada evocación:

> Los años de 1942 hasta el 47 fueron definitivos. Los recuerdos empiezan a ser tan claros como los de las vidas anteriores. El cerebro de Jerónimo dejó de parecerse a los rápidos de un río que bulle y desemboca en el dolor – la memoria es un registro del sufrimiento cuando no miente – y empezó a figurarse como lo que es hasta ahora, un atascadero de monstruos. (*Vidas* 64)

Este único párrafo, que constituye un capítulo brevísimo, sugiere una coincidencia evolutiva (o

una sincronía epistémica) entre la memoria colectiva (de la humanidad) y la memoria subjetiva de Jerónimo. El breve capítulo precede al titulado "El cumpleaños" que narra el séptimo año de Jerónimo. Como es sabido, en el campo de la psicología humana, esta edad coincide con la toma de conciencia social del niño, el uso adecuado de la lógica y el reconocimiento de normas (Piaget). En el psicoanálisis lacaniano, es también la edad en que se establece la Ley del Padre, teoría según la cual la figura paterna separa al sujeto de la madre, facilitando su integración al "orden simbólico" del lenguaje, y demás discursos y convenciones culturales que le permiten discernir entre el orden real y el imaginario. "El cumpleaños" narra precisamente la decisión del padrastro de separar a Jerónimo de su madre, enviándolo a vivir "a la azotea de la casa, donde vivía la servidumbre" (*Vidas* 66). La exclusión marca una dicotomía en la percepción de Jerónimo, quien hasta entonces "estaba demasiado joven para entender que a veces los hijos son hijos y a veces *largos actos de resistencia*" (71). En adelante, Jerónimo se refiere al "mundo de abajo" (69) y al "mundo de arriba" (77) con un perspectivismo que pronto resulta ambiguo, pues la posición privilegiada del observador lo aliena igualmente del escenario observado (como ocurría con eme, el nazi de *Morirás lejos*, cuya posición de observador nunca se subvierte).

Este acto de doble marginación (espacial y de clase), culmina la cadena de subalternización progresiva impuesta por el padrastro y acrecentada tras el nacimiento de Miguelito, hijo legítimo de Eusebio y Mercedes. Dicha marginación ha implicado ya el excluir a Jerónimo de las fotos familiares, el vestirlo "como un indio lacandón" (*Vidas* 39) y el considerarlo "idiota" o "retrasado" por su renuencia a comunicarse antes de cumplir los tres años, cuando se descubre que no sólo habla, sino que también lee, escribe y sabe "hacer sus calculitos", datos que el padrastro aprovecha para "dinamitar la vida social del hijo mayor expropiándole el derecho para entonces ya hasta constitucional de ir a la escuela" (54-55), y

obligarlo a trabajar en su panadería, para cubrir "la renta de su cuarto y el costo general de su manutención" (65). Si bien la voz del narrador omnisciente connota el exilio familiar, social y de clase – aunados a la excepcionalidad psíquica – como una "experiencia sólo ingrata", estas exclusiones van siempre acompañadas de una connotación positiva en términos de memoria colectiva y de experiencia acumulada, que no construyen a Jerónimo como víctima ni llaman melancolía al mero "aburrimiento" (67). Ejemplo de esto son las dos páginas del capítulo "Soledades" que comienza afirmando la universalidad de la memoria – "todos los seres humanos terminan abandonados a sus recuerdos" (67) –; crea un campo semántico de tristeza – "miedo" se repite cuatro veces antes de pasar a "ansiedad", "dolor", "terror" y "pánico" (67-68) –; y termina vinculando el sufrimiento con la fortaleza del carácter: "ganas no irónicas de mejorar que, siendo honestos, son todavía más tristes que limpiar obsesivamente la habitación para que la propia mamá no lo deje de visitar a uno" (68).

Aunque Mercedes nunca deja de visitarlo, llegados los once años, Jerónimo ha acumulado "un odio feroz hacia don Eusebio [pues]: para entonces ya sabía que las historias de abuso del padre diabólico sobre la madre puta que le contaba Severo eran, en realidad, los chismes que traían las criadas del mundo inferior" (80). La certeza del maltrato a la madre, del cual Jerónimo se siente culpable, se completa con la revelación de que las ventanas de la casa han sido "clausuradas por dentro con ladrillos", lo que invierte los valores asociados a la dicotomía espacial y sus privilegios: "Todo estaba al revés: resultó que el Paraíso se había mudado para arriba, o abajo había sido instalado el Infierno. Mercedes, madre luciferina, como ángel caído" (82).

No es casual que Enrigue elija a la familia como núcleo fundacional de opresión, oponiéndola desde el principio y a lo largo de la trama, a la expectativa del sentido común que la

entiende como fundamento amoroso sobre el cual se construye una sociedad ejemplar. Esta inversión moral corresponde igualmente a la interpretación que Bourdieu hace de la familia como ficción, o, más precisamente, como « *principe de construction de la réalité sociale . . . lui-même socialement construit »* :

> La définition dominante, légitime, de la famille normale . . . repose sur une constellation de mots . . . qui, sous apparence de la décrire, construit en fait la réalité sociale. . . . Certains ethnométhodologues vont jusqu'à dire que ce que nous tenons pour une réalité est une *fiction* . . . que nous sommes portés à considérer comme naturelle parce qu'elle se présente avec l'évidence du toujours ainsi.
>
> . . . Ce principe de construction est un des éléments constitutifs de notre *habitus*, une *structure mentale* qui, ayant été inculquée dans tous les cerveaux socialisés d'une certaine façon, est *à la fois individuelle et collective*; c'est une loi tacite (*nomos*) de la *perception* et de la *pratique* qui est au fondement du *consensus* sur le sens du monde social (et du mot de famille en particulier), au fondement du *sens commun* . . . la *doxa* acceptée par tous comme allant de soi. (Bourdieu, « À propos » 32-33)

A contrapelo de la novela familiar ejemplarizante, este episodio consolida, por un lado, la exclusión de Jerónimo de la imposible familia nuclear, y muestra a esta estructura como una sociedad de intercambio de capital económico por capital social, dominada por un patriarca cuyo abuso de poder – que incluye violencia física y un adulterio que extiende la *doxa* varios pueblos a la redonda – se basa en la complicidad de una comunidad moral regida por el mismo *habitus* capitalista-patriarcal:

> Al parecer don Eusebio veía también al mundo como un ábaco, de modo que debería haber sabido desde el principio que uno no puede esperar sólo beneficios de una

> criolla mexicana, sobre todo cuando cuenta con la asesoría de una mujer como la abuela de Jerónimo, que pertenecía a una de esas familias que han sobrevivido a todas las guerras sin salir de la lista de terratenientes mediante la administración estratégica del útero de sus niñas. (*Vidas* 58)

Dicha complicidad incluye, en efecto, a Mercedes, la madre abusada (el útero administrado por la *doxa* en la que participa la abuela), cuya "resistencia . . . a pedir[le] consejo a su prima, evidentemente más fogueada en los campos de batalla libidinales" es justificada por el narrador como "un signo claro de que había la voluntad de mantener un *statu quo* insostenible, lo cual es parte de la siempre extraña condición humana: mentir es de gente de razón . . . , pero a nadie . . . se le miente con tanto garbo como a uno mismo" (55). Ante esa farsa tan íntima como intrafamiliar, cuya contraparte es la hipocresía y la doble moral de la comunidad inmediata – "esa actitud explica buena parte de la cosmovisión jaliciense" (56) –, Jerónimo toma conciencia de que cuenta con un vastísimo bagaje de capital simbólico que ha de servirle para construir su resistencia:

> La forma de vida por la que Jerónimo había sido conducido . . . resultó no ser tan cruel conforme acumuló *experiencia*: vivir cercado es no servir más que a demonios interiores . . . La idea del Paraíso, considerando que en realidad no es tan deseable como parece de entrada . . . tiene en su felicidad algo de prisión. Adán y Eva son representación de todo lo que es, en realidad, impresentable: . . . el *rencor* como ábside de todo lo que es *civilizador*. (73; mi énfasis)

Esta cita opone el valor real e individual de la experiencia (memoria empírica) y la templanza (carácter) al mito judeocristiano del Edén y los primeros padres como fundamentos de la familia y de la civilización occidental que, lejos del supuesto amor divino, se erige sobre el rencor de los

hijos al Padre. Como la de Jerónimo, este mito fundador es una historia de exclusión de la humanidad del dominio del Padre por desobedecer su Ley, y el castigo implica exilio, errancia y prohibición del placer. Así, la crítica a la familia se extiende desde ese núcleo alegórico de la sociedad jaliciense (los Rodríguez Loera) a toda la civilización occidental / judeocristiana, confirmando la cadena alegórica: sujeto – familia – nación – comunidad transnacional. El sutil indicio que contrapone esta civilización con la "diferencia colonial" viene dado al describirla desde "los ojos negros – siempre demasiado abiertos –" de Jerónimo, "vestido de manta y con huarachitos de cuero, como un indio lacandón", posición de enunciación desde la que "se lee . . . el registro del azoro ante una sociedad tarada incluso dentro de los parámetros del catolicismo militante mexicano de provincia – que de veras ya es mucho" (*Vidas* 40).

La crisis patriarcal que Margarita Saona subraya en algunas novelas latinoamericanas de la segunda mitad del siglo XX que reproducen el modelo de la alegoría familia-nación, está también presente en *Vidas perpendiculares*, donde la falta de potestad propia de los períodos de transición política e inestabilidad social, se resuelve igualmente en ironía edípica.[117] Pese a esta continuidad con la tradición, la ruptura con el modelo del boom y el postboom que Enrigue implementa en la alegoría nacional no-hegemónica, viene dada, primero, por el ataque al linaje como fundamento biológico del sujeto, y, ante todo, por la sustitución de la familia por otra estructura identitaria, transubjetiva y transhistórica que se asemeja más a la comunidad ecuménica de la teología católica – basada en la ética y en la caridad – que a la nación o a la cultura nacional.

La fuerza erótica del *romance* que rige y separa a los padres "naturales" de Jerónimo es el

[117] En *Novelas familiares: Figuraciones de la nación en la novela latinoamericana contemporánea* Margarita Saona sostiene que, a medida que avanza la globalización, las novelas reproducen la falta de operatividad del modelo nacional en la desarticulación de la estructura familiar.

primer hilo conector de la trama. Mientras que la madre insiste en defender su relación con Octavio – su amante de juventud y padre biológico de Jerónimo –, lo cual termina por separarla de sus hijos, el lector descubre que el protagonista también ha ido persiguiendo a lo largo de sus vidas pasadas un encuentro apasionado que, tan pronto está por ocurrir, se le escapa. Apenas cumplidos los seis años de Jerónimo, el narrador informa al lector que "[c]on el tiempo él también aprendería que, como si la vida no fuera un arrastrar calamidades todo el tiempo, la maduración libera, además, a la bestia del mal de amores" (71). Los pormenores de esa persecución erótica, profundamente subversiva, comienzan en la prehistoria, culminan en la China antigua, se tensan y tergiversan en los albores del cristianismo y durante el auge del barroco español, y se resuelven en la vida mexicana. Procedo a analizar ahora la función prospectiva del romance en la novela.

A la prematura edad de cuatro años, Jerónimo ha protagonizado ya un episodio de despreocupado despertar sexual que escandaliza a sus padres:

> . . . había desarrollado una extrañísima dependencia emocional de Altagracia – su nana de trece años. Lo inquietante no era que se les hubiera descubierto más de una vez mordisqueándose las orejas o hasta acariciándose las partes nobles, sino que al parecer sus roles en la relación estaban invertidos: el niño hacía el papel de esposa y la nana el de esposo. Cuando jugaban a la casita, Jerónimo se quedaba con las muñecas y ella se iba a vender cositas al camino.
>
> La verdad es que el asunto no tenía nada de raro, porque alguna vez Jerónimo tuvo sus hijos en la Mongolia remota y brutal. (*Vidas* 42-43).

El episodio se presenta justo después de las tres páginas que constituyen el capítulo narrado por la camellera de las estepas mongolas, cuya brevedad y aparente simpleza reproducen la

naturalidad con que el *habitus* patriarcal-capitalista se asumía en tiempos remotos. En términos diegéticos, el episodio deja ver al lector que, al menos en ese ciclo, se consumó el "romance de toda la vida" de Jerónimo; en este caso, entre la que se autonombra "camella ardiente" (37) y "un chinazo grande y potente que hablaba mandarín y se dedicaba al comercio de telas y pieles con los salvajes que habitábamos las estepas" (36). En ese contexto en el que la mujer era concebida socialmente como una forma de capital, no sorprende que ella misma juzgue más conveniente el ser vendida, forma de violencia abierta, que soportar los abusos del *habitus* familiar:

> la mudanza . . . tampoco me causó esa mariconada que con el paso de los siglos aprendimos a llamar un *trauma*: para nosotros, los padres y los hermanos eran algo que tarde o temprano iba a pasar y era mejor que fuera durante una transacción de comercio que en la hambruna de uno de esos inviernos . . . (36; mi énfasis)

El desprecio explícito por el "trauma" derivado de la ruptura con la comunidad originaria (la familia patriarcal incestuosa) contrasta con el entusiasmo libidinal de la camellera:

> Mi chinazo era, en ese contexto, casi un milagro y no sólo por el grosor imperial del miembro con el que me ponía a dar alaridos de gusto . . . . El hombre usaba perfume, hablaba una lengua delicada y metafórica que se podía escribir, comía una comida que no requería de cuchillo . . . Naturalmente, no estaba destinada a ser su esposa. . . . Mi función era otra, ciertamente mejor: bestia de carga, matrona de camino, camella ardiente. (37)

En esta vida, regida por un intercambio de dones en una sociedad anterior a la abstracción del dinero, la plusvalía o la falsa conciencia, se aprecia mejor que en ninguna otra la autorreificación del sujeto y su complicidad con un *habitus* patriarcal que sustenta la violencia simbólica desde mucho antes del comienzo de la modernidad capitalista.

El tipo de intercambio simbólico que rige esta vida establece una *identidad entre sujeto y*

capital que soporta el argumento de Bourdieu según el cual "capital inheres in more things than simply economic processes of exchange. . . . It is in fact impossible to account for the structure and functioning of the social world unless one reintroduces capital in all its forms and not solely in the one recognized by economic theory (Bourdieu 1986: 280)" (cit. en Felluga, "Cultural Capital" 64). Además de la habilidad sexual, la camellera valora el refinamiento de su amante: su capital cultural por encima de su capital económico y social. El arreglo le garantiza a la camellera beneficios prácticos en términos de marcadores de clase (modo de vida, estatus, cultura). En *La distinction,* Bourdieu articula una teoría de la estratificación social basada en la estética y el gusto, según la cual: "taste is something that is learnt largely through family membership and is dependent on the possession of various forms of capital . . . But, it is cultural capital that is the main conveyor of taste and social position" (Goulding 207). *Vidas perpendiculares* se escribe, así, sobre la premisa de que toda forma social está mediada por relaciones de clase que implican además cierta *conciencia* de clase.

Como en las otras vidas, Enrigue plantea situaciones que reproducen el famoso principio del *Manifiesto Comunista*: "The history of all hitherto existing society is the history of class struggles" que sostiene relaciones de "opressor and oppressed (1848: 419)". Pero a diferencia del *habitus* capitalista, en el cual "a situation is created where labor is translated into an exchangeable unit that can be bought and sold, which leads to the exploitation of the proletariat in favor of a bourgeoisie" (Felluga, "Cultural Capital" 64), la camellera – ni premoderna ni occidental, sino ancestral y oriental – afirma que gracias a esa explotación, que a la larga le aseguró el control de ciertos medios de producción – "fui gobernadora de mis propios camellos" (*Vidas* 37) – "aquella fue una de mis mejores vidas de hembra: no esperaba más que dificultades, no tenía referentes, me sobraba trabajo físico y era autosuficiente" (38).

De esta forma, esta vida pone muy claramente en evidencia el mecanismo intersubjetivo mediante el cual el *habitus* patriarcal-capitalista se asegura la complicidad del dominado: el sujeto en posición dominante se presenta como condición necesaria para activar el potencial estético (y erótico: empírico) del sujeto en posición subalterna, legitimando así una situación de violencia simbólica, pues se ejerce sin coacción física, sino como "don", "alquimia simbólica" o "persuasión oculta" (Fernández 14-15). El voluntarismo erótico de Jerónimo – en todas sus vidas – articula igualmente una visión colectiva del poder individual pues presenta su "voluntad" – su deseo – no como un caso aislado, sino como una forma de complicidad y resistencia propia de una comunidad transhistórica ante el orden dominante. Así, la novela secunda a Weber en su comprensión del poder como "the chance of a person or a group to enforce their own will even against the resistance of others involved, through a communal action by the *Gemeinschaft* [community] (1921: 137)" (cit. en Felluga, "Class" 45).

La fuerza erótica que impulsa a Jerónimo a restablecer su "romance de toda la vida" (*Vidas* 36) tiene su contraparte tanática dirigida siempre hacia el padre, tanto biológico como simbólico. La lucha a muerte entre padre e hijo es presentada en la novela como el único modo de acceder al encuentro carnal con el o la amada en cada una de las vidas de Jerónimo. La intervención del padre bajo argumentos autoritarios, económicos o de falsa moral es siempre el motivo de la frustración de ese romance sincrónico, que deslinda al sujeto de la estructura familiar y social y deriva en duelo diacrónico. Así, en mi lectura, el impulso utópico (función prospectiva) del romance se ve mermado por la violencia intrínseca del *habitus* patriarcal intrafamiliar, que deriva en duelo transhistórico.

Al reordenar históricamente las épocas presentadas en la trama, vemos que Jerónimo incurre por primera vez en parricidio en su vida prehistórica en Ur. Según el esquema de la

"historia universal" propuesta por Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipo*:

> tribal societies mark bodies in initiation ceremonies, so that the products of an organ are traced to a clan, which is mythically traced to the earth or, more precisely, one of its enchanted regions, which function as the organs on the full body of the earth . . . . The signs in tribal inscription are not signifiers: they do not map onto a voice, but enact a "savage triangle forming . . . a theater of cruelty that implies the triple independence of the articulated voice, the graphic hand and the appreciative eye" (189). (Smith and Protevi)

La narración de esta vida sigue este esquema antropológico al señalar que "lo de poner nombres es posterior . . . pero estaba muy claro que era el Cerro del Lobo porque nuestro padre era su protegido" (*Vidas* 83). Los actos tribales mistifican la tierra y se describe una ceremonia de iniciación que consiste en marcar los muros con las manos impregnadas de sangre.

La primera parte de esa trama describe el *habitus* violento y mítico de la tribu, la "jauría" del "Cerro del Lobo", dominada por "nuestro padre" y dividida entre un "nosotros" de hijos varones, y un grupo de mujeres designadas como "nuestras madres", sexualmente reservadas al patriarca y espacialmente confinadas a una zona del "cubil" que "olía intensamente a musgo" (84). La organización social y espacial tribal reproduce el triángulo edípico al distinguir entre el "mundo de arriba" de los dioses, el "mundo de abajo" del padre, y "un mundo de en medio que era el de nuestras madres y no estaba ni arriba ni abajo" (84). Esta primera parte culmina con una guerra sanguinaria concebida y dirigida por "nuestro padre", bruto próximo a la animalidad:

> No nos intimidó su escándalo: corrimos con las lanzas por delante, nuestras dentaduras brillantes suplicando su sangre. Los quebramos rápido y antes de que se pudieran reponer reventamos todas sus cabezas con los huesos de nuestros ancestros.

> Los arrastramos . . . Nuestro padre les fue cortando los huevos . . . . Encontramos a sus madres con sus niños al fondo. Se los arrancamos y los estrellamos contra las paredes antes de lanzarlos afuera.
>
> Pasamos el resto del día y la noche adentro, sus madres sollozando y temblando tristes, pero ya sin miedo, escuchando a los lobos que se agasajaban agradecidos de que hubiéramos cumplido la parte del trato que une a nuestro padre con ellos.
>
> *Me* despertó la caricia de una de ellas en el culo: me lo estaba oliendo. Su madriguera desprendía el olor de una fruta desconocida y dulce; no era ni el musgo, ni el miedo, ni el lobo. Era un olor poderoso y concentrado en el que me hubiera podido perder todo el día. A ella se le aglutinaba entre los pechos, ... Le lamí el cuello y los sobacos, el coño y los pechos. La monté. Nunca lo había hecho antes porque en el cerro del lobo sólo acercarse a una de ellas estaba penado con el destierro. Esa noche yo soñé con el tigre. (*Vidas* 90-91; mi énfasis)

Significativamente, el proceso subjetivo prehistórico coincide con el despertar sexual del hijo y es narrado como un episodio de máxima intensidad erótica que ocurre tras uno de máxima intensidad tanática. El carácter fundacional de dicho proceso subjetivo queda explícitamente marcado narratológicamente por un cambio en la voz narrativa, de la primera persona del plural (nosotros) a la primera del singular (yo). Esta primera y primigenia inflexión lingüística designa el abandono de la voz de la comunidad tribal (tanática y patriarcal) ante el advenimiento de la consciencia individual (erótica y materno-filial).

Desde la perspectiva del hijo, la violencia descarnada de la guerra, pone en evidencia la violencia simbólica que mantiene el *habitus* patriarcal de la tribu. La negación del padre ante la demanda del hijo de conservar a la que considera su mujer, da paso al primer parricidio. Aunque

éticamente reprobable, incluso en un contexto preverbal y regido por la ley del más fuerte, esta transgresión funda una nueva estirpe lejos de la violencia patriarcal. Comienza así el tiempo del hijo mediado por la madre del que – según veremos – habla Yvette Jiménez de Báez.

En su vida de doncella griega, donde el amado es Saulo de Tarso y los amantes comparten el oficio de comerciantes de carpas (fabricadas con telas y pieles), la doncella, huérfana de madre, manda a asesinar a su padre, quien se opone a su matrimonio con el judío. El matrimonio se frustra justo antes de consumarse por la conversión de Saulo al cristianismo, planteada como un enigma que el lector debe resolver en el espacio extrarreferencial de la novela, y en el que abundaremos al analizar la importante inclusión del "fundador del universalismo" (Badiou, *San Pablo*) en esta novela.

En aparente venganza (pago de la deuda simbólica) del parricidio del ciclo anterior, en la siguiente vida será el padre quien mate al hijo. Esta vez Jerónimo es un "cazamonjes" o sacerdote seglar que se enamora de "la Caraffa", la amante del virrey Osuna y noble poderosa de quien es el confesor, y que resulta ser también la amante de Don Francisco de Quevedo, "el segundo de a bordo del virrey y el hombre que controla todas las alianzas en Italia," (*Vidas* 153), por lo que la iglesia napolitana a la que el sacerdote seglar representa le prohíbe asesinarlo. En logrado autoescarnio metaficticvo, el duelo – en sentido literal y metafórico – propuesto en este episodio es animado por una competencia entre padre e hijo en términos de capital simbólico, que se decanta por la superioridad del máximo artífice del barroco español: "no podía matar a nadie que fuera capaz de decir lo que él decía" (155). En homenaje al poeta, los versos de Quevedo funcionan como *mise en abyme* que explicita la función utópica y mesiánica del romance en *Vidas perpendiculares*:

El cuerpo es tierra y lo será y fue nada,

De Dios procede a eternidad la mente:

Eterno amante soy de eterna amada. (*Vidas* 150)

El cazamonjes sabrá que el poeta – su rival en el amor de la "hija de puta que se casó por sangre para abajo y por dinero para arriba, así que puede hacer lo que se le dé la gana" (152) – es también su padre biológico, pues el propio Quevedo se lo precisa al momento de asesinarlo:

> No sólo se la metí a la Caraffa hasta por las orejas; yo fui el que se llevó la virginidad de tu madre y tú el que la hizo puta porque no me iba a casar con ella. Movió el cuchillo para que entrara el aire en la herida y sentí la sangre tibia descendiendo hacia mi entrepierna. Esta vez te gané la mano, me dijo, y tiró el puñal. . . . Me la debías, dijo, dándome un golpecito en el pecho con el dedo índice. (155)

Incluso en el momento en que pone en escena un crimen tan trágico como el filicidio, el narrador se aferra al erotismo y a la ironía para establecer el triunfo del discurso poético sobre las contingencias de la naturaleza humana. Esta actitud desafanada ante la muerte remite a un estereotipo cultural, según el cual el mexicano convive sin espanto con sus antepasados y muere creyendo que ha de fundirse con ellos en otra vida no tan distinta a la carnal. Dos instancias culturales que sustentan este lugar común son la celebración anual del Día de los Muertos y la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, la obra cumbre del realismo mágico mexicano y alegoría estrictamente nacional. Una tercera instancia, relevante por haber contribuido a legitimar éste y otros mitos de identidad nacional desde el lugar de enunciación de la intelectualidad literaria, es el fundamental ensayo de Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*.

Como recuerda Sánchez Prado: "Around 1950 . . . the national myths that were propagated by Paz's writing essentialized the notion that 'el mexicano' es *[1º]* un hipócrita que se esconde tras la máscara y el disimulo, *[2º]* un estoico al que la muerte le es indiferente,

mientras que *[3º]* la mujer es 'enigmática' (*Naciones* 239)" (cit. en Price 11). Esta última afirmación parece tallada a la medida del personaje del cazamonjes, quien cumple a la letra con las tres características implicadas en el estereotipo paciano del mexicano, del cual se distancia irónicamente: es un hipócrita enmascarado, es un estoico ante la muerte, y persigue a una mujer enigmática. La presencia de un mexicano fuera del contexto espaciotemporal que corresponde a su estereotipo cultural, desafía nuevamente la lógica de construcción identitaria hegemónica, al tiempo que la parodia en tanto práctica literaria.

No obstante, una lectura alegórica del "mal de amores" (152) del Jerónimo de la Edad de Oro desde la perspectiva paródica de los mitos de la mexicanidad, sugiere que el México contemporáneo se debate todavía entre el odio hacia el sistema patriarcal y el refugio en un matriarcado cuyo estigma es el lugar común de la identidad mexicana: el de ser "hijos de la chingada", reflejo lingüístico del supuesto – y profundamente mítico – complejo histórico-identitario articulado por Paz en *El laberinto* y que toca el carácter híbrido, descendiente de conquistador y conquistada: la Malinche traiciona al pueblo indígena, su comunidad de origen, al unirse sexualmente, y en estricto intercambio de capital simbólico, con el padre invasor que la abandona; pero esa traición funda el mestizaje que legitima el mito de la mexicanidad desde la perspectiva del hijo.[118] En *Vidas perpendiculares*, el impulso tanático se justifica como arreglo

[118] Como recuerda Brian Price, siguiendo a Sánchez Prado: "[T]he philosophical quest for a definition of national character that was the primary work of the Hiperión group, which included important twentieth-century thinkers like Antonio Caso, Emilio Uranga, Samuel Ramos, Jorge Portilla, Leopoldo Zea, and Luis Villoro. As Anne Dormeus points out, these 'writers regarded philosophy as central to the understanding of the Mexican. By offering self-awareness, they believed it could lead Mexicans to abandon their imitation of imported doctrines and overcome their self-denigration—a by-product of cultural dependency' (158). In *Naciones intelectuales* (2009), Ignacio Sánchez Prado demonstrates that despite the Hiperión group's best efforts to establish an existential and historicist model of philosophical argumentation that distanced discussions of national identity from mythological essentialisms, methodological weaknesses in the work of Uranga and Portilla opened the door to them by codifying certain archetypal figures like *el pelado* or behaviors like *el relajo* (198–206)." (Price 10). No obstante, continúa Price: "The philosophical and methodological advances made by Zea and Villoro were almost immediately overturned, however, by the mythologizing function of Octavio Paz's iconic essay, *El laberinto de la soledad* (1950). . . . Sánchez Prado observes that, around 1950, 'el pensamiento verdaderamente crítico se encuentra confinado en las

de cuentas individual que salda alegóricamente el "retour du refoulé" transhistórico: la identidad con el padre subalternizante y ausente vuelve a rechazarse, y la madre doblemente subalternizada ("puta" en tanto madre y en tanto amada) tampoco ofrece un digno refugio identitario.

La persistencia solapada de este mito fundacional mexicano en cada una de las vidas nos lleva a sostener que *Vidas perpendiculares* revisita igualmente los tres rasgos fundamentales de *Pedro Páramo*: el enfrentamiento alegórico paterno-filial; el tratamiento ahistórico del tiempo en términos de memoria y experiencia; y la reivindicación del dominio marginado de la madre y del hijo. Como en Rulfo, las voces fantasmales del pasado forman en *Vidas perpendiculares* un coro intersubjetivo que acompaña la búsqueda de identidad patriarcal del hijo en el presente. Juan Preciado comparte con Jerónimo la condición de hijo repudiado de un terrateniente autoritario, al que debe buscar tras la muerte de su madre para reclamar el legado que, por ley, le corresponde. Pero a diferencia de Juan Preciado, Jerónimo debe enfrentar a un doble patriarcado abusivo: el biológico de Octavio, para evitar que le arrebate la herencia de su madre; y el adoptivo de Eusebio, el cacique que se hace de las tierras de la madre. Pedro Páramo tiene también otro hijo biológico, pero bastardo, cuyo nombre coincide con el del medio hermano de Jerónimo: Miguel, vástago legítimo de Eusebio. Por su parte, al igual que Eusebio con Mercedes, Pedro Páramo se casa por conveniencia con la madre del protagonista, Dolores Preciado, pero – a diferencia de los padres de Jerónimo, inmunes al romance – la tragedia íntima del cacique será morir profundamente enamorado de la ideal e imposible Susana San Juan, quien encarna el paraíso perdido de su infancia.

Si, como es sabido, la obra maestra de Rulfo resume la historia de la literatura mexicana, recupera la tradición de la novela de la revolución e implementa las vanguardias literarias del

---

instituciones académicas, mientras que en la esfera pública se consagran *los mitos que los mexicanos comienzan a creer como propios*' (237)" (Price 11; mi énfasis).

momento, al señalarla como intertexto y antecedente alegórico de *Vidas perpendiculares*, cabe recordar que, para Rulfo, se trataba ante todo de una *historia de amor* de temática humana y universal en la que más que "personaje[s]. . . , hay muchos nombres que son símbolos" (cit. en Jiménez de Báez 81).[119]

Al respecto, resulta muy significativo comparar el análisis de Federico Campbell sobre el cacicazgo en Pedro Páramo con la novela de Enrigue.[120] Campbell refiere que "[e]ntre el cacique de los señores mexicas, el encomendero de la Nueva España, y el regreso del cacique contemporáneo que define un modo de ser político (una institución informal, una inexistencia de la ley interiorizada), Rulfo discierne una circularidad que se cumple en *Pedro Páramo*" (434). En defensa de la continuidad y ruptura que *Vidas perpendiculares* establece con la tradición alegórica nacional, cabe sostener que Enrigue recupera esta figura histórica, emblemática del sistema de dominación colonial, principalmente en el personaje de Eusebio, terrateniente español, padre autoritario y quien, además de las coincidencias diegéticas señaladas, establece

[119] Rulfo respondió por escrito a una entrevista del poeta argentino Maximo Simpson, cuyas páginas nunca le entregó, pero fueron publicadas de manera póstuma en la biografía escrita por Alberto Vital. Rulfo declara: "El amor hacia Susana San Juan era lo único limpio en aquella existencia tan trafagueada. Susana pesaba más en su conciencia que sus crímenes, los cuales sólo habían sido un instrumento para alcanzar el poder . . . Susana San Juan era el único símbolo de redención que le quedaba, la única forma tangible y hermosa por la cual hizo tantas atrocidades. Ella significaba su perdón, así que al perderla se sintió el más desventurados de los seres humanos. ¿O no cree usted que para algunas personas ciertas mujeres son como un trasunto del cielo, y quizá el cielo mismo?" (Rulfo cit Vital sp).

[120] En *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica*, Campbell plantea una serie de reflexiones sobre *Pedro Páramo* que se amoldan de manera sorprendente a la propuesta de Enrigue. En lo relativo a la temporalidad y la experiencia, Campbell se cuestiona retóricamente: "¿Dónde está el punto de vista? En todas partes y en ninguna. ¿Dónde está el tiempo? No en un transcurrir horizontal, de izquierda a derecha, sino en una provincia de simultaneidad como la que aparentan los sueños, en una frontera difusa, sin territorialidad demarcada, donde discurre el flujo de la memoria intermitente" (432). Campbell afirma que la "imaginación" del lector puede "discernir en la obra la secuela histórica del encomendero al cacique o un aire del alma mexicana, el inconsciente colectivo, la historia como memoria, el tema de los celos, el incesto, la violencia, el poder, la muerte como experiencia narrativa, el tiempo, el rencor, el charro de Jalisco, el macho mexicano, la venganza, el amor irrecuperable, la búsqueda del padre, la miseria" (15). Y completa su reflexión citando una respuesta de Rulfo a Máximo Simpson, igualmente cercana a *Vidas perpendiculares*: "Yo no me preguntaría por qué morimos . . . ; pero sí quisiera saber qué es lo que hace tan miserable la vida . . . . Usted dirá que ese planteamiento no aparece nunca en *Pedro Páramo*, pero yo le digo que sí, que allí está desde el principio y que toda la novela se reduce a esa sola y única pregunta: ¿dónde está la fuerza que causa nuestra miseria?" (cit. en Campbell 15).

hacia Jerónimo una relación que remite al sistema de encomienda imperial. Campbell sostiene que Rulfo, gran conocedor de la historia de México, "situaba en el siglo XVI . . . el origen de muchas de nuestras actitudes políticas." Y explica:

> La encomienda se instauró primero en España: era la delegación del poder real para cobrar tributos y utilizar los servicios personales de los vasallos del rey y, por extensión, en la Nueva España la figura del encomendero sirvió a los españoles para hacerse de mano de obra gratuita. Esclava. . . . Este resabio feudal . . . les permitió [a los conquistadores] explotar los servicios personales de los indios [hasta que en la época de] Bartolomé de las Casas y otros reformadores . . . finalmente el sistema fue reducido a una especie de paternalismo. (Campbell 435)

Resuena aquí el abuso de Eusebio hacia el pequeño Jerónimo (vestido de indio lacandón), a quien obliga a trabajar a su servicio en la panadería "El horno asturiano", deduciéndole, al modo feudal y de las tiendas de raya, los costos de su manutención.

Aún más sorprendente resulta la exactitud con la cual se aplica a *Vidas perpendiculares* la premisa que sostiene el análisis de Jiménez de Báez sobre *Pedro Páramo*: "El binomio constitutivo de un mundo patriarcal es el de padre e hijo" (82). Según esta crítica:

> Todo el primer movimiento [de *Pedro Páramo*] narra el comienzo de un tiempo *futuro: tiempo del hijo* . . .. El hijo posibilita el futuro mediante un claro proceso de profundización simbólica y liberadora de la verdad última del mundo del padre. El futuro implica . . . la liberación trascendente de la tierra oprimida y desnaturalizada, en la hora de[l hijo], gracias a la *acción mediadora del mundo de la madre*, que prepara el camino del hijo y facilita la transformación y *destrucción del sistema opresor de égida patriarcal*. . . . El espíritu de ese tiempo por venir es Juan [el hijo]. Paradigmáticamente

> él implica la certeza del cambio y la *clausura del mundo patriarcal*. . . . La negación del padre instaura el mundo de la madre (mundo propicio a la transformación y al cambio cualitativo necesario en la Historia). (82-83; mi énfasis)

Parece claro que Jerónimo simboliza igualmente "el espíritu de ese tiempo por venir", en el que "se habrán superado en síntesis dinámica los opuestos sin anularlos, y el centro estará regido por el espíritu y la solidaridad amorosa" (84). Aunque, al referirse a Rulfo, Jiménez de Báez designa ese tiempo como "el mundo regido por el binomio madre hijo", en *Vidas perpendiculares* la díada se desplaza claramente del cariño por la madre hacia el amor erótico y sexual de la persecución andrógina y transgresora que culmina en el (pseudo)incesto de Jerónimo y la (ex)esposa de Octavio, su padre biológico.

