

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD IZTAPALAPA

POSGRADO EN HUMANIDADES
LÍNEA TEORÍA LITERARIA

LA REFERENCIA Y LO POPULAR
EN *EL BESO DE LA MUJER ARAÑA* E *IDOS DE LA MENTE. LA INCREÍBLE Y (A
VECES) TRISTE HISTORIA DE RAMÓN Y CORNELIO*

TESIS DE POSTGRADO

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)

PRESENTA LA
MTRA. ARACELI RODRÍGUEZ LÓPEZ

ASESOR
DR. JESÚS EDUARDO GARCÍA CASTILLO

México, D. F. 10 de diciembre de 2013

Introducción.....	3
PARTE UNO: Lo popular como correlato de <i>El beso de la mujer araña</i> e <i>Idos de la mente</i>	8
<i>El beso de la mujer araña</i>	12
<i>Idos de la mente</i>	16
1.1 Deslindes básicos de lo popular	19
1.1.1 Eco: <i>mass media</i> y arte	19
1.1.2. Bollème: lo popular y el pueblo	25
1.2. La lectura de la crítica	28
1.2.1. Lo que se ha dicho de Manuel Puig: de su propuesta literaria y de la burguesía argentina	29
1.2.2. Lo que se ha dicho de Luis Humberto Crosthwaite: de su propuesta literaria y de la frontera norte.....	42
1.3. Los aspectos ya explorados	51
1.3.1. El <i>pop art</i>	52
1.3.2. Lo kitsch	61
1.4. Un aspecto por explorar: lo popular como lo propio que participa de una inercia colectiva	67
1.4.1. Resonancias estéticas de la subjetividad y la figuración de la emoción: expresionismo abstracto, informalismo, nueva figuración.....	69
1.4.2. Posibilidades de significación artística de lo popular.....	75
PARTE DOS – Metarreferencias populares en <i>El beso de la mujer araña</i> e <i>Idos de la mente</i>	97
2.1. Descripción de la <i>materia</i> : identificación de algunos objetos como referentes a emociones.....	99
2.1.1. <i>El beso de la mujer araña</i> : representación a través de la imagen melodramática o “la visión distorsionada [...] como a través de ojos cargados de lágrimas”.	99
2.1.2. <i>Idos de la mente</i> : representación a través de la evocación de la canción nortea o “Si yo le pusiera un nombre a su música [...] diría que se llama Ranulfo [...] así se llamaba mi papá”	140
2.2. Cualidades de la <i>materia</i>	178
2.2.1. Rapidez: sentir la continuidad	181
2.2.2. Exactitud: sentir el vértigo ante el infinito.....	188
2.2.3. Multiplicidad, sentir la conexión entre las cosas del mundo	195
2.2.4. Visibilidad: sentir una imagen memorable	204
2.2.5. Levedad: sentir la ligereza del mundo	209
CONCLUSIONES: El arte como continuidad creadora.....	220
Bibliografía.....	230

Introducción

La memoria está cubierta por capas de imágenes en añicos” dice Italo Calvino. Él mismo cuestionaba, en 1984, mientras escribía sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, la capacidad imaginativa del hombre ante la avalancha de imágenes que los medios masivos de comunicación le imponen o sugieren, y se preguntaba cómo entender la relación del imaginario personal con el social o mediático. Esta dificultad para crear imágenes plenamente mentales se presenta en muchos ámbitos, aquí nos resulta particularmente interesante lo que sucede en el terreno de lo literario: nuestra memoria también está tapizada por objetos sueltos que alguna vez fueron parte de un relato, entidades que pueden ser personajes, espacios, nombres, momentos, motivos, imágenes, que nos llegan por muy diversos medios que los han vuelto comunes. Se trata, por ejemplo, de don Quijote luchando contra los molinos de viento, de Sherezada enlazando historia tras historia, noche tras noche, o del hombre que llega a Comala porque le dijeron que ahí vivía su padre, por mencionar algunas imágenes fragmentadas de índole literaria. A estos ejemplos se agregan una infinidad de figuras provenientes de otros ámbitos: cuatro hombres cruzando una calle de Londres en fila india, uno de ellos sin zapatos; la mujer vestida de negro que los separó; la sonrisa perfecta del conductor de televisión que creaba estrellas musicales, la lágrima que rueda por la mejilla de la triste enamorada, etcétera. Calvino sospechaba que la imaginación, como repertorio de lo potencial, podía verse obstruida en su proceso de creación de lo memorable, de conformación de una imagen con relieve, por esa multitud de imágenes que en muchos casos se presentan ya consumadas, vaciadas de sentido.