Antes de analizar dicho episodio, creo necesario destacar la similitud entre estas afirmaciones, que vinculan la función prospectiva y restitutiva de la alegoría ("tiempo futuro", "síntesis de opuestos") y su impulso utópico ("liberación trascendente") a la elaboración textual del *romance* ("solidaridad amorosa"), y la connotan como un "cambio" o una "revolución" positiva; y la lectura de Rivero de Jerónimo como encarnación de "*la subjetivación del tiempo mesiánico* que Walter Benjamin propone como la *simultaneidad de todos los tiempos*. En ese sentido, . . . Jerónimo es *la resurrección de un sujeto político* que, a diferencia de los sujetos oscuros y reaccionarios que desintegraron las grandes narrativas, es *fiel a la utopía*" (*Sujeto* 172; mi énfasis). Rivero sostiene que "Cada una de las vidas que Jerónimo Loera recuerda lo aproxima a una *subjetividad política* en la que el *amor como base para la comunidad* es esencial dado que en esa experiencia se funda la política como proyecto colectivo" ("Resurrección" 317; mi énfasis). Como ya he referido anteriormente, mi lectura coincide con la de Rivero en lo relativo a la "resurrección del sujeto político" (302), y a la serie de "resurrecciones múltiples

para una nueva modernidad" (317) que implica, en sus términos, una "nueva gramática de la memoria" (304) y propone a "la transubjetividad como modelo para una comunidad del siglo XXI" (307). En cambio, no comparto su interpretación de Jerónimo como "fiel *a la utopía"* y sostengo en cambio una fidelidad al propio *impulso utópico y melancólico* que, en las formas del romance y el duelo, dan agencia y eventualmente consolidan un proceso de subjetivación que puede calificarse de "revolucionario".[121]

Sin embargo, me interesa enfatizar la coincidencia de Rivero y Jiménez de Baez en lo referente a la "subjetivación del tiempo mesiánico" en la figura del *hijo* (Jerónimo o Juan Preciado) por su carácter intersticial, transicional o de *umbral* entre dos tiempos / epistemologías que se debaten en un *drama dialéctico* recurrente. Dicho drama sólo se resuelve cuando se renuncia a la dialéctica patriarcal, sin buscar una síntesis o una resolución del *duelo* transhistórico a favor de uno u otro individuo/tiempo/epistemología, lo que resulta en la anulación de uno u otro. La escena final de la novela resuelve esa dialéctica no con una *síntesis* (como sí resuelve la dialéctica amorosa del romance), sino mediante un *diálogo*: la resolución de la novela no es, pues, dialéctica, sino *dialógica*, aunque dicho diálogo *quede postergado*: "Si mi padre y yo nos hablamos *ahorita* vamos a terminar matándonos. . . . Lo que vamos a hacer es agarrar las petacas y salir sin parar hasta la calle, donde tengo un taxi esperándonos" (*Vidas* 230). Al igual que en otros textos aquí tratados, la solución ante un drama dialéctico que amenaza la integridad física, moral y afectiva del sujeto es la *desterritorialización*. Se confirma así una apuesta por un paradigma emergente, un *campo afectivo transnacional*, empático, todavía no

[121] Aunque el artículo lo evita, en su tesis Rivero confunde – en mi opinión – el impulso utópico (de la alegoría o del sujeto) con la utopía (un ideal abstracto universalista), lo que la lleva a afirmar de manera implícita que Jerónimo restablece "las grandes narrativas desintegradas" (las utopías), cuando, según defiende este estudio, Enrigue busca precisamente *desintegrar todo discurso totalizante* (toda utopía) y, fundamentalmente, las nociones artificiales pero naturalizadas de individuo, familia, nación e historia que sostienen el *habitus* patriarcal-capitalista que, en mi lectura, la trama *parodia* al exhibir la persistencia transhistórica de la violencia simbólica alegorizada en esta cadena de ironías edípicas.

resuelto, todavía problemático, todavía alegórico.

En *Sí mismo como otro*, al explorar "la dialéctica del *sí* y del *otro distinto de sí"*, Paul Ricoeur señala: "Mientras se permanece en el círculo de la identidad-mismidad, la *alteridad* de cualquier otro distinto de sí no ofrece nada de original . . . *Sí mismo como otro* sugiere, en principio, que la *ipseidad* del sí mismo implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra" (xiv). Ricoeur considera que todas "las filosofías del sujeto" reproducen "la querella del *Cogito*, en la que el 'yo' está, alternativamente, en posición de fuerza o de debilidad" (xv). A partir de Ricoeur, es posible sostener que *Vidas perpendiculares* pone en escena las tensiones entre, por un lado, el *individuo* moderno-cartesiano constituido por el *habitus* patriarcal y, por otro lado, ese *"sí mismo como otro"*, un "sujeto intersubjetivo" o simplemente *empático*, que es también el "sujeto político" que promueve "la transubjetividad como modelo para la comunidad del siglo XXI" del que habla Rivero apoyándose en Badiou.[122]

A través de este *sujeto empático* y de su contraparte social: la comunidad transubjetiva, Enrigue desafía tanto la noción moderna de autonomía, como el individualismo postmoderno, no sólo en su versión triunfalista – como ha señalado Treviño – sino también en su vertiente patética, de "retórica del fracaso" y "culto a la derrota" – como, siguiendo a Vasconcelos, designa Brian Price a la ficción histórica mexicana del siglo XX (Price 10).[123] Dicho sujeto, cuya empatía se extiende más allá de su presente para cuestionar las bases (históricas y/o

[122] Para un análisis de la teoría del sujeto en Badiou, véase Boosteels, Bruno.

[123] Explica Price: "Concerned that the nation had become enamored with fallen heroes, [Vasconcelos] chided Mexico for having populated its national pantheon with martyrs, 'como si la milicia tuviera por objeto preparar a sus hijos para que sean víctimas, lo que es oficio de santidad, no de milicia' (279). Vasconcelos termed this fascination with failure 'un culto a la derrota' and wondered how much 'la circunstancia de que nos hemos dedicado a adorar fracasados influye en el temperamento nacional pesimista y en la insistencia con que hablamos de 'morir por la patria', cuando lo que necesitan las patrias es que nadie muera, sino que todos vivan en plenitud y libertad' (279). For Vasconcelos, what lays at the heart of the Morelos's legacy and other stories of defeated Mexican heroes is not simply a story about self-sacrifice. It is instead a process whereby failure is assigned a transcendental value, becomes a central component of the national narrative, and leads to a flawed model of citizenry" (Price 10).

constitutivas) de la violencia sub-alternizante, es el que, en mi lectura, simboliza la "diversalidad" de la que habla Mignolo. Y es también así que *Vidas perpendiculares* articula el "*ethos* barroco que Bolívar Echeverría considera como la alternativa para formular una modernidad acorde con las características de América Latina . . . , toda vez que en su poder teatralizador se resume un dispositivo en el cual converge tanto el pasado histórico y prehistórico como la fantasía esperanzada de un tiempo futuro" (Rivero, "Resurrección" 313).[124]

En términos narratológicos, en *Vidas perpendiculares*, el cambio de inflexiones en la voz narrativa, de tercera a primera persona, es revelador de los momentos en que ocurre ese "evento acontecimental" del que, siguiendo a Badiou, habla Rivero.[125] Ya hemos analizado la inflexión

[124] También José Ramón Ruisánchez recurre a Badiou para abordar la poética de Enrigue en tanto elaboración textual de lo que denomina "el sujeto como frontera" ("La máscara"). Aunque Ruisánchez concentra su análisis en el cuento "Luz" incluido en *Hipotermia*, refiere explícitamente su articulación del 'acontecimiento' y de la 'subjetivación' a *Vidas perpendiculares* (430; nota 19). Su interpretación apoya mi argumento de que Enrigue sí articula una propuesta narrativa que señala la emergencia del 'pensamiento fronterizo', pues, según Ruisánchez, textualiza una definición "[n]o tanto del sujeto fronterizo sino [d]*el sujeto como frontera*. Un sujeto cuya experiencia no es posible sintetizar en una fórmula identitaria sino que siempre se formula en paralaje" (432; énfasis original). Así, "se impone finalmente el *back and forth*, ese pendular entre lugares que desmiente la irreversibilidad de lo nacional como rasgo central de la subjetivación" (432) y en cambio "condensa un *tercer espacio ilocalizable* . . . como *verdad de la experiencia subjetiva*, que es, también y siempre, la verdad sobre el sujeto y que, desde el quiebre de lo simbólico nacional, exige . . . una profundización en el *trabajo de frontera"* (433; mi énfasis).

El llamado urgente de Ruisánchez por un 'trabajo de frontera', remite a una de las premisas fundamentales de la "pragmática de la memoria" articulada por Ricoeur*:* la sustitución del "trabajo de *duelo*" freudiano, considerado un estado pasivo, patético y alienante, por un "trabajo de *memoria*": « Le mot important est ici celui de travail –ou plutôt de 'travailler'– qui souligne non seulement le caractère dynamique du processus entier, mais la collaboration de l'analysant à ce travail. . . : *travail de remémoration contre compulsion de répétition*, ainsi pourrait se résumer le thème de ce précieux petit essai » (*La mémoire* 85; mi énfasis). Un *'trabajo de frontera'* sería, pues, una exigencia crítica y activa, a nivel subjetivo, de oponerse, mediante el diálogo intersubjetivo, a la mera repetición compulsiva del *habitus* nacional incorporado, condenando la violencia simbólica de la *doxa* individualista y configurando, en cambio, un *campo afectivo transnacional*.

[125] Para una exposición crítica de la filosofía del sujeto en Badiou, véase Žižek, "Part II The Split Universality. The Politics of Truth or Alain Badiou as a Reader of Saint Paul," *The Ticklish Subject.* Para Žižek: "The axis of Badiou's theoretical edifice is . . . the gap between Being and Event. . . . Badiou provides an elaborated analysis of Being. At the bottom, as it were, is the presentation of the pure multiple, the not yet symbolically structured multitude of experience . . . ; not a multitude of 'Ones' . . . Badiou calls any particular consistent multitude . . . a 'situation' ['événement] . . . In order for a situation to be 'counted as One' . . . we have the 'state of the situation' . . . there is no 'state of society' without a 'state' [State (in the political sense)] in which the structure of society is represented / redoubled. This symbolic *reduplicatio* already involves the minimal dialectic of Void and Excess. . . From time to time, however, in a wholly contingent, unpredictable way, out of reach for Knowledge of Being, an Event takes place that belongs to a wholly different dimension – that, precisely, of non-Being. . . . In this precise sense, the Event emerges ex nihilo: if it cannot be accounted for in terms of the situation, this does not mean that it is simpl an intervention from Outside or Beyond –it attaches itself precisely to the Void of every situation, to its inherent inconsistency and/or its excess. The Event is the Truth of the situation that makes visible/ legible what the 'official'

más significativa que señala la ruptura del "nosotros" tribal ante el advenimiento de la identidad subjetiva del vástago primigenio, que coincide con el despertar sexual y la abyección del *habitus* patriarcal violento y abusivo. El extrañamiento con que, al comienzo de la novela, el narrador aparentemente omnisciente lee en tercera persona las cartas que reconstruyen, como único registro, la infancia de Jerónimo, implica una desconfianza hacia el archivo en tanto soporte material del discurso histórico del cual depende el rescate de los hechos anteriores a la consolidación de la memoria subjetiva (el *yo*) del narrador-protagonista.

A diferencia de las vidas perpendiculares, narradas en primera persona y desde una perspectiva de madurez afectiva, la vida de Jerónimo es narrada en tercera persona hasta un momento explícitamente referido como inflexión crucial (el "acontecimiento" revelador de la verdad del sujeto en Badiou) que hace coincidir la entrada a la adolescencia de Jerónimo con su entrada al tren del *exilio*. Esta ruptura narrativa entre la tercera y la primera persona ocurre justo después del "largo abrazo" de despedida entre Jerónimo y su madre "que chorreó caridad" (nótese que Enrigue no utiliza la palabra "amor") y los "bautiz[ó] con un nuevo carisma" (*Vidas* 157). En lo que sin duda debe interpretarse como metáfora de un *renacimiento subjetivo* sólo posible (como el "deseo de mundo") *fuera del territorio nacional y lejos de la familia de origen*, leemos:

> Hay aquí un hecho notable y transparente: Jerónimo tiene la certeza de que cuando subió a la escalerilla del pulman iba de la mano de Matilde [la prima de Mercedes]. Cuatro días después *se* bajaron en Penn Station. Ella *me* tendió la palma para ayudar*me* a bajar y *yo* la

situation had to 'repress', but it is also always localized ' that is to say, the Truth is always the Truth *of* a specific situation. . . . The subject is thus, for Badiou, a fiite contingent emergence: not only is Truth not 'subjective' . . . but the subject himself 'serves the Truth' that transcends him; he is never fully adequate to the infinite order of Truth" (147-49). Y concluye, crucialmente: "What Badiou is aiming at, against this postmodern *doxa*, is precisely the resuscitation of the *politics of (universal) Truth* in today's conditions of global contingency." (151; énfasis original). Es por ello que, al leer a Enrigue a través de Badiou, Rivero destaca el aspecto universalista utópico del texto.

> rechacé para tomar con la mano que *me* quedaba libre su valija. Así, pisé Filadelfia, *mi* nueva ciudad, no sé si siendo *yo mismo*, pero más *pleno de mí* que nunca. (*Vidas* 158)

Cabe señalar la reiteración de dos *leitmotivs* que funcionan como signos de individuación y desterritorialización: el motivo de la mano (que remite al rito de iniciación en la vida tribal) y el motivo del equipaje (que prefigura la huída del final, de México a Filadelfia, para postergar el diálogo con el padre). La novela de adolescencia prosigue en primera persona sin aclarar las razones o circunstancias de su escritura. Sólo hacia el final el lector conoce que, a petición del padre John, su mentor en el internado de Filadelfia donde ha pasado la adolescencia, Jerónimo comienza a

> escribir esta autobiografía al mismo tiempo precoz y milenaria . . . a manera de imposible penitencia para alguien como yo, con mal de memoria.
>
> Una penitencia, por cierto, probablemente injusta, a menos que piense usted que lo de las vidas pasadas no es un *travestismo* de mi cerebro de elefante. Soy un parricida, pero no de este turno, y tal vez tampoco sea un asesino común: no está del todo claro que haya sido yo quien empujó a mi padrastro por la escalera. (*Vidas* 205)

Jerónimo abre ese capítulo declarando la incapacidad del Padre John de discernir en el adolescente entre la locura o el milagro, ante lo que éste confiesa: "La verdad es que hasta ese momento no se me había ocurrido que los recuerdos de mis vidas perpendiculares fueran artificiales, prótesis recogidas entre las bibliotecas que la vida me fue sembrando en el camino" (205). Esta afirmación impone la absoluta ambigüedad de la memoria en tanto discurso que confunde realidad y ficción, experiencia e imaginación, sujeto y objeto por encima de toda pretensión de verdad que privilegie alguno de esos campos perceptivos, y sugiere, como concluye Rivero, que "Jerónimo, 'travestido' de distintas criaturas en sus distintas vidas, aspira a

esa *utopía* que consiste en *romper los límites de la individualidad* y ser parte de algo más, de un amor, de una comunidad, de un cambio religioso y político" ("Resurrección" 309; mi énfasis).

Al plantear una lectura desde la utopía, Rivero da prioridad al "amor" como articulador del "acontecimiento" que determina el proceso de subjetivación en cada una de las vidas anteriores. Según el modelo planteado en este estudio, que privilegia las funciones del romance y el duelo en la tradición de la ficción alegórica, la centralidad del amor – entendido como impulso utópico, pulsión erótica y, ante todo *romance* – en los procesos de subjetivación narrados, puede leerse igualmente como articulador privilegiado de la función prospectiva de la alegoría. Pero más allá de la verdad del "acontecimiento" que consolida cada vida del "sujeto resurrecto" y emblemático de la subjetividad emergente que es Jerónimo, me parece fundamental señalar que dicha articulación siempre va acompañada en la novela por el antagonismo tanático del *habitus* patriarcal-capitalista – el *duelo.* Esta oposición atraviesa y desestabiliza – y no sólo amenaza – la consolidación eufórica de la utopía que Rivero, siguiendo a Badiou, asimila a la subjetivación política del protagonista.

En *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism,* Eva Illouz plantea una pregunta que retomo para cuestionar ahora la función del *romance* en *Vidas perpendiculares* desde la perspectiva capitalista-patriarcal que la propia novela combate: "Why do romantic love and its attendant mythologies have such a powerful grip on our collective imagination?" (7). A lo que Illouz responde:

> the long lasting power of love is explained—if only partially—by the fact that love is a privileged site for the experience of *utopia*. In capitalist societies, love contains a utopian dimension that cannot be easily reduced to "false consciousness" or to the presumed power of "ideology" to recruit people's desires. Instead, the longing for utopia at the

> heart of romantic love possesses deep affinities with the experience of the *sacred*. As Durkheim has suggested, such experience has not disappeared from secular societies but has migrated from religion proper to other domains of culture. Romantic love is one site of this displacement. (Illouz 7-8; mi énfasis)

Es evidente que *Vidas perpendiculares* se vale del romance en este sentido. Aunque la función utópica del amor (en tanto acontecimiento fundador de verdad subjetiva) está presente en todas las vidas, el vínculo del amor romántico con lo sagrado sólo se establece de forma irrefutable en la vida de doncella griega en los primeros años del cristianismo. En apoyo a mi argumento de que la novela es una alegoría de la memoria cosmopolita, esta vida obliga al lector a comparar un proceso subjetivo regido por el amor como acontecimiento a escala individual o limitada al "dos" (el amor de la doncella por Saulo), y un proceso subjetivo en el que el amor desborda los límites de la subjetividad humana para proyectarse en el terreno de lo sagrado y mesiánico. El choque entre estas dos visiones alegoriza la ruptura epistemológica que el cristianismo inscribió en la historia, y a partir del cual el calendario, en tanto dispositivo oficial de medida del tiempo colectivo, se divide en un Antes y un Después (de Cristo, en tanto sujeto/acontecimiento de institución de lo sagrado en la cultura "occidental"). Significativamente, Enrigue evita el recurso a un personaje (Cristo, María, los apóstoles) o a un momento emblemático (la Natividad, la Pascua) de este período crucial, y en cambio enfatiza la condición subalterna de la comunidad emergente de los primeros "crestianos", considerados "una plaga" (*Vidas* 144), perseguidos y asesinados por representar una amenaza ideológica al gobierno, según refiere explícitamente la trama a lo largo de las visitas de la doncella a Jerusalén y en sus diálogos con el verdugo y legionario Tenebras.

Es precisamente la sacralidad de ese encuentro amoroso – que paradójicamente, debido a

su sacralidad, no se consuma carnalmente – lo que Jerónimo busca restituir en la vida mexicana, más allá de la intensidad erótica acumulada y del potencial transgresor que implica el aparente incesto. La resolución final del romance transhistórico lleva a cabo, pues, no sólo una función prospectiva, derivada del impulso utópico y transgresor del individuo, sino que esa micro-utopía libidinal busca activar también – más fundamentalmente – la función restitutiva de lo sagrado: la ilusión de trascendencia intempestiva tal y como la establece la alegoría benjaminiana, pero deslindándola del tono mesiánico mediante la ironía demaniana – que es además ironía edípica. Volveré a esto al final del análisis.

En términos diegéticos, el vínculo del amor romántico con lo sagrado aparece primero sugerido en la vida del cazamonjes, sacerdote seglar cuyo proceso de subjetivación – y su destino fatal – derivan directamente de su enamoramiento unilateral por La Caraffa. Según Rivero, "la belleza y trascendencia de la poética de Quevedo, e irónicamente no el amor por la duquesa, es lo que finalmente tiende el puente dialéctico" que consolida el proceso de subjetivación del cazamonjes (*Sujeto* 161). Rivero vincula al cazamonjes con el "'sujeto oscuro' que Badiou reconoce como uno de los principales traidores de la capacidad revolucionaria del evento" (159). Se trata de un "ejecutor de la ley, pero de una ley que en realidad contraviene la piedad cristiana que es inmanente a su religión", además de que "se mueve en los umbrales de la sospecha" tanto del clero como de los feligreses (159). El vínculo que en esta vida se establece entre el romance y lo sagrado está, como el sujeto, escindido, y es por lo tanto falso. Desde la perspectiva de la producción de deseo planteada por Deleuze y Guattari en el *Anti-Edipo*, la vida del cazamonjes está íntegramente sometida a la premisa según la cual "[t]he body of the despot as imperial socius means that workers are the 'hands' of the emperor [and] spies are his 'eyes' . . . tracing production back to the despot, the divine father of his people" (Smith and Protevi). De ahí que su

única tentativa utópica y transgresora, la del amor romántico, se vea frustrada por su doble condición de funcionario del imperio y de la iglesia, y su inexorable estigma de "hijo de puta de nacimiento" (*Vidas* 118).

En cambio, el vínculo entre el amor romántico y lo sagrado es llevado al límite de la paradoja (y del paroxismo) en la vida de la doncella griega enamorada de Saulo de Tarso, mejor conocido como San Pablo. A diferencia del erotismo y la pasión sexual que designan el romance en otras vidas, en ésta, la relación amorosa se funda en la convivencia y la coincidencia tanto espiritual como intelectual y, sobre todo práctica y comercial: la situación que finca el encuentro es la creación de una empresa de carpas hechas de pelo de cabra. La trama detalla cómo los amantes logran vencer una serie de obstáculos culturales y familiares que impiden la unión, entre los cuales el mayor es la negativa del padre de la doncella a aceptar un matrimonio que no le representa beneficios en términos de capital económico, social o simbólico, como el que tiene pactado con Rufo, "el buen partido – caballero educado y alejandrino – que [l]e ha conseguido gracias a su posición de mercader encumbrado" (*Vidas* 105). Al respecto, dice la doncella:

> Aunque mi familia no pertenecía a la nobleza griega de la próspera Filadelfia crecí rozándome con ella y quien se casara conmigo se convertiría en heredero de uno de los dos emporios comerciales más significativos de la región . . . : para cuando nació mi bisabuelo ya éramos dueños de todos los chiqueros de la polis. (105-106)

Como en la vida de la camellera, la doncella es plenamente consciente del intercambio de capital que implica su matrimonio, pero a diferencia de aquélla, cree tener agencia en la decisión, gracias a la relación afectuosa y de aparente igualdad que, al margen de su condición femenina, mantiene con su padre, quien "[e]n su calidad de hijo de herencia disminuida, . . . era ambicioso y esquivo" y "lo único que le interesó alcanzar toda su vida [fue] riqueza e influencia" (106-

107). Pese a la belleza del semental, la doncella hace confesar a Rufo los motivos – el intercambio de capital simbólico por económico – que, también de su parte, justifican el matrimonio: como su padre no es rico, "le había conseguido un trabajo . . . en lo que encontraban algo mejor en Cesárea", a lo que ella responde para sí: "Y por eso estás aquí en la Filadelfia tratando de mamar de las tetas de mi padre, que son las mías" (115).[126] Lejos de disimularlas ingenuamente, la doncella explicita ante el padre tanto su plena conciencia del valor de intercambio de su persona (su identidad de mercancía autoconsciente), como su aceptación complicitaria del *habitus* patriarcal-capitalista en el que participa:

> Yo necesito – dijo [el padre] . . . un aliado en la Boulé . . . ; Rufo, que es buen muchacho, conoce las leyes griegas y judías . . . trabaja para un magistrado latino, es guapo y articulado, ha visto un poco más que nosotros el mundo; lo único que necesita para brillar es alguien con dinero y yo lo tengo; qué opinarías si lo apoyo aun si no es parte de la familia. Por qué no va a ser parte de la familia, le respondí; te daríamos bonitos nietos. Vi cómo se le iluminaba la cara y esa felicidad me pareció suficiente para un hombre en un día, así que añadí que no era un partido digno ni nada, pero que si ya había tomado la decisión de gastarse *mi herencia* en un inepto, más me valía ser *su socia* también en esa *empresa*. Completé: ¿Quién va a llevar los números pequeños entre tú y ese falso griego?; en un año se cargan, seguro, el trabajo de todas las generaciones. (135-36; mi énfasis)

No obstante, la doncella retira su complicidad – basada en la *doxa* del linaje como administrador

[126] Como recuerda Illouz: "The historian Theodor Zeldin suggests that until the beginning of the twentieth century, marriage was considered by members of all levels of society (except for the lowest, who could not afford the ceremony) to be one of the most, if not the most, important financial operations of their lives. Far from the modern idea of love, the ideal marriage of this era was one in which 'the fortunes of both partners where perfectly equilibrated: the ideal marriage was an equitable bargaining.' Zeldin notes that in such an atmosphere 'love was, for parental authority, the great enemy, the rebel likely to cause disasters for all its projects (Zeldin 335)'" (Illouz 9).

legítimo del capital – cuando Saulo, es decir, el amor romántico, entra en escena: "La verdad es que me di cuenta muy pronto de que Saulo era el mejor hombre que iba a conocer y, de haber podido, me lo habría comido para llevármelo dentro" (178). El desafío al *habitus* patriarcal-capitalista viene dado, pues, por la función utópica y prospectiva del romance, cuya heterodoxia moral y afectiva – al igual que su fondo trascendental, su propuesta práctica y su potencial de reformular el *habitus* social sobre bases más justas – queda explícita en esta cita:

> Podría, por supuesto, argumentar todos los pretextos del universo para explicar mi deslealtad para con Rufo, para con mi padre, para la sangre, la ciudad y hasta los dioses . . . Saulo era comedido, viril, me consideraba una interlocutora, tenía los mejores ojos del mundo . . . Pero la lista de complicaciones e imposibilidades era mucho más larga: era judío, de clase industriosa pero humilde comparada con la mía, estaba contrahecho, tendía al fanatismo, le daban ataques [tras los que] podía volver en sí repleto por el humor de la intolerancia más temible o en una especie de contemplación idiota, todavía más peligrosa porque destilaba una sabiduría suicida e incontestable; en ocasiones era el más laborioso y atento y en otras francamente vago; su devoción por mí era constante, pero sus aprecios de una irregularidad angustiosa: . . . no quería saber nada de sexo si antes no se consagraba una familia en el templo, lo cual parecía francamente imposible considerando que yo era griega y él quería ser rabino. En fin, ¿cómo explicar que todo parecía posible cuando él lo enunciaba en un fraseo que era al mismo tiempo cabrón como la voz de su *Dios* y *gentil* como sus pestañas? *Nadie nunca amó a la humanidad como Saulo*. Su manera de *ser* . . . le permitía imaginar casi cualquier destino y hacer un plan inmediato para emprenderlo.[127] (181; mi énfasis)

[127] Rivero establece una relación cualitativa entre la estética "barroca" de este fragmento descriptivo, la apariencia de Saulo, y el "ethos barroco", en tanto desafíos al canon epocal: "Esta descripción prácticamente barroca que la

La cita deja claro que no se trata aquí de una mera pulsión erótica ni mucho menos de un intercambio de capital, sino de una cadena de inconvenientes justificada por el potencial de trascendencia, es decir, de sacralidad o utopía, que dicha verdad (el "dos" del amor en Badiou) encierra para el sujeto.

Avanzada la trama, Rufo resulta ser homosexual y acepta disolver el compromiso amigablemente, conmovido por la genuina compatibilidad de los amantes y el apoyo de la comunidad judía – que es la suya y la de Saulo. En cambio, la intransigencia del padre – que nuevamente antepone sus intereses egoístas a lo que, como en ninguna otra vida, aparece como la voluntad y el derecho de la hija a decidir su destino – lleva a la hija al parricidio, del cual Saulo nunca estará al tanto. Cabe mencionar que Saulo articula un rigor ético y una altura moral que la protagonista admira, pero no comparte, pues ello deshabilitaría la única alternativa que encuentra (ciertamente inmoral y éticamente reprobable) de sobreponerse a la violencia simbólica para defender su voluntad y su derecho: "No puedo permitir que deshonres a tu padre, también eso es contra la ley. . . . Es la ley de Dios, me dijo, ésa no la negocio. . . . Le dije que era un *fanático* y rabié . . . ya sabía qué era lo que [yo] tenía que hacer" (204; mi énfasis). Esta discrepancia es crucial en la articulación ética de la novela, pues expone la moral individualista que rige a la doncella – al igual que al cazamonjes y al individuo prehistórico – y cuya sistemática lectura del amor romántico como sagrado (del amor como garante de utopía), más tarde motiva la transgresión de Jerónimo. Como recuerda Illouz:

---

doncella griega provee del Otro amado que es Saulo hiende una fisura en la estética ideal del soldado romano y apolíneo que prevalecía en ese momento. Saulo es, en ese sentido, la singularización radical de una subjetividad masculina que debe contravenir las reglas corporales para, en esa suerte de 'horlieu' o vacío, dar lugar al advenimiento de una subjetividad espiritual y poética nueva. En este ejemplo es posible reconocer lo que Bolívar Echeverría describe como un tipo de codigofagia por el cual unos lenguajes culturales devoran los restos de otros para activar un nuevo proceso semiótico. Así, en *Vidas perpendiculares*, Saulo no es solo un héroe de la antigua Palestina, sino fundamentalmente un antihéroe universal que expresa la colisión entre los poderes materiales y la vocación del espíritu, y por eso mismo es una subjetividad ideal cambiante y utópica" (*Sujeto* 168).

> Romantic love . . . precedes capitalism per se but articulates two leitmotifs that will later resonate with capitalism's central ideological themes. One concerns the *sovereignty of the individual* vis-à-vis the group, such sovereignty being affirmed in illicit sexual choices and in the lovers' refusal to conform to the rules of endogamy set by the group. The other concerns . . . the *privilege of sentiments* over social and economic interests . . . . In proclaiming the supremacy of human relationships governed by the disinterested gift of oneself, love not only celebrates the fusion of individual souls and bodies but also opens the *possibility of an alternative social order*. Love thus projects an aura of *transgression* and both promises and demands a better world. (Illouz 9; mi énfasis)

Muerto el patriarca, Saulo propone un "matrimonio inmaculado" que requiere la conversión de la doncella al judaísmo y el consecuente exilio de su comunidad de origen tan pronto se cumpla el duelo. Los amantes pactan: "Voy a Damasco y regreso por ti"; pero la trama termina con un enigma: "Lo que siguió no lo tengo que contar porque está en *todos los libros*" (222; mi énfasis).

El lector es llamado a descifrar el carácter alegórico de Saulo en su contexto canónico, el de la Biblia, que etimológicamente significa precisamente "libros" o "todos los libros". Sólo en ese espacio extratextual se completa el pacto de ficción, y el lector deduce que la unión no habrá de consumarse, pues, como es sabido, en el camino a Damasco, Saulo de Tarso abandona todo proyecto individual o mundano, para convertirse en el principal intérprete, difusor y apóstol póstumo, del cristianismo. La paradoja entre el amor romántico y lo sagrado se resuelve, pues, a favor de lo sagrado, dejando al sujeto transhistórico solo ante su propia utopía (romántica), y aumentando la deuda simbólica acumulada a fuerza de parricidios que fracasan en subvertir el *habitus* patriarcal abusivo.

Pese al fracaso del romance, esta vida ofrece una articulación positiva del comercio

precapitalista, que aparece como uno de los ejes – por no decir *el* eje privilegiado – en torno al cual se construye la empatía, la amistad y el acuerdo de los amantes en un marco de equidad de género que desacredita los parámetros patriarcales de opresión a la mujer. Un último dato marcante de esta vida es la ausencia de la madre, cuya función doméstica y mediadora se sustituye por Roda, la sirvienta, que al igual que el amado abandona toda ortodoxia en aras del cristianismo. Parece apropiado insertar aquí otro argumento avanzado por Illouz, que nos permite establecer un vínculo entre el impulso utópico del romance y lo que aquí he llamado la comunidad transhistórica subalterna que, en mi lectura, es el paradigma social propuesto en *Vidas perpendiculares*. De acuerdo a Illouz:

> the utopian dimension of romantic love derives from a particular category of the religious, the one that anthropologist Victor Turner calls "*liminality*" (Turner 1967). According to Turner, the *"liminal"* is a category of ritual in which the hierarchies of the regular order are inverted and communal energies liberated and fused together in an organic bond. The liminal is an exploration of the *limits of the permissible*, controlled and ritually sanctioned by the group. It therefore contains elements of *transgression*. (Illouz 10; mi énfasis)

Aunque su uso es común, el vocablo inglés "liminal" no aparece en el diccionario de la RAE. El inglés reconoce dos definiciones: "liminal. *adj.* 1. Relating to a transitional or initial stage of a process. 2. Occupying a position at, or on both sides of, a boundary or threshold." (*Oxford Dictionary*). Puesto que el vocablo deriva del latín *limen*, un espacio o un acto "liminal" designa tanto un límite como un umbral. Su traducción más correcta sería "intersticial" o "en el umbral". A diferencia del término "marginal", que tiene un valor peyorativo, de exclusión espacial y simbólica, lo "liminal" implica una "transición" o un "estado inicial" además de una doble

postura y perspectiva que lejos de excluir otorga agencia.

Tenemos pues un vínculo entre la condición "liminal" de los primeros cristianos, quienes planteaban una comunidad ecuménica (un "movimiento revolucionario colectivo") cuyo ideal resuena en el paradigma de la intersubjetividad encarnada en Jerónimo, y la "liminalidad" (movimiento de "afirmación y transgresión") del sujeto subalterno que al desafiar el *habitus* es marginalizado (liminalizado) por los defensores de la *doxa*, pero esa exclusión lo coloca paradójicamente en la posición intersticial privilegiada, en el umbral de dos tiempos o dos epistemologías, una anterior y otra emergente.[128] En la novela, es la transgresión de Saulo (ética, moral y política) la que articula un acontecimiento "liminal" de relevancia social e histórica, mientras que la transgresión individualista de la doncella, la condena a la alienación afectiva y a la marginalidad histórica. Rivero señala atinadamente que

> [l]a mayor prueba de amor de Saulo . . . consistió en renunciar a la doncella griega para que ésta no ofendiera a su padre, es decir, vio esa sociedad desde la diferencia y su conversión cristiana no es otra cosa que una revolución de orden político. No obstante esa renuncia del amado, la doncella en su excesiva "verdad amorosa" es derrotada por la ley. ("Resurrección" 312)

Si en tanto "sujeto político nuevo o resurrecto", Saulo es el personaje más paradigmático y éticamente ejemplar de la novela, ¿por qué, entonces, es la doncella y no Saulo quien antecede a Jerónimo? Rivero recuerda que "el *sujeto resurrecto* . . . no se da por vía de una *identidad nueva*, sino más bien porque en él se actualizan arquetipos, pulsiones y temas universales" (*Sujeto* 161).

[128] Según la *Encyclopaedia Brittanica*: "The word ecumenism is derived from the Greek words *oikoumenē* ('the inhabited world') and *oikos* ('house') and can be traced from the commands, promises, and prayers of Jesus. . . . During and after the second Vatican Council (1962–65), Roman Catholics used ecumenism to refer to the *renewal of* the whole life of *the church*, undertaken to make it more responsive to "separated churches" and to the needs of the world. The ecumenical movement seeks to *recover the apostolic sense of the early church for unity in diversity, and it confronts the frustrations, difficulties, and ironies of the modern pluralistic world*. It is a lively *reassessment of the historical sources* and destiny of what followers perceive to be the . . . church of Jesus Christ" (mi énfasis).

Siguiendo la lógica del don y de la deuda que, según Bourdieu, sustenta la violencia simbólica, el fracaso por exceso de la "verdad amorosa" de la doncella exige, a diferencia de la consolidación política de Saulo, una reinserción en el ciclo que perpetua el *habitus*, reencarnando en el sujeto liminal, pero marginal*izado,* que es Jerónimo. Es en ese último ciclo y en ese último episodio narrado que Enrigue articula el paradigma ideológico de su novela. Antes de abordar el episodio final, quiero insertar aquí un análisis más incisivo en torno al personaje de Saulo de Tarso y a la postura del autor frente al cristianismo, en tanto discurso ideológico, mesiánico y universalizante, de cara al discurso alegórico.

San Pablo, fundador de la interpretación alegórica

Lejos del fanatismo que le increpa el personaje ficticio de su amada, Saulo de Tarso renuncia tanto al amor erótico como a la fe de su comunidad de origen para establecer lo que ha sido considerado como el primer *desafío de la razón individual al canon universalista*: "la libertad de *interpretación alegórica*" de los textos bíblicos (Tambling 17; mi énfasis).[129] Como han señalado numerosos expertos, San Pablo es el responsable del paso entre una teología dogmática y otra interpretativa, la primera dominada por un grupo que define y administra la Ley al pie de la letra (la ortodoxia); la segunda incluyente del diálogo con la comunidad. Símbolo diegético de máxima relevancia para nuestro estudio, Saulo de Tarso es responsable del paso entre el lenguaje literal y el alegórico en lo que concierne a la tradición dogmática más relevante en la historia de

[129] Tambling refiere: "In the history of reading, the hegemonic reading of the Bible was established to be allegorical, following St Paul, who in the New Testament gives priority to allegory" (15). También señala: "St Paul created the tradition by which the Church Fathers . . . felt free to generate interpretations . . . which distinguished between the letter and the spirit. Reading according to the letter is reading literally, as the Law mus be interpreted literally. Reading spiritually may mean reading allegorically, realizing that the Law cannot or can no longer, since the time of Christ, be taken as commanding in a literal sense. A spiritual reading says that the literal meaning is not as important as the allegorical message that can be derived from it" (16). Y concluye categóricamente: "This *freedom of interpretation* within allegory has been claimed to be the marker of what distinguishes it from symbolism" (17; mi énfasis).

la cultura occidental. Si recordamos el repudio de Enrigue por la "literalidad" poética, su inclinación por la alegoría como tropo rector capaz de dotar al discurso literario de espesor semántico, se hace aun más evidente.

En su monumental estudio sobre la historia de la alegoría, Tambling expone la lectura alegórica que, en su "Carta a los Cristianos de Galatea", San Pablo hace de un pasaje del *Génesis* para establecer la ruptura entre el cristianismo y el judaísmo, a partir de la cual los primeros se deslindan de obedecer la Ley de Moisés. El sentido literal de dicho pasaje del *Génesis* (al igual que esta primera interpretación alegórica) no es ajeno a *Vidas perpendiculares*, sino que constituye un intertexto sumamente bien solapado, pero contundente. El pasaje narra la historia familiar del patriarca Abraham y sus dos mujeres: la esposa legítima, Sarah, madre de Isaac, y la esclava Hagar, madre de su otro hijo, Ismael. Como ocurre en la vida de Jerónimo (y en *Pedro Páramo*), las dos familias no pueden cohabitar con el patriarca, por lo que la legítima excluye a la esclava. Al interpretar alegóricamente este pasaje – y con ello iniciar la tradición de la lectura *desde la razón individual* que no existía antes para con el canon universalista – San Pablo compara al pueblo de Israel, excluído, con el hijo esclavo Ismael:

> the Israelites [are] seen as being under the bondage of the Law of Moses, . . . because they are held *under the domination of the letter of the law*. In contrast, Sarah and Isaac are compared to the church [los cristianos] whose spiritual mother is "the Jerusalem which is *above*", which is *heavenly*. The logic of St Paul's argument is that in the time of Abraham these events could only have been understood literally, but now they can be freshly interpreted . . . allegorically. (Tambling 16; mi énfasis)

De cara a este referente intertextual, la diferenciación diegética, aparentemente íntima, entre "el mundo de arriba" y el "mundo de abajo" en la infancia de Jerónimo, adquiere un significado

emblemático de memoria colectiva, pues extiende el momento fundacional de estas dos tradiciones culturales al *habitus* de la familia patriarcal vigente en el México moderno.

En *San Pablo: El tiempo que resta*, Giorgio Agamben considera que su doctrina permite "interpretar el tiempo mesiánico como paradigma del tiempo histórico," y "elaborar una apropiación de lo impropio como carácter decisivo de la existencia humana" (14, 42). Por su parte, en *San Pablo: La fundación del universalismo*, el motivo y los términos en que Badiou precisa su interés por la figura de Pablo de Tarso delata un referente intertextual filosófico implícito, una construcción alegórica probablemente intencional de Enrigue, y no sólo un acierto teórico desde el cual interpretar *Vidas perpendiculares*: "Pablo no es para mí . . . un santo. No me importa nada la Nueva que declara . . . Pero es una *figura subjetiva* de primer orden" (1). A lo que agrega: "*Pablo es un pensador-poeta del acontecimiento,* . . . [alguien] que practica y enuncia rasgos invariantes de . . . la *figura militante*. Hace surgir la conexión, integralmente humana . . . entre la idea general de una ruptura, . . . y la de un pensamiento-práctica, que es la materialidad subjetiva de esa ruptura" (2).[130] Badiou ve en ese "pensamiento-práctica" (2) el antecedente histórico y puente conceptual para demostrar hoy que "entre la lógica mundializada del capital y el fanatismo identitario . . . hay . . . una complicidad detestable" (9).

Más significativamente para nuestro estudio, Badiou precisa que aquello que le interesa

[130] En su prólogo a Badiou, Jesús Ríos Vicente resume esta postura: "La figura de Pablo será 'usada' para apoyar su tentativa de 'refundar una teoría del sujeto que subordina su existencia tanto a la dimensión aleatoria del acontecimiento como a la contingencia pura del ser múltiple, sin sacrificar el motivo de la verdad.' . . . 'Para nosotros, dice Badiou, se trata . . . de una fábula. . . . Pablo . . . reduce el cristianismo a un solo enunciado: Jesús ha resucitado. Y éste es el punto fabuloso' . . . . '[D]igamos que para nosotros es rigurosamente imposible creer en la resurrección del Crucificado'" (cit. Ríos Vicente xv). Aunque la interpretación filosófica rebasa el interés de este estudio, me parece necesario precisar mediante estas citas, que ni Badiou ni Enrigue promueven el utópico regreso a un discurso de verdad universal o sagrada. Antes bien, Badiou precisa que dicha universalidad se trata de una 'fábula' y lo que le interesa explorar desde una perspectiva filosófica, es 'la conexión singular' que convierte esa fábula en verdad universal. Bourdieu –al igual que Enrigue– se proponen indagar y elaborar textualmente (desde sus respectivos registros discursivos, el filosófico y el de ficción) cómo la alegoría instituye la hegemonía, o, en otras palabras: cómo la alegoría articula su función ideológica más allá de su registro discursivo, incidiendo en lo político, valiéndose de la universalidad.

en la "figura subjetiva" de Pablo, es su "invención", es decir, la lectura alegórica de la ley, de la cual, se deduce, depende la experiencia fenomenológica que el filósofo llama "acontecimiento", que, como vimos, es un evento a la vez afirmativo y transgresor:

> Lo que a nosotros va a detenernos en la obra de Pablo es una conexión singular que formalmente se puede desunir de la fábula, y de la cual Pablo es propiamente el inventor: la conexión que establece un pasaje entre una proposición sobre el sujeto y una interrogación sobre la ley. Digamos que para Pablo se trata de explorar *qué ley puede estructurar un sujeto desprovisto de toda identidad* y suspendido a un acontecimiento cuya sola "prueba" es, justamente, que un sujeto lo declare. . . . Lo esencial para nosotros es que *esta conexión paradójica entre un sujeto sin identidad y una ley sin soporte funda en la historia la posibilidad de una predicación universal*. El gesto inaudito de Pablo es *sustraer la verdad del control comunitario*, trátese de un pueblo, de una ciudad, de un imperio, de un territorio o de una clase social.[131] (Badiou, *San Pablo* 6)

La siguiente cita de Ríos Vicente no deja lugar a dudas sobre la postura de Badiou ante el *universalismo* (en tanto discurso alegórico) de San Pablo que, en mi lectura, es el que Enrigue

[131] Ríos Vicente precisa que Badiou vincula esta generalización de la verdad o universalismo con la globalización capitalista: "Efectivamente, Pablo desliga la verdad, y el discurso de la verdad, de todos los conjuntos históricos preconstituidos, de la historicidad cultural. . . . ¿Cuál es el unificador real de esta promoción de la virtud cultural de los subconjuntos oprimidos, de los particularismos comunitarios, que siempre remiten, en definitiva, a la raza, a la nación, a la religión o al sexo, destacando siempre la diferencia de las diferencias? 'Es, de toda evidencia, la abstracción monetaria, cuyo universal se acomoda perfectamente a los abigarramientos comunitaristas.'" (xvi).

. . . Rompiendo con todo esto (homogeneidad monetaria, reivindicación identitaria, universalidad abstracta del capital, particularidad de los intereses de un subconjunto), Badiou formula claramente su pregunta: *¿cuáles son las condiciones de una singularidad universal?* Es en este punto donde convoca a S. Pablo con esta nueva pregunta, ¿qué quiere Pablo? Sin duda alguna sacar la Nueva (el Evangelio) de la estricta clausura donde se quedaría si sólo valiera para la comunidad judía. Pero también no dejarla nunca determinar por las 'generalidades' disponibles, ya sean estatales o ideológicas . . . *Se trata de hacer valer una singularidad universal al mismo tiempo contra las abstracciones establecidas . . . y contra la reivindicación comunitaria o particularista*" (xvi-xvii; énfasis original).

Cabe destacar que la concepción de una 'singularidad universal' remite al valor emblemático de la 'memoria cosmopolita' (Levy & Sznaider, A.Assman, Ollick et al.). En ella resuena igualmente la 'multidireccionalidad de la memoria' que Michael Rothberg postula como alternativa a la 'competencia de memorias' o la reivindicación de la memoria de ciertos grupos en oposición al mismo derecho de otros.

recupera y parodia en *Vidas perpendiculares*, novela que, para decirlo de una vez, elabora una metáfora de la alegoría en tanto tropo ideológico, personificando en su protagonista sus funciones paradójicas.

> Nietzsche había dicho que Pablo se refería a los Evangelios con el "cinismo de un rabino". Badiou dice que tal afirmación no es inexacta, porque, como todo verdadero teórico de la verdad, Pablo no cree que pueda haber una "verdad histórica". O más bien no cree que la verdad competa a la historia, al testimonio o a la memoria. Y termina afirmando que Pablo ha "falsificado" a Cristo tanto, si no más, como Nietzsche ha falsificado a Pablo. Según Badiou, [Pablo] no sólo falsifica a Jesús, sino que lo *suplanta* y sustituye. (Ríos Vicente xviii; mi énfasis)

El recurso de Enrigue a Saulo de Tarso y no a la figura emblemática y arquetípica de Jesús – el *símbolo literal* y cerrado de la comunidad universal subalterna impuesta por lo que Mignolo ha llamado un "diseño global", más que la *alegoría* abierta de su mensaje y de su mensajero – puede entenderse en el mismo sentido: con la lógica transgresora de la alegoría demaniana, irónica ante el discurso totalizante, cuya capacidad lúdica y reflexiva consiste precisamente en "falsificar", "sustituir" y "suplantar" lo universal mítico por lo contingente de la ficción.[132] Difiero aquí de Rivero, quien discierne en la novela una reinserción del discurso mítico y una restitución del universalismo moderno.[133] Lo que Enrigue hace, creo yo, es *imitar al mito* para

[132] "Concluye Badiou que se puede vivir un 'cristianismo' laico –marxismo como humanismo– y que el hombre ordinario (Pablo el militante) puede vivir la (en) gracia sin necesidad de afirmar el tiempo: universalizando la verdad que nos da el propio acontecer; que es posible 'fundar un materialismo de la gracia por la idea, simple y fuerte, que toda existencia puede un día estar transida por lo que le sucede, y entregarse entonces a lo que vale para todos'. Y todavía más: que una existencia cualquiera no sólo encuentra, rompiendo con la ordinaria crueldad del tiempo, la oportunidad material de servir a una verdad, *sino de convertirse así*, en la división subjetiva, más allá de las obligaciones de supervivencia del animal humano, *en un inmortal*." (Ríos Vicente XIX).

[133] "Así, podríamos acotar que la decisión telos-ideológica de narrar la emergencia del apóstol Saulo de Tarso (San Pablo) como parte de las vidas perpendiculares de Jerónimo Rodríguez Loera funciona a nivel de gran relato, actualizando no solo la figura del héroe como sujeto que puede intervenir en la Historia y modificar sus giros, sino

así *parodiar el universalismo de la Historia* y del archivo cultural de ese "diseño global" (Mignolo) tan importante que es el cristianismo. Esta parodia se hace todavía más evidente en el episodio de la vida de Jerónimo que cierra la novela, y que analizo a continuación.

¿Mico-utopía libidinal o alegoría de una subjetividad empática emergente?

Para terminar de discernir el tipo de subjetividad emergente que *Vidas perpendiculares* promueve al valerse de la alegoría como tropo articulador de su discurso, quiero incorporar ahora el análisis de Elsa Treviño de la novela como elaboración textual de una individualidad desterritorializada, propia del sujeto contemporáneo. Siguiendo los estudios de Ulrich Beck sobre la "individualización" en las sociedades industriales posteriores a los setenta, Treviño afirma que el debilitamiento de categorías sociales identitarias tradicionales, como la familia y la nación, generó un "new mode of societalization (Beck 127)" que ocurre "simultaneously *transculturally* and *transnationally* (Beck 132)" (cit. en Treviño 13; énfasis original). Treviño basa sus conclusiones en una lectura comparativa de dos "subject-formation coming-of-age novels from authours of two transitional literary generations", Enrigue y Pacheco. Si, como vimos, la trama englobante de *Vidas perpendiculares* se relaciona con *Morirás lejos* en lo que toca a la memoria cosmopolita, la trama de la vida de Jerónimo, al estar escrita como un *Bildungsroman* en el México de los cincuenta, es comparada por Treviño con *Las batallas en el desierto* (1981), la otra novela corta de José Emilio Pacheco, cuyo protagonista adolescente también se enamora de una mujer mayor. La comparación es pertinente para nuestro estudio, pues saca a la luz continuidades y rupturas en la tradición de la ficción alegórica mexicana que, en lo que se refiere al individualismo, coinciden sólo parcialmente con nuestra lectura.

también como archivo cultural de una Historia universal que es patrimonio de todos y es inmanente a cada existencia singular" (Rivero, *Sujeto* 172).

Treviño recuerda que la historia del protagonista de *Las batallas* es transformada "into the allegory of Mexico's transition to a new stage of modernity" en la que no se resuelve el conflicto entre el discurso de la nación ideal y el conformismo social y la frustración que invaden al protagonista (10):

> While in *Las batallas*, personal emergence and collective historical emergence are connected symbolically, representing one as the echo of the other; in *Vidas* personal emergence is not a metonymy for the nation nor does it represent the role of the individual vis-a-vis her or his historical conditions. Jerónimo's transition to adulthood implies a constant inner negotiation between the collective and the individual . . . . In the end, however, Jerónimo's emergence as an individual means coming to terms with his many inner voices, the memories that exceed his present body and experience, encompassing them in his one, singular identity. This could point to a *primacy of the individual over collectivity*. . . .
>
> What begins to appear is a decisively different conception of human existence . . . Jerónimo's emergence is not only as a subject, but specifically as an *individual subject* fundamentally *detached from the social* spheres of belonging provided by his immediate context. In the sense of emergence, Jerónimo's coming-of-age story is *empty*. . . . By belonging to many historical moments he becomes *dehistoricized.* . . . Jerónimo's autobiography is concerned . . . with pointing beyond the nation to a *deterritorialized* conception of identity that transcends national discourses. (Treviño 11-12; mi énfasis)

El "vacío" subjetivo que tanto Rivero ("Resurrección" 309) como Ruisánchez ("La mascara" 433), siguiendo la noción de *hors-lieu* de Badiou, vinculan con una subjetividad fluída y sin arraigos identitarios (y que se refuerza por la elección autoral de la palabra "transmigración" para

designar las reencarnaciones de Jerónimo), Treviño lo interpreta como un no-lugar histórico y social en el sentido apolítico y desapegado del individualismo postmoderno denunciado por Jameson.[134] Ya sea por el vínculo intersubjetivo del "sujeto político resurrecto" o por el carácter "fronterizo" que en tanto sujeto no-individual o "frontera pura" Jerónimo encarna, ambos críticos desmienten la individualidad apolítica y asocial que Treviño deduce.[135] En mi opinión, Treviño confunde el "quiebre de lo simbólico nacional" propio de los procesos de "desterritorialización" y "deshistorialización" alegorizados en el texto, con una ruptura del vínculo social inmediato, ajeno a la novela, pues, como vimos, el protagonista siempre establece lazos sociales, es un activo agente político e interviene en el curso de los acontecimientos, aunque, efectivamente, éstos no sean nacionales.[136]

---

[134] En términos diegéticos, Treviño enfatiza una diferencia clave entre la novela de Pacheco (alegoría nacional en mi lectura) y la de Enrigue (alegoría transnacional): la forma y función de la *nostalgia* como marcador de relación con el pasado, en el sentido que interesa a Svletana Boym, "the interrelationship between individual and collective remembrance" (Boym 41). Como señala Treviño: "*Las batallas*'s rejection of nostalgia comes from the narrator's awareness of the totalizing narratives of history and the ways in which they were instrumentalized to serve the interests of the authoritarian rule of the PRI", así como al borramiento "of the meaning of 'home' as safe and nurturing" (Treviño 16). En cambio, *Vidas perpendiculares* "suppresses the necessary conditions for nostalgia to exist by advancing a different premise [. . .], one where identity-formation is *not linked to a collective destiny*. This, I argue, operates as a literary interrogation of the impact that individualization has had on subject-formation at the dawn of the twenty-first century in Mexico" (Treviño 18; mi énfasis). Treviño apoya su argumento en la ruptura con la linealidad temporal, condición necesaria para la nostalgia, según Boym, a favor de un tiempo cíclico y eterno que Treviño vincula con el hinduismo (y que Rivero designa genéricamente como mitológico): "Under a view of reincarnation inspired in Hinduism, particularly in the *Bhagavad Gita*, the loss of the city is not insurmountable if set in the larger narrative of Jerónimo's eternal existence where loss is always simultaneous to finding and recuperating" (18). Más aun, Treviño subraya la imposibilidad de la nostalgia por parte de un protagonista que, si bien crea vínculos, su continuo movimiento o nomadismo "allows him to anticipate future detachments" (18). Aunque todo lo anterior contribuye a la configuración de una subjetividad autónoma de cara a los discursos de identidad colectiva, ello no equivale a afirmar dicha subjetividad como individualista, apolítica o desarticulada del destino social.

[135] A diferencia de Treviño, Rivero entiende el 'vacío' subjetivo como "lo que está fuera de lugar, contrapuesto, negado, suspendido tanto en el tiempo como en el espacio. Es ese vacío lo que conmina al sujeto a devenir en un *cuerpo social* e intervenir en la masa del tiempo para darle un sentido" (309). Ruisánchez, por su parte, relaciona el 'vacío' subjetivo con "la lectura del sujeto kantiano sugerida por Žižek: 'the transcendental I . . . is a purely formal function which is neither noumenal nor phenomenal –it is *empty*, no phenomenal intuition corresponds to it' (Parallax 2006: 21). Así, *el sujeto que mestiza la condición posnacional es un horizonte vacío* y más bien su oscilación, el ir y venir, desmiente la posibilidad de llegar a ocupar cabalmente esta condición felizmente pos-problemática" (Ruisánchez 433; mi énfasis).

[136] Dicha confusión es todavía más evidente si consideramos esta afirmación: "A diachronic identity implies a present sense of identity that comprises the many senses of belonging embraced by the subject throughout her or his lifetime. Under this perspective, identity shifts from being a set category, to become the very essence of subject-formation as an *ongoing negotiation of social forces*, external influences and attachments that enter personal

A diferencia del personaje que para los otros críticos alegoriza una subjetividad emergente, fluída y socialmente cohesionadora, para Treviño: "Jerónimo is *the embodiment of a contemporary sense of 'unbelonging'*, where no group or framing suffices to 'root' him and where pre-existing power structures unsuccessfully attempt to define his position regarding a dubious inside/outside binary" (21; mi énfasis). Esta afirmación no es necesariamente falsa, además de que resulta compatible con el "sujeto como frontera" al considerar que "Jerónimo's "expansive" self complicates a picture of emergence since his belonging to the Mexican social body is blurred and made ambiguous by his meta-historical status, that is, by his *belonging to other social bodies* in the past" (20). Esta intuición hacia la posibilidad de una subjetividad social transnacional emergente, lleva a Treviño a concluir que Enrigue, al igual que otros autores mexicanos contemporáneos: "seem to be rising up to the challenge of indifference, . . . without losing their scepticism [sic]", mediante la configuración de lenguajes literarios que "convey their disjointed experience of the world which is streaked by disenchantment but also by a growing, undirected *ethical awareness*" (Treviño 29-30; mi énfasis).

En términos diegéticos, la articulación ética de la novela se torna máximamente ambigua, incluso problemática, en el episodio final y culminación del relato.

La decisión autoral de no matar al padre biológico en el último ciclo, contemporáneo al autor y sus lectores, y que es el único en el que el protagonista tiene plena consciencia de su "memoria cósmica", sugiere que sólo en la época actual el protagonista es cabalmente dueño de la condición transhistórica del material memorístico. El presente (el México anterior al

---

historical narratives. Jerónimo's perennial transformation is thus a confirmation of the centrality of the *individual over a collective understanding of history*, in which the latter fails to be grasped" (Treviño 19; mi énfasis). Aunque Treviño concluye que se trata efectivamente de un sujeto fluído cuya identidad no es estable pues se articula continuamente en la 'negociación de fuerzas sociales', inmediatamente afirma 'la centralidad del individuo', cuando, como hemos visto, la novela antes bien lo niega en tanto individuo y lo afirma en tanto sujeto social, inter-subjetivo o empático.

neoliberalismo) es visto como un momento en el que se ha alcanzado la madurez y la altura moral suficientes para permitir que el impulso erótico no requiera ya un acto tanático para consumarse, y en cambio sea posible romper el ciclo de violencia simbólica que sostiene el *habitus* patriarcal-capitalista sin renunciar al derecho de elegir los términos del propio destino. Esta subversión del orden histórico represor (el habitus patriarcal-capitalista) que mantiene a la familia – y por extensión a la nación – sólo se altera al final de la novela con el desaforado encuentro sexual entre Jerónimo y su amada transhistórica, que desencadena "las dieciocho horas más reveladoras de mis vidas perpendiculares" y deja a Jerónimo "confundido por el derrame de memoria cósmica que terminó siendo nuestro encuentro" (223).

En un arreglo de cuentas nuevamente escrito en clave de parodia freudiana presentado como una confesión al Padre John – único cómplice espiritual que paradójicamente sólo se hace necesario en el momento de máxima laicidad histórica –, Jerónimo narra cómo a los diecinueve años (misma edad en que su madre se casa con Eusebio), consumará finalmente su unión carnal con Tita, quien es en esta vida la esposa legítima de Octavio, su padre biológico.[137] El lector se espera un parricidio largamente anunciado: Octavio nunca reconoce a Jerónimo, dejando mujer e hijo en manos del patriarca abusivo que acabará sus días asesinado, ya sea por Mercedes, ya sea por Jerónimo, cumpliendo en todo caso el ciclo de violencia intrafamiliar. Aunque el asesinato del padrastro nunca se confirma pues su "memoria, por más que h[a] buscado, no guarda nada" (206), no sorprendería que Jerónimo procediera igualmente con Octavio, quien no parece

[137] El impulso pasional de Pedro Páramo, que construye el ideal romántico en torno a Susana San Juan, se aproxima más al impulso utópico del romance transhistórico de Jerónimo que a la mera promiscuidad del patriarca, inmigrante oportunista, cacique inculto, "molinero viejo, millonario y . . . calentón" (*Vidas* 22) que es Eusebio. "Criatura deseante, . . . Pedro" al igual que Jerónimo "anhela un amor ideal que colme el vacío, pero, al mismo tiempo, su práctica histórica –el espíritu de dominio natural al mundo patriarcal– temprano en la infancia se divorcia del ideal (por el abandono de que es víctima) y es sustituido por la progresiva mercantilización del sistema de valores de la sociedad . . . . Es claro en ese sentido el despojo y la mercantilización de la mujer, la tierra y la pareja" (Jiménez de Báez 83).

recordar la partida que juega contra su hijo desde el principio de los tiempos, y cuya ingenuidad es aderezada por comentarios que lo designan como un tipo reprobable a ojos de Jerónimo: "La cosa habría acabado ahí . . . si sólo Octavio hubiera sido un hombre de verdad y no un lisiado emocional – que merecía morir, no nos hagamos, en esta transmigración por puro pendejo" (209). Para sorpresa del lector, el parricidio no ocurre.

La revelación de que Octavio sí es consciente de la lucha transhistórica contra su hijo, viene acompañada por el hecho de que Jerónimo, a su vez, comparte con el padre la experiencia de esposo engañado, por haberla conocido en una vida anterior, la de brahamín hindú, que sólo se intercala muy brevemente a lo largo del último episodio.[138] En ella, su hermano Sati lo traiciona justo cuando se disponía a "abandonar a [su] mujer y a [su] pueblo para convertir[s]e en mendicante" (224). En el abandono del brahamín resuena la conversión de Saulo de Tarso, y en ambos, la fe del interlocutor de Jerónimo, el Padre John, sacerdote jesuita y amigo, quien lo incita a narrar "esta tumultuosa autobiografía de todos nosotros" (207), cuyo tono dista de ser confesional, penitente o medianamente recatado. Esto es significativo en términos de capital simbólico, ya que la vida de brahamín es la primera en la que el protagonista se propone encarnar el "estado institucionalizado" del capital cultural, del que dice Bourdieu:

> « l'alchimie sociale produit une forme de capital culturel qui a une autonomie relative par rapport à son porteur et même par rapport au capital culturel qu'il possède effectivement

[138] Al igual que las otras vidas, la elección de un brahamin no es casual. En el hinduismo, la casta de los brahamines –la clase social de mayor jerarquía– se caracteriza por formar sacerdotes, maestros y protectores de las enseñanzas sagradas para garantizar la transmisión del culto. El brahamín es un guardían de las prácticas rituales que perpetúan la memoria cultural a través de las generaciones (Doniger 141–2, 186). El término 'brahamín' designa asimismo a un sujeto virtuoso, una cualidad personal y no sólo del linaje (Olivelle 60). El uso del término en la novela hace explícita la renuncia de bienes materiales del brahamín en pos de un ascetismo favorable a la espiritualidad. Es de interés destacar que se ha comparado la ética del brahamín con la sabiduría de la praxis aristotélica y la del filósofo platónico. De acuerdo a John Bussanich: "Affinities with Greek virtue ethics are also noteworthy. Manu's dharmic Brahmin can be compared to Aristotle's man of practical wisdom, who exercises moral authority because he feels the proper emotions and judges difficult situations correctly, when moral rules and maxims are unavailable" (38).

> à un moment donné du temps : elle *institue* le capital culturel par la magie collective, à la façon dont, selon Merleau-Ponty, les vivants *instituent* leurs morts par les rites de deuil ». (Bourdieu, « Les trois états » 5; énfasis original)

Esta trama relata el fracaso de la tentativa espiritual del brahamín a partir de la traición del hermano y la esposa, como si en esas coordenadas sociales – la estratificación por castas – el sujeto no pudiese establecer una ruptura con el núcleo familiar para encargarse de su propia subjetivación. Dicha ruptura sí será posible, en cambio, en la vida de doncella griega, cuya resolución se yuxtapone textualmente tanto al episodio del brahamín como al del enfrentamiento con Octavio.

Las tres escenas distanciadas temporalmente se intercalan en un mismo capítulo e incluso comparten párrafos, de modo que se leen como contrapunto espacio-temporal que crea un efecto sincrónico en el lector.[139] La yuxtaposición textual sugiere igualmente un paralelismo fenomenológico: la simultaneidad de emociones por encima de sus circunstancias temporales, y el contraste de las decisiones en cada una de las vidas. Como ejemplo de esta estrategia retórica cito la escena de revelación del doble adulterio:

> Sati, llamé a mi hermano en voz muy baja una vez que estuve adentro de la casa; Sati, ya nos tenemos que ir . . . . Cerré la portezuela del taxi. Mi padre ya estaba alcanzando la calle, encorvado y sobándose. Tenemos que hablar, gritó desde la acera . . . . Dame una oportunidad, me dijo. Olvídate de nosotros, le respondí. Fingió liviandad: Si no hablamos en esta vida, vamos a tener que hablar en la que sigue, ándale, dame una oportunidad. La

[139] Este recurso formal ha sido igualmente utilizado por Mario Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral*, novela alegórica nacional y mosaico polifónico, en la que el autor se vale de la yuxtaposición para contraponer escenas pertenecientes a tiempos y espacios disímbolos que acentúan la honda diferencia de perspectiva ligada a la clase social –y a la conciencia de clase social– de los personajes que constituyen la sociedad peruana textualizada. No sorprende tampoco que el recurso aparezca también en *Pedro Páramo*.

> idea, le dije, es precisamente que no. Descorrí la siguiente cortina y lo vi en su estera, acompañado. Supe en ese instante que por mi esposa. No hice escándalo; me retiré en silencio y ya desde el patio lo maldije. Que vengan los pájaros, dije, y arruinen tu propiedad, que te coman los ojos, la lengua y el corazón; que seas su gusano y que cuando te maten *reencarnes en cerdo* y tus hijos sean cerdos por mil años y otros mil quinientos más. Vámonos, le ordené al conductor, y tomé el camino del sur; en sentido contrario a Rajagaha y el bodhisatta. ¿Ahora a dónde?, me preguntó el taxista. Mi dhamma estaba tan nublado que dudé. (*Vidas* 232; mi énfasis)

La maldición de reencarnar en cerdo es un guiño irónico al castigo que en *Cien años de soledad* pende sobre la estirpe de los Buendía, cuyo pecado original es precisamente el incesto.[140] Pero si en *Cien años* las fuerzas eróticas y tanáticas que se han disputado el territorio de Macondo y los cuerpos pasionales de sus habitantes, se desvanecen con el manuscrito de Melquíades, el mundo de Jerónimo persiste en y por la pasión transcultural que el pasado (la memoria acumulada a través de numerosos ciclos históricos) ofrece al cuerpo individual, al margen de la racionalidad del propio linaje que arma la historia nacional y ordena sus archivos culturales.

Más aun, mientras que *Cien años* concluye – al igual que *Cielos de la Tierra* – con la desaparición simultánea del cuerpo del texto y el cuerpo del escriba-guardián de la memoria, anihilando en ese gesto apocalíptico el mundo posible y la comunidad imaginada, el mundo de

[140] Cabe mencionar que Enrigue reserva al cerdo un tratamiento que, en mi lectura, parodia también al posthumanismo, tendencia teórica que propone un descentramiento de lo humano como paradigma racional y científico, postulando la igualdad entre animales y humanos. Al designar a Severo, "el gordito" compañero de juegos en la infancia "un año y muchos kilos más grande que él", afirma: "aquel niño se acababa de graduar a humano. Había sido un cerdo particularmente listo y paciente" y agrega: "padecía el crecimiento desproporcionado de los que conservan, precisamente, su hipófisis de cochino, lo cual lo hacía temible; . . . era un niño con el que no se podía ser más que condescendiente por la obviedad de su falta de experiencia humana: padecía una inteligencia casi jocosa de tan minúscula. Su instinto de supervivencia era, eso sí, potente y hasta peligroso" (75). Más que elevar a un animal a niveles humanos, como propone el posthumanismo, Enrigue reduce un humano a la animalidad dándole funciones de mascota, pues, aunque lo llama "su escudero resentido", Severo no pasa de ser "una compañía preferible a la soledad poblada de bichos en la azotea" (76).

Jerónimo y su comunidad subalterna persisten en y por el cuerpo del protagonista. Jerónimo *es el archivo*, y su linaje desborda los límites de esa comunidad que se resiste a ser imaginada. Más que una utopía del tiempo por venir, *Vidas perpendiculares* remite a la definición que Foucault da de la "heterotopía del tiempo acumulado al infinito", esa ilusión "de la modernidad [de] constituir una especie de archivo general [que] encierr[e] en un lugar todos los tiempos, . . . [pero] que est[á], él mismo, fuera del tiempo" (*Des espaces autres* 17), figura que inevitablemente remite al aleph, convirtiendo a Jerónimo en un aleph viviente. Así, a diferencia de *Cien años*, en *Vidas perpendiculares*, el coito con la madrastra – pariente política y no sanguínea, como en *La tía Julia y el escribidor* y el *Elogio de la madrastra* de Vargas Llosa – lejos de reincidir en el linaje incestuoso, lo clausura, por lo que no tiene consecuencias funestas, ni cancela la temporalidad diegética ni la materialidad corpórea del protagonista, sino que afirma la identidad transhistórica del sujeto transgresor y del texto registrado en su memoria.

Volviendo al recurso de la yuxtaposición de escenas, y en apoyo al argumento de la sincronicidad entre el presente mexicano y una intemporalidad propia del discurso mitológico o mesiánico, Rivero destaca que, si bien el recurso, "no es nuevo en la literatura latinoamericana y universal, adquiere aquí un énfasis distinto dado que metonímicamente se propone al Distrito Federal como la nueva "tierra prometida", es decir, la nueva utopía moderna":

> Hay una transparencia única en el aire palestino y más en las alturas: Jerusalén tal vez le deba su espíritu de promesa al hecho de que se avista desde muy lejos. El Distrito Federal tiene la misma calidad aérea, pero la ciudad está hundida en la cuenca del lago y entre una muralla de volcanes, como si Dios, dijo Mercedes, hubiera decidido privarla sólo para los que la podemos entender. (*Vidas* 138).