Este conflicto ha sido notado y asumido por algunos creadores de diversas maneras: desde aquellos que buscan partir de la nada, de abandonar el mundo conocido, aquellos que crean un mundo absolutamente inmanente a la obra; hasta los que, sin

reparos, utilizan todo ese imaginario disponible bajo la certeza de que ya todo está hecho y toda obra es repetición de otras. En las ficciones existen muchísimos puntos intermedios en esta relación con referentes identificables como parte de otro sistema significativo: la parodia, el pastiche, el trampantojo, la ironía, la copia, la apropiación, entre otros; todos ellos dan como producto objetos más o menos conscientes de su intertextualidad y que, por lo mismo, la provocan de manera intencional a partir de los más diversos espacios de la cultura humana: la literatura y el arte, por supuesto, la historia de todo un pueblo o la personal, la cultura de masas, entre muchísimos otros.

De esta multiplicidad, nos proponemos indagar sobre la forma en que son retomados en dos textos: ellos no rechazan ni impugnan este cúmulo de imágenes prefabricadas, sino que las incorporan de una manera apasionada, con el placer, a veces culposo, de su efecto fácil, lindante con el disfrute que producen objetos que se han identificado con una estética *pop* o *kitsch*, conceptos que se han venido utilizando en la recepción de las dos novelas que nos interesan: *El beso de la mujer araña* (1999 [1976]) de Manuel Puig e *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio* (2001), de Luis Humberto Crosthwaite.

Toda narración está “poblada” de *objetos o individuales ficcionales*,¹ actualmente, si se considera el principio básico de la independencia del texto respecto al mundo cotidiano, o la autorreferencialidad, la mayoría de estos individuales ficcionales son percibidos por el lector como construcciones de lenguaje; en otros casos, los menos y sólo cuando se acude a una semántica mimética en verdadero desprestigio durante buena parte del siglo XX, se les ve como el reflejo de individuos o temas universales reales. A pesar de lo abarcadoras que resultan estas dos posibilidades de lectura, se dan muchos casos, como los dos que nos ocupan, en los que no sólo se percibe la semejanza, sino que,

¹ Concepto que retomamos de Lubomir Doležel. 1997. “Mímesis y mundos posibles” en Antonio Garrido Domínguez (comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Serie Lecturas. Pp: 69-94. Madrid, Arco/Libros, S. L. Tr. Mariano Baselga.

como parte de la propuesta de un texto, se trabaja sobre el reconocimiento de alguna entidad en el mundo cotidiano. Estamos ante una literatura que pretende vivificar su historicidad y sus vínculos con su realidad, textos que manifiestan una evidente conciencia sobre sí mismos; una literatura que Puig y Crosthwaite crean después de la muerte del autor, de la muerte de los géneros, de la muerte del arte, de la desaparición del mensaje o del fondo, del desvanecimiento de la figura, en fin, textos que existe, “a pesar de” y precisamente por estar enclavados en un momento histórico y artístico en que el hombre no puede olvidar las preguntas y respuestas que se han hecho otros hombres, las imágenes que lo han marcado, las historias que se han contado y que hoy se le presentan citadas a pie de página, en otros textos que ha leído, en la televisión, en una camiseta, como recreación de la recreación de la recreación.

El problema de la referencia en la literatura ha sido ampliamente tratado por la teoría literaria y se ha decantado mayoritariamente por verla como parte de un proceso de reconfiguración, sin embargo no todos los creadores, entre ellos Puig y Crosthwaite, entienden de la misma manera la inmanencia y la representación implicadas en esa nueva disposición. En su caso no se alejan de la realidad² sino que se ubican en ella y parten de esa ubicación para su enunciación. Hay géneros y tendencias que en sí mismos problematizan la relación, como la novela histórica o el realismo en su diferentes vertientes a través del tiempo; hay textos que la retoman como tema, como los de Borges que conjugan la mayoría de sus aspectos relevantes: el inevitable desvanecimiento entre los límites que separan los dos ámbitos, la realidad como algo creado y la ficción como el infinito pensamiento creativo humano. En Borges, el cuestionamiento se sustenta ampliamente en las narraciones y en los entes que las pueblan, la ficcionalización de la

² Es necesario acentuar que la realidad a la que aludiremos en múltiples ocasiones no es entendida como entidad natural o verdadera, sino la idea de mundo real que es correlato de la palabra ficcionalizada y que implica la presencia del hombre en su percepción y visualización. Los hechos reales o la realidad existen como referencias identificables espacial y temporalmente establecidas socialmente a través de la historia, pero no pretendemos establecer en ningún momento que la palabra literaria corresponda a ellos, sino que interactúa con ellos.

realidad es plena, pero le agrega un sesgo que lo hace aún más interesante: el de la sospecha sobre lo que sucede. El interés por el tema policial tematiza la sospecha, el crimen y el engaño como mecanismos de la ficción –y de la realidad como parte de la ficción–, y lo mismo sucede en los textos de Roberto Arlt, contemporáneo de Borges, pero con un énfasis diferente: no hay más el discurrir sobre los hechos y las apariencias, ya que Arlt representa la desaparición u ocultamiento de otras presencias por medio de historias simples en una sospecha mucho más vivencial que la borgeana.