Es clara también la alusión a *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, alegoría

nacional canónica escrita en el período mexicano que Jerónimo protagoniza. Como es sabido, Fuentes a su vez revisita otro texto fundamental en la construcción de la identidad mexicana, *Visión de Anáhuac* (1917), en la que Alfonso Reyes se plantea la identidad nacional inmersa en un marco cosmopolita. De esta forma, *Vidas perpendiculares* elabora un diálogo intertextual explícito, pero no evidente con la tradición de la alegoría nacional mexicana moderna.[141]

Aunque el futuro de Jerónimo se encuentra a salvo en un internado jesuita de Filadelfia, al que Mercedes lo mandara a los quince años, a los diecinueve regresa a México con el motivo del entierro de su madre, quien muere de tristeza al ser alienada de sus hijos bajo argumentos morales – la "decencia" – que su propia madre se encarga de tornar legales. En el panteón, Octavio insiste en presentar a su hijo bastardo con su familia legítima, lo que desencadena el encuentro de Jerónimo con Tita:

> Me planté ante el umbral y respiré hondo. Tita me jaló hacia adentro, cerró y me besó ahí mismo. Después de un tiempo que a mí me pareció la eternidad – su lengua fruta cordial en fuga – pasó el cerrojo y me dijo: Voy al baño. La esperé sentado en la cama.
>
> Salió y me tuvo, así nada más, con naturalidad perfecta. Al principio torpe y medrosamente por mi miedo; ella paciente y en plan de dictar cátedra. Luego me solté, un poco porque no hay modo de amar mal a una mujer que sabe lo que hace, pero también

[141] Al respecto, Rivero destaca muy atinadamente una cadena de intertextos alegóricos transnacionales: "Tenemos, entonces, que Fuentes propone Ciudad de México como el lugar en que la memoria se exalta, no sólo para evaluar las razones del fracaso de la revolución, sino sobre todo para sobrevivir a ese fracaso desde identidades plurales. Precisamente por eso, la paráfrasis literaria de Visión de Anáhuac que elabora Fuentes ironiza la visión idílica que Reyes describió originalmente. Mientras la Ciudad de México se ha convertido en un hades de caos, el primer Anáhuac era equiparable al ideal griego." Y cita a Reyes quien a su vez, recuerda Rivero, tomó de Alexander Humboldt "esa frase de bienvenida al paisaje paradisíaco que conectaba el presente con un glorioso pasado prehispánico" y que titula la novela de Fuentes: "Así nosotros, como los griegos que tan ostentosamente elogiaban, por inscripciones grabadas a las puertas de sus ciudades, la bondad de la tierra y su clima, y a éste llamaban 'el predilecto de los dioses', pudiéramos, sin hipérbole, escribir, a la entrada de nuestra alta llanura central: -Caminante, has llegado a la región más propicia para el vagar libre del espíritu. Caminante: has llegado a la región más transparente del aire" (Reyes 1987, cit. en Rivero, *Sujeto* 166).

> porque me la había tirado diez mil veces en el monte del gato. No me tardé en recuperar la vocación de trapecista que demandaba la suma de sus gracias a pesar de milenios de fracaso y pude, arrebatado por los siglos que para todo lo demás me aplastaban, complacerla: treinta mil años no son nada en la memoria de uno que se alza delante de la diana que le ha correspondido siempre y que el azar se ha empeñado en escatimarle. (*Vidas* 230-231)

La "pequeña felicidad del reconocimiento" que, siguiendo a Paul Ricoeur es el criterio íntimo e infalible que constituye la ventaja fenomenológica de la memoria sobre la historia, permitiéndole a la primera establecer el "pacto de fidelidad" del que depende la validez discursiva de la segunda ("Historia" 10), toma aquí la forma de una epifanía sexual de proporciones épicas.[142] La novela sugiere así que todo ser humano tiene en su cuerpo los recursos necesarios y suficientes para recrear los contenidos significativos de la memoria colectiva y establecer una relación de empatía para resemantizarlos en el presente. Así, el sujeto contemporáneo se afirma en su pertenencia a la humanidad antes que a cierto grupo memorístico o tradición cultural delimitada.

Gracias a la sublime exaltación de sus carencias en el momento del orgasmo, la memoria individual se sabe condenada a la eterna distención fragmentaria en la que cada ser humano

[142] Según Ricoeur, la historia cumple un "pacto de veracidad", un compromiso con su labor retrospectiva que, aunque no puede acceder a una verdad que ya pasó, sí puede respetar una "intención de verdad" ("Historia" 24). En cambio, la memoria cumple un "pacto de fidelidad" que funda la alianza entre memoria e historia, permitiéndole a ésta legitimar su discurso encargado de reconstituir el pasado para insertarlo significativamente en el futuro. Así, "La memoria conserva un privilegio que la historia no puede quitarle: el de situar la propia historia como disciplina puramente retrospectiva en el movimiento de la conciencia histórica" (*La mémoire* 7 mi trad.).

Es en este contexto de divergencia e identidad entre memoria e historia que Ricoeur recurre a la idea de "la pequeña felicidad, el pequeño *milagro* del reconocimiento", en el cual ve un "punto de articulación" entre memoria e historia, y que ayuda a "saldar la deuda" en casos de memoria herida: "Queda así abierta la pregunta de la competencia entre la memoria e historia en la representación del pasado. A la memoria le queda la ventaja del reconocimiento del pasado . . . a la historia le corresponde el poder de ampliar la mirada en el espacio y el tiempo, la fuerza de la crítica en el orden del testimonio, explicación y comprensión, el dominio retórico del texto y, más que nada, el ejercicio de la equidad respecto de las reivindicaciones de los distintos bandos de memorias heridas . . . . Entre el voto de fidelidad de la memoria y el pacto de verdad de la historia, el orden de prioridad es imposible de decidir. El único habilitado para ello es el lector, y en el lector, el ciudadano" (Ricoeur "Historia" 27).

atisba su dotación proporcional de memoria colectiva. El vacío temporal de *Cien años* – pero también el *hors lieu* de Badiou y el "trascendental I" u "horizonte vacío" y fronterizo de Žižek – es aquí señalado en su coincidencia con el cuerpo del otro:

> Nos venimos sin tregua, la fruta carnívora de sus olores creciendo como orquídeas en las paredes del cuarto. . . .
>
> Transitamos lentamente a la saliva y me avoqué [sic] a complacerla, sin reverencia, ... Le prendí fuego, o se prendió fuego a través de mí. Terminé debajo de ella, dando un número de titán que no me correspondía. Cuando se vino con un furor de endemoniada que me hizo pensar que lo que quería era *alzarme a su útero y guardarme ahí*, cerró los ojos . . . Gritó: *¡Hincados, sentados, parados!* Me vine con toda mi alma. Se derrumbó sobre la cama. ¿*Te acuerdas*?, le pregunté, y me sonrió. (*Vidas* 234; mi énfasis)

El episodio final de la novela narra así un último "acontecimiento" amoroso que cancela una verdad pasada, pero *no instaura una nueva*. Lo que se consigue aquí es, por un lado, la reinserción del deseo que cancela la separación entre el dominio público de la razón histórica y el privado de la pasión y la utopía, en cuyo restablecimiento, volviendo a Jameson desde Deleuze y Guattari, se funda la posibilidad política de la alegoría nacional en oposición al postmodernismo apolítico. Por otro lado, el (pseudo)incesto consuma la transgresión flagrante del *habitus* patriarcal-capitalista al permitir que el deseo del hijo triunfe sobre el tabú de copular con la mujer del padre (común a múltiples civilizaciones). Se consolida así una restitución simbólica del "tiempo del hijo" mediado por la madre/mujer transgresora, cuyo carácter de renacimiento es confirmado por la alusión al útero devorador, que lejos de hacer del hijo un nuevo padre, lo incorpora a la madre en tanto nuevo hijo.

No sólo los gestos, sino también los signos e incluso las palabras que Jerónimo interpreta como indicios inequívocos del reconocimiento del amor transhistórico (la transgresión) que persigue, son [a.] de naturaleza sensual – "su olor a una fruta que dejamos de comer hace miles de años" (211); [b.] interpretados subjetivamente – "estaba confundido por el derrame de memoria cósmica" (223); y [c.] confirmados sólo por una suerte de intuición intersubjetiva – "¿Te acuerdas?, le volví a preguntar. ¿De qué? De Filadelfia, le dije. No conozco Filadelfia, me dijo. Sí la conoces, le respondí, la otra Filadelfia. ¿Cuál otra? ¡Hincados, sentados, parados!, le dije. Me cerró los ojos con la yema de los dedos: Ya duérmete" (234). Jerónimo aplica una hermenéutica de la intuición en la que la ambigüedad, al igual que la fragmentación, no son problemáticas, sino condiciones valiosas del entendimiento. Estos indicios constituyen el capital simbólico de la memoria transhistórica a través del cual la comunidad subalterna y transgresora se reconoce y a partir del cual se opone al *habitus* patriarcal-capitalista y su violencia simbólica. Un último dato caracteriza inequívocamente este *habitus* antagónico: cuando Jerónimo se inquieta por el eventual descubrimiento de Octavio del incesto/adulterio, Tita responde: "Tú nunca le has importado, lo que quiere es quedarse con tu departamento" (234).

Junto a la parodia del Edipo freudiano y del andrógino platónico, en el encuentro resuena también el mito grecorromano de Eros y Psyche, que se ha ido perfilando a lo largo de la trama. Paul de Man concluye su estudio sobre la relación entre la alegoría y la ironía con un breve comentario sobre la temporalidad narrativa en *La cartuja de Parma* de Stendhal, uno de los novelistas favoritos de Enrigue.[143] Dice de Man:

Cabría añadir que esa combinación feliz de alegoría e ironía también determina la

[143] Enrigue ha afirmado en varias circunstancias este dato, verificable en esta entrevista al *New York Times*:

> —Who is your favorite fictional hero or heroine? Your favorite antihero or villain?
> —Stendhal's *The Red and the Black's* Julien Sorel is a hero, an antihero and a villain. Three out of four is not bad ("By the Book").

> sustancia temática de la novela en su totalidad, el mythos subyacente de la alegoría. La novela cuenta la historia de dos amantes que, como a Eros y Psiquis, nunca se les permite unirse por completo. Cuando pueden verse los separa una distancia insalvable; cuando pueden tocarse, tiene que ser en la oscuridad impuesta por una decisión totalmente arbitraria e irracional, el designio de los dioses. Este es el mito de la distancia insuperable que siempre ha de prevalecer entre los dos yos, y tematiza la distancia irónica que Stendhal, el escritor, siempre pensó que prevalecería entre su identidad seudónima y su identidad nominal. ("Retórica" 253)

Recordemos, además, que en la mitología griega, Psyche simboliza el alma, el excedente del cuerpo que trasciende a la muerte; el vocablo significa igualmente el aliento vital que, tras abandonar al cadáver, adquiere una existencia autónoma y fantasmal en el Hades. Según el mito de Apuleyo, de la unión de Eros y Psyche nace Hedoné o Voluptas, la personificación del placer sensual y el deleite, símbolo del hedonismo cuyo triunfo es contundente en *Vidas perpendiculares*, pese a las múltiples "pequeñas muertes" con las que el autor consigue salvar "el abismo de la literalidad".

Vidas perpendiculares es, sin duda, una alegoría transnacional que establece el binomio analógico entre el destino del sujeto individual y el drama del devenir colectivo entre, por un lado, un mexicano contemporáneo, felizmente exiliado y transgresor de la patria y su *habitus* de violencia simbólica, y, por otro, el relato (el Génesis) y el tropo (la alegoría) que fundan y legitiman la diferencia entre tradiciones culturales e ideológicas, estableciendo con ello la distinción entre historias dominantes y memorias subalternas. Leída alegóricamente, la culminación sexual (el incesto-que-no-lo-es-tanto) pone en escena esa transgresión de la Ley del padre que afirma al sujeto en el erotismo y evita su reincidencia en el ciclo tanático de violencia

patriarcal que escribe y reinscribe la historia desde el origen (bárbaro) de la civilización (igualmente bárbara). De esta forma, *Vidas perpendiculares* escenifica los presupuestos freudianos de *Civilization and its Discontents*, que sostienen que

> after every assertion of Eros, Thanatos reasserts itself with a vengeance. At the very moment when, according to the oficial ideology, we are finally leaving behind the "immature" political passions . . . *free of utopian impulses* . . . at this very moment, the foreclosed political is celebrating a triumphant comeback in its most archaic form . . . [S]ince the kernel of Otherness resides in the regulation of its *jouissance*: the "real Other" is by definition *"patriarchal", "violent"*, never the Other of ethereal wisdom and charming customs. (Žižek, *Multiculturalism* 37; mi énfasis)

Para imaginar una "noninstrumental conception of culture," Enrigue exhibe la dinámica de las funciones ideológicas de la alegoría,

> which allow us to distinguish the "moral" level – that of the *individual* soul, or of the *libidinal Utopia of the individual body* – from that ultimate and logically prior level traditionally termed the "anagogical," in which even such individual visions of Utopian transfiguration are *rewritten in terms of the collective, of the destiny of the human race*.
>
> . . . Such demonstration might be staged under a reversal of Walter Benjamin's great dictum that "there is no document of civilization which is not at one and the same time a document of barbarism", and would seek to argue the proposition that *the effectively ideological is also, at the same time, necessarily Utopian*. (Jameson, *Political Unconscious* 276; mi énfasis)

No obstante, por certera que aparezca y aunque una lectura alegórica de la novela haga depender de este momento fáustico la subversión del ciclo de violencia patriarcal, cabe argumentar que,

fuera de la alegoría y de su inversión irónica, la resolución de Enrigue no pasa de ser una micro-utopía libidinal sostenida moralmente por el recurso imaginario a la intersubjetividad transhistórica. El "dos" de Badiou funciona, fuera de la alegoría, como un mito sincrónico que alude, pero no instaura, la diacronía empática del "sí mismo como otro" de Ricoeur. Fuera de la alegoría, ambas metáforas filosóficas aparecen como mitos o acaso fantasías ideológicas que se suman a la serie de alusiones intertextuales señaladas (el Edén, el Edipo, Eros y Psyque, el cristianismo, el eterno retorno nietzcheano, el andrógino. . .).

Quizás por ello, Domínguez Michael considera un desatino el triunfo del romance como resolución.[144] Rivero ve en ello un acierto.[145] La divergencia de ambos críticos deriva del juicio implícito en cada lector en torno al potencial utópico (redentor y reivindicativo) del amor romántico. Domínguez lo condena desde el romanticismo, como alienación del individuo de lo político; Rivero lo celebra desde el acontecimiento de Badiou, como institución del sujeto político. En mi perspectiva, Enrigue juega con esa ambigüedad, el irónico rostro bifronte de Jano, que es a la vez el de la alegoría demaniana y el del *ethos* barroco de Echeverría. En todo caso, su decisión autoral funciona en el sentido del "pensamiento fronterizo" que se vale del doble código de la "historia local" y el "diseño global" para parodiar la universalidad y evocar, por arte de alegoría, la "pluri-versalidad", aunque sólo sea por ahora una "fantasía ideológica" emergente en la ficción alegórica transnacional mexicana.

---

[144] "Pudo terminar *Vidas perpendiculares* en cualquiera de las vidas . . . . Pero Enrigue decidió ser fiel a la nueva religión y sometió a Jerónimo a una ley superior, la del amor, decisión que habría satisfecho al filósofo napolitano [Vico] pero quizá disguste a algunos de sus lectores, como si el autor no hubiera querido llevar hasta sus últimas consecuencias el arte de la memoria que su novela invoca. Enrigue decidió ponerle fin al deambular de Jerónimo con la liberación de sus avatares, reconciliándolo, en el sexo, a través del clímax y del sosiego. Fue como darle muerte a Melmoth el errabundo o al judío errante" (Domínguez, "Enrigue" 149).

[145] "Finalmente, considero un acierto de orden ideológico y narrativo el desenlace de la novela, pues Jerónimo, . . . decide no matar a su padre, fracturar ese autodeterminismo al que se había condenado con una sola lectura sobre el amor. La verdadera revolución política se concreta allí, pese a que la comunión amorosa se mantiene irrealizada, a futuro, pero sin estar sujeta a la ilusión de un progreso teleológico, como debe suceder con la utopía" (Rivero, "Resurrección" 318).

3.2. *La historia de mis dientes*: la imaginación meta-alegórica y la subversión del mercantilismo

> The commodity has taken the place of the allegorical mode of apprehension.
> —Walter Benjamin, *Selected Works* 4, 188

> And if life is just a highway, then the soul is just a car
> And objects in the rear-view mirror may appear closer than they are
> —Meat Loaf (canción)

La inclusión de *La historia de mis dientes* (2013) de Valeria Luiselli en esta tesis es ineludible: se trata de la única novela del corpus aquí tratado que explicita su carácter alegórico al incorporar el tropo en la anécdota y exhibir su fundamental función ideológica de forma diegética, metadiegética y extradiegética. La novela presenta a la alegoría como estrategia retórica privilegiada tanto en la articulación formal y temática del texto, como en el imaginario contemporáneo. Tras demostrar lo anterior, este último análisis retoma, amplía y discute la conclusión de Emilio Sauri en su ensayo sobre la novela: "In *The Story of My Teeth*, the value of innovation lies in its failure, insofar as the failure to produce a meaningless work of art marks the *success of a postcapitalist imagination*" ("'Dickens", 289-290; mi énfasis).

Quiero, primero, destacar las premisas interpretativas que llevan a Sauri a considerar esta novela como un relato en el que se hace legible lo que, retomando a la propia Luiselli (*Historia* 119), Sauri llama el imaginario "postcapitalista". A continuación, siguiendo el concepto clásico de Marx y las concepciones benjaminianas del coleccionismo, del aura y de la alegoría, propongo una lectura de la novela en tanto alegoría subversiva del *fetichismo de la mercancía*. Finalmente, a partir de Paul de Man, teniendo en cuenta la función simultánea de la ironía y la alegoría y el carácter explícito de ambos recursos metafictivos en la configuración tanto del protagonista como de la trama, sostengo que se trata de una *meta-alegoría* de la (*im)posibilidad*

de reducir al sujeto a mercancía. Concluyo que el texto, por su carácter paródico, ofrece una doble y paradójica interpretación: por un lado, expone la función ideológica de la alegoría como discurso hegemónico que atraviesa y configura al sujeto contemporáneo; por otro, es la misma alegoría la que, en su función utópica, permite a ese sujeto desbordar el dominio ideológico y subvertirlo a nivel simbólico e imaginario.

Mi análisis plantea una lectura deconstructivista de la novela, para la cual me baso en el ensayo "Retórica de la temporalidad" de Paul de Man que plantea un recorrido teórico y crítico de la alegoría desde su subordinación al símbolo en el romanticismo hasta su interacción con la ironía en la novela moderna. El acercamiento deconstructivista no es externo a la novela, concebida originalmente como un discurso crítico, intermedial y transmedial desde el cual cuestionar el campo cultural contemporáneo. Concluir este estudio con una ficción meta-alegórica, que de manera explícita y autoconsciente deconstruye tanto la noción de alegoría como la de cultura hegemónica en el actual contexto global, apoya la premisa inicial de esta tesis que sostiene que la novela mexicana reciente se vale de la alegoría para configurar un campo afectivo transnacional que permite a la vez exponer las asimetrías transnacionales propias del capitalismo global y obtener un posicionamiento en el campo cultural internacional – tanto del autor como de la cultura nacional textualizada.

En una entrevista realizada tras la publicación de *La historia de mis dientes*, Luiselli detalla las circunstancias que originaron su escritura y explicita su intención narrativa. Reproduzco el texto en su integridad para luego elaborar en torno a sus elementos:

> *La historia de mis dientes* empezó como una colaboración con una colección de arte contemporáneo, la Colección Jumex, vinculada con la fábrica de jugos – que todos conocemos – explica Valeria – Dos curadores de la colección, Magalí Arriola y Juan

Gaitán, me pidieron un texto para el catálogo de la exposición "El cazador y la fábrica". Su idea, a grandes rasgos, era *cuestionar la idea de una exposición como un espacio aislado, impermeable a su entorno*. Me gustó la idea, así que propuse escribirles un texto por entregas, pero no para la galería sino para los trabajadores de la fábrica de jugos. La idea era escribir *algo que estableciera un puente entre la gente que trabaja para la fábrica y la gente que colabora con la Colección*, con el propósito de *reflexionar sobre los mecanismos y discursos del arte contemporáneo*, y la manera en que ésos se insertan en una red más amplia de relaciones con su entorno inmediato.[146]

Cada semana – continúa, entusiasta –, un grupo de trabajadores se reunía a leer, comentar y criticar las entregas. Esas sesiones se grababan y me mandaban el archivo de audio, que yo escuchaba para escribir la siguiente entrega. Los obreros fueron fundamentales: escribí la primera versión *con ellos*, no sólo para ellos. La voz del narrador, por ejemplo, terminó siendo una especie de *eco de la voz de uno de ellos*, y las preguntas y comentarios de los trabajadores marcaron la pauta del tema mismo del libro. Si bien al principio tenía sólo algunas ideas e intenciones vagas, la conversación a distancia con ellos tomó pronto una dirección particular, que era la de *la pregunta por el valor – de uso, de cambio, simbólico o agregado – de los objetos de arte*. La novela entera responde a la pregunta de qué elementos y qué mecanismos son los que generan *valor en el arte*. (cit. en Gil; mi énfasis)

[146] El sitio Internet de la Fundación Jumex presenta esta exposición como una intención de generar un "entorno alegórico", lo cual lleva a pensar que la centralidad del tropo en la novela es quizás consecuencia o reflejo de dicha intención: "*El cazador y la fábrica* es una exposición colectiva que se conforma de una selección de piezas de la Colección Jumex que, aunadas a otras propuestas artísticas, genera *un entorno alegórico* de las relaciones que se establecen entre los espacios urbanos y la naturaleza, así como de las problemáticas que de ellas se desprenden. Más allá de abordar, en términos generales, temas como el carácter distópico de la ciudad contemporánea, las consecuencias de la industrialización, o la falta de espacios para la cultura y el esparcimiento, las obras en conjunto conducen también a explorar cuál es el papel que un espacio como Fundación Jumex puede potencialmente jugar en el contexto inmediato de Ecatepec" (Fundación Jumex).

La historia de mis dientes no es, en principio, un discurso espontáneo que responda a la necesidad expresiva de la autora, sino que surge como artefacto dialógico y específicamente intermedial: su función, al menos en el origen, era interpretativa e instrumental, y llevaba implícito un desafío ideológico autoimpuesto y autoconsciente: crear un vínculo, es decir, suturar una ruptura, entre dos campos sociales separados por barreras de clase que determinan su acceso al producto cultural canonizado: el mundo del arte (tanto del lado de sus creadores como de sus promotores) y el mundo de los empleados de la fábrica.

La disyuntiva inicial entre estos dos campos sociales (dos mundos, dos públicos, dos epistemes, dos estéticas, dos formas de vida cotidianas, dos economías, dos *habitus*) es de suyo y ya en el origen de la novela, *alegórica de una ruptura en la sociedad mexicana*. El drama y la ironía implícitos en dicha ruptura es todavía mayor si se considera que quien se encuentra en la punta de la pirámide social, la mano invisible que facilita el utópico planteamiento de los curadores y de la autora (el mundo del arte), es la misma mano que mantiene a los empleados de la fábrica en posición subalterna con respecto al "mundo del arte": La Fundación Jumex, propietaria de una empresa millonaria que le permite poseer y administrar una importante colección de arte canónico, para la cual ha construido al menos dos museos abiertos al público, promoviendo, aparentemente, la democratización del arte. La ironía es evidente: el vendedor de mercancías vulgares (jugos) es también propietario de mercancías canónicas (arte) cuya nobleza debe generosamente hacer extensiva a los empleados que le permiten generar su riqueza; pero la mera creación de espacios (museos, galerías) no garantiza el acceso, es necesaria una labor didáctica que, respetuosos de la diferencia, los curadores disimulan bajo el dispositivo del "catálogo de la exposición" que se quiere inclusiva – tan inclusiva como la implantación de una galería de arte contemporáneo en el barrio suburbano, social y económicamente desfavorecido,

de Ecatepec, donde se encuentra la fábrica (aunque ésta, en tanto espacio de producción mercantil, justifica su localización por motivos urbanísticos: de uso de suelo barato; y sociales: los trabajadores pueden vivir cerca de su lugar de trabajo). La lógica es simple: si el subalterno no va al (gran) arte, el (gran) arte va al subalterno. O, lo que es lo mismo: la alta cultura desciende a los barrios bajos.

Luiselli no se deja envolver en esta lógica simplista que encierra una fuerte violencia simbólica: el opresor se presenta como benefactor para asegurarse la complicidad del oprimido (¡Qué generoso y democrático mi patrón! ¡Nos abre una galería aquí en la mera fábrica para que, mientras trabajamos para él, podamos acceder al arte!). En lugar de escribir el catálogo, Luiselli intenta utilizar su trinchera literaria para "pinchar la burbuja de la alta cultura" (cit. en Gil) en la que la propia literatura se sitúa. Reconocemos aquí la tentativa de Aníbal Quevedo, el quijote de *El fin de la locura* de Volpi, quien se propone "speak truth to power", como, siguiendo a Edward Said, corresponde al intelectual comprometido. Sin embargo, hay una diferencia sustancial entre Luiselli y Quevedo: en lugar de elegir como interlocutores a los agentes del poder (los políticos, los intelectuales), la autora elige entablar un diálogo con los trabajadores, la infraestructura humana que hace posible ese poder, para, desde ahí, articular una voz que no sea ya la suya (la del intelectual dispuesto a representar al otro subalternizado – como en los casos mencionados de Vargas Llosa en *Conversación en La Catedral*, o Fuentes en *La región más transparente*); sino sólo suya en la medida en que permita "hablar al subalterno" (Spivak). Su mecanismo conciliador de ambos mundos consiste, pues, en implicar a los trabajadores en el proceso de creación artística: no produciendo un "catálogo" que a su vez sería un subproducto derivado y didáctico de la alta cultura (la exposición, la galería, los curadores); sino en una novela, un objeto de arte autónomo, capaz de existir fuera del espacio de la galería y de la lógica de sus

subproductos. A mi parecer, y en eso concuerdo con la lectura de Emilio Sauri, la apuesta de Luiselli es sumamente innovadora y exitosa, pues logra crear un discurso literario original y autónomo cuyo mayor valor (social, simbólico y poético) es, según veremos, inscribir en su trama y en los signos que la conforman, la misma ruptura sociocultural del contexto que le dio origen, aludiendo de forma metafictiva a los tropos que intervienen *tanto en la ideología productora como en el imaginario transgresor de la misma*: el símbolo, la ironía y, por supuesto, la alegoría. La propuesta de Luiselli corresponde asimismo a la concepción benjaminiana de cultura, que denuncia el carácter "fetichista" del linaje cultural (la memoria cultural de Assman): "The concept of culture as the values of a heritage was for Benjamin 'fetishistic': 'Culture appears reified.' Only an understanding of 'the crucial importance of reception. . . enables us to correct the process of reification which takes place in a work of art' (Benjamin Selected Works 3, 267; 269)" (cit. en Osborne and Charles).

Comenzar el análisis de la novela a partir de una aclaración que aparece meramente extradiegética o de carácter extratextual, no sería necesario si la novela contara la historia de su origen en sus propias páginas, lo cual no ocurre (al menos en la edición mexicana). Dicha historia aparece alegorizada. Que el código de interpretación sea precisamente la alegoría no es tampoco una imposición de mi lectura: el propio texto lo señala explícitamente, abriendo así el universo textual a múltiples interpretaciones y en múltiples niveles, en torno a cada signo y a la trama en que éstos se engarzan. Consideremos, pues, la elaboración metarreferencial del texto.

Del fetichismo de la mercancía al "imaginario postcapitalista"

En términos diegéticos, *La historia de mis dientes* se presenta como "la autobiografía dental del mayor héroe de nuestro barrio" (105), Gustavo Sánchez Sánchez, conocido como "Carretera", un subastador de todo tipo de objetos. La novela consta de seis "libros", cinco textuales y el último

intermedial, titulado "Paseo circular" presenta dieciocho imágenes fotográficas o "figuras" con un breve texto al pie, que ilustran algún elemento de la anécdota. El "Libro I. Principio. Medio. Fin" es narrado en primera persona y anuncia de manera directa su estructura diegética y la supuesta intención que lleva al protagonista a narrar la historia que, sobra decir, no coincide con la intencionalidad crítica y metadiegética de la autora biográfica, pero establece el tono dominante, la parodia:

> Soy el mejor cantador de subastas del mundo. Pero nadie lo sabe porque soy un hombre comedido. Me llamo Gustavo Sánchez Sánchez y me dicen, yo creo que de cariño, Carretera. . . . Esta es la historia de mis dientes. Es mi carta familiar a la posteridad, mi ensayo sobre los coleccionables y el reciclaje radical. Primero vienen el Principio, el Medio y el Fin, como en cualquier historia. Ya luego vienen las Parabólicas, Hiperbólicas, Elípticas, y todo lo demás. Y después de eso no sé qué viene. Posiblemente la ignominia, la muerte, y más tarde, la fama post mortem; pero de eso ya no me va a tocar decir nada en primera persona. (17)

La novela consta de cinco "Libros" más, de los cuales, tres llevan como título cada uno de los "métodos" del "arte de la subasta" que Carretera aprendió de su primer maestro, según el cual "Hay cuatro tipos de subastadores: circulares, elípticos, parabólicos e hiperbólicos. La estirpe del subastador está determinada, a su vez, por el *valor relativo de la excentricidad* (épsilon) *de su método*" (29; mi énfasis). La cuestión del "valor relativo a la excentricidad del método" apunta directamente al núcleo conceptual desde el que Emilio Sauri construye su análisis crítico de la novela, a saber, el "valor de la innovación" tanto en el campo del arte como de la novela mexicana contemporáneos, según destaca el título de su ensayo. Para llegar a ello, consideremos que el núcleo mismo de la diégesis, su código interpretativo, se hace explícito en voz del propio

Carretera, cuyo mayor orgullo en la vida es haber "desarroll[ado] y agreg[ado] una categoría más a los métodos de subasta del maestro Oklahoma . . . . Se trata de la *subasta alegórica*, cuya excentricidad (épsilon) es infinita y no depende de variables contingentes ni materiales" (29; mi énfasis). Carretera cuenta que, tras el curso básico tomado en el traspatio de una peluquería de la Zona Rosa de la Ciudad de México con el maestro Yushimito (japonés que se hace llamar Oklahoma), obtuvo "una beca . . . de perfeccionamiento" en Missouri, Estados Unidos" (30), donde, inspirado por los "sermones diarios de nuestro gran maestro . . . Leroy Van Dyke" (31) "encontr[ó] el aliento para desarrollar y perfeccionar los detalles conceptuales de [su] técnica alegórica" (32) tan novedosa y eficaz que ha sido adoptada por sus maestros años más tarde. Y procede a detallar los motivos estéticos e ideológicos, pero fundamentalmente *afectivos y subversivos*, de su innovación:

> Me había dado cuenta de que en mi profesión existía un hueco; me correspondía llenarlo. Ningún subastador, por diestra que tuviera la lengua para el canto trepidante de números, o por experto que fuera en la manipulación del *valor emocional y comercial* de las cosas, sabía decir nada acerca de sus objetos; porque *no los entendía* o porque *no le importaban*. Por fin comprendí la frase que el maestro Oklahoma había repetido con tristeza resignada y que yo iba a sepultar en el pasado remoto de la historia de la subasta con mi nuevo método: "Los subastadores somos meros heraldos asalariados entre el paraíso y el infierno de la oferta y la demanda". Qué heraldo ni qué heraldo. Carretera iba a reformar el arte de la subasta. Yo no era un *vil vendedor de objetos* sino, antes que nada, un *amante* y coleccionista *de buenas historias*. Fin de declaración. (32; mi énfasis)

Esta declaración de principio no deja lugar a dudas en torno al objetivo ético y crítico de la novela: indagar en torno al valor del arte más allá de su estatuto de *mercancía*, y del objeto

común más allá de su valor *económico*. Carretera encuentra dicho valor supra-económico en la alegoría, método que insufla amor y memoria (romance y duelo) a los meros objetos, en vez de limitarse a la denigrante transacción reificatoria y reificante del comercio y el comerciante.

En términos de economía política marxista, el método de Carretera propone un desafío al "fetichismo de la mercancía", entendido como el dispositivo socialmente pactado en el capitalismo mediante el cual "what is, in fact, a social relation between people (between capitalists and exploited laborers) instead assumes 'the fantastic form of a relation between things'" (Felluga, "Commodity Fetishism" 52). En otras palabras:

> commodity fetishism is the belief that *commodities have a life of their own*, independent of the social relations within which they were produced, and that they contain in themselves qualities that have the power to fulfill what people are looking for. Attributing such special powers to commodities, then, people . . . turn to commodities to find the qualities that they have lost. . . . [P]eople would equate owning and using commodities to having meaningful, successful, accomplished lives, where they define themselves through their ownership of commodities. (Fuat Firiat 20)

En términos diegéticos, esto se construye muy claramente: Carretera se siente atraído hacia el oficio de subastador por el potencial lucrativo que le confiere, al enterarse que su ex colega "Hochimín, el guardia de reemplazo que comía cerumen sebáceo en público" (27), ha hecho fortuna en ese oficio. A eso se agrega la carencia esencial e identitaria de una buena dentadura, ilusión costosa que lo motiva, en un primer momento, a imitar a "Samuel Pickwick" quien "se había rehecho la dentadura completa" con el dinero ganado por haber "escrito un libro" (26). El motivo inicial de Carretera no es, pues, el amor por los objetos y sus historias, sino una abierta identificación subjetiva con la ideología capitalista que lo lleva a concebir su propio valor óntico

en términos de mercancía y acceso a mercancías.