Las posibilidades que abren estas dos formas de relacionar el mundo real y el mundo ficcional, como reflexión de la representación y como vivencia o experiencia ficticia, permiten observar los mecanismos referenciales que se desarrollan en *El beso de la mujer araña* y en *Idos de la mente*³ desde un espacio que no apunta al ya aceptado cuestionamiento a lo real. Observaremos el empleo de la referencia como fundamento de un proceso de pensamiento y de reconocimiento, relación que, a falta de un término más determinado teóricamente, llamaremos metarreferencia. *Metarreferencia*⁴ y *metarreferente* son términos que utilizamos para indagar, en las dos novelas, en el acto denotativo-imaginativo-reflexivo impulsado por la relación que se establece entre el mundo real y el ficcional a partir de objetos que se reconocen como parte de otro sistema de significación; una relación metalingüística dado que se presenta reconfigurada a través de la enunciación que es el texto literario mismo.

El acto de *metarreferencia* en estos objetos, planteamos, señala una característica común en ambas novelas: los metarreferentes se encuentran en el texto, primero, para ser identificados por el lector y así cumplir con la función estable de toda alusión o

³ A partir de aquí, nos referiremos a la novela de Luis Humberto Crosthwaite como *Idos de la mente*, sin el subtítulo.

⁴ Usamos estos términos a partir de la concepción de lo *metaliterario* en el sentido que resume Jesús Camarero Arribas (“Las estructuras formales de la metaliteratura”, 2004): “La metaliteratura es el resultado de extender la función metalingüística de Roman Jakobson al texto literario por medio de una adaptación que consiste en definir la operación que el texto puede llevar a cabo para mostrar el procedimiento mismo de su funcionamiento interno, anotando de paso el concepto de una función metaliteraria dentro de la literariedad”. La metaliteratura es, por tanto, “la apuesta del escritor por una acción comunicativa capaz de incorporar al lector a un acto de construcción textual en la que se ponen al descubierto las estructuras conformantes de ese mismo texto, de modo que el lector se puede volver más activo en la tarea de construcción (significación + interpretación) del sentido, completando éste por el conjunto de significaciones añadidas en el desvelamiento metaliterario”. La metarreferencia será entonces una parte de esa metalingüística literaria. En este sentido, la metaliteratura trata de la literatura como sistema, como estructura y no como tema.

referencia; segundo, para ser re-pensados y re-conectados como objetos (sin ser entendidos como coincidencia ni reflejo pues su ficcionalidad no está en duda) con una serie de ideas y emociones, que provienen del sistema con que se les ligó mediante el reconocimiento; y tercero, para aparecer como significado o sentido ficcional, a manera de *correlato*,⁵ en la refiguración de un objeto estético que va más allá de ellos.

En *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* se presentan entidades u objetos que remiten a una realidad considerada popular: películas, canciones, personajes e historias absolutamente comunes y por ello reconocibles fácilmente en relación a lo que lee, mira o escucha la gente del pueblo. Estos objetos han sido advertidos por la crítica literaria en ambos casos, como veremos adelante, sin embargo consideramos que es necesario un deslinde en cuanto lo que abarca eso que se llama *popular*, ya que la presencia de estos objetos en las novelas ha motivado una lectura que en su mayoría se reduce a señalar la réplica que significan respecto de la ideología que los produjo, en cuanto a su versión alienante y masificante. Consideramos que las relaciones que establecen estos objetos en ambas novelas se basan en una visión de pueblo que difiere de su masividad y de una reconfiguración en sí mismos y por ello revisaremos en el siguiente apartado el concepto de lo *popular* en relación a los sentidos que se le han atribuido en las dos novelas.