No obstante, si aceptamos con Marx que el cuerpo físico de la mercancía está hecho del material que la conforma y del trabajo empleado en producirla, y que el "fetichismo de la mercancía" trastoca el valor del objeto de acuerdo a convenciones sociales que lo dotan de un valor económico externo a su materia (Felluga 51), el método alegórico que Carretera considera "producto de [su] genio, por supuesto" (*Historia* 31), exige considerar la historia del objeto (la inversión subjetiva: lingüística, simbólica y social) como criterio prioritario y decisivo en las transacciones comerciales. Carretera es, pues un fetichista mercantil y un sujeto reificado (absorbido por el mecanismo capitalista) que, sin embargo, es capaz de subvertir el influjo de su propia reificación y repudiar su potencial reificador en términos de valor económico, sin renunciar al fetichismo imaginario del coleccionista y del alegorista.[147]

Sauri hace notar que, a diferencia de la edición mexicana, la traducción al inglés agrega a la cita anterior de la declaración de Carretera, dos sintagmas que enfatizan la voluntad de Luiselli de explicitar en su relato la distancia entre el arte como mercancía y el arte supra-mercantil: "MacSweeney [la traductora] here departs from Luiselli's text, adding the phrases 'only in their exchange value' and 'modifying the value of an object,' (*Story* 194)" (Sauri 289). Dicha voluntad autoral, más explícita en inglés que en español, se construye en torno al significante

[147] En el fragmento de *El Capita*l titulado "El carácter fetichista de la mercancía y su secreto" Marx define el "fetichismo de la mercancía" como sigue: "Lo misterioso de la forma mercantil consiste . . . en que . . . refleja ante los hombres el carácter social de su propio trabajo como caracteres objetivos inherentes a los productos del trabajo, como propiedades sociales naturales de dichas cosas, y, por ende, en que también refleja la relación social que media entre los productores y el trabajo global, como una relación social entre los objetos, existente al margen de los productores. Es por medio de este *quid pro quo* [tomar una cosa por otra] como los productos del trabajo se convierten en mercancías, en cosas sensorialmente suprasensibles o sociales. . . . Lo que aquí adopta, para los hombres, la forma fantasmagórica de una relación entre cosas, es sólo la relación social determinada existente entre aquéllos. De ahí que para hallar una analogía pertinente debamos buscar amparo en las neblinosas comarcas del mundo religioso. En éste los productos de la mente humana parecen figuras autónomas, dotadas de vida propia, en relación unas con otras y con los hombres. Otro tanto ocurre en el mundo de las mercancías con los productos de la mano humana. A esto llamo el *fetichismo* que se adhiere a los productos del trabajo no bien se los produce como *mercancías*, y que es inseparable de la producción mercantil. Ese carácter fetichista del mundo de las mercancías se origina . . . en la peculiar índole social del trabajo que produce mercancías" (89-90).

"alegórica", postulando así que la alegoría es el tropo capaz de suplantar el mercantilismo contemporáneo que hoy domina incluso el campo supuestamente autónomo del arte:

> [T]he decision to revise and rewrite the novel in this way suggests an eagerness to highlight an aspect that exists perhaps only implicitly in the Spanish version: namely, that *allegory* not only requires us to conceive of all objects appearing in the text as meaningful, but in so doing, refuses to render the meaning or value of the text into a question of readerly or consumer preference. Carretera believes his allegorics were "postcapitalist, radical recycling auctions that would save the world from its existential condition as the garbage can of history," (Luiselli, *The Story* 157) and Luiselli's novel ultimately suggests that this is because *allegory* introduces questions about meaning and value that mark, as Brown puts it, a form of *aesthetic judgment* that presupposes something in the artwork that is *extra-economic* and, in this sense, *autonomous*. And it is for this reason that, in *The Story of My Teeth*, the value of innovation lies in its failure, insofar as the failure to produce a meaningless work of art marks the *success of a postcapitalist imagination*. (Sauri 289-90; mi énfasis)

Que el intento de crear una obra de arte colectiva en la forma de un catálogo para la exposición o mediante algún otro dispositivo dialógico que fungiera como puente entre los dos mundos (el de los empleados de la fábrica y el de los promotores de la galería) no haya sido posible, no descalifica el discurso literario articulado por Luiselli, que puede ser leído como la materialización del vínculo generado entre los trabajadores de la fábrica y la literatura, lo cual se agrega al "valor de innovación" de la novela, que de ninguna manera excluye el valor intrínseco de la diégesis, igualmente alegórica, que enseguida destaco.

El fantasma de Ecatepec

Hasta aquí hemos considerado la anécdota narrada únicamente en el "Libro I" de la novela, escrito, según vimos, en primera persona y justificado como la "autobiografía dental" del protagonista. Carretera sostiene haber puesto en práctica su método innovador apenas regresar "de Los United listo para comer[se] al mundo y emprender el camino hacia [sus] nuevos dientes" (32). Carretera prosigue enumerando sus éxitos:

> Subasté joyas, casas, arte antiguo, arte contemporáneo, vinos, ganado, bibliotecas, y vastos patrimonios incautados al narcotráfico. . . . Me forré, desfalcando millonarios con un golpe de martillo: se va, se va, y se fue.
>
> Pero no soy ningún carcamán. Calculo que me pude haber comprado diez departamentos en Miami o en Nueva York, y sin embargo decidí comprarme dos terrenotes, uno al lado del otro, en Ecatepec, en la hermosa calle Disneylandia; hay que invertir en bienes nacionales. Creo que sumando los dos predios eran varias hectáreas, aunque nunca me he puesto a sumar porque tampoco soy mezquino. (33)

Que la técnica de "las alegóricas" sea más apropiada para un contexto mexicano que para los Estados Unidos que lo inspiraron es un enigma que la novela lanza al lector y, aunque no resuelve, lleva a pensar que dicha nación es más mercantilista y menos apta para la elaboración de significado alegórico que funciona bien en la comunidad mexicana, donde Carretera dice hacer fortuna. Este indicio, aunado a la curiosa preferencia de invertir en Ecatepec (verosímil y acorde con el tono picaresco, autoconsecuente y bonachón que configura al personaje), introduce un sesgo geopolítico significativo en la novela que me permite abordarla en el contexto de la ficción alegórica transnacional aquí estudiada.

Dicho indicio sería igualmente irrelevante si no se viera completado por la revelación que

el “Libro V”, titulado precisamente “Alegóricas”, hace al lector. Este libro está narrado en tercera persona por el personaje Roberto Bálser, un joven pobre, “guía de turistas” con pretensiones de “escritor” (“vivo de lo segundo, muero de lo primero”) que Carretera aborda en “la lonchería de doña Tedi López, ‘Las Explicaciones’” (91), y con quien entabla una peculiar relación de intercambio simbólico, laboral y afectivo, narrada en el “Libro IV. Elípticas” (89-97). La “amistad a primera vista” (105) planteada por Carretera, ya viejo y disminuido, consiste en dar “asilo gratis” a Bálser en su “mansión en la calle de Disneylandia” (95) en el municipio de Ecatepec, donde transcurre la novela, a cambio de que el joven escriba “la historia de mis dientes. Yo te la cuento, tú la escribes, luego la publicas en un periódico para que el mundo sepa de mí. Y ya. . . . Nada largo ni complicado, ni que yo fuera un periquillo sarniento” (95-96). El Libro V. Alegóricas, es pues, la versión de Bálser, en tercera persona, de la biografía post-mortem de Carretera.

En voz de Bálser, el lector descubre una historia muy distinta de la que escuchó en voz de Carretera: mucho más realista, desprovista de los comentarios hiperbólicos, narcisistas y autocomplacientes característicos de la cosmovisión entusiasta del protagonista. Sobresalen ciertos hechos: la “mansión” es una pequeña casa, los “terrenotes”, dos baldíos colindantes, y los planes para construir una casa de subastas nunca se concretaron. Con la autenticidad del segundo narrador, y el desenmascaramiento del primero, el tono cambia de cómico a patético, y el código de casi farsa adquiere visos de tragedia. Al contratar a Bálser, Carretera había mencionado la posible escritura de “un catálogo de mi colección de Coleccionables. Porque . . . tengo la mejor colección de Coleccionables. Y como ya no me queda mucho tiempo en este mundo, quiero hacer una gran subasta” (96). La novela alcanza uno de los puntos más patéticos cuando Bálser describe la verdadera magnitud de lo que queda expuesto como un delirio de grandeza:

> [E]ntramos juntos a su bodega de tesoros, la Casa Oklahoma-Van Dyke. Para mi desconcierto, estaba completamente *vacía*. Al principio, no entendí nada. Carretera recorrió la bodega con una leve sonrisa, lentamente y en silencio. Yo lo seguía unos pasos atrás. Luego, señalando rincones vacíos, primero dubitativo y vacilante, y después con creciente entusiasmo, me empezó a describir una serie de objetos – o tal vez deba decir *fantasmas de objetos*: colecciones de dientes, mapas antiguos, partes de coches, muñecas rusas, periódicos en todos los idiomas . . . . Me hizo un tour febril de lo que, como después supe, había sido su gran colección de Coleccionables. Es difícil decir si fueron minutos tristes o iluminados. (112; mi énfasis)

Reconocemos aquí la presencia de los dos dominios que a lo largo de este estudio hemos considerado en relación con las funciones utópica-prospectiva y retrospectiva-reivindicativa de la alegoría: el romance y el duelo. El *romance* de Carretera no se entiende en términos de inversión libidinal hacia una pareja o una familia, sino de inversión simbólica hacia objetos elegidos voluntariamente como significativos para el sujeto, quien procede a inventarles una historia que les asegura un lugar en alguna de las múltiples colecciones que constituyen el museo imaginario de su afectividad, marcadamente narcisista. El fantasma de estos objetos y el vacío que desborda ese museo, son metáforas del *duelo* de ese sujeto vencido por las vueltas del destino, y cuya dignidad – su narcisismo – se aferra a la evocación, no de un tiempo pasado (como el de las ruinas benjaminianas), sino de una historia heroica que nunca ocurrió. Mientras creyó fielmente en el fetichismo de la mercancía, Carretera no conoció siquiera quince minutos del orgullo y la grandeza que sedujeron al lector en la primera parte, y que lo llevan a coincidir con Bálser en que "Carretera era un hombre de carácter liviano y de alegría contagiosa. Se reinventó tantas veces que solía hablar de su vida en términos de las muchas muertes y muchas vidas que había

tenido" (106). Y cuando el lector comienza a plantearse la teoría del "doctor Juan Gabriel Vázquez, experto en psicología social", según la cual "Carretera sufría del síndrome de Diógenes", Bálser lo defiende como "simplemente una de esas personalidades a las cuales todo el mundo quiere ponerles un dique" (110).

Para quien conoce la obra de Walter Benjamin, resulta evidente que la compulsión coleccionista del protagonista es una clara alusión paródica a la figura del coleccionista, articulada, junto al flâneur y al autómata, en *The Arcades Project*, todas ellas subjetividades resultantes de la experiencia de la modernidad capitalista: "The collector (like the flâneur) is a decisive character in Benjamin's philosophy of history, specifically in the manifestation of the historical materialist [in connection with] the commodity and the experience . . . in consumer society" (Skees 223). Junto al "aura" benjaminiana de la alta cultura, Luiselli subvierte también el aura del coleccionista en tanto intelectual, como lo hiciera el propio Benjamin:

> Collecting observations, newspaper articles, drawings, quotations of scholars, photographs into an archive that is also a unique first personal analysis and interpretation, a remembering of the things of the past, interpreted in the present to be interpreted in the future – of mind transcending time. Of memory defeating death. All of this cultural exposure leads to one thing: fandom. Fandom, which Benjamin called the "collector's impulse", emphasizing its obsessive qualities, a compulsion and itch so strong it can be scratched for decades. Benjamin himself was a talented historical garbologist and tireless recycler of other's texts. (Kozinets 148)

Más aun, para Benjamin: "Modernism sees itself as enlightenment capable of containing the mythic chtonic violence of the collector's destructive passion. The opposition between modernist and collector is emblematic of the opposition between enlightenment and myth, that is, *myth as a*

form of reversion to the past that does violence to modern life." (Abbas 218; mi énfasis).

Significativamente, tras su muerte – cuenta Bálser – el propio Carretera adquiere en su comunidad la identidad de fantasma. Pero no se trata de un fantasma amenazante y siniestro que provoque el horror del retorno de lo reprimido en el duelo colectivo que ha creado su leyenda; Carretera es un *fantasma heroico* que ha surgido, como mito popular o leyenda urbana, del impulso utópico de ese mismo duelo colectivo que, por arte de alegoría, configura un ángel de la historia a su imagen y semejanza:

> Todavía hoy, hay personas que creen verlo pasar de reojo, como bólido, gravitando hacia alguna parte, siempre montado en la bicicleta que se heredó de Quintiliano. Otras dicen que, algunas mañanas, en las primeras horas del día, se le puede ver en la cima de alguno de los cerros que delimitan la cuenca *acomalada* de esta *tierra baldía*. (*Historia* 106; mi énfasis)

Que el fantasma de Carretera se alce sobre Tulpetlac o Ecatepec, hace de ambos barrios metonimias del Valle de México, cuya naturaleza "a*comala*da" alude de manera contundente a la Comala de Rulfo como intertexto; pero también, de forma más difusa, por ser una "tierra baldía", apunta al poema homónimo de T.S Elliot sobre la decadencia de los Estados Unidos, del que además se incluye una cita como pie de la "Figura 6. « Así termina el mundo. No con una explosión, sino con un lamento » T.S Eliot" (142). Cabe mencionar que el pie de la "Figura 18. « Nada te llevarás cuando te marches » José María Napoleón" (154) que cierra la novela con la imagen de los dinosaurios de fibra de vidrio y palmeras secas que decoran un camellón de la ciudad de Pachuca, proviene de "Vive", una canción popular de los setenta; y Napoleón, conocido como "el poeta de la canción" es citado en varias ocasiones como verdadero artífice de la educación sentimental de Carretera, acorde con el desafío contracultural propuesto en la

novela. De esta forma, el carácter transnacional de la alegoría, aunque solapado, se va revelando en el trenzado de signos culturales alegóricos y de valor opuesto (alta cultura vs contracultura) que configuran lo que aquí he llamado un *campo afectivo transnacional*, cuyos rasgos específicamente mexicanos están siempre enmarcados en, o enfrentados a, un contexto global.

Bálser destaca que la decadencia de Carretera se remonta a su regreso de los Estados Unidos, justo cuando el protagonista declara el comienzo de su auge:

> A pesar de toda su preparación y talento nato para el arte de la subasta, cuando volvió a México, Carretera tuvo en realidad poca suerte como subastador. Se endeudó para comprar un terrenito en su barrio natal, en la calle Disneylandia, en donde construyó una casa apenas habitable. Esa casa fue durante casi tres décadas la morada de Carretera. Aunque es modesta, desde la azotea tiene vistas espectaculares del valle meta*físico*; o bien, como decía él, del valle meta*finísimo* [figuras 4, 5 y 6]. (109; mi énfasis)

Hay, pues, un punto de inflexión geopolíticamente marcado, que separa el éxito del fracaso, la pobreza material de la grandeza imaginaria: lo real-social del delirio íntimo. A mi parecer, la figura emblemática que funciona como quintaesencia de este contraste transnacional y socializa el drama íntimo de Carretera es precisamente el triste y sórdido municipio de Ecatepec, en el que se ubica la fábrica de jugos real y la galería de arte de la Corporación Jumex. Para el lector internacional, el simple nombre de este barrio no implica nada. Pero la inclusión de fotografías que constituyen el "Libro VI. Paseo Circular" con que concluye la novela, impone una tarea ekfrástica – y de coleccionista-flâneur – que elimina toda posible ambigüedad del Ecatepec imaginario de ese lector ingenuo. Las fotos ponen en evidencia la miseria, la fealdad, la sequía y el abandono de este barrio proletario de las afueras de la Ciudad de México, que Carretera se esmera en dotar de significado trascendente:

> Carretera me paseaba todos los días por las calles de Ecatepec. Estaba convencido de que un día yo podría convertirme en el primer guía de turistas de la zona. Al principio, me parecía una idea descabellada. *Si existe alguna materialización de la nada, está en Ecatepec* de Morelos. Pero con el tiempo he llegado a creer que, como en casi todo, Carretera tenía razón. Estas últimas notas que escribo tienen el doble propósito de contar los últimos meses de nuestro héroe y de esbozar la ruta del que será el Tour Carretera—el primer tour del gran relingo de Ecatepec. Gracias a la ayuda de mi amigo fotógrafo y Policleto, Winifredo G. Sebald, ya tenemos las fotos de algunos de los lugares que Carretera frecuentó a lo largo de su vida, así como los que visitó en los últimos meses—todos serán espacios que visitaremos durante el futuro tour. (105)

Si Carretera funciona en la novela como la personificación de una subjetividad reificada y reificante, que se vale de la alegoría para combatir, a fuerza de imaginación y fantasía, el vacío de la realidad cotidiana y el dominio subalternizante del imperio de la mercancía que hoy nos somete a todos por igual; Ecatepec funciona como objeto tangible que, en su objetividad de cosa fotografiada, escapa a toda metáfora y, en su descarado realismo, desactiva cualquier intento de convocar a la magia por arte de alegoría. Es esta una subversión cabal del realismo mágico, y no sólo por código textual *sur*realista que Luiselli adopta a lo largo de la novela para insistir en un distanciamiento metafictivo entre significado y significante; sino, antes bien, en su elaboración de un imaginario *hiper*realista que a nivel de imagen declara la *decadencia epistemológica del realismo mágico* en el imaginario mexicano.

Más aun, en *La historia de mis dientes*, la melancolía y la alienación no son atributos del sujeto, sino del objeto, o de aquél que no logre semantizarlo por arte de alegoría. Es, pues, un mundo en el que el romance y la utopía triunfan sobre el duelo melancólico y reificatorio de la

mercancía. Que dicho mundo sea, en realidad, Ecatepec, y que Ecatepec sea la nada abyecta, verificable en las fotografías ("una imagen dice más que mil palabras") del Paseo Circular, es un juicio de valor que la autora no explicita, transfiriéndolo al lector quien debe emitir, desde sus propios prejuicios, un juicio ético y decidir si la lectura recién terminada define en su totalidad (totaliza) o desborda los límites (alegoriza) del imaginario en el que ha estado sumergido: el de la voz (simbólica y sintomática) de Carretera.

Surrealismo a la mexicana y la éstética del resago

Quisiera ahora considerar la novela de Luiselli desde la siguiente cita, tomada de un artículo de *Gatopardo*, una revista mexicana de difusión cultural, publicado en 2018 en homenaje al precursor del surrealismo:

> André Breton visitó México en 1938 y su conclusión fue la siguiente: "No intentes entender a México desde la razón, tendrás más suerte desde lo *absurdo*, *México es el país más surrealista del mundo*". Aunque quizás se trató de una anécdota tangencial, la interpretación habitual de la frase se ha convertido en el resumen de su estancia. Y aquello, en palabras de Humberto Beck, "ha dado lugar a un malentendido con la vanguardia", donde México ocupa un lugar emblemático, no por su cultura, sino *por su rezago*: "El país habría atraído a la vanguardia por padecer una forma particular del *retraso cultural*, como si visitarlo fuera el equivalente espacial de un viaje al inconsciente", escribió para *Letras Libres*.
>
> En defensa del *surrealismo a la mexicana*, Beck aclara que cuando Breton dijo semejante cosa se refería ante todo al carácter *revolucionario* del país que descubría. Por su sociedad convulsa y el genio de sus artistas, México era en aquellos años, a través de las fotografías de Manuel Álvarez Bravo o los grabados de José Guadalupe Posada, una

incursión por la libertad en la historia del siglo XX.

> . . . El *Manifiesto del Surrealismo*, que [Breton] publicó en 1924, definía esta nueva corriente como un "automatismo psíquico puro por el cual se pretende expresar, ya sea verbalmente, por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento en ausencia de todo control ejercido por la razón, fuera de cualquier preocupación estética o moral". Propuso así una forma de expresión *libre de procesos racionales o juicios de valor*. El objetivo era *anular las fronteras entre realidad e imaginación*, pues en el mundo que él concibió "lo imaginario es aquello que tiende a volverse real". ("La huella"; mi énfasis)

Leída en contrapunto con estas reflexiones el evidente recurso al código surrealista va más allá de la transposición lúdica de nombres de escritores célebres para nombrar a los pequeños personajes del universo marginal de Carretera: su vecino "Julio Cortázar", su tío "Marcelo Sánchez-Proust", su primo "Juan Pablo Sánchez Sartre" conviven con "la costurera retirada Margo Glanz" o el sacerdote "Luigi Amara"; "Mario Bellatín" con "Franz Kafka", "Heriberto Yepez" con "Slavoj Zizek"; "el director de Neuróticos Anónimos, el Dr. Juan Villoro" (*Historia* 116), o "el ex conductor de Ruta 100, Álvaro Enrigue" (128); en fin, una amplia gama de autores mexicanos y extranjeros vivos y muertos desfilan por estas páginas en lo que Luiselli se rehúsa a considerar un "homenaje", función que suele darse al significante resemantizado en la parodia, siguiendo a Linda Hutcheon en su fundamental ensayo en respuesta a las acusaciones de Jameson sobre el pastiche postmoderno. Al respecto dice Luiselli:

> Generalmente me preguntan si usar nombres de escritores es un *homenaje* a esos escritores. No me sorprende: nuestro país es el país de los homenajes, de la solemnidad respecto de nuestro pasado y tradición intelectual. Si, como decía Hemingway, *París era*

> *una fiesta*, entonces la ciudad de México es un mausoleo prematuro, de preferencia dedicado a los machos alfa de la clase criolla. Lo que yo quise hacer en esta novela no tiene nada que ver con eso; al contrario. Usar nombres de escritores – pero sólo sus nombres, no sus identidades – fue una forma de la apropiación, desplazamiento y descontextualización. Ésos son procedimientos muy comunes en el arte contemporáneo, y me interesaba explorarlos en el contexto de un texto literario. La idea era tratar los nombres como objetos, y preguntarme sobre el valor simbólico asociado a esos nombres-objeto. La pregunta era qué le pasa a un *nombre* cuando se *vacía* de su contenido tradicional, por un lado, y qué le pasa al *contexto* en que se inserta ese nombre parcialmente *vaciado* de significado, por otro. (cit. en Gil; mi énfasis)

Aunque la autora considera haber escrito la novela "bajo la influencia del escritor satírico ruso Daniil Kharms (1905-1945), cuyo trabajo fue catalogado como 'literatura del absurdo'" (cit. en Gil), muchos de estos significantes vacíos ejercen un efecto semántico eficaz, indisociable del personaje y de su función en la trama, por lo que el recurso es más alegórico que absurdo, (y más paródico que pastiche). Ello no resta eficacia al objetivo que Luiselli dice haber buscado en la ficción y que sin duda es uno de sus mayores logros tanto a nivel de forma como de contenido:

> La primera voz que escuché en mi cabeza y empecé a explorar para construir al personaje de Gustavo Sánchez Sánchez, "Carretera", fue la de un tío, que trabajó durante muchos años en la Central de Abastos y siempre cuenta historias fascinantes sobre sus hazañas ahí. Vendía coches, jamón, libros por metro, joyas, ropa – lo que fuera –, pero en mi opinión lo que vendía eran buenas historias. Es un personaje completamente picaresco, una especie de héroe de clase media, y siempre quise escribir algo remotamente basado en su vida. A mis lectores más solemnes les molesta el aire populachero de la novela, su

> falta de seriedad, su falta de respeto a las convenciones de la alta literatura. Pero eso es justo lo que me interesaba hacer: clavar una espina en la burbuja de la alta cultura. (cit. en Gil)

Al dar voz al subalterno, *La historia de mis dientes* consigue, por arte de alegoría, una doble transgresión estética e ideológica: sacar a la subcultura de la abyección y reducir al absurdo los significantes de la alta cultura.

No es otra la ambición que anima al propio Carretera a redimir su oficio del mercantilismo implacable cuando, al final de la historia, antes de comenzar las "Notas para un paseo de epígonos", se hace explícita la intención ideológica que da la clave interpretativa de la novela:

> Durante las subastas alegóricas no se subastan objetos, sino las historias que les daban valor y significado. Los objetos se aluden, pero sólo tangencialmente; no son el eje en torno al cual gira la subasta. Las alegóricas eran, según Carretera, « *las subastas postcapitalistas de reciclaje radical que salvarían al mundo de su condición de basurero de la historia* ». (*Historia* 119)

Hay aquí un movimiento aparentemente contradictorio. Por un lado, a nivel diegético, la alegoría es presentada e implementada como mecanismo retórico, afectivo e ideológico capaz de infundir valor supraeconómico al objeto, dotándolo de significado. Por otro lado, a nivel extradiegético, Luiselli afirma haber llevado a cabo el movimiento inverso: vaciar de significado a los significantes para despojarlos de su "aura" benjaminiana y devolverlos al mundo cotidiano de la experiencia inmediata y del "flânneur" – figura que complementa al pícaro en Carretera. Esta contradicción aparente se trata, en principio, de una estrategia metafictiva que busca el distanciamiento del lector para interpelar sus capacidades críticas: "With a technique not unlike

that of Brecht's alienation effect, the parody and self-reflection of narcissistic narrative work to prevent the reader's identification with any character and to force a new, more active, thinking relationship upon him" (Hutcheon, *Narcissistic* 49). Más aun, quiero proponer que aquello que lleva a Luiselli a preferir la transgresión del absurdo sobre la solemnidad del homenaje es también un llamado para interrogar a la novela más allá del código metadiegético, pero solemne – por redentor – de la alegoría benjaminiana; lo que lleva a la autora a insistir, mediante signos diegéticos, en la constante subversión de cada signo, poniendo en escena, y a título de igualdad con la alegoría, a la ironía. En apoyo a mi argumento, vuelvo a la novela.

Símbolo, alegoría, ironía. De "Marilyn" a Hamlet a bordo de una "dentadura quitapón"

¿Cómo logra la ficción invertir el signo de la subjetividad de Carretera para tornar héroe legendario a quien ha sido construido sin escatimar signos de abyección? Señalemos primero estos signos. Al referir su nacimiento, al principio de la novela, Carretera cuenta:

> Nací con cuatro dientes prematuros y el cuerpo enteramente cubierto de una capa muy fina de vello negro. . . . Mi padre pensó al verme que a su verdadero hijo se lo había llevado la recién parida del cuarto de al lado. Trató por varios medios . . . de devolverme a la enfermera que me entregó. Pero mamá me recibió en brazos desde que me vio . . . .
>
> Mamá estaba entrenada para *asumir la porquería como destino*. Papá no. (18; mi énfasis)

Carretera prosigue explicando que su padre finalmente "se resignó a llevar[lo]" hasta su casa cuando la enfermera explica que, pese a ser "prieto como el petróleo", la "Dentición Prenatal Congénita" del neonato era "una condición rara en nuestro país, pero no poco común en otras razas . . . [c]oncretamente los caucásicos" (18). Fuera del blanqueamiento teórico que esta ironía étnica ("la genética es una ciencia llena de dioses") produce en el padre, la abyección primigenia parece ser el origen de la compulsión coleccionista que Carretera desarrolla desde la infancia,

acumulando las uñas que su padre "se cortaba *con los dientes*" (18).

Los dientes se construyen como símbolo del romance identitario y narcisista que motiva y marca el destino del personaje, en lo que efectivamente constituye su "(auto)biografía dental", o la historia de sus dientes: Al resumir veintiún años de su vida en un párrafo de cinco líneas, Carretera hace saber que "no abría la boca ni cuando llamaban mi nombre al pasar lista, [y] no por miedo a que me vieran la dentadura chueca, sino por comedido" (21). Uno de los mayores reproches que le hace a su primera mujer, "ayudante de dentista", es que "nunca [le] cumplió" la promesa de "arreglar[le] ella misma los dientes. Gratis" (25). Su motivación para "volver[se] un subastador" es "poder rehacer[se] los dientes" (30). Y, significativamente, cuando "regres[a] de Los United *listo para comerse el mundo* y emprender el camino hacia [sus] nuevos dientes" (32; mi énfasis) – momento pivote en que, según vimos, se bifurca la aparente verdad de la autobiografía, y el relato se torna megalómano – ocurre un episodio crucial que traza el destino del personaje: Carretera adquiere en una subasta "la sagrada dentadura de la mismísima Marilyn Monroe" (34) y "[e]n cuanto regres[a] a México", se los hace "trasplantar" (35). Justo después de este episodio en el que Carretera no oculta la euforia que le produce este renacer identitario en la dignidad de su prótesis: "A todos les mostraba la *carretera infinita* de mi nueva sonrisa. . . . [M]e sonreía a mí mismo. . . . [M]i vida era un poema"; se declara el "Fin de la historia" (35) y termina el Libro I.

Este final eufórico y abrupto cierra la trama del romance y cancela, desde la perspectiva de Carretera, toda futura – y disfórica – vuelta del destino. Pero también desvía la atención del lector hacia el hecho de que el cambio de fortuna en el episodio después narrado, en el que perderá los dientes, le impedirá literalmente "comerse el mundo", como planeaba. Lo que metafóricamente sugiere una castración simbólica es, además, en el contexto de este estudio y

desde la perspectiva de la alegoría transnacional, una imposibilidad de *encarnar* su "deseo de mundo", a pesar de *incorporar* la prótesis "sagrada". ¿Cómo comerse el mundo sin dientes?

Considerando la noción de "deseo de mundo" de Mariano Siskind, ¿no hay aquí una inversión del "deseo de mundo" que exige ser leída como un reclamo a tomar las armas – a luchar *con uñas y dientes* – para democratizar el "mundo"? Un "mundo" que es aquí más amplio y más incisivo que el "mundo" del intelectual cosmopolita latinoamericano moderno, esa burbuja de la alta cultura al que la autora quiere clavarle una espina. Mi interpretación va más allá de la extraordinaria ironía transnacional y transcultural que implica que un tipo abyecto, cuyos padres tuvieron que "asumir la porquería como destino" – es decir: alguien que se considera a sí mismo "porquería" – sea el soporte material de la sonrisa más enigmática de la pantalla. El carecer de dientes le impedirá a Carretera acceder al espacio transnacional, limitándolo a Ecatepec y sus alrededores. Es esta fallida incorporación – la prótesis identitaria de un mercantilismo extranjero – lo que escinde la subjetividad del personaje.

Los libros "II. Parabólicas" y "III. Hiperbólicas" narran esta vuelta de destino en el código retórico de su respectivo título. En el Libro II, Carretera acepta organizar y presidir una subasta en beneficio de la iglesia del padre Luigi Amara: "tú nomás piensa que hay que salvar a esta parroquia del capitalismo salvaje que nos acecha" (44). Leemos luego los diez relatos breves – las diez "parabólicas" – con que Carretera presenta la serie de "Coleccionables" que consta de diez "dentaduras que habían pertenecido a hombres y mujeres infames pero a su manera geniales" (43) a "los seniles pero pudientes feligreses" (42). Siguiendo el planteamiento irreverente de la ficción, cada dentadura pertenece a un autor canónico (Platón, San Agustín, Petrarca, Montaigne, Rousseau, Lamb, Chesterton, Woolf, Borges y Vila-Matas) cuya biografía es resumida y parodiada brevemente antes de ser vendida al mejor postor. Al final de la subasta,

Carretera confiesa: “A falta de más piezas, decidí, en un golpe de genio adjudicable al entusiasmo que me tenía poseído, subastarme a mí mismo. . . . Y *yo soy mis dientes*. . . . Si los quieren, me tienen que llevar a mí completo” (62; mi énfasis). El comprador resulta ser su hijo, Ratzinger, a quien no ha visto tras su nacimiento y divorcio de su madre. Ratzinger le ha hecho firmar un contrato cediéndole todas sus pertenencias, por lo que se deduce que ha habido un complot entre el padre Luigi para permitir al hijo una (justa) venganza.

Ratzinger trabaja como “guardia privado . . . en la galería de arte que está junto a la fábrica de jugos” donde Carretera fue guardia durante veinte años (46). El “Libro III. Hiperbólicas” narra el encuentro fuertemente dramatizado (hiperbólico) entre padre e hijo en esa galería, “la mañana de [su] breve secuestro” (71). Este libro puede leerse como una pequeña obra teatral, pues predomina el diálogo y la descripción de los cuatro payasos gigantes proyectados en las paredes a modo de exhibición. El libro arranca con una elaborada disquisición de Carretera en torno a la naturaleza de sus “modestas pero firmes erecciones matutinas” (70). El arreglo de cuentas con Ratzinger comienza sólo después de hacer partícipe al lector de los detalles de la escasa vida sexual de Carretera quien dice tener “una capacidad inigualable para la resignación. Así somos los hombres católicos” (71). Esta aparente divagación temática funciona como perífrasis erótica para aludir al carácter *castrante* y, en definitiva, traumático, de la confrontación presentada como un montaje, una instalación o una puesta en escena dirigida y protagonizada por el hijo – Ratzinger, tocayo del *Santo Padre* – para humillar al padre (en una inversión irónica de potestades canónicas ya anunciada por el nombre): “Ahí fue cuando *se me cayó el mundo*. Cuando quise pasear [la lengua] por la columnata arqueada de mi dentadura sacra, . . . como la columnata de San Pedro del maestro Bernini, me encontré con un gran vacío. Nada. ¡Nada! . . . Mis dientes, monumentos a mi persona . . . ya no estaban” (72-73).

La figura en torno a la cual se construye la humillación del hijo (para quien el arte es una máscara) al padre (para quien el arte es una alegoría, una *facies hippocratica* que vive una vida enmascarada) es la del payaso, símbolo de la identidad (y de la paternidad) histriónica y ridícula de Carretera, a quien llama "Fancioulle", como si estuviera al tanto de que la figura del payaso representa para Carretera "el infierno [:] las personas temibles en quienes te puedes convertir un día", y la encarnación misma de la temida abyección:

> algunos no pueden tolerar la presencia de los miserables, los amputados, los vagabundos. Para mí no hay ningún ser humano más ominoso que uno vestido de payaso, porque siempre he temido convertirme en uno. Y heme ahí desdentado y postrado en el piso frente a proyecciones videograbadas de enormes bufones semidormidos, tal vez deprimidos hasta la catatonia, siendo confundido por uno de ellos. (*Historia* 76)

Ratzinger no da la cara ni utiliza un lenguaje directo. Escudado en las imágenes (en el aura del arte) y a través de unos altoparlantes, el hijo se limita a lanzar su reclamo en forma de enigmas – también canónicos: "Paradoja del mentiroso" (75), "Paradoja de San Agustín" (78), "Paradoja del hombre pelirrojo del filósofo Daniil Kharms" – que Carretera es incapaz de resolver. Al cabo de la última, que describe a un hombre carente de atributos, por lo que "no hay forma de saber de quién estamos hablando" (81), Ratzinger declara:

> ¿No te das cuenta de que no tienes nada que ofrecer? . . . ¿Y de que el cisma entre la percepción que tienes de ti mismo y la percepción que tienen otros de ti es infinito e irreconciliable? . . . Si cruzas los límites de la excentricidad, Fancioulle, lo que hay del otro lado es la bufonería: eres un payaso. (82)

Cruzar los límites de la excentricidad remite a la "escala de valores" de "la subasta alegórica, cuya excentricidad (épsilon) es infinita y no depende de variables contingentes ni materiales"

(29), según el propio Carretera explica en el Libro I. El alegorista es así reducido al absurdo y condenado al ridículo. La puesta en escena del "Libro V. Hiperbólicas" no termina ahí, sino de manera irónica: Carretera se levanta y antes de permitir que el cuarto payaso culmine "su intento desaforado por quebrar[lo, . . . d]ecide adelantár[se]le: "Soy Fancioulle, a tu servicio. ¿Qué se te ofrece, Ratzinger?" (82-83). Desarmado ante la docilidad del padre, el hijo termina aceptando "un vaso de agua" que Carretera le ofrece antes de "cru[zar] el cuarto en un estado de franca y repentina euforia . . . y sal[ir] por la puerta, ¡la-la-trá, la-la-trá!" (83). Ese mismo vaso de agua, que no le entrega, reaparece al cierre de la novela, junto al lecho de muerte de Carretera, con su dentadura postiza dentro y "pegado al vaso, un post-it que rezaba: 'Aquí está tu vaso de agua, pinche Ratzinger hijo de la gorda marrana'" (132).