⁵ Es un concepto que tomamos en el sentido que lo aplica Wolfgang Iser (cfr. El acto de leer, 1987 [1978]) para señalar las posibles, o concretizadas, relaciones de sentido de los enunciados del texto literario. Considerando que el texto literario es lenguaje representado o, desde otro punto de vista, enunciación enunciada, se entiende que es un texto que cita y glosa al lenguaje natural, pero también realiza ambas acciones con otros múltiples lenguajes –sistemas de significación–, tales glosas son parte de la concreción de la obra literaria. Para Iser la obra literaria resulta de la interacción que se da entre las perspectivas esquematizadas que ofrece el texto y la concreción que el lector realiza. La enunciación virtual que es el texto literario está compuesto tanto por lo dicho (lo enunciado textualmente) como por lo no dicho (lo imaginado a partir de un movimiento de protenciones y retenciones mediante el cual el sentido –tanto a nivel de contenido como de relaciones– de las frases se activa y se expande de acuerdo a las “reglas de juego” que lo dicho establece). Iser encuentra que:

En relación a las operaciones de los textos de ficción siempre hay que considerar que no se realizan en la denotación de los objetos empíricamente dados. En consecuencia existe el máximo interés en cuál sea el correlato de la frase. Pues el mundo presentado en los textos de ficción se construye a partir de estos correlatos intencionales de la frase. “Las frases se vinculan mutuamente de distinta manera en unidades de sentido del grado más alto, que muestran una estructura muy diversa, y así se originan estas totalidades, como, por ejemplo, una narración, una novela, un diálogo, un drama, una teoría científica. Por otra parte, no sólo se constituyen los hechos que corresponden a las frases singulares, sino también sistemas completos de hechos de muy diversos tipos, como situaciones objetivas, complicados procesos entre las cosas, conflictos y coincidencias entre ellas, etc. En último término, juntamente con ello, un cierto mundo, así o de otra manera, origina determinadas partes sustanciales y las transformaciones que se realizan en ellas –todo esto como un puro correlato intencional de un contexto de la frase (Iser, 1987 [1978], pp. 179-180).

PARTE UNO: Lo popular como correlato de *El beso de la mujer araña e Idos de la mente*

“¿Te gusta la música? Pues vamos a hablar de música, qué te crees. A mí también me encanta la música. No cualquiera, claro. La que llega al fondo del cora, la que te hace llorar y sufrir y recordar a los compas. Esa que oyes en el radio y dices: ora, qué cancionzota, quisiera escucharla de nuevo y de nuevo y de nuevo. Esa música”.

Idos de la mente, L.H. Crosthwaite

Las figuras de las canciones que llegan al fondo del “cora” parecen demasiado burdas y cursis para hablar del gusto y el placer estético, sin embargo es preciso notar que a partir de los objetos (*metarreferentes*) que retoman los textos de Puig y Crosthwaite se establecen relaciones con estos ámbitos: el placer, la belleza, las posibilidades de representar ficcionalmente el mundo, la realidad o aquello que está en la memoria, ya sea vista como personal o colectiva.

El epígrafe con el que iniciamos este apartado es parte de un diálogo entre Dios y Cornelio, en *Idos de la mente*. La necesidad de *sentir* concreta la imagen de un dios al que le gustan esas “cancionzotas” que llegan al corazón, es una necesidad que parece encontrar particular satisfacción en la estética popular, en las manifestaciones de esta estética que resaltan el hecho de la pasión, del sentimiento a flor de piel y sin sutilezas.

La idea del placer estético propiciado por una canción norteña o por una película hollywoodense habla de una sensibilidad que no corresponde con la obra artística canónica y por tanto problematiza la concepción del arte como objeto estético (respecto al talento, a la técnica, a la forma). La discusión puede extenderse en dos sentidos, por un lado se valora positivamente la presencia del *otro*, del subyugado, se observa el

desgarramiento de un discurso dominante que ha propiciado la alienación del pueblo y por el otro se presenta la discusión sobre el fin del arte, sobre la pérdida de la imaginación individual, el predominio del lugar común y, en resumen, el debate sobre la devaluación de las obras artísticas que se ha acrecentado ante la producción masiva.

La relación entre lo popular y la literatura implica la producción de entidades diversas, como pueden ser la “mala literatura” bien recibida por la masa y que está implicada en un circuito comercial; también se llama popular a esa literatura que se escribe buscando expresar bellamente una idea, pero que conlleva una serie de lugares comunes y formas gastadas que el autor, deficiente técnicamente además, relaciona con lo literario; se habla de lo popular también en relación con la literatura que muestra manifestaciones de los grupos sociales minoritarios, marginales; y también en conexión con aquellos textos que desarrollan una visión comprometida con una causa y que manifiestan un cuestionamiento, dado que muchas veces implican la injusticia que rodea perennemente al pobre. Estos productos tienen diferente acogida por parte de la crítica: a los dos primeros tipos, que son producidos para y por lectores aparentemente populares, se les ha mantenido al margen del arte; y a aquellos que hablan del pueblo como parte de su temática, como pueden ser los dos últimos casos señalados, se les ha ubicado como parte de la literatura: por ejemplo, la comedia, como forma de los “menos que nosotros”, y algunas propuestas realistas –políticamente comprometidas–, como la picaresca.