Tomando en cuenta todo lo anterior, y recapitulando para elaborar la última parte de mi análisis, quiero subrayar que, pese a la centralidad explícita de la alegoría, que hace de la novela una ficción meta-alegórica, ésta se articula mediante un juego constante entre el símbolo, la alegoría y la ironía. La última vuelta de tuerca de este triple esquema narrativo alude gestualmente a los tres tropos, lo que constituye un recurso metaficcional de índole intermedial, pues – como muchas de las escenas hasta aquí abordadas – su interpretación depende del gesto y de la puesta en escena, atributos dramáticos (del teatro) que exigen que el lector desborde los límites del lenguaje escrito para completar su significado.

Bálser nos cuenta que, tras el episodio humillante de la galería, Carretera restituye su dignidad – "recuperó la autoestima y fuerza vital" (116) – al hacerse de una nueva dentadura postiza, previo asesinato de "los dos dentistas de El Paso que . . . le habían sacado la dentadura a Carretera a petición de Ratzinger" (114). Este nuevo fetiche, "los dientes de Samuel Pickwick" (115), no le será implantado, sino que mantendrá su distancia identitaria y su autenticidad

protésica de "dentadura quitapón" (116). Luiselli construye la última vuelta de tuerca, triplemente retórica, en la imagen con que el viejo Carretera "a quien no le faltaba ingenio" (116) termina su vida:

> La tomaba entre los dedos, como hacen las sevillanas con las castañuelas . . . y, dependiendo de la ocasión, la ponía a hablar o a cantar y a contar historias fascinantes de los objetos que alguna vez habían formado parte de sus Coleccionables. Lo iba a ver cada vez más gente. (116)

Esta imagen gestual resemantiza el símbolo de la dentadura alegórica del ridículo transnacional, despojándolo de su estigma castrante por arte de ironía. La imagen gestual del Carretera ventrílocuo sintetiza, a manera de *mise en abyme* figurativo, la técnica narrativa y la fórmula ideológica que despliega la novela. Carretera termina su vida como "showman" y propietario de "un negocio nocturno de imitadores" (119) donde "todas las noches . . . dio un espectáculo memorable . . . haciendo uso oportuno de su dentadura quitapón" (132). Sin afán de sobreinterpretar – pero corriendo el riesgo de llevar la alegoría una vuelta de tuerca más allá de lo textualmente verificable –, me atrevo a proponer que esta imagen puede leerse igualmente como parodia de la conocida figura de Hamlet declarando su monólogo existencial ("ser o no ser") ante un cráneo alegórico que, como Carretera a su dentadura, sostiene entre las manos, sobre el escenario. Que el epígrafe a la novela sea precisamente: "Vendrá la muerte y tendrá tus dientes" (11), alude a esta figura metonímica, densamente cargada de significado en la tradición literaria de la ficción alegórica (mexicana y universal) que la novela reelabora dándole un giro contracultural (de la gran tragedia shakespereana al sketch de imitadores). Prueba de esta interpretación es el estudio de Walter Benjamin sobre el cráneo como metáfora de la alegoría:

> In the sphere of things, the skull suggests the "ruin"; it is an empty fragment, telling of a

> significant life which has departed. . . . Benjamin's interest in ruins and the fragment opposes the Romantics' fascination with the fragment as an element of the "totality". The baroque writers of the Trauerspiel "pile up fragments ceaselessly, without any strict thought of a goal" (Benjamin 1997: 178). . . . Symbolism encourages us to think of two things —the object, or the emotion, and its representation— as united in a perfect fusion. With the allegorical image, if any one thing can represent any other, no special, unique value can be given to either the object or its representation. . . . In Benjamin, the "empty world" means that the object to be represented has gone, and is only present as an allegorical image. . . . "Piling up of fragments" . . . suggests that no fragment can be other than partial, that it cannot deliver a complete truth . . . . This points towards surrealism, but even more to the montages of Sergei Einsenstein (1898-1948), [who] created a shock effect by unexpected fusions, by the way it juxtaposed images alongside each other. . . . Such linking together of disparate images becomes what Benjamin calls a "constellation" (Benjamin 1977: 34-36), and the activity of the critical historian is to juxtapose, or to constellate, isolated images together, or re-constellate images already associated. (Tambling 120-121)

No es otra la tarea que Luiselli acomete – y, sin obviedades, invita al lector a articular – en *La historia de mis dientes*. Se trata de una labor crítica que busca subvertir la tendencia transnacional, aún vigente, a reducir ciertos sujetos y ciertos pueblos a la "mortificación", término benjaminiano que implica la construcción del otro en tanto objeto, su reificación subalternizante, la descalificación de sus mitos considerados "paganos", por ser otros: "['mortification'], making the pagan world both beautiful and dead by disregarding its difference, or otherness, or, in a word, its allegorical (i.e. 'speaking other') significance"

(Tambling 122). Es por ello también que, siguiendo a Benjamin, Luiselli elige la figura de un pobre coleccionista fracasado como sujeto emblemático de la violenta modernidad capitalista, transformándolo luego en mito urbano que alimenta la esperanza local: "Benjamin's figure of the collector is not a Florentine prince . . . ; it is rather the traumatized, privatized, and impotent individual, the etui man of the interior. Benjamin reflections on the fate of modern experience are closely related to the *transformation* of this poor figure of the collector" (Abbas 226; énfasis original).

La novela resulta máximamente subversiva al interpretar el emblema final de cara al estereotipo cultural del mexicano amoroso de la muerte, el mexicano melancólico que supuestamente come con los muertos, convive con la derrota y sobrevive rindiéndole culto eterno a su desventura nacional. En "Retórica de la temporalidad", Paul de Man expone la diferencia entre símbolo y alegoría en términos de dialéctica entre identidad y diferencia:

> Mientras que el símbolo postula la posibilidad de una *identidad* o una identificación, la alegoría marca ante todo una *distancia respecto de su propio origen*, y así, *renunciando a la nostalgia y al deseo de coincidir*, [es decir, a la totalidad y a la identidad propias del símbolo] establece su lenguaje *en el vacío* de esta diferencia temporal. De esta manera impide que el yo se identifique ilusoriamente con un no-yo, que a partir de entonces es reconocido, plena aunque dolorosamente, como tal.[148] (230; mi énfasis)

En la ironía teatral de sus últimos días, Carretera, el alegorista melancólico, que primero simboliza al mexicano subalternizado por la nostálgica pérdida de su pequeño objeto identitario

[148] Todas las citas de "Retórica de la temporalidad" están tomadas de la traducción al español. Sin embargo, la traducción de esta cita no me pareció precisa, por lo que ofrezco mi traducción y reproduzco el original citado en Tambling 131: "whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference" (de Man, 1983: 207).

y de afección que totalizaba su "deseo de mundo", se sobrepone finalmente a su deseo, con lo que reduce al absurdo esa mortificación persistente, exógena, que insiste en encerrarlo en ese molde simbólico y estereotípico. Al distanciarse del símbolo mercantil incorporado (sacarse la dentadura y mirarla de frente, con ironía histriónica y dialógica), Carretera termina sus días como el irónico emblema autoconsciente, capaz de subvertir, en esa distancia crítica propia de la parodia postmoderna, su propia tendencia alegórica.

Quiero concluir mi análisis considerando la articulación de la ironía en la configuración del protagonista en tanto subjetividad (emblemática) escindida en lo que de Man llama un "yo ironista o reflexivo" y un "yo empírico". Como hemos señalado anteriormente, Paul de Man reinterpreta la alegoría benjaminiana en un intento por despojarla de solemnidad y reinsertarla al discurso crítico del contexto literario postmoderno. Además de la alegoría, la inminencia de la ironía es señalada en la novela de forma implícita pero contundente mediante un último signo metadiegético, el nombre del personaje "Quintiliano Ranger, fabricante de galletas chinas" (89) y trabajador en la fábrica de jugos a quien, en el primer fragmento del "Libro IV. Elípticas", Carretera pide prestada la bicicleta en la que emprende la búsqueda de su dentadura robada. Quintiliano aparece en la última "Alegórica no.10. Galletas chinas de Quintilano" (130). Pues bien, de acuerdo a Paul de Man "según Quintiliano en su *Institutio*, la ironía es capaz de teñir todo un discurso pronunciado en un tono de voz que no corresponde a la situación, o incluso, como en el caso de Sócrates, de impregnar toda una vida (Knox)" ("Retórica" 232). La incorporación de este mecanismo, evocado oblicuamente, es contundente a lo largo de la novela, pero alcanza su grado más alto al final de la narración.

El "Libro V. Alegóricas" termina con la narración de "diez alegóricas coleccionables" que, según explica Bálser, constituyeron "la más hermosa serie" subastada en la última aparición

del protagonista quien termina su vida como personificador de Janice Joplin en un cantabar de Ecatepec, del que también es propietario. De ésta se nos dice que "el mayor acierto . . . radicaba en el hecho de que se propuso reciclar historias locales de las personas del barrio, todas presentes en el evento" (119). El libro como evento convoca a la comunidad de literatos mexicanos (muchos de ellos, amigos de la autora) reducidos a su nombre-objeto en esa serie titulada "Alegórica de las personas y lugares de mi barrio" (119). En el último de esos diez relatos (que pueden ser leídos como brevísimas estampas teatrales y que responden cabalmente al código del absurdo), el personaje Guillermo Fadanelli – conocido como el mayor representante de un subgénero literario mexicano, la "literatura basura", estudiado en conjunción con el "realismo sucio" – saca un "papelito" de una "galleta china" (de Quintiliano, el ironista) y lee "en voz alta" el párrafo de Walter Benjamin sobre el Ángel de la Historia. Tras su lectura, su interlocutor, un enano llamado Duarte, le pega un tiro y procede a suicidarse tras leer el mensaje de su propia galleta china (de Quintiliano, el ironista) que le augura: "La vida te sonreirá". Acto seguido leemos un simple: "Fin de las alegóricas" (119).

Interpreto este final como una flagrante puesta en escena textual del más alto grado de ironía que Paul de Man reconoce: la parábasis. Dice de Man:

> Schlegel . . . define la ironía como "una parábasis permanente". Por parábasis se entiende aquí lo que la crítica inglesa llamaría "self-conscious narrator" [narrador autoconsciente o autorreflexivo], la intromisión del autor que rompe la ilusión ficticia. Schlegel aclara . . . que esta intromisión no produce el efecto de un realismo intensificado, . . . por el contrario, . . . evita que el lector, tan inclinado a la mistificación, confunda el hecho histórico con la ficción y que olvide la negatividad esencial de ésta. ("Retórica" 241)

Si bien esta novela no hace referencia a un "hecho histórico", el efecto desmistificador de la

ironía prolongada y permanente funciona en el mismo sentido que el vaciamiento de signos, como distanciamiento del valor aurático del autor, del campo literario y del texto.

De Man pretende elaborar "una desmitificación histórica del término [ironía]" (233), para lo cual recurre a Baudelaire:

> "lo cómico" – escribe – el poder de reír está en el [sujeto] que ríe y no en el objeto de la risa. ("De l'essence du rire" 1962: 215). . . . En esta observación tan sencilla . . . aparecen ya varios conceptos clave. En primer lugar, el acento recae sobre la noción del *desdoblamiento* que distingue la actividad reflexiva, la del filósofo, por ejemplo, [el *yo reflexivo* o *ironista*] de la de un *yo cualquiera* [el *yo empírico*] atrapado en sus preocupaciones diarias. ("Retórica" 234; mi énfasis)

Continúa de Man señalando que dicho desdoblamiento reflexivo implica una "discontinuidad y una pluralidad de niveles en el sujeto que *llega a conocerse* a través de una *diferenciación progresiva respecto de lo que no es*" (236; mi énfasis). Reconocemos aquí la experiencia identitaria de Carretera, por ensayo y error de prótesis dentales metafóricas de lo que puede o no incorporarse; además del contraste entre lo irónico y lo ridículo que ofrece el episodio de Ratzinger y los payasos catatónicos – cuyas "implicaciones de voluntad poder" designan el intercambio como un ejemplo del "humor intersubjetivo" distinto a lo "cómico absoluto" de la ironía, que, según Baudelaire "no es una relación intersubjetiva" o "de superioridad" (235).

Más incisivamente, de Man explica que "[e]ste desdoblamiento apunta . . . hacia la actividad de la conciencia mediante la cual el hombre se diferencia del mundo no humano" (236), un mundo que, en la ficción que nos ocupa, está atravesado por el valor de la mercancía, cuyo influjo se extiende a lo humano en un continuo intento de reificarlo, de reducir al sujeto a mercancía, o al menos obligarlo a hablar en nombre de la mercancía, a ser un "vil vendedor", un

"mero heraldo asalariado entre el paraíso y el infierno de la oferta y la demanda", como dicta la frase del maestro Oklahoma que Carretera suplanta con sus alegóricas (*Historia* 32).

De acuerdo con de Man, "[l]a disyunción del sujeto no constituye evidentemente un proceso tranquilizador y sereno, por mucha risa que implique. . . . Tan pronto la máscara queda al descubierto, el ser auténtico aparece inevitablemente al borde de la locura." ("Retórica" 237). Dicha disyunción – puntualiza – ocurre a través del lenguaje y al seno del sujeto, escindiéndolo en un "*yo empírico*, inmerso en el mundo" y "otro *yo* que, en su intento por diferenciarse y autodefinirse, llega a ser *como un signo*" (236; mi énfasis), y que de Man llama "*yo irónico*". Esta disyunción resulta salvífica, pero no en el sentido mesiánico e intempestivo de la alegoría benjaminiana, que sin renunciar al vacío y a la distancia temporal, marca la distancia entre el sujeto y su origen primigenio y trascendental. En la alegoría benjaminiana, el mundo y el arte logran no identificarse, pero sí "reconciliarse a través del arte adecuado" (240). "La ironía es como una 'locura lúcida' que . . . puede ser considerada como una cura para el sujeto atrapado en la enajenación de su propia melancolía" (239). Pero esta cura no implica resignación ni aceptación del mundo tal como es, sino que se consigue "evitando el retorno al mundo . . . , reafirmando la naturaleza puramente ficticia de su propio universo, y sosteniendo cuidadosamente la diferencia radical que separa la ficción del mundo de la realidad empírica" (240).

No es otra, creo yo, la imagen final de Carretera, el Hamlet contracultural, sosteniendo cuidadosamente entre sus dedos la dentadura que marca la diferencia radical entre la ficción del mundo (del ya no ser) y su realidad empírica, profundamente irónica y alegórica (la del ser). Más aun, si "la ironía divide el flujo de la experiencia temporal entre un pasado que es pura mistificación y un futuro acosado para siempre por el miedo a la recaída en la inautenticidad" (de

Man, “Retórica” 246), Carretera instala su yo irónico en un presente que transcurre precisamente entre esos extremos, un presente en el que “el vacío temporal que revela [la ironía] es el mismo vacío que encontramos al descubrir que la alegoría siempre implica una anterioridad inalcanzable” (246). Es por ello que en *La historia de mis dientes*, alegoría e ironía son figuras metatextuales complementarias e inseparables, que operan tanto a nivel formal como temático e ideológico.

Conclusiones

Al comienzo de esta investigación, en 2011, el resurgimiento de la ficción alegórica parecía una mera impresión personal, altamente cuestionable, derivada de mis propios prejuicios modernos de aspirante a un cosmopolitismo eurocentrista y de mi incipiente resistencia para enfocar la tradición literaria latinoamericana como objeto de estudio subalterno o periférico. La alegoría nacional era considerada en mi campo de estudios como un ejemplo cabal de alternización teórica, y la ficción alegórica, como un género de propaganda nacionalista o de catarsis postdictatorial. No obstante, conforme fui avanzando en lecturas teóricas y literarias, la constatación empírica del resurgimiento de la alegoría fue cada vez más sólida.

En relación con otros trabajos teóricos recientes que buscan destacar corrientes específicas en la novela latinoamericana contemporánea aludiendo a su carácter global o postnacional, mi estudio quiso identificar una estrategia retórica relevante y explorar sus implicaciones geopolíticas y afectivas. Dicha estrategia retórica, común quizás a toda la literatura latinoamericana que pude leer en una década, daba voz a un trabajo de memoria y a un duelo no resuelto ante las promesas de una supuesta modernidad cuyos significantes encarnaban en figuras fantasmales o amores imposibles. Ese duelo era otra forma del deseo colectivo que Jameson identificara como el sustrato político de la alegoría nacional "tercermundista". La alegoría no era, pues, una simple estrategia retórica, sino un instrumento ideológico, que podía o no ser también una estrategia mercantil y de reconocimiento elucubrada por sus autores, pero en todo caso generaba obras más complejas y evocadoras que la amplia producción historiográfica, autoficticia o cabalmente comercial que alcancé a leer en esos años.

Con el fin de mostrar la relevancia de lo que en un principio llamé "alegorías postnacionales", mi primera hipótesis interpretativa consistió en negar la lógica "nacional" de la

alegoría, siguiendo la tendencia crítica que atendía al declive del estado-nación bajo el influjo neoliberal, y que llamó "postnacionalista" a la narrativa latinoamericana del siglo XXI (Robbins y González, Castany Prado, Quesada Gómez e incluso Josefina Ludmer, quien hablaba de "literaturas postautónomas"). No obstante, la lectura confirmó que, a pesar del carácter nómada o la falta de arraigo a un territorio, el interés de los autores por historias y escenarios exógenos no excluía a la nación, y el borramiento de una serie de límites físicos y simbólicos, al igual que el cambio de tono o código narrativo, no invalidaban la premisa definitiva de la alegoría nacional: "the story of the private individual destiny is always an allegory of the embattled situation of the public . . . culture and society" (Jameson, "Third-World" 86). Frente a la "transculturalidad" de Cornejo Polar, proceso social que implica la experiencia y no su mera apropiación imaginaria, el "transnacionalismo" resultaba el término más adecuado para abordar textos que, más que negar, cuestionan los presupuestos nacionales y otras "cartografías de la pertenencia" (Aínsa 114), sin transmitir un entusiasmo ingenuo o un espanto paralizante ante el influjo de la cultura global. La "alegoría transnacional" designaba, pues, el (re)surgimiento de ese desprestigiado género, nunca ausente de la tradición literaria latinoamericana, cuyas variaciones me dispuse a trazar.

El posicionamiento teórico de mi trabajo en torno a un género previamente marcado en oposición a un canon legitimador difiere del de otras teorizaciones que han intentado desafiar la dicotomía centro-periferia que prevalece en los estudios literarios, desplazando la asimetría entre tradiciones literarias a cuestiones de índole material e institucional (condiciones de producción y recepción, edición, distribución, traducción, y reconocimiento) que sin duda influyen en dicho campo y determinan las posibilidades de acceso y agencia a todos los niveles del fenómeno cultural, incluida la tentativa crítica de este trabajo cuyos resultados a continuación resumo.

El análisis de seis novelas mexicanas escritas durante las dos décadas que marcan el

cambio de siglo y la consolidación del orden neoliberal en México, 1993-2013, ha permitido (1º) demostrar la vigencia de la alegoría como estrategia narrativa privilegiada para negociar cuestiones de identidad individual y colectiva en relación con la nación en un marco de diversidad cultural y (2º) proponer un modelo interpretativo para analizar las funciones ideológicas y afectivas que la ficción alegórica transnacional articula.

Si bien cada texto se vale de la alegoría de manera particular e innovadora, la centralidad del recurso y su vigor actual registra continuidades y rupturas entre estas ficciones y la tradición de la ficción alegórica latinoamericana anterior a nuestro siglo, así como con la literatura postcolonial que Jameson designara en 1986 como "alegoría nacional", y ofrece una perspectiva específicamente mexicana de la postmodernidad y de la reciente globalización cultural.

El análisis ha asimismo demostrado que el imaginario alegórico reciente conjuga rasgos de la ficción postmoderna y de la ficción postcolonial. Del postmodernismo adopta el desinterés por materializar en el texto una síntesis dialéctica totalizadora y armónica; la renuncia a conciliar diferencias culturales e históricas en aras de edificar una posible identidad individual o colectiva; el escepticismo crítico, y la revisión irónica del pasado. Del postcolonialismo asume la negociación de la memoria histórica y su carácter fundamentalmente heterogéneo; la plena conciencia de la función ideológica de toda elaboración cultural, su corto plazo de validez y fácil mercantilización, así como el valor de operar en los márgenes y a contracorriente del orden dominante.

El modelo interpretativo propuesto en la primera parte e implementado en el análisis textual identificó dos elementos comunes que asocian estas novelas con la tradición de la ficción alegórica latinoamericana anterior. El primero es el recurso al *romance* como metáfora del deseo de comunidad política y cultural, del cual dependía la capacidad performativa de la alegoría

hegemónica de construcción nacional, articulada por Doris Sommer en *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. El segundo es la elaboración textual de un trabajo de *duelo* mediante el cual la ficción negocia cuestiones de identidad colectiva ante el fracaso del proyecto político nacional en contextos de postdictadura y otros episodios de opresión social, tal como lo demostrara Idelber Avelar en *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. A partir de estos antecedentes, y en conjunción con las teorizaciones de la alegoría de Walter Benjamin y Paul de Man, este estudio ha elaborado un modelo interpretativo adecuado para la ficción alegórica transnacional mexicana reciente. El modelo atiende tanto al *impulso utópico* como al *impulso melancólico* de la alegoría, da prioridad a la *función prospectiva del romance* y a la *función retrospectiva y restaurativa del duelo*, y permite valorar la postura tropológica y geopolítica que cada ficción textualiza.

Si en su afán ejemplarizante, melancólico, o restaurativo, la ficción alegórica tradicional operaba como espacio imaginario en el que se llevaba a cabo una síntesis resolutiva de la problemática identitaria nacional, la lectura diacrónica de estas siete novelas alegóricas mexicanas ha permitido demostrar que estas voces *abandonan progresivamente dicha voluntad de síntesis* y, en cambio, plantean la creación de un horizonte simbólico alternativo a la nación y a la cultura nacional-identitaria en el que convergen, subvertidas, la función prospectiva del romance y la función retrospectiva del duelo. Es mediante este horizonte de restitución y esperanza colectiva, pero también de transgresión y denuncia, que he denominado *campo afectivo transnacional,* que la ficción alegórica mexicana reciente articula el doble código local y global de las diversas "historias locales y diseños globales" (Mignolo) que se trenzan en sus páginas, negociando la transferencia de significados interculturales y transhistóricos para generar empatía, reflexión y compromiso en el ecosistema literario del presente.

En términos diegéticos, además del romance y el duelo que alegorizan el conflicto entre el pasado y el futuro, hemos podido verificar que la ficción alegórica transnacional mexicana reciente se vale de ciertos dispositivos formales entre los cuales da prioridad a dos: (1º) la construcción de "tramas de globalización" (Beecroft), mediante las cuales aborda la problemática local en relación intrínseca con su condición global, exponiendo las relaciones de dominio y marginación que constituyen el lado oscuro de la globalización contemporánea, dislocando las jerarquías entre centro y periferia en el presente; y (2º) el recurso a estructuras afectivas y comunidades de memoria que permiten explorar los orígenes y la continuidad transhistórica de los conflictos vigentes e interpelan al lector en su complicidad actual, obligándolo a cuestionar su capacidad de agencia.

Otra coincidencia diegética, relacionada con la tradición alegórica de construcción nacional, es el desafío a la noción de *familia* como metáfora de la comunidad "natural" de origen. Contrariamente a la novela familiar, la alegoría transnacional desarticula la institución familiar como núcleo fundador de identidad colectiva, e incluso como soporte afectivo individual. La ficción alegórica mexicana reciente muestra el artificio, la inadecuación y la cabal incompetencia de la familia biológica y del linaje cultural, deslegitimándolos como horizontes simbólicos más allá de la niñez; y sustituye los lazos familiares y sus funciones tradicionales por construcciones afectivas arbitrarias que conforman "comunidades de sentimiento" (Appadurai) voluntariamente elegidas bajo un criterio de afinidad ética o necesidad práctica, y que resultan más significativas. La configuración alegórica del *campo afectivo transnacional* designa precisamente ese horizonte simbólico en el que el sujeto contemporáneo proyecta su idea y su necesidad de colectividad, al margen de cualquier otro marco identitario (pre/co-)existente (incluso el nacional).

Como hemos demostrado en cada caso, la configuración alegórica de un campo afectivo transnacional, si bien desplaza la función simbólica de la nación, no erige una nueva matriz totalizante, por lo que tampoco establece competencias entre las memorias, culturas o episodios históricos que el relato confronta o revisita. En cambio, los recursos metafóricos y otras figuras de doble código crean la distancia suficiente para generar empatía, pero también disenso, en torno a un mismo discurso literario. La función ideológica de la alegoría y su plasticidad para construir un doble discurso político y afectivo a partir de cualquier referente real, hacen de ella el tropo idóneo para estetizar lo político y contribuir a una "distribución de lo sensible" (Rancière) más justa y crítica en contextos de marginación, crisis social y abuso de poder, como los expuestos en las novelas aquí tratadas.

La lectura de estos textos ha contribuido igualmente a responder una serie de preguntas en torno al vínculo tradicional de la alegoría con la nación, entendida como matriz identitaria y repositorio del imaginario social que, si bien no ha sido desplazada por un nuevo principio totalizador, sí ha sido significativamente reconfigurada como recurso colectivo e individual ante el control biopolítico que el orden neoliberal ejerce hoy en todos los niveles. En este sentido, las novelas abordadas dejan ver muy claramente el influjo que ejerce el mercado y la razón mercantil en el sujeto y en las instituciones contemporáneas, y muestran al capital (económico, cultural y simbólico) como nueva matriz identitaria y principio totalizador que acarrea desastrosas consecuencias, por lo que debe ser combatido. La configuración alegórica de un campo afectivo transnacional, común a estas novelas, representa igualmente esta tentativa ética de incidir proactivamente en el imaginario social contemporáneo.

En respuesta a las preguntas planteadas en la introducción, podemos concluir que, en lugar de una función de construcción o restauración nacional, rasgos dependientes de un

presupuesto cultural esencialista vigente hasta finales del siglo XX, la alegoría reciente privilegia una función de *denuncia y resistencia*, resultado de la crisis del orden neoliberal a escala tanto local como global y de la creciente toma de conciencia del control biopolítico asociado al mercantilismo que este orden promueve. En esta misma línea, ha sido posible observar que, en lugar de mostrar las heridas del pasado o las ilusiones del futuro – como correspondía a la alegoría de construcción nacional y de postdictadura, pero también a la novela histórica revisionista colonial, aferrada a la cultura nacional como carta de identidad cosmopolita – la alegoría reciente se asocia a la ironía para subvertir la solemnidad de los proyectos fallidos y focalizar en cambio las fracturas persistentes. Esto implica establecer puentes temáticos y experienciales con situaciones humanas semejantes, al margen de los límites nacionales o culturales, lo que incide en un reconocimiento de estos textos más allá de su contexto de producción.

El recurso a un marco transnacional para negociar cuestiones locales satisface el "deseo de mundo" que le era propio al cosmopolitismo latinoamericano moderno; sin embargo, ese mundo no aparece ya como un horizonte epistemológico mejor al propio, sino que se configura ambiguamente como *cómplice* de los conflictos locales y presentes, pero también como *alternativa* al espacio físico y simbólico de la nación: el "mundo" actual, tan insuficiente como la nación, es el escenario indeterminado al que apuntan las múltiples desterritorializaciones con las que muchas de estas novelas concluyen, pero dicho escape no sugiere una negación de la nación ni una postura apolítica.

A pesar del saldo fatal que muestran, todas estas ficciones interpelan al lector mediante estrategias narrativas de distanciamiento, entre las cuales la *ironía* y la *parodia* son las más exitosas para comunicar la urgencia de conformar un paradigma social y político más justo,

responsable e inclusivo *sin violentar al lector*.

Frente a la abundante narrativa de corte realista producida en años recientes y que aborda los más urgentes conflictos de índole social en Latinoamérica de manera directa (narcotráfico, migración, corrupción, violencia, precariedad, contravención de derechos humanos), circunscribiéndolos a las naciones en que ocurren y contribuyendo a una creciente mercantilización de la violencia que alimenta un exotismo cultural alternizante; la ficción alegórica transnacional permite sustraer dichas problemáticas de su contexto inmediato, y confrontar los mecanismos que las sustentan en un marco de interdependencia y solidaridad. Esto se debe a que, a diferencia de la verosimilitud con el referente del cual depende el realismo, la alegoría propone un pacto de lectura más ambiguo, abierto a múltiples resemantizaciones que desbordan el sentido literal, lo cual sin duda contribuye a transferir exitosamente su función tropológica. De esta forma, la ficción alegórica transnacional pone en escena – de manera indirecta pero contundente – los dilemas, las contradicciones, los síntomas y, fundamentalmente, las fantasías ideológicas que generan y sostienen la condición contemporánea, incidiendo así en la configuración de imaginarios sociales más críticos y solidarios a escala tanto local como global.

Puesto que la alegoría es el lenguaje privilegiado de la memoria y del duelo, uno de los objetivos de esta tesis fue articular los avances más sobresalientes de los estudios de la memoria con la ficción alegórica mexicana reciente. La inclusión de *Morirás lejos* de J.E. Pacheco fue el resultado de un rastreo histórico del cosmopolitismo literario mexicano que se oponía a la tendencia nacionalista de los sesenta. Pacheco desplaza el impulso totalizante y la crisis de su contexto hacia un emblema de memoria global, elaboración que prefigura el modelo de "memoria multidireccional" de Michael Rothberg y corresponde al género global en vías de

articulación que cabe llamar "ficción de memoria cosmopolita" siguiendo a Levy y Sznaider, o de "memoria global" a partir de Aleida Assmann. El marco memorístico transversal planteado por *Morirás lejos* da las bases para una lectura comparativa con otras novelas del corpus, igualmente ocupadas en la reelaboración, apropiación o resemantización de memorias ajenas o simplemente distantes en espacio, tiempo o cultura, para reflexionar en su experiencia actual, comúnmente asociada a los abusos del orden neoliberal. Tal es el caso de las dos novelas revisionistas de la experiencia colonial mexicana, de Boullosa y Rebolledo, que fueron comparadas en la primera parte. Las novelas de Volpi y Enrigue ofrecen también variaciones sobre ese género emergente de memoria colectiva. Una doble aportación de esta tesis en relación con los estudios de la memoria, la alegoría y la identidad colectiva es, pues, proyectar el modelo interpretativo propuesto para la ficción alegórica transnacional más allá del período histórico en el que se registra el auge de la "novela global", categoría más amplia, previamente definida y abordada por la crítica (Hoyos, Irr, Beecroft), y desbordar los límites del emblema epocal representado por el Holocausto al extenderlo a otros episodios de sometimiento totalitarista, como el siglo de las luces, la época colonial, el elusivo binomio mexicano conformado por el 68 y el 94, pero también al sometimiento patriarcal como constante transhistórica vigente.

La lectura de estas novelas, organizada diacrónicamente, permitió verificar: (a) una *progresiva pérdida de centralidad del trauma histórico* como eje de la ficción que coincide con (b) el debilitamiento de la nación como significante maestro vinculado al ascenso del orden neoliberal; y (c) un progresivo abandono del interés por los *hechos históricos* (tanto propios como ajenos y elaborados a través de una visión sublimada o alienante del binomio mundo/nación), a favor de (d) una *recreación sinestésica de la experiencia opresiva transnacional y transhistórica*, con el fin de crear una ilusión de *participación* desde el presente

y generar en el lector una doble conciencia, afectiva y política, de la problemática global/local vigente y la necesidad de paradigmas sociales más incluyentes.

Ya en la introducción he señalado la necesidad de identificar un corpus de novelas latinoamericanas que representen ejercicios multidireccionales y/o de memoria cosmopolita, escritas *antes* de la explosión del paradigma de los estudios de la memoria, lo cual permitiría trazar la trayectoria de este género memorístico transnacional y distinguir sus variantes. Cabe mencionar aquí dos obras mexicanas recientes que desarrollan importantes ejercicios de memoria multidireccional, imprescindibles para articular esta tendencia fuera del marco de la ficción alegórica: *Méjico* (2015) de Antonio Ortuño, que establece un paralelo entre la guerra civil española y el presente mexicano; y *La casa del dolor ajeno* (2013), crónica de Julián Herbert que completa el archivo de memorias de exclusión y racismo mexicano al documentar el genocidio de una comunidad de inmigrantes chinos en Torreón durante la Revolución.

Una de las teorizaciones relevantes sobre la alegoría moderna que este estudio deliberadamente dejó de lado es la avanzada por Hayden White en *Metahistory* (1973). White retoma la idea de Ricoeur de que la narrativa sólo existe en el tiempo y no existe sin un referente que la precede, por lo que "it contains within it the allegory of its own incompleteness. A narrative is an allegorization of being within time. . . . The past becomes an allegory of the present when seen as prefiguring it, and the present also becomes allegorical, because though past events are fixed, their meaning is not" (cit. en Tambling 153). Este marco interpretativo resulta sumamente sugerente para abordar metaficciones historiográficas (como las de Boullosa y Rebolledo) o narrativas de memoria (como la de Enrigue) que desafían la lógica temporal al romper el pacto mimético, rasgo que ha llevado a la crítica a relacionarlas con la ciencia ficción.

Mi estudio excluyó este ángulo interpretativo para enmarcar su cuestionamiento en torno

a la segunda premisa del paradigma de Jameson, que establece la alegoría entre el destino individual y el colectivo en relación con la nación o la cultura nacional, y limitar la discusión al enfrentamiento entre un "inconsciente político" contemporáneo – representado por la ficción alegórica transnacional mexicana – y sus antecedentes postmodernos y postcoloniales. Al adherir al planteamiento de Jameson de que la narrativa es un acto socialmente significativo, implícitamente político y sintomático de su contexto – la premisa de *Political Unconscious* que precede al ensayo sobre la alegoría – mi propuesta conceptual es necesariamente vulnerable a los argumentos que la crítica ha avanzado no en contra de "Third World Literature", sino de la pretensión de Jameson de leer cualquier texto como síntoma de una crisis subyacente. Sobresale la crítica de Spivak de que "Jameson's desire to allegorize produces allegory's most dangerous tendency: moving towards a single, overarching, even totalizing meaning" (cit. en Tambling 156). Y la de Derek Attridge, para quien la lectura alegórica "universalize the text and diminish its immediate political context by making the narrative describe a universal human condition" (cit. en Tambling 157). No obstante, en respuesta a estas acusaciones, mi lectura productiva de Jameson me obliga a sostener que el *impulso utópico* o totalizante – y no el *significado* de un texto alegórico que sugiere su propio código interpretativo, como todos los aquí abordados – es un rasgo propio de la alegoría, presente en el texto, y no una imposición de la lectura. Aludir a la condición humana no impide atender a las circunstancias inmediatas del relato, por lo que no excluye aquello que Spivak considera propiamente postcolonial: narrar "the story of interruptions, a repeated tearing of time that cannot be sutured" (cit. en Tambling 156). Como ha demostrado mi lectura de las alegorías demanianas de la tercera parte, el recurso a la ironía subvierte las funciones mesiánicas y el impulso totalizante de la alegoría, pero no elimina la preeminencia de ésta, y lejos de limitar su significado, lo proyecta más allá del referente, dejando

siempre un espacio abierto para futuras interpretaciones.

En los días en que escribo esta conclusión, Fredric Jameson ha publicado un libro titulado *Allegory and Ideology* en el que revisita el polémico ensayo de 1986 que esta tesis ha retomado como punto de partida. Tras reconocer que las divisiones geopolíticas actuales obligan a establecer una "multidimensionalidad" de campos relacionales, Jameson señala que, "a collectivity is not a person and cannot be reified in the form of this or that personification", como corresponde a la alegoría nacional; sin embargo, insiste: "The problem is that *collectivity* cannot really be conceptualized either, . . . insofar as the cognitive abstraction it flaunts suggests some kind of interpersonal homogeneity that does not exist. . . [T]he very concept of the nation (like all the other collective concepts . . .) is vacuous and can lead nowhere except into unhealthy collective narcissism" " (250-51; énfasis original). A falta de un vocablo o noción alternativa para designar la fugaz noción de colectividad sin reducir su impulso utópico heterogéneo a una homogeneidad englobadora, Jameson propone un nuevo término: "*asabiyya*, which the translators of Ibn Khaldun render as 'group feeling'" (252).

Me parece que ese "sentimiento de grupo" que propone Jameson recuerda muy de cerca a las "comunidades de sentimiento" postnacionales de Appadurai, pero reinscribe al colectivo en un legado orgánico y cultural que, a juzgar por las narrativas aquí abordadas, es un valor cuestionable. Si lo fundamental en la reconceptualización de un imaginario colectivo contemporáneo es que éste atraviese matrices identitarias y sólo guarde de la totalidad su impulso, además de insistir en la relación entre cuerpo individual y colectivo y atender a la coherencia de esta ideología en la construcción material de una sociedad solidaria (253), parece entonces que mi hipótesis interpretativa inicial, de que la ficción alegórica mexicana reciente configura un *campo afectivo transnacional*, no sólo es acertada, sino sumamente oportuna en el

contexto actual de fundamentalismos reemergentes. Un "campo afectivo transnacional" parece un término a la vez más inclusivo y libre de ese fetichismo identitario, que "secretly undermines the nation as an adequate social form" (254) y que sin depender de la geografía ni del lenguaje como entidades materiales, configura un horizonte simbólico de coexistencia significativa. Que ese campo es susceptible, como toda alegoría y como todo discurso, de ser expropiado para fines hegemónicos, no deja de ser un riesgo que el propio Benjamin ya señalara.

Si seguimos localizando los límites del modelo aquí planteado, vale cuestionarse si acaso el transnacionalismo literario que recurre a la alegoría para emitir un discurso ideológico que hoy parece favorable, no es otra cosa que la creación de un nuevo significante maestro desde/ante el cual imaginar alternativas a las situaciones actuales de opresión, justificar las carencias y acompañarse en la desesperanza. La alegoría transnacional sería entonces un dispositivo contemporáneo de *desterritorialización mutua,* y el transnacionalismo – al igual que el "cosmopolitismo crítico" o el ideal de "pluriversalidad" propuestos por Mignolo – una nueva "fantasía ideológica" que invita a mirarse desde los ojos del otro.

Por ahora, podemos afirmar que el discurso alegórico advierte un auge evidente no sólo en la literatura, sino en el cine, las artes plásticas e incluso en las manifestaciones de la vida pública. Además de las citadas *2666* de Bolaño y *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* de Sada – cuyo aliento alegórico construye un personaje colectivo – en la narrativa mexicana reciente cabe mencionar *Señales que precederán el fin del mundo* (2011) de Yuri Herrera y *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor, cuya denuncia social y reapropiación de mitos identitarios conjugan la renovación temática y formal de la tradición alegórica mexicana. Esta línea formal está presente también en *Las elegidas* (2015), novela en verso de Jorge Volpi, que elabora una metonimia nacional en clave de exégesis bíblica. Ampliar

este corpus es otra de las tareas que esta tesis deja pendiente.

La irrupción y proliferación de la alegoría en el imaginario cultural es sintomática del malestar actual y del agotamiento de un paradigma político distanciado de la realidad social de la multitud que grita en las calles y desentierra cuerpos con sus propias manos. Articular la producción cultural alegórica de acuerdo con su objetivo, sus referentes y sus estrategias retóricas, así como medir su capacidad de interpelación es otra de las vías de investigación abiertas por este trabajo cuya mayor contribución ha querido ser suscitar el interés crítico por el género alegórico. Concluyo, pues, con una cita que resume mi entusiasmo:

> Allegories are far less often the dull systems that they are reputed to be than they are *symbolic power struggles*. . . . Both the satirical criticism and the apocalyptical escape into an infinite space and time tend toward high human goals. In both cases allegory is serving major social and spiritual needs. When we add to these the functions of education (the didactic strain) and entertainment (the riddling or romantic strains), we have a modality of symbolism which we must respect. (Fletcher, *Allegory* 23; mi énfasis)

Obras citadas

Fuentes Primarias

Boullosa, Carmen. *Cielos de la Tierra*. México, Alfaguara, 1997.

Enrigue, Álvaro. *Vidas perpendiculares.* Barcelona, Anagrama, 2008.

Luiselli, Valeria. *Historia de mis dientes*. México, Sexto Piso, 2017.

Pacheco, José Emilio. *Morirás lejos*. 1967. México, Joaquín Mortiz, 1984

Rebolledo, Francisco. *Rasero*. México, Joaquín Mortiz, 1993.

Villoro, Juan. *Arrecife.* Barcelona, Anagrama, 2011.

Volpi, Jorge. *El fin de la locura.* Barcelona, Seix Barral, 2003.

Bibliografía General

Abbas, Ackbar. "Walter Benjamin's Collector: The Fate of Modern Experience." *Critical Reconsiderations,* special issue of *New Literary History*, vol. 20, no. 1, 1988, pp. 217-37. *JSTOR*, doi:10.2307/469329.

Agamben, Giorgio. *Estado de excepción. Homo sacer II.* Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2003.

---. *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos.* 2000. Traducido por Antonio Piñero, Madrid, Trotta, 2006.

Ahmad, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'." *Social Text,* vol. 17, 1987, pp. 3-25. *JSTOR*, doi:10.2307/466475.

Aínsa, Fernando. "Nueva cartografía de la pertenencia. La pérdida del territorio en la narrativa latinoamericana." *Iberoamericana,* vol. 54, no. 14, 2014, pp. 111-126. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/24368557.

Alberca, Manuel. "¿Existe la autoficción hispanoamericana?" *Cuadernos del CILHA,* no. 7/8, 2005-2006, pp. 115-27. bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1095/albercacilha78.pdf

Althusser, Louis. « Idéologie et appareils idéologiques d'État. » *La Pensée*, no. 151, juin 1970, *Ouvrages de Louis Althusser. Positions (1964-1975),* pp. 67-125, Paris, Les éditions sociales, 1976.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* Verso, 1991.

Anzaldo González, Demetrio. "Recordar a pesar del olvido, la alienación en *Cielos de la Tierra*." Dröscher y Rincón, pp. 210-220.

Appadurai, Arjun. *Modernity at large. Cultural Dimensions of Globalization.* U of Minnesota P, 1996.

Appiah, Anthony. *Cosmopolitanism: Ethics in a World of Strangers.* New York, W.W. Norton, 2006.

Askegaard, Soren, and Benoît Heilbrunn, editors. *Canonical Authors in Consumption Theory*. Routledge, 2017.

Assmann, Aleida. "The Holocaust —a Global Memory? Extensions and Limits of a New Memory Community." Assmann and Conrad, pp. 97-118.

Assmann, Aleida, and Sebastian Conrad. Introduction. Assmann and Conrad, pp. 1-16.

Assmann, Aleida, and Sebastian Conrad, editors. *Memory in a Global Age: Discourses, Practices and Trajectories.* Palgrave Macmillan, 2010.

Assmann, Jan. "Collective Memory and Cultural Identity." *New German Critique,* no. 65, 1995, pp. 125-33. *JSTOR,* doi: 10.2307/488538.

---. "Communicative and Cultural Memory." Erll et al., pp. 109-18.

Auslander, Philip. "Gilles Deleuze and Félix Guattari," "Raymond Williams," "Slavoj Žižek," *Theory for Performance Studies: A Student's Guide. Adapted from Theory for Religious Studies*, by William E. Deal and Timothy K. Beal. Taylor and Francis, 2007, pp. 83-90, 159-64, 165-68.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo de duelo*. Santiago, Cuarto Propio, 2000.

Aylesworth, Gary. "Postmodernism." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* edited by Edward N. Zalta, Spring 2015 ed., Metaphysics Research Lab, Stanford U. 2015, *Plato,* plato.stanford.edu/archives/spr2015/entries/postmodernism/. Accessed 7 Feb. 2019.

Bacon, Francis. *Nueva Atlántida*. 1627. Edited by Emilio García Estébanez, Akal, 2016.

Bacon, Francis. (pintor) *Three Studies for Figures on the Base of the Crucifixion*. 1962. Solomon R. Guggenheim Museum, New York. *Guggenheim.Org*, www.guggenheim.org/artwork/293. Accesed 30 Apr. 2011.

Badiou, Alain. *San Pablo. La fundación del universalismo*. 1997. Traducido por Danielle Reggiori. Barcelona, Anthropos, 1999.

---. *El siglo.* 2005. Traducido por Horacio Pons. Buenos Aires, Manantial, 2005.

Bajtín, Mijaíl. *Teoría y Estética de la Novela*. 1975. Traducido por Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Dirigido por Darío Villanueva. Altea / Taurus / Alfaguara, 1989.

Barthes, Rolland. *Mythologies*. 1957. Paris, Seuil, 1970.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México, Grijalbo, 1987.

Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducido por Pedro Rovira. Barcelona, Kairós, 1978.

---. *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée, 1981.

Beecroft, Alexander. *An Ecology of World Literature. From Antiquity to the Present Day.* Verso, 2015.

Beltrán, Rosa. "*Arrecife* de Juan Villoro: vértigo narrativo." *Revista de la Universidad de México, Nueva época,* no. 102, agosto 2012, pp. 23-5, www.revistadelauniversidad.unam.mx/0212/beltran/02beltran.html

Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London, New Left Books, 1977.

---. "El origen del *'Trauerspiel'* alemán." 1925. *Walter Benjamin. Obras*, libro 1, vol. 1, editado por Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2007, pp. 217-437.

---. "The work of art in the age of its technological reproducibility," "Author as Producer," "Antinomies of Allegorical Exegesis," "Ruin." Jennings et al. Harvard UP, 2008, pp. 19-55, 79-95, 175-86.

Bensa, Alban. « L'exclu de la famille. La parenté selon Pierre Bourdieu. » *Regards croisés sur l'anthropologie de Pierre Bourdieu. Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 150, déc 2003, pp. 19-26. *Persée.* www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_2003_num_150_1_2768.

Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London, Routledge, 1994.

---, editor. *Nation and Narration*. London, Routledge, 1990.

Blanco, Ricardo. "The Funhouse at Hell's Edge. *The Reef* by Juan Villoro." *Ricardo Blanco's Blog*, 18 June 2017, richardgwyn.me/2017/06/18/the-funhouse-at-hells-edge-the-reef-by-juan-villoro/. Accessed 15 Dec. 2018.

Bohman, James, and Rehg, William. "Jürgen Habermas." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* edited by Edward N. Zalta, Fall 2017 ed., Metaphysics Research Lab, Stanford U. 2017, *Plato,* plato.stanford.edu/archives/fall2017/entries/habermas/

Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona, Anagrama, 2004.

---. "Sobre Carmen Boullosa." *Carmen Boullosa.* carmenboullosa.net. Acceso 15 sep. 2010.

Bolte, Rike. "La voz perdida –*Mejor desaparece*: exteriorización y alienación del sujeto entre la memoria imposible y la apertura textual." Dröscher y Rincón, pp. 75-88.

Bonfil Batalla, Guillermo. *México profundo: una civilización negada.* México, Grijalbo, 1987.

Boosteels, Bruno. "Alain Badiou's *Theory of the Subject*: Part I. The Recommencement of Dialectical Materialism?" *Pli,* no. 12, 2002, pp. 200-229.

Borges, Jorge Luis. "Funes el memorioso," "El aleph," "De las alegorías a las novelas." *Obras Completas*. 1974. Buenos Aires, Emecé, 1989, pp. 485-90, 617-28, 744-46.

Bourdieu, Pierre. « À propos de la famille comme catégorie réalisée ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, no. 100, 1993, pp. 32-36. *Persée.* www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1993_num_100_1_3070.

---. *Esquisse d'une théorie de la pratique. Précedé de « Trois études d'ethnologie kabyle ».* Librairie Droz, 1972. *CAIRN,* doi:10.3917/droz.bourd.1972.01.

---. "Los tres estados del capital cultural." 1979. Traducido por Mónica Landesmann. *Sociológica. Revista de la UAM-Azcapotzalco*, vol. 2, no. 5, 1987, pp. 11-17, sociologiac.net/biblio/Bourdieu-LosTresEstadosdelCapitalCultural.pdf.

---. « Les trois états du capital culturel ». *Actes de la Recherche en Sciences Sociales,* no. 30, 1979, pp. 3-6. *Persée.* www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1979_num_30_1_2654.

Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia.* New York, Basic, 2001.

Brennan, Timothy. "The National Longing for Form." *Nation and Narration*, edited by Homi Bhabha, pp. 44-70.

Bruce-Novoa, Juan. "*Morirás lejos* y la estética experimental de la Ruptura." *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico,* no. 33, 2004, pp. 447-68.

Bussanich, John. "Ethics in Ancient India." *Ancient Ethics*, edited by Jörg Hardy and George Rudebusch, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014, pp. 33–52.

Butler, Judith. "De la parodia a la política," "Actos corporales subversivos." *El género en disputa*. 1990. Traducido por Ma. Antonia Muñoz. Paidós Ibérica, 2007, pp. 173-285.

Calhoun, Craig. "Habitus, Field and Capital: the Question of Historical Specificity." *Bourdieu: Critical Perspectives,* edited by Calhoun et al., U of Chicago P, 1993, pp. 61-88.

Campbell, Federico. Prólogo, "La ficción de la memoria." Campbell, pp. 11-18, 431-43.

---, editor. *La ficción de la memoria: Juan Rulfo ante la crítica.* UNAM / Era, 2003.

Campion, Pierre. « *Bouvard et Pécuchet*, le roman impossible des savoirs ». *Arts et Savoirs,* no. 1, 15 février 2012. *OpenEdition*, doi:10.4000/aes.546.

Campos Garza, Luciano. "México, un país de contradicciones terribles: Juan Villoro." *Proceso*, 27 sep. 2012. www.proceso.com.mx/321010/mexico-un-pais-de-contradicciones-terribles-juan-villoro. Acceso 15 nov 2018.

Candau, Joel. *Mémoire et Identité*. Paris, Presses universitaires de France, 1998, pp. 1-25.

Carpentier, Alejo. *Concierto Barroco*. México, Siglo XXI, 1975.

---. *El siglo de las luces*. Barcelona, Seix Barral, 1962.

Casanova, Pascale. "Combative Literatures." *Literary Nations*, special issue of *New Left Review,* no. 72, 2011, pp. 123-34.

---. "Literature as a World." *World of Letters*, special issue of *New Left Review,* no. 31, 2005, pp. 71-90.

---. *La république mondiale des lettres*. Paris, Seuil, 1999.

Castany Prado, Bernat. *Literatura posnacional.* Universidad de Murcia, 2007.

Castro, Holanda. "Intrahistoria y memoria del presente: una lectura de *Cielos de la Tierra*, de Carmen Boullosa." *Estudios: Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*, vol. 9, no. 18, 2001, pp. 167-78.

Castro-Klaren, Sara, editor. *A Companion to Latin American Literature and Culture.* Blackwell Publishing, 2008.

Clark D'Lugo, Carol. "Before They Disappear: Reassessing Cultural (De)Formation in Mexico." Dröscher y Rincón, 68-74.

---. "Narrative and Historical Commitment in Pacheco's *Morirás lejos*." *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana,* vol. 19, no. 2, 1990, pp. 33-42.

---. "Towards a Transatlantic Reading of Good and Evil in José Emilio Pacheco's *Morirás lejos*." *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico,* no. 33, 2004, pp. 401-10.

Cloud Atlas. Directed by Tom Tykwer and Lana Wachowski, adapted from a novel by David Mitchell, produced by Netflix, 2012. *Netflix*, www.netflix.com/be-en/title/70248183. Accessed 1 May 2015.

Coco. Directed by Lee Unkrich and Adrian Molina. Pixar Animation Studios / Walt Disney Pictures, 2017.

Colebrook, Claire. *Irony.* Routledge, 2004.

Colina Trujillo, Maria S. *Nation and Narration: Feminine Identity Reconstruction in Angeles Mastretta, Laura Esquivel and Carmen Boullosa*. U of Missouri P, 2003.

Cornejo Polar, Antonio."Mestizaje, transculturación, heterogeneidad." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* no. 40, 1994, pp. 368-71.

Corral, Wilfrido H. "Novelistas sin timón: exceso y subjetividad en el concepto de 'novela total'." *MLN,* vol. 116, no. 2, March 2001, pp. 315-49. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3251623.

Corral, Will H., et al., editors. *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After.* Bloomsbury, 2013.

Coward, David. "Wielding the Strickle." *The Times Literary Supplement,* no. 4835, 1 Dec. 1995, p. 24.

Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe*. Princeton UP, 2007.

Chatterjee, Partha. *Nationalist Thought and the Colonial World: A Deliberative Discourse?* U of Minnesota P, 1986.

Cheah, Pheng. "The Cosmopolitical —Today." Cheah and Robbins, 20-41.

Cheah, Pheng, and Bruce Robbins, editors. *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. U of Minnesota P, 1998.

Dalí, Salvador. *Canibalismo de otoño*, 1936. Tate Modern, London. www.tate.org.uk/art/artworks/dali-autumnal-cannibalism-t01978. Acceso 3 mar. 2019.

---. *Ciudad de cajones. El escritorio antropomórfico*. 1936, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf. *Fundació Gala-Salvador Dalí*, www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1936/444/ciudad-de-cajones. Acceso 3 mar. 2019.

---. *La desintegración de la persistencia de la memoria,* 1954. The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida. *Fundació Gala-Salvador Dalí*, www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/676/persistencia-de-la-memoria-corpuscular?paraulaClau=la+desintegraci%C3%B3n+de+la+persistencia. Acceso 3 mar. 2019.

---. *Niño geopolítico mirando el nacimiento del hombre nuevo,* 1943. The Dalí Museum, St. Petersburg, Florida. *Fundació Gala-Salvador Dalí*, www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-

razonado-pinturas/obra/578/nino-geopolitico-contemplando-el-nacimiento-del-hombre-nuevo. Acceso 3 mar. 2019.

Dalley, Hamish. *The Postcolonial Historical Novel. Realism, Allegory, and the Representation of Contested Pasts.* Palgrave Macmillan, 2014.

De Man, Paul. *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust.* Yale UP, 1979.

---. *The Resistance to Theory*. U of Minnesota P, 1986.

Debord, Guy. *La societé du spectacle*. 1967. Paris, Gallimard, 1992.

---. *Society of Spectacle*. Detroit, Black and Red, 1983.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. 1972. Traducido por Francisco Monge, Barcelona, Paidós, 1985.

---. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie.* Paris, Éditions de Minuit, 1980.

Derrida, Jacques. *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Traducido por Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.

Dés, Mihály. "Juan Villoro: paisaje del post-apocalipsis." *Lateral: Revista de Cultura*, vol. 12, no. 122, 2005, pp. 11-15.

Díez Cobo, Rosa M. "La reescritura de la historia en la narrativa mexicana contemporánea." *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, editado por José Carlos González Boixo, Iberoamericana Vervuert / Bonilla Artigas, 2009, pp. 31-88.

Domínguez Michael, Christopher. "Álvaro Enrigue", "José Emilio Pacheco." *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 147-49, 272-73.

---. "*Cielos de la Tierra*: nuevo 'criollismo'." Dröscher y Rincón, 37-42.

---. "El panorama de un vidente. *Rasero o El sueño de la razón*." *Letras Libres*, junio 2013, www.letraslibres.com/revista/libros/el-panorama-de-un-vidente. Acceso 4 oct. 2018

Doniger, Wendy. "Brahamin." *Merriam-Webster's Encyclopedia of World Religions*, Merriam-Webster, 1999, pp. 141-86.

Dorra, Raúl. "*Morirás lejos*: La ética en la escritura." Verani, pp. 195-209.

Dröscher, Barbara, y Carlos Rincón, editores. *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo –la escritora Carmen Boullosa"*. Berlín, Tranvía, 1999.

Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Traducido

por Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981.

Enrigue, Álvaro, y Julio Trujillo. "José Emilio Pacheco: La ética del pararrayos." *Letras Libres,* no. 103, abril 2010. www.letraslibres.com/mexico-espana/jose-emilio-pacheco. Acceso 28 feb 2019.

Enrigue, Álvaro. *Ahora me rindo y eso es todo*. Barcelona, Alfaguara, 2018.

---. "Álvaro Enrigue By the Book." Interview, *Sunday Book Review, The New York Times*, 27 Mar. 2016, p. 8. *The New York Times*, nytimes.com/2016/03/27/books/review/alvaro-enrigue-by-the-book.html. Accessed 15 feb 2019.

---. *El cementerio de sillas*. Madrid, Lengua de trapo, 2002.

---. *Decencia*. Barcelona, Alfaguara, 2011.

---. *Hipotermia.* Barcelona, Alfaguara, 2005.

---. *La muerte de un instalador*. México, Joaquín Mortiz, 1996.

---. *Muerte súbita*. Barcelona, Alfaguara, 2013.

---. *Virtudes capitales*. México, Joaquín Mortiz, 1997.

Emmelhainz, Irmgard. *La tiranía del sentido común: la reconversión neoliberal de México*. México, Paradiso Editores, 2016.

Erll, Astrid. "Cultural Memory Studies: An Introduction." Erll et al., pp.1-15.

Erll, Astrid, et al., editors. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Walter de Gruyter, 2008.

Esteban, Ángel, et al., editores. *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Georg Olms Verlag, 2010.

Estévez, Abilio. "El horror de la invención." *Cuadernos Hispanoamericanos,* no. 728, 2011, pp. 15-21. *ProQuest*, search.proquest.com/docview/878811720?accountid=14701. 1 Sep 2015.

Estrada, Oswaldo, y Anna M. Nogar. "Reliving the Mexican Colonia in the New Millenium." Introduction. *Colonial Itineraries of Contemporary Mexico.* U of Arizona P, 2014, pp. 3-18.

Eusebio, Carmen d'. "En el *Arrecife* con Juan Villoro." *Cuadernos Hispanoamericanos*, vol. 747, 2012, pp. 131-38.

Fabry, Geneviève. "El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología." *Cuadernos LIRICO,* no. 7, 2012, pp. 1-10.

Felluga, Dino. *Critical Theory: The Key Concepts*. Routledge, 2015. *ProQuest Ebook Central*, ebookcentral.proquest.com/lib/ottawa/detail.action?docID=2028224.

---. “Modules on Baudrillard: On Simulation.” *Introductory Guide to Critical Theory*. 31 Jan. 2011. *Purdue UP,* www.purdue.edu/guidetotheory/postmodernism/modules/baudrillard simulation.html. Accessed 22 Nov. 2018.

Ferguson, Frances. “Too Much Information: Flaubert’s *Bouvard et Pecuchet*.” *MLN,* vol. 125, no. 4, 2010, pp. 483-802. *JSTOR,* www.jstor.org/stable/40985328-. Accessed 6 Nov 2018.

Fernández, J. Manuel. “La noción de violencia simbólica en la obra de Pierre Bourdieu: una aproximación crítica.” *Cuadernos de Trabajo Social,* no. 18, 2005, pp. 7-31. *ProQuest,* search-proquest-com.proxy.bib.uottawa.ca/docview/213910949?accountid=14701.

Fine, Robert, and Will Smith. “Jürgen Habermas’s Theory of Cosmopolitanism.” *Constellations,* vol. 10, no. 4, 2003. Blackwell, pp. 469-87.

Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet.* 1881. Paris, L. Conard, 1910. E-Book, *Wikisource,* fr.wikisource.org/wiki/Bouvard_et_P%C3%A9cuchet.

---. *Dictionnaire des idées reçues.* Paris, L. Conard, 1913. E-Book, *The Internet Archive*, archive.org/details/ledictionnairede00flau/page/n9.

---. *Correspondance Flaubert / Maupassant*. Paris, Flammarion, 1993.

Fletcher, Angus J. S. “Allegory Without Ideas.” *Boundary 2,* vol. 33, no. 1, 2006, pp. 77-98. *Duke UP,* doi:10.1215/01903659-33-1-77.

---. “Allegory in Literary History.” *Dictionary of the History of Ideas,* vol. 1, 1973, pp. 41-48. *U of Virginia,* xtf.lib.virginia.edu/xtf/view?docId=DicHist/uvaBook/tei/DicHist1.xml;chunk.id=dv1-07;toc.depth=100;toc.id=dv107;brand=default;query=Dictionary%20of%20the%20History%20of%20Ideas#1. Accesed 23 Apr. 2019.

Foreman, Amanda. “A sex and logic-chopping novel.” *The Times,* 21 Dec. 1995, p. 36. *Academic OneFile*, www.thetimes.co.uk. Accessed 1 Mar. 2016.

Foucault, Michel. *Le corps utopique : suivi de Les hétérotopies*. 1966. Paris, Lignes, 2009.

---. « Des espaces autres. » *Dits et éctits / Empan,* vol. 2, no. 54, 2004, pp. 12-19. *ÉRÈS / CAIRN,* 10.3917/empa.054.0012. Acceso 26 Feb. 2015.

---. *Microfísica del poder*. Traducido por Julia Varela, Madrid, La Piqueta, 1992.

Franco, Jean. “Latin American Intellectuals and Collective Identity.” *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, vol. 3, no. 2, 1997, pp. 265-74. *Routledge / Oxford Journals / Taylor & Francis,* dx.doi.org/10.1080/13504639752096.

---. “Piratas y Fantasmas.” Dröscher y Rincón, pp. 18-30.

Fuat Firat, A. “Marx, Commodity and Consumer Culture.” Askegaard and Heilbrunn, pp. 15-22. *Taylor & Francis,* doi-org.proxy.bib.uottawa.ca/10.4324/9781315626093.

Fuentes, Carlos. *La Gran Novela Latinoamericana*. Madrid, Alfaguara, 2011.

---. *La región más transparente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

---. *Terra Nostra.* México, Joaquín Mortiz, 1975.

---. “Las vidas de Álvaro Enrigue.” *Babelia*, 16 mayo 2009, *Anagrama,* www.anagrama-ed.es/view/10836/Enrigue-Fuentes-Pais.pdf. Acceso 29 ene. 2019.

Fundación Jumex. “El cazador y la fábrica. 11 abr - 28 jul 2013.” *Fundación Jumex, Exposiciones, Fundación Jumex Org*. www.fundacionjumex.org/es/exposiciones/49-el-cazador-y-la-fabrica. Acceso 26 mar. 2019.

Gago, Verónica. Introducción. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires, Traficantes de Sueños, 2015, pp. 21-38.

García Canclini, Néstor. *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México, Grijalbo, 1995.

García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. 1967. Madrid, Cátedra, 2000.

---. “Los funerales de la Mamá Grande.” Buenos Aires, Sudamericana, 1969.

Garrard, Greg. “Apocalypse.” *Ecocriticism*, Routledge, 2004, pp. 85-107.

“La huella de André Breton. Revisitamos la marca que dejó en México el padre del surrealismo.” Redacción. *Gatopardo*, 28 sep. 2018, gatopardo.com/perfil/andre-breton-padre-del-surrealismo/. Acceso 15 abr. 2019.

Geller, Kata. “Indexing Identity: Fritz Lang’s *M*.” *Modernism / Modernity,* vol. 22, no. 3, 2015, pp. 425-48. *John Hopkins UP / Muse,* muse.jhu.edu/journals/mod/summary/v022/22.3.gellen.html. 1 Sep 2015.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au deuxième degré*. 1982. Translated by Channa Newman and Claude Doubinski, U of Nebraska P, 1997.

Gil, Eve. “Valeria Luiselli: Me interesaba clavar una espina en la burbuja de la cultura.” Entrevista. *Siempre!* 28 jun. 2014, *Siempre,* www.siempre.mx/2014/06/valeria-luiselli-me-interesaba-clavar-una-espina-en-la-burbuja-de-la-alta-cultura/. Acceso 1 abr. 2019.

Goethe, Johann Wolfgang. *Fausto I. Goethe, Obras,* tomo I, Barcelona, Planeta, 1967.

Goulding, Christina. “Pierre Bourdieu: Luminary or Elitist? Capital and the Project of

Consumption." Askegaard and Heilbrunn, pp. 206-11. *Taylor & Francis,* doi-org.proxy.bib.uottawa.ca/10.4324/ 9781315626093.

Gutting, Gary, and Johanna Oksala. "Michel Foucault." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* edited by Edward N. Zalta, Summer 2018 ed., Metaphysics Research Lab, Stanford U. 2018, *Plato,* plato.stanford.edu/archives/sum2018/ entries/foucault/. Accessed 1 Feb. 2019.

Glissant, Edouard. "Beyond Babel." *World Literature Today,* vol. 64, no. 4, 1989, pp. 561-64. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40145542. Accessed 21 Oct. 2018.

---. "The Novel of the Americas." *Caribbean Discourse: Selected Essays*, edited and translated by Michael Dash, UP of Virginia, 1989.

González, Aníbal. Introducción, "Adiós a la nostalgia: la narrativa hispanoamericana después de la nación." *Revista de Estudios Hispánicos,* vol. 46, no. 1, 2012, pp. 51-3, 83-97. *Project Muse*, doi:10.1353/rvs.2012.0008; 10.1353/rvs.2012.0019. Acceso 12 oct. 2014.

González Echevarría, Roberto. *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative*. Cambridge UP, 1990.

Goodchild, Philip. *Deleuze & Guattari. An Introduction to the Politics of Desire*. London, Sage, 1996.

Grosfoguel, Ramón, y Santiago Castro Gómez. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Bogotá, Siglo del Hombre, 2007.

Gui, Weihsin. *National Consciousness and Literary Cosmopolitics: Postcolonial Literature in a Global Moment*. Ohio UP, 2011.

Guerrero, Gustavo. "Literatura, nación y globalización en Hispanoamérica: explorando el horizonte post-nacional." *Revista de Estudios Hispánicos,* vol. 46, no. 1, 2012, pp. 76-81. *Project Muse*, doi:10.1353/rvs.2012.0016. Acceso 12 Oct 2014.

Habermas, Jurgen. *Identidades nacionales y postnacionales*. Madrid, Teknos, 2007.

---. *The Postnational Constellation. Political Essays*. 1998. Translated and edited by Max Pensky, MIT P, 2001.

Habjan, Jernej. Introduction. *Novel beyond Nation*, special issue of *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 42, no. 4, 2015, pp. 347-52. *Muse*, muse.jhu.edu/journals/crc/summary/v042/42.4.habjan01.html. Accessed 1 Nov. 2018.

Hackforth, R. “The Story of Atlantis: Its Purpose and Its Moral.” *Classical Review,* vol. 58 no. 1, 1944, pp. 7-9. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/701961. Accessed 10 Oct. 2018.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. 1950. Paris, Albin Michel, 1997.

Heffes, Gisela. *Políticas de la destrucción / Poéticas de la preservación. Apuntes para una lectura (eco)crítica del medio ambiente en América Latina.* Rosario, Beatriz Viterbo, 2013.

Helgesson, Stefan, and Pieter Vermeulen, editors. “World Literature in the Making.” Introduction. *Institutions of World Literature. Writing, Translation, Markets,* Routledge, 2015, pp. 1-20.

Herbert, Julián. *La casa del dolor ajeno.* México, Random House, 2015.

Herrasti, Vicente. “*El fin de la locura*, de Jorge Volpi.” *En busca de Jorge Volpi: ensayos sobre su obra*, editado por José M. López de Abiada et al., Verbum, 2004, pp.

Herrera, Yuri. *Señales que precederán el fin del mundo.* México, Periférica, 2011.

Hind, Emily. “The Disability Twist in Stranger Novels by Mario Bellatin and Carmen Boullosa.” *Libre Acceso: Latin American Literature and Film through Disability Studies*. Edited by Antebi, Susan et al. State U of New York P, 2016, pp.

Hirsch, E.D. Jr., “Transhistorical Intentions and the Persistence of Allegory.” *New Literary History,* vol. 25, no. 3, 1994, pp. 549-67. *JSTOR,* www.jstor.org/stable/469466. Accessed 28 Apr. 2011.

Hirsch, Marianne. “The Generation of Postmemory.” *Poetics Today,* vol. 29, no.1, 2008, pp. 103-28.

Hitchcock, Peter. *The Long Space: Transnationalism and Postcolonial Form.* Stanford UP, 2010.

Hobsbawm, E.J., and T.O Ranger. *The Invention of Tradition*. Cambridge UP, 1983.

Hoyos Ayala, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia UP, 2015.

Hroch, Miroslav. *European Nations: Explaining Their Formation*. Translated by Karolina Graham, Verso, 2015.

Huyssen, Andreas. “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia.” *Public Culture,* vol. 12, no. 1, 2000, pp. 21-38.

Hutcheon, Linda. “Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History.” *Intertextuality and Contemporary American Fiction*, edited by P. O'Donnell and Robert Con Davis, Johns Hopkins UP, 1989, pp. 3-32.

---. *Irony’s Edge. The Theory and Politics of Irony.* Routledge, 1994.

---. *Narcissistic Narrative*. *The Metafictional Paradox*. Wilfried Laurier UP, 1980.

---. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.

---. *The Politics of Postmodernism*. Routledge, 1989.

Illouz, *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism.* Berkeley, U of California P, 1997.

Imbert, Patrick, "Cartografía, dualismo y exclusión." *Proyecto Ensayo Hispánico* / *Dynamic Quest,* www.ensayistas.org/critica/teoria/debates/imbert2.htm. Acceso 28 ago. 2017.

Irr, Caren. "Postmodernism in Reverse: American National Allegories and the 21st-Century Political Novel." *Twentieth Century Literature,* vol. 57, no. 3-4, 2011, pp. 516-38.

---. "Toward the World Novel: Genre Shifts in Twenty-First-Century Expatriate Fiction." *American Literary History,* vol. 23, no. 3, 2011, pp. 660-79.

Jameson, Fredric. *Allegory and Ideology*. Verso, 2019.

---. "The Historical Novel Today or Is it Still Possible?" Chapter III. *Antinomies of Realism.* Verso, 2013, pp. 259-313.

---. *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires, Manantial, 2002.

---. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* Cornell UP, 1981.

---. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.

---. "Third-World Literature in the Era of Multi-National Capitalism." *Social Text,* no. 15, 1986, pp. 65-88.

---. "Postmodernismo, la lógica cultural del capitalismo tardío." Traducido por Celia Montolío Nicholson y Ramón del Castillo, Nodo 50. Centro de Asesoría y Estudios Sociales, enero 2005, pp. 1-30.

Janzen, Rebecca. *The National Body in Mexican Literature: Collective Challenges to Biopolitical Control.* Palgrave Macmillan, 2015.