En la actualidad esta ubicación, ya sea dentro o fuera de lo que se concibe como arte, no se ha dado de manera consensuada ni para una mínima parte del extenso número de libros que se producen por un también casi ilimitado número de autores. Esta imposibilidad es fácil de entender a partir de que la cantidad de obras que se producen rebasa en mucho la posibilidad humana de leerlas en su mayoría y mucho menos valorarlas, clasificarlas y encontrarles un lugar respecto al arte. La dificultad de

valorarlos se acentúa si además agregamos que los creadores no buscan la sublimación de la forma, que, aparentemente evitan la transfiguración de lo real y lo mantienen sin abstracción en muchos casos, y esa provocación intencionada aleja sus textos de la creación artística como se tenía entendida y los imbuje en una práctica de estandarización típica de los medios masivos de comunicación.

Manuel Puig y Luis Humberto Crosthwaite son parte de una nueva narrativa que se encuentra inmersa en esta compleja relación con la crítica. Como *novísimos escritores*⁶

⁶ Ángel Rama, en el ensayo preliminar a su compilación *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964/198* (1981) señala que a partir de 1964 comienzan a publicar narradores que comparten temas como lo urbano, lo popular, el manejo del habla corriente y el abordaje de la vida sexual, así como la lucha contra los *poderes distorsionantes* como la familia, el grupo social y el gobierno, entre otros (Rama, 1981, pp. 13-14); escritores que difieren de las búsquedas estéticas de sus antecesores –boom y generación de medio siglo– a quienes denomina *novísimos escritores* o contestatarios del poder. Sobre esta diferenciación, el crítico cubano Emmanuel Tornés Reyes señala en su libro *¿Qué es el postboom?* (1996) que la crisis económica, social, la coyuntura histórica en Latinoamérica que proviene de la desigualdad, del totalitarismo, los conflictos político-militares, la corrupción gubernamental, en fin, el momento de una crisis general (que ha sido asumida desde una visión de la Posmodernidad como mundial y humana) son determinantes para ubicar una ruptura que podría considerarse como el inicio de esta nueva literatura. Rama, junto con muchos otros críticos y escritores, como Donald Shaw, Juan Manuel Marcos, John Brushwood, Juan Armando Epple, Ricardo Gutiérrez Mouat, Mempo Giardinelli, Antonio Skármeta, John Garganiga, Margo Glantz, Jorge Ruffinelli, Emmanuel Tornés Reyes y más, intentan delimitar y caracterizar a esta nueva generación de escritores, sin llegar a un consenso en la denominación siquiera (novísimos, postboom, posmodernos, son las denominaciones más constantes), mucho menos en las características que la distinguen o en la clasificación de sus elementos, pero se han dado, al menos, algunas constantes que son interpretadas de maneras muy diversas dependiendo del punto de vista que guíe la propuesta de cada quien. La producción literaria que se ha dado en llamar novísima narrativa, literatura del postboom o literatura posmoderna se ubica, con algunas dificultades, pero de manera consensuada, a partir de la década de los sesenta.

Siguiendo una tendencia general, para Donald Shaw el postboom “constituye un fenómeno doble, en el que un sector del movimiento, en palabras de Derrida, ‘afirma lo lúdico’, mientras otro sector ‘cultiva el sueño de descifrar una verdad que va más allá de lo lúdico’”. (1999, p. 368). Para describir ese fenómeno doble, profundiza en los dos escenarios que coexisten en su interior: por un lado, el de un intento de contradecir los presupuestos básicos del *boom* y, por otro, una radicalización de algunos aspectos olvidados de este movimiento antecesor, por ello reconoce un modo de escribir realista y otro experimental, éste último es el que considera muy cercano al posmodernismo. Tornés Reyes también observa una clara diferenciación entre dos maneras de escritura, dos formas de sensibilidad, una de ellas marcada por la autorreferencialidad del lenguaje, por el pesimismo posmoderno, en la cual es notoria la aceptación de que la crisis de valores ha hecho desaparecer la idea de progreso y otros metarrelatos, Tornés coincide con Shaw en cuanto a que esta escritura puede considerarse similar al posmodernismo; en la otra visión Tornés ve un claro compromiso y una idea más positiva del hombre, esta perspectiva es la que concibe como *postboom*, la de los *novísimos* o contestatarios del poder de Ángel Rama.

Rama no distingue dos grupos de escritores, más bien habla de una problemática dual: forzosamente cargan con las innovadoras propuestas de sus antecesores, pero ya no pueden ir más allá por ese camino pues parece agotado: la abstracción literaria no podría continuar produciendo obras aunque pareciera el único camino posible.

Ante este cierre del camino, se da un giro violento hacia el realismo a partir del cual se puede contemplar el cambio de temáticas y formas que distinguen a los *novísimos*. Pero también queda claro que el lector debe modificar sus expectativas en cuanto a novedad.

Como se puede observar ninguna de las diversas denominaciones ofrecidas engloba a un grupo de escritores específico (los listados y antologías son extensos y variados), lo que pretenden es más bien agrupar una forma de creación durante un periodo temporal diferenciado tanto en las literaturas (posterior al boom y al medio siglo), en las sociedades (de una América Latina en convulsión ante las diversas luchas y la realidad particular de cada país) o en la sensibilidad del hombre (con una perspectiva masiva tanto del arte como del ser humano en general).

Respecto a quiénes forman parte de esta *novísima literatura*, Tornés Reyes revisa a un amplio número de estudiosos en busca de claridad: Shaw y Rama, entre otros como Juan Manuel Marco con quien debate ante el señalamiento de Roa Bastos como el precursor del postboom, Tornés cuestiona esta propuesta ya que considera que se trata de una estética común a varios autores que publicaron su obra antes que Roa (tomando en cuenta la aparición de *Yo, el supremo*, 1974), casos como el de Puig (*La traición de Rita Hayworth*, publicada en 1968, y *Boquitas pintadas*, de 1969), Sarduy (*De dónde son los cantantes*, publicada en 1967), Sanz (*Gazapo*, de 1965), José Agustín (*De perfil*, 1966, Inventando que sueño, 1968) y Fernando del Paso (*José Trigo*, 1966). En todos ellos Tornés encuentra objeciones a las formas totalitaristas o de desigualdad social, que tienden a la desideologización de los medios masivos de comunicación, rasgos propios de los *novísimos* que bien podrían llevarnos a considerarlos como puente en una continuidad o pensarlos como “precursores” de una nueva propuesta escrituraria. Tornés ve algunas de estas propiedades incluso en un texto que ha sido considerado siempre como representativo del boom: *Paradiso*, de Lezama Lima. En *Paradiso*, Tornés observa rasgos “que luego serían asumidos y perfeccionados por la novísima escritura” (1996, p. 24): intertextualidad, metatextualidad, temática sexual (homosexualidad), el humor popular, el interés por lo local (en lo lingüístico) y un toque melodramático. Tornés apunta como escritores del postboom, además de Lezama Lima (como precursor), a Roa Bastos (1917, Paraguay), Puig (1932, Argentina), Sarduy (1937, Cuba), Fernando del Paso (1935, México); Agustín (1944, México); Gustavo Sáinz (1940, México); Isabel Allende (1942, Perú); Senel Paz (1950, Cuba); Denzil Romero (1938, Venezuela); Antonio Skármeta (1940, Chile); Fernando López (1948,

en sus textos se identifican, sin una delimitación meticulosa, temáticas que implican problemáticas sociales, personajes marginales, lenguajes de grupos específicos, espacios reales, cuestionamientos que van de lo social a lo literario, a la par del uso de estrategias discursivas provenientes de la llamada literatura popular, como perspectivas y voces del otro, géneros tipificados como vulgares, objetos diversos que pueblan y dan forma a sus relatos y que aún no son considerados de manera particular dadas los múltiples contextos con los que están implicados.

Proponemos comenzar esta delimitación a partir del concepto mismo de lo popular, ya que el término implica diversos ámbitos que a veces se confunden ante su uso tan abundante y cotidiano. Una vez separados los significados que se imbrican en el término, revisaremos someramente la recepción crítica que se ha dado tanto a la obra de Puig como a la de Crosthwaite para ubicar los elementos de lo popular que se ha estudiado en cada una y analizar la interpretación que se les ha dado. Cerraremos esta

Argentina); Mempo Giardinelli (1947, Argentina); José W. Montes (1952, Bolivia); Roberto Urías Hernández (1959, Cuba); Amir Valle Ojeda (1967, Cuba).