Jay, Paul. *Global Matters: The Transnational Turn in Literary Studies*. Cornell UP, 2010.

Jiménez de Báez, Yvette. "Escisión y unidad. Pedro Páramo, Susana San Juan y Lord Dunsany." *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien,* no. 59, 1989, pp. 81-92. *Persée,* persee.fr/doc/carav_1147-6753_1989_num_53_1_2408. Acceso 2 jun. 2018.

Jiménez de Báez, Yvette, et al. *Ficción e historia: la narrativa de José Emilio Pacheco*. El Colegio de México, 1979. *JSTOR*, doi:10.2307/j.ctv233n6q. Acceso 1 sep. 2015.

Jitrik, Noé. "Lo vivido, lo teórico, la coincidencia." *Cuadernos Americanos Nueva Época,* vol. 253, no. 2, 1984, pp. 89-99.

Johnston, Adrian. "Jacques Lacan." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* edited by Edward N. Zalta, Fall 2018 ed., Metaphysics Research Lab, Stanford U. 2018, *Plato,* plato.stanford.edu/archives/fall2018/entries/lacan/. Accessed 14 dec. 2018.

Kautzman, Kerry. "The Experience of Jewish Identity and Collective Memory in *Morirás lejos*." *Hispanic Journal,* vol. 25 no. 1-2, 2004, pp.107-18. Accessed 1 Sep. 2015.

Kellner, Douglas, "Jean Baudrillard." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* edited by Edward N. Zalta, Winter 2015 ed., Metaphysics Research Lab, Stanford U. 2015, *Plato,* plato.stanford.edu/archives/win2015/entries/baudrillard. Accessed 13 Jan. 2019.

Knaller, Susanne. "A Theory of Allegory beyond Walter Benjamin and Paul de Man; with Some Remarks on Allegory and Memory." *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory,* vol. 77, no. 2, 2002, pp. 83-101. Routledge, *JSTOR,* doi:10.1080/00168890209597859. Accessed 10 Oct. 2014.

Korsmeyer, Carolyn, "Feminist Aesthetics." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* edited by Edward N. Zalta, Spring 2017 ed., Metaphysics Research Lab, Stanford U. 2017, *Plato,* plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/feminism-aesthetics/. Accessed 15 Dec. 2018.

Kozinets, Robert. "Remembering Walter Benjamin, or the Death of the Last Intellectual." Askegaard and Heilbrunn, pp. 145-50. *Taylor & Francis,* doi-org.proxy.bib.uottawa.ca/10.4324/9781315626093. Accessed 22 Apr. 2019.

Kurlat Ares, Silvia G. "Post-Utopian Imaginaries: Narrating Uncertainty." Castro-Klaren, pp. 620-35.

Kurz, Andreas. "Representaciones del horror en Elizondo, Cortázar y Rebolledo." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 89, no. 4, 2012, pp. 413-26.

---. "El tiempo barroco en Francisco Rebolledo y Alejo Carpentier." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea,* no. 30, 2006, pp. 27-32.

Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe. *Hegemonía y Estrategia Socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid, Siglo XXI, 1987.

Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Columbia UP, 2004.

Lange, Horst. "Nazis vs. the Rule of Law: Allegory and Narrative Structure in Fritz Lang's *M*."

Monatshefte, vol. 101, no. 2, 2009, pp. 170-85. *Muse*, muse.jhu.edu/journals/mon/summary/v101/101.2.lange.html. Accessed 1 Sep. 2015.

Lecuna, Vicente. *La ciudad letrada en el planeta electrónico*. *La situación actual del intelectual latinoamericano.* Madrid, Pliegos, 1999.

Lespada, Gustavo. "Ética y estética de *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco." *Literatura Mexicana*, vol. 12, no. 2, 2001, pp. 179-218.

Levy, Daniel and, Natan Sznaider. "From 'Memory Unbound: The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory'." Olick et al., pp. 465-67.

Lillo, Gastón. "Memoria y (re)construcciones del sujeto en el filme 'El secreto de sus ojos (2009) de Juan José Campanella, y la novela 'El secreto y las voces' (2002) de Carlos Gamerro." *Sujetos, espacios y temporalidades en el cine argentino reciente. A veinte años del NCA,* editado por Gastón Lillo, Ottawa, Legas, 2015, pp. 89-103.

Livesey, Janet Mary. "Texas by Carmen Boullosa." *World Literature Today*, May 2013, www.worldliteraturetoday.org/2013/may/texas-carmen-boullosa. Accessed 27 May 2015.

Long, Ryan F. *Fictions of Totality: The Mexican Novel, 1968, and the National-Popular State*. Indiana, Purdue UP, 2008.

---. "A Conversation with Juan Villoro." *World Literature Today*, vol. 86, no. 1, 2012, pp. 16-19.

López de Abiada, José M., "En busca de Klingsor o los meandros de la memoria y el dilema fáustico. Entrevista a Jorge Volpi." López de Abiada et al., pp. 371-76.

López de Abiada, José M., et al., editores. *En busca de Jorge Volpi: ensayos sobre su obra*. Madrid, Verbum, 2004.

López Lozano, Miguel. "The Dream of Mestizo Mexico: Memory and History in Carmen Boullosa's *Cielos de la Tierra.*" *Utopian Dreams, Apocalyptic Nightmares: Globalization in Recent Mexican and Chicano Narrative*, Purdue UP, 2008, pp. 135-74.

Lowry, Malcolm. *Under the Volcano*. 1947. Kindle ed., Numitor Comun, 2018.

Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil." *La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas,* Puerto Rico, El Huracán, 1985. *Word Press,* literaturaanimada.files.wordpress.com/2014/03/ ludmer-tretas-del-dc3a9bil.pdf . Acceso 14 feb. 2011.

---. "Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura." *Dossier 17* / *Universidad Diego Portales,* www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/

Acceso 15 abr. 2019.

---. "La nación. Tonos antinacionales en América latina." *Aquí América Latina: Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010, pp. 157-78.

Lukács, Georg. *La théorie du roman*. 1920. Traduit par Jean Clairevoye, Paris, Gallimard / Denoël, 1968.

Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition*. Manchester UP, 1984.

Machosky, Brenda, editor. *Thinking Allegory Otherwise*. Stanford UP, 2011.

Marcial Pérez, David. "El apache Gerónimo fue uno de los primeros mexicanos." *El País,* 28 nov. 2018, elpais.com/cultura/2018/11/28/actualidad/1543373959_232060.html. Acceso 7 mar. 2019.

Martin, Gerald. "The 'Boom' of Spanish American Fiction and the 1960s Revolutions (1958-75)." Castro-Klaren, pp. 478-94.

Marx, Karl. "El carácter fetichista de la mercancía y su secreto." *El Capital*, Libro Primero, vol. 1, sec. 1, cap. 1, pp. 87-103. *Universidad Complutense de Madrid,* pendientedemigracion.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/capital1/1.htm. Acceso 30 abr. 2019.

Masiello, Francine. *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis.* Duke UP, 2001.

Mauss, Marcel. "Techniques of the Body." *Incorporations,* edited by Johnathan Crary and S. Kwinter, Zone / MIT P, 1992, pp. 455-75.

Mattelart, Armand. *Historia de la utopía planetaria. De la ciudad profética a la sociedad global.* Traducido por Gilles Multigner, Paidós, 2000.

Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes.* México, Random House, 2017.

Mendieta, Eduardo. "Utopia, Dystopia, Utopistics, or the End of Utopia: On Wallerstein's Critique of Historical Materialism." *Utopian Thinking,* special issue of *Review (Fernand Baudel Center),* vol. 25, no. 3, 2002, pp. 225-43. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40241549. Accessed 23 Apr. 2019.

Menton, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Mignolo, Walter. *La idea de América Latina.* 2005. Traducido por Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Barcelona, Gedisa, 2007.

---. "The Geopolitics of Knowledge and the Colonial Difference." Moraña et al., pp. 225-58.

---. *Historias locales / Diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*. Akal, 2002.

---. "The Many Faces of Cosmo-polis: Border Thinking and Critical Cosmopolitanism." *Public Culture,* vol. 12, no. 3, 2000, pp. 721-48. Duke UP, www.read.dukeupress.edu/public-culture/article-pdf/12/3/721/453043/12.3mignolo.pdf. Accessed 10 Oct. 2018.

---. "On Pluriversality." *Walter Mignolo*, Oct. 20, 2013, www.waltermignolo.com/on-pluriversality/. Accessed 1 Apr. 2019.

Mirabile, Andrea. "Allegory, Pathos, and Irony: The Resistance to Benjamin in Paul de Man." *German Studies Review,* vol. 35, no. 2, 2012, pp. 319-33.

Mitchell, David. *Cloud Atlas*, London, Random House, 2004.

Monsiváis, Carlos. "Fragmentos de 'Identidad nacional. Lo sagrado y lo profano'." *Memoria Mexicana*, no. 3, 1994, pp. 37-43. Reeditado en *Identidad Nacional*, dossier especial de la *Revista de la Universidad de México,* octubre 2017, pp. 55-61. *UNAM,* www.revistadelauniversidad.mx/storage/7a2b0618-265f-4344-b42d-5995e1ff5719.pdf. Acceso 20 oct 2017.

Montoya Juárez, Jesús, y Ángel Esteban, editores. *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1900-2006).* Iberoamericana Vervuert, 2008.

Mora, Vicente Luis. "Globalización y literaturas hispánicas: De lo posnacional a la novela glocal." Quesada Gómez, pp. 319-44.

Morales, Alejandro. "*Cielos de la Tierra* por Carmen Boullosa: escribiendo la utopía mexicana a través del eterno apocalipsis mexicano." Dröscher y Rincón, pp. 193-201.

Morán, David. "Juan Villoro: 'En México, cualquier asomo de violencia es verosímil'." *Diario ABC,* 14 abril 2012, Barcelona, p. 78. www.abc.es/20120414/cultura-libros/abci-juan-villoro-mexico-cualquier-201204131820.html. Acceso 30 oct. 2018.

Moraña, Mabel, et al., editores. *Coloniality at Large: Latin America and the Postcolonial Debate*. Duke UP, 2008.

Moreiras, Alberto. "Infrapolitics: The Project and Its Politics. Allegory and Denarrativization. A Note on Posthegemony." *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 5, no. 1, 2015, pp. 1-35. *eScholarship*, escholarship.org/uc/item/5fq4x567. Accessed 15 Aug. 2017.

Moreno Pinaud, Jorge. "Historia y política en *El fin de la locura* de Jorge Volpi." *Espéculo:*

Revista de Estudios Literarios, vol. 31, 2005. *Universidad Complutense de Madrid,* www.ucm.es/info/especulo/numero31/jvolpi.html. Acceso 3 nov. 2015.

Moretti, Franco. "Conjectures on World Literature." *New Left Review,* no. 1, 2000, pp. 54-68. newleftreview-org.proxy.bib.uottawa.ca/issues/II1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature.pdf. Accessed 19 Apr. 2018.

Moro, Tomás. *Utopía.* 1516. Traducido por Joaquim Mallafrè Gavalda, Madrid: Ariel, 2016.

Morrow, Raymond. "Defending Habermas against Eurocentrism: Latin America and Mignolo's Decolonial Challenge." *Deprovincializing Habermas. Global Perspectives*, edited by Tom Bailey, Routledge, 2014, 117-36.

Moser, Walter. « Anamnesia movies : Stratégies mémoristiques dans les films commerciales d'anamnèse. » Traducción inédita anónima de "Memoria y esquecimento no cinema comercial contemporáneo." Faculdade da Letras de UFMG, 2009, pp. 16-49.

Nate, Richard. "Allegory." *Encyclopedia of Rhetoric.* Oxford UP, 2006. *Oxford Reference,* www.oxfordreference.com.proxy.bib.uottawa.ca/view/10.1093/acref/9780195125955.001.0001/acref-9780195125955-e-5. Acceso 9 May 2015.

Navarrete González, Carolina A. "Analogía demencial en el modo de representación de *El fin de la locura* de Jorge Volpi." *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofia*, vol. 20, 2004, pp. 91-101.

Nietzsche, Federico. "De la utilidad y los inconvenientes de los estudios históricos para la vida." *Consideraciones Intempestivas. Obras Completas,* tomo 2, Madrid, Aguilar, 1932. 71-156.

Nora, Pierre, and Lawrence D. Kritzman, editors. *Realms of Memory: Rethinking the French Past.* Vol. 1: Conflicts and Divisions, Columbia UP, 1996.

Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris, Gallimard, 1997.

Olea Franco, Rafael. "La narrativa de Pacheco: una modesta y secreta complejidad." *Doscientos años de narrativa mexicana: Siglo XX*, editado por Rafael Olea Franco, El Colegio de México, 2010, pp. 469-504.

Olick, Jeffrey, et al., editors. *The Collective Memory Reader*. New York, Oxford UP, 2011.

Olick, Jeffrey, et al. Introduction. Olick et al, pp. 3-62.

Olivelle, Patrick. *Ascetics and Brahmins: Studies in Ideologies and Institutions*, Anthem, 2011, pp. 43-62. doi.org/10.7135/UPO9781843318026. Accessed 20 Feb. 2019.

Olivier, Florence. « La 'pensée 68' française et l'intellectualité mexicaine : satire et parodie dans

El fin de la locura de Jorge Volpi. » *Les modèles et leur circulation en Amérique latine: modèles et structures du roman; révision des stéréotypes; transfer de modèles*, edité par François Delprat, Sorbonne Nouvelle, dossier spécial des *Cahiers du CRICCAL,* no. 34, 2006, pp. 257-65.

Ortega, Julio. "La identidad literaria de Carmen Boullosa." Dröscher y Rincón, pp. 31-42.

---. "Pacheco: el texto de la historia." *La imaginación crítica: Prácticas de innovación en la narrativa contemporánea*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2010, pp. 427-29.

Ortuño, Antonio. *Méjico.* México, Océano, 2015.

Orwell, George. *1984*. (1954) Arcturus Publishing Ltd, 2013

Osborne, Peter, and Matthew Charles. "Walter Benjamin." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* edited by Edward N. Zalta, Fall 2015 ed., Metaphysics Research Lab, Stanford U., 2015, *Plato,* plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/benjamin/. Accessed 29 Apr. 2019.

Owens, Craig. "The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism Part 1." *October 13*, vol. 12, 1980, pp. 67-86. MIT P / JSTOR, www.jstor.org/stable/778575. Accessed 20 Aug. 2012.

Palou, Pedro Ángel. *El fracaso del mestizo.* México, Ariel, 2014.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad.* México, Cuadernos Americanos, 1950.

Pease, Donald E. "National narratives, Postnational Narration." *Modern Fiction Studies,* vol. 43, no. 1, 1997, pp. 1-23.

Pacheco, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. 1981. México, Era, 2010.

Pera, Cristóbal. "¿Nación? ¿Qué nación? La idea de América Latina en Volpi y Bolaño." *Revista de Estudios Hispánicos,* vol. 46, no. 1, 2012, pp. 99-113.

Pérez Daniel, Iván. "Memorias del derrumbe: representaciones de la historia y del nacionalismo mexicano en *Materia dispuesta*, de Juan Villoro." *Hispanic Review*, vol. 81, no. 2, 2013, pp. 201-23.

Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas: La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid, Iberoamericana, 2008.

Pfeiffer, Erna. "En el amplio espacio de los márgenes: *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa." Dröscher y Rincón, pp. 107-19.

Platón, "La República o de lo justo", "Timeo o de la naturaleza", "Critias o de la Atlántida."

Diálogos. México, Porrúa, 1989, pp. 433-621, 663-61, 723-33.

Pohl, Burkhard. "La sátira del campo intelectual en dos obras de Jorge Volpi: *De Ars Poética* a *El fin de la locura*." López de Abiada et al., pp. 234-48.

Pompa, Cristina. "The Missionary Roots of Rural Messianic Movements: Seventeenth to Nineteenth Centuries." Silvério Lima y Torres Megiani, pp. 74-89.

Poniatowska, Elena. *La flor de lis*. México, Era, 1988.

"Post-truth." *Oxford Dictionaries Online*, Oxford UP, 2018, *Oxford Dictionaries*, en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016. Accessed 30 Oct. 2018.

Pozuelo Yvancos, José María. *La invención literaria: Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián.* Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

Prádanos, Luis I. "*Vidas perpendiculares* by Álvaro Enrigue." Review. *Hispania,* vol. 92, no. 2, 2009, pp. 272-73. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/40648335. Acceso 11 ene. 2015.

Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, 1992.

Price, Brian L. *Cult of Defeat in Mexico's Historical Fiction: Failure, Trauma and Loss*. Palgrave Macmillan, 2012.

Quesada Gómez, Catalina, coordinadora. *Cultura y Globalización en Hispanoamérica*, número monográfico de *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos,* vol. 2, no. 2, Universidad de Alcalá, 2014.

---. *Literatura y globalización: la narrativa hispanoamericana en el siglo XXI (espacio, tiempo, géneros). Estudios Doctorales,* no. 14, Universidad de Antioquia, 2014.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina." *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, compilado por Egardo Lander, Buenos Aires, CLACSO, 2000. 201-46.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover, Ediciones del Norte, 1984.

Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Translated by Steven Corcoran, New York, London, Continuum, 2010.

---. *Le partage du sensible : esthétique et politique*. Paris, Fabrique: Diffusion Les Belles Lettres, 2000.

Raphael, Pablo. *La fábrica del Lenguaje, S.A.* Barcelona, Anagrama, 2011.

Rasmussen, Mikkel Bolt. "Postfascism, or the Cultural Logic of Late Capitalism." *Third Text* vol. 32, no. 5-6, 2018, pp. 682-88. doi.org/10.1080/09528822.2018.1549797. Accessed 23

Dec. 2019.

Rebolledo, Francisco. “Simbolismo en Lowry.” *Revista de la Universidad de México,* no. 91, 2011, pp 71-75. www.revistadelauniversidad.unam.mx/9111/pdf/91rebolledo.pdf . Acceso 20 nov. 2018.

Regalado, Tomás. “Jorge Volpi (México, 1968).” Corral et al., pp. 97-105.

Reid, Anna. “*Cielos de la Tierra*: ¿utopía o apocalipsis?” *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 35, 2007. *Universidad Complutense de Madrid,* www.ucm.es/info/especulo/numero35/cielosti.html. Acceso 2 sep. 2018.

Ricoeur, Paul. *La mémoire, l’histoire, l’oubli*. Paris, Seuil, 2000.

---. “Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado.” *Historizar el pasado vivo en América Latina,* dirigido por Anne Pérotin-Dumon, Universidad Alberto Hurtado, 2007, pp. 1-27, historizarelpasadovivo.cl/es_resultado_textos.php?categoria=. Acceso 15 feb. 2019.

---. *Sí mismo como otro.* 1990. Traducido por Antonio Neira, Siglo XXI, 1996.

Rioseco, Marcelo. “*Arrecife* by Juan Villoro.” *World Literature Today*. March 2013, www.worldliteraturetoday.org/2013/march/arrecife-juan-villoro. Accessed 3 May 2019.

Rivero Santa Cruz, Giovanna. *Del inframundo a la región más transparente: el sujeto político resurrecto en tres novelas mexicanas del siglo XXI*. PhD Dissertation. University of Florida, Ann Arbor, 2015. Acceso 29 ene. 2019 via la autora.

---. “Resurrección del sujeto político en *Vidas perpendiculares*: los tiempos de la memoria versus la progresión de la historia.” *Migraciones sociales/migraciones del cuerpo: nuevas constelaciones identitarias, personales y culturales,* número especial de *Letras Hispanas*, no. 14, 2018, pp. 302-19.

Robbins, Timothy R., and José Eduardo González, editors. *New Trends in Contemporary Latin American Narrative: Post-National Literatures and the Canon*. Palgrave Mzcmillan, 2014.

Rosiek, Jan. “Apocalyptic and Secular Allegory, or how to avoid getting excited —Walter Benjamin and Paul de Man.” *Orbis Litterarum*, no. 48, 1993, pp. 145-60.

Rothberg, Michael. “Between Memory and Memory: From *lieux de mémoire* to *noeuds de mémoire*.” Introduction. *Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory in Postwar French and Francophone Culture,* a special issue of *Yale French Studies,* vol. 118, no. 9*,* 2010, pp. 3-12.

---. "From Gaza to Warsaw: Mapping Multidirectional Memory." *Transcultural Negotiations of Holocaust Memory,* a special issue edited by Stef Craps and Michael Rothberg, *Criticism,* vol. 53, no. 4, pp. 523-42, 2011.

---. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford UP, 2009.

---. *Traumatic Realism: The Demands of Holocaust Representation*. U of Minnesota P, 2000.

Ruisánchez Serra, José R. "¿Afuera del 68? Volpi y Pérez Gay como ficciones inaugurales." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea,* vol. 9, no. 21, 2003, pp. 41-49.

---. "Hacia la lectura ética de *El Testigo* de Juan Villoro." *Literatura Mexicana*, vol. 19, no. 2, 2008, pp. 143-55.

---. "Juan Villoro (Mexico, 1956)." Corral et al., pp. 88-96.

---. "La máscara y el rayo: el sujeto como frontera en Gómez Peña y Enrigue." *Identidades Transfronterizas: Migración y Cultura Chicana*, editado por Salvador Jara Guerrero, et al. Plaza y Valdés, 2011, 421-33.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. 1955. Madrid, Cátedra, 1983.

Saalmann, Dieter. "Holocaust Literature: José Emilio Pacheco's Novel *Morirás lejos*." *Hispanófila,* no. 83, 1985, pp. 89-105.

Sada, Daniel. *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*. México, Tusquets, 1999.

Sáenz-Villarreal, María. "El Fausto de Goethe y el don Juan hispano." *Revista Chilena de Literatura,* no. 8, Abril 1977, revistaliteratura-uchile-cl.proxy.bib.uottawa.ca/index.php/RCL/article/view/ 41786/43318. Acceso 27 abr. 2018.

Said, Edward. *Orientalism.* 1978. Penguin, 1995.

---. *Representations of the intellectual.* Vintage, 1994.

Salmerón Tellechea, Cecilia. "La Salónica de un dramaturgo frustrado: metaficción y exilio en *Morirás lejos*." *Literatura Mexicana,* vol. 22, no. 2, 2011, pp. 157-81. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. www.iifilologicas.unam.mx/litermex/uploads/volumenes/volumen-22-2/8.%20Cecilia%20Salmer%C3%B3n.pdf. Acceso 26 oct. 2015.

Sánchez Hernández, Diana S. "Al margen: espacio de confluencia textual en *Cielos de la Tierra*, novela de Carmen Boullosa." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, no. 43, 2009, *Universidad Complutense de Madrid,* www.ucm.es/info/especulo/numero43/almargen.html.

Acceso 27 nov. 2010.

---. "El sujeto como eje constructor del pasado en *Cielos de la Tierra* de Carmen Boullosa." *Ciberletras*, no. 23, 2010.

Sánchez Prado, Ignacio M. "Los afectos de la ciudad neoliberal: *Llamadas de Ámsterdam* entre la crónica y la comedia romántica." Zavala y Ruisánchez, pp. 217-23.

---. "Echeverría *avec* Rancière: lo político, el ethos barroco y la distribución de lo sensible." *Bolívar Echeverría. Crítica e interpretación*. México, Facultad de Filosofía y Letras UNAM, Editorial Ítaca, 2012, pp. 321-35.

---. "'Hijos de Metapa': un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)." Introducción. *América Latina en la "literatura mundial"*, editado por Ignacio Sánchez Prado, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006, pp. 7-43.

---. "El mestizaje en el corazón de la utopía: La raza cósmica entre Aztlán y América Latina." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 33, no. 2, 2009, pp. 381-404. *JSTOR*, jstor.org/stable/27764263. Acceso 13 sep. 2016.

---. *Naciones intelectuales: las fundaciones de la modernidad literaria mexicana, 1917-1959.* West Lafayette: Purdue UP, 2009.

---. "Pacheco o los pliegues de la historia." *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico,* no. 33, 2004, pp. 391-400.

---. *Strategic Occidentalism: On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston: Northwestern UP, 2018.

Saona, Margarita. *Novelas familiares: figuraciones de la nación en la novela latinoamericana*. Beatriz Viterbo, 2004.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, 1988.

Sauri, Emilio. "'Dickens + MP3 : Balzac + JPEG' or Art and the Value of Innovation in the Contemporary Mexican Novel." *Mexican Literature in Theory*, edited by Ignacio M. Sánchez Prado, Bloomsbury Academic & Professional, 2018, pp. 279-94. *ProQuest Ebook Central*, ebookcentral.proquest.com/lib/ottawa/detail.action?docID=5166465. Accessed 26 Mar. 2019.

Schmidt, Friedhelm. "Literaturas heterogéneas y alegorías nacionales: ¿Paradigmas para las literaturas poscoloniales?" *Revista Iberoamericana,* vol. 66, no. 190, 2000, pp. 175-85.

"Science Fiction." Stockwell, Peter. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory,* Routledge / Taylor & Francis, 2010.

Secchi, Cesare. "*M* by Fritz Lang (Germany, 1931) Phenomenology of Evil: a serial killer and his social group." *The International Journal of Psychoanalysis,* no. 96, 2015, pp. 1423-39.

Sense8. Directed by Lana and Lilly Wachowski, et al. Web Television Series. 2015. *Netflix*. www.netflix.com/be-en/title/80025744. Accessed 17 Jan. 2019.

Seydel, Ute. *Narrar historia(s): La ficcionalización de temas históricos por las escritoras mexicanas Elena Garro, Rosa Beltrán y Carmen Boullosa.* Madrid, Iberoamericana, 2007.

Shaw, Philip. *The Sublime*. Routledge, 2006.

Shih, Shu-Mei. "Global Literatures and the Technologies of Recognition." *PMLA,* vol. 119, no. 1, 2004, pp. 16-31.

Silvério Lima, Luís Filipe, y Ana Paula Torres Megiani, editores. *Visions, Prophecies and Divinations: Early Modern Messianism and Millenarianism in Iberian America, Spain and Portugal*. Brill, 2016.

Siskind, Mariano. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature in Latin America.* Northwestern UP, 2014.

---. "La primera guerra mundial como evento latinoamericano: modernismo, visualidad y distancia cosmopolita." *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, no. 39, 2016, pp. 230-53, doi: 10.11144/Javeriana.cl20-39.pgme

Skees, Murray. "Memories Standing Outside of the Self: The Commodity, the Collector, and Walter Benjamin's Theory of Experience." *Consumer Culture Theory. Research in Consumer Behavior,* vol. 17, 2015, pp. 223-54.

Smith, Daniel, and John Protevi. "Gilles Deleuze." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy,* edited by Edward N. Zalta, Spring 2018 ed., Metaphysics Research Lab, Stanford U., 2018, *Plato,* plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/deleuze/. Accessed 29 Jan. 2019.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina.* 1993. Traducido por José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2004.

Spectre. Directed by Sam Mendes. Metro-Goldwyn-Mayer / Columbia Pictures, 2015.

Spencer, Lloyd. "Allegory in the World of the Commodity: The Importance of Central Park."

New German Critique, no. 34, 1985, pp. 59-77. *JSTOR,* www.jstor.org/stable/488339. Accessed 17 Feb. 2019.

Spicer, Andrew. Introduction. *Historical Dictionary of Film Noir,* Scarecrow Press, 2010, pp. 28-40.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?* Basingstoke, Macmillan, 1988.

Spurling, John. "The man who has everything." *Sunday Times*, London, 10 Dec 1995, p. 8.

Steinberg, Samuel. *Photopoetics at Tlatelolco: Afterimages of Mexico, 1968*. U of Texas P, 2016.

Survivor. Reality show. 2000-2013, en.wikipedia.org/wiki/Survivor_(franchise). Accessed 20 May 2019.

Tambling, Jeremy. *Allegory*. Routledge, 2010.

Tarica, Estelle. "Pacheco, el Holocausto y la memoria del 68." *Sitios de la memoria: México post 68*, coordinado por Mónica Szurmuk y Maricruz Castro Ricalde, México, Cuarto Propio, 2014, pp. 107-40.

Taylor, Charles. *Multiculturalism*. Princeton UP, 1992.

Todorov, Tzvetan. *Les abus de la mémoire*. Paris, Arléa, 2004.

Torres, Vicente F. "La novelística de Francisco Rebolledo." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea,* no. 20, 2003, pp. 30-36.

Treviño Ramirez, Elsa. "Me acuerdo… ¿Te acuerdas?: Memory, Space and the Individualizing Transformation of the Subject in Twenty-First Century Mexican Fiction." *Modern Languages Open*, 2014, pp. 1-34. *ProQuest*, search-proquest-com.proxy.bib.uottawa.ca/docview/1659986990? accountid=14701. Accessed 27 Feb. 2019.

Van Delden, Marteen. "Mexican Literature of the Holocaust." *Transnational Memory in the Hispanic World. European Review,* vol. 22, no. 4, 2014, pp. 566-74. *Academia Europea*, doi: 10.1017/S106 2798714000350. Accessed 14 Jan. 2019.

Vargas Llosa, Mario. *Conversación en La Catedral.* Seix Barral, 1969.

---. *Elogio de la madrastra.* Grijalbo, 1988.

---. "Encuentro *Vuelta*." 30 ago. 1990, organizado por Octavio Paz y moderado por Enrique Krauze. Video. *Televisa / Youtube*, www.youtube.com/watch?v=kPsVVWg-E38. Acceso 13 feb. 2015.

---. *La tía Julia y el escribidor.* Seix Barral, 1977.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana.* México, Espasa Calpe / El Colegio Nacional, 1994.

Verani, Hugo J., editor. *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica.* México, Universidad Autónoma Metropolitana / Universidad Veracruzana, 1987.

Vilatella, Javier G. "Lugares de memoria, imaginación y relato." Dröscher y Rincón 98-106.

Vital, Alberto. *Noticias sobre Juan Rulfo: 1784-2003.* México, Editorial RM / UNAM / Universidad de Guadalajara / Universidad Autónoma de Aguascalientes / Universidad Autónoma de Tlaxcala / Fondo de Cultura Económica, 2003.

Volpi, Jorge. *A pesar del oscuro silencio.* México, Joaquín Mortiz, 1992.

---. *En busca de Klingsor*. Seix Barral, 1999.

---. *La imaginación y el poder: una historia intelectual de 1968.* México, Era, 1998.

---. *El jardín devastado.* México, Alfaguara, 2008.

---. *El juego del apocalipsis.* Barcelona, Plaza & Janes, 2001.

---. *Memorial del engaño.* México, Alfaguara, 2013.

---. *No será la Tierra*. México, Alfaguara, 2006.

---. *Oscuro bosque oscuro.* México, Almadía, 2009.

---. *La paz de los sepulcros.* México, Aldus, 1995.

---. *El temperamento melancólico.* México, Nueva Imagen, 1996.

Volpi, Jorge, et al. "Manifiesto Crack." *Lateral Revista de Cultura,* no. 70, octubre 2000. www.lateral-ed.es/tema/070manifiestocrack.htm. Acceso 10 jun. 2015.

Villoro, Juan. *Apocalipsis (todo incluido).* México, Almadía, 2014.

---. *Balón dividido.* México, Planeta, 2014.

---. *La casa pierde.* 1999. Barcelona, Alfaguara, 2011.

---. *Los culpables.* 2000. México, Almadía, 2007.

---. *Dios es redondo.* México, Planeta, 2006.

---. *El disparo de argón.* 1991. Barcelona, Anagrama, 2005.

---. *Efectos personales.* 2000. Barcelona, Anagrama, 2001.

---. "'Mezcal', dijo el cónsul. *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry." *De eso se trata*, Barcelona, Anagrama, 2008, pp. 255-76.

---. *La noche navegable.* 1980. México, Planeta, 2010.

---. *Los once de la tribu.* México, Aguilar, 1995.

---. “Otro apocalipsis maya.” *Reforma*, 25 enero 2019, republicado en *Etcétera*, 26 enero 2019. www.etcetera.com.mx/opinion/otro-apocalipsis-maya/. Acceso 2 feb. 2019.

---. *Palmeras de la brisa rápida: un viaje a Yucatán.* 1989. México, Almadía, 2009.

---. *El testigo.* Barcelona, Anagrama, 2008.---. *La utilidad del deseo.* Barcelona, Anagrama, 2017.

---. *El vértigo horizontal.* México, Almadía, 2018.

---. “Writing in the Midst of Political Upheaval.” Interview with Jeffrey Lawrence & Carlos Fonseca. *Bomb Magazine,* 31 Oct. 2014. bombmagazine.org/articles/juan-villoro/. Acceso 1 Feb. 2019.

---. *8.8 El miedo en el espejo.* Buenos Aires, Interzona, 2010.

Wallerstein, Immanuel. *Utopistics. Or Historical Choices of the Twenty-first Century,* New York, The New Press, 1998.

Welliver, Warman. “Character, Plot and Thought in Plato’s *Timaeus*-*Critias*. (Philosophia Antiqua, XXXIII).” *The Classical Review*, vol. 29, no. 1, Brill, 1977.

Whitehead, Anne. *Memory*. Routledge, 2009.

Wilhelmus, Tom. “Between Cultures; Books Review.” *The Hudson Review,* vol. 49, no. 2, 1996, pp. 316-22. *JSTOR,* www.jstor.org/stable/3852468. Accessed 1 Nov. 2018.

Williams, Raymond L. *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and the Crisis of Truth*. New York, St. Martin's Press, 1995.

Zavala, Oswaldo. “Daniel Sada (Mexico, 1953-2011).” Corral et al., pp. 72-76.

---. *La modernidad insufrible. Roberto Bolaño en los límites de la literatura latinoamericana contemporánea*. U of North Carolina P, 2015.

---. “La mirada exógena: Villoro, López Velarde y la modernidad periférica en *El testigo*.” Zavala y Ruisánchez, pp. 227-43.

Zavala, Oswaldo, y José Ramón Ruisánchez. “El malabarista: las genealogías de Juan Villoro.” Introducción. Zavala y Ruisánchez, pp. 9-27.

Zavala, Oswaldo, y José Ramón Ruisánchez, editores. *Materias dispuestas: Juan Villoro ante la crítica*. Barcelona, Candaya, 2011.

Zimmer, Zac. “Archive Failure? *Cielos de la Tierra*'s Historical Dystopia.” *Blast, Corrupt, Dismantle, Erase: Contemporary North American Dystopian Literature*, edited by Brett J. Grubisic et al., Wilfrid Laurier UP, 2014.

Žižek, Slavoj. *Did Somebody Say Totalitarianism? Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*. Verso, 2002.

---. *The Fragile Absolute or Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?* 2000. Verso, 2008.

---. "Multiculturalism, or, the Logic of Multinational Capitalism." *New Left Review* vol. 225, 1997, pp. 28-51.

---. *The Sublime Object of Ideology*. 1989. Verso, 2008.

---. *El sublime objeto de la ideología*. Traducido por Isabel Vericat. México, Siglo XXI, 2000.

---. *The Plague of Fantasies*. 1997. Verso, 2008.

---. "Part II. The Split Universality. The Politics of Truth or Alain Badiou as a Reader of Saint Paul." *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology.* 1999. Verso, 2008, pp. 145-97.

Žižek, Slavoj, y Fredric Jameson. *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Traducido por Moira Irigoyen, Buenos Aires, Paidós, 1998.