Por su parte, Donald Shaw señala a Puig, Sarduy, Bryce, Del Paso y Elizondo como “continuadores” del boom. Observa que *Soñé que la nieve ardía* de Skármeta, publicada en 1975, “bien podría marcar el punto de partida del postboom” (Shaw, 1999, p. 259). Shaw, siguiendo una clasificación mucho más fija temporalmente que otras, recuerda que hubo escritores que quedaron marginados del boom, como Rosario Castellanos y de que hubo una tendencia de escritura más comprometida y menos experimentalista que quedó a un lado como fue el caso de la literatura de Manuel Scorza y Mario Benedetti, a partir de esta propuesta marginada podría entenderse la literatura testimonial y la posterior de los novísimos no como un rompimiento sino como una tendencia alterna. Shaw incluye en el boom también a Roa Bastos, David Viñas y Jorge Edwards (esto en la edición de 1988). En la edición de *Nueva Narrativa hispanoamericana* de 1999, coloca como “Otros escritores” (parte del boom, pero que no comparten todas sus características) a Fernando del Paso, Reinaldo Arenas, Alfredo Bryce Echenique y Manuel Puig. Como escritores del postboom, revisa a Isabel Allende, Antonio Skármeta, Luisa Valenzuela, Rosario Ferré, Gustavo Sainz, Laura Esquivel y Ángeles Mastretta y finalmente como escritores tendientes “Hacia el posmodernismo”, ubica a Néstor Sánchez, Salvador Elizondo, Severo Sarduy, Diamela Eltit, Ricardo Piglia y Carmen Boullosa.

Como ya señalamos, Ángel Rama sí observa elementos novedosos en la propuesta de muchos de estos escritores. Señala que se trata de escritores marginales en el sentido de que escriben desde un centro intelectual no metropolitano o porque se han “exiliado” y se han dispersado. Rama antóloga a: Manuel Puig (*Maldición eterna a quien lea estas páginas*), Juan José Saer (*Atridas y labdacidas, Filocles*); Mario Szychman (*A las 20:25, la señora entró en la inmortalidad*); Osvaldo Soriano, (*Cuarteles de invierno*); Plinio Apuleyo Mendoza, (*Retrato de García Márquez*); Rafael Humberto Moreno-Durán (*El toque de Diana*); Reynaldo Arenas (*Adiós a mamá*); Antonio Skármeta (*La insurrección*); Iván Egúez (*Éste es el jet-art*); Jorge Ibarguengoitia (*Los conspiradores*); Fernando del Paso (*Camarón, Camarón*); Gustavo Sáinz (*Autorretrato en un espejo humeante*); José Agustín (*La rueda de la fortuna*); Jorge Aguilar Mora (*Don Juan*); Sergio Ramírez (*¿Te da miedo la sangre?*); Alfredo Bryce Echenique (*El breve retorno de Florence, este otoño, Apples*); Rosario Ferré (*Maldito amor*); Eduardo Galeano (*Lo demás es mentira*); Cristina Peri Rossi (*Monna Lisa, Sesión*) y Luis Britto García, (*El conquistador, El juego*).

Dado que la clasificación del postboom depende más de compartir una misma sensibilidad que una época, como se puede observar en los listados anteriores, bajo esa denominación se han agrupado propuestas de escritores nacidos en muy diversos momentos (desde Roa Bastos –nacido en 1917- o Lezama lima -1910- hasta Amir Valle Ojeda –que nace en 1967). Para la mayoría de los críticos lo que une a estos escritores es una “esencial actitud humanista, ética y estética” (Tornés, 1996, p. 34), y que, sin hacerlo directamente, hablan del amor por el hombre y manifiestan fe en su lucha por la democracia, por lo mismo rechazan el autoritarismo y los prejuicios. Esta sensibilidad no es un compromiso, ya que según Tornés, los autores no pretenden erigirse en “el gran escritor” o portavoz de alguna posición, no son mesiánicos, y “prefieren, eso sí, desnudar y atacar –sin ruborizarse por el color del signo político donde ocurren los trastornos- la hipocresía, la doble moral, la intolerancia, el dogmatismo y la agresión contra la integridad física y espiritual de los seres humanos” (Tornés Reyes, 1996, pp. 34-35). Esta misma idea es la que presenta, como autor y crítico, Antonio Skármeta en su ensayo “Si al fin lo más cercano que tiene un escritor para hablar es su propia vida” (1981).

primera parte con la exploración de las posibilidades de lo popular en el arte en una rápida revisión algunas tendencias artísticas del siglo XX, así como de los postulados de teóricos como Jean Baudrillard, Gilles Deleuze, Genèvive Bollème y Claude Levi-Strauss. De este ejercicio de deslinde obtendremos una concepción de lo popular que se pueda relacionar particularmente con el acto creativo en las dos novelas aquí estudiadas y cuya historia y principales características estructurales presentamos antes de entrar en materia.

El beso de la mujer araña

Su historia: Valentín Arregui Paz, preso por actividades políticas, dialoga con su compañero de celda, Luis Alberto Molina, homosexual detenido por corrupción de menores que purga una condena de ocho años. Durante un periodo indefinido, por las noches, Molina le cuenta viejas películas a Valentín para pasar el tiempo. El director del reclusorio los ha colocado en la misma celda para que Molina obtenga información de la célula de rebeldes a la que pertenece Valentín, también le ha enviado comida preparada para que enferme y se debilite, y así ayudar a Molina a obtener la información que le han pedido a cambio de su indulto. La primera ocasión que enviaron esa comida, Molina se vio obligado a consumirla para no levantar sospechas en Arreguí, y él fue el que enfermó, después Valentín la come y enferma fuertemente.

A través de los diálogos vemos como, poco a poco, los dos hombres van conociéndose más y comparten sus ideales y deseos. Valentín busca seguir en la lucha y volver con sus compañeros y Molina quiere volver a casa con su madre enferma y a continuar su búsqueda de una buena vida, que él mismo define como de “señora burguesa” pues le gustaría encontrar un hombre a quien amar y cuidar. Molina evita preguntar por las actividades políticas de Valentín mientras aprovecha su posición de

espía para obtener comida para los dos, así Valentín termina por curarse completamente. Molina va contando, una tras otra y por partes, varias películas: una sobre una mujer pantera, una de espías y romance en la época de la segunda guerra, la de un corredor de autos, la de la mujer zombi y la de una mujer tipo “la dama de las camelias”. Recuerda además una película sobre un romance entre una sirvientita y su patrón, un hombre con una cicatriz, ésta no es narrada a Valentín, pero la encontramos en un monólogo interior de Molina. La relación de Valentín y Molina sigue profundizándose y conforme se conocen más van comprendiendo y compartiendo las búsquedas del otro. Comienza también una relación afectiva, que llega incluso a volverse sexual. Pasado el tiempo, el director de la cárcel recibe órdenes de que Molina, dado que no ha dado resultados y probablemente los ha engañado durante el tiempo que lleva en la celda con Valentín, sea liberado para así usarlo de señuelo, ya que es posible que Valentín le encargue entregar algún mensaje.

Cuando Valentín se entera que Molina saldrá libre, en efecto, le pide que le ayude a comunicarse con sus compañeros de lucha haciéndoles llegar un plan que ha ideado, Molina se niega al inicio y continúa contándole la película en turno: la mujer del puerto que se queda sola después de que muere el amor de su vida. Ante la inminente separación, Molina le pide un beso a Valentín, y durante una última relación sexual él se lo da. A punto de separarse, Molina le solicita a Valentín la información que debe llevar a los rebeldes y, ya con el plan de entrega elaborado, Molina se va de la cárcel.

Una vez libre, Molina es vigilado por 17 días, según un informe del servicio de vigilancia. Durante este tiempo, él llevó una vida normal hasta que, pasados algunos días según el plan de Valentín, se comunicó con los rebeldes por teléfono, durante la tentativa de encuentro de Molina con ellos, los vigilantes entran en acción para detenerlo y, mientras esto ocurre, un auto les dispara, y Molina muere. El informe mismo señala que

Molina parecía contemplar esta posibilidad, pues retiró todos sus ahorros y los dejó con un escribano para que fueran entregados a su madre.

Valentín es torturado y en la enfermería es sedado por el médico que se apiada de su dolor. Antes de perder totalmente la conciencia, cuenta un último sueño durante el cual se desbordan todas las figuras y pasiones que encontró en la imaginación de Molina, y que él fue haciendo suyas y fue mezclando con las propias.

Sus características estructurales: la novela consta de 16 capítulos, divididos en dos partes, de ocho capítulos cada una. En su mayor parte, el texto está presentado en forma de diálogo –entre Molina y Valentín y ocasionalmente entre Molina y el director de la cárcel–. Los diálogos entre Molina y Valentín están señalados por un guión largo, escritos en letras redondas y sin señalar quién habla, aunque no resulta necesario, pues es notorio; los diálogos entre Molina y el director están señalados como acotaciones teatrales: con el nombre de los interlocutores: escritos en mayúsculas y sin guión inicial.

También se presentan los pensamientos de ambos y se distinguen por estar escritos en cursivas. Las cursivas aparecen en el monólogo interior de Molina durante el cual recuerda la película de la sirvientita y el hombre de la cicatriz, en el capítulo cinco, y para marcar los sueños-pesadillas de Valentín: una recreación de la película que Molina le está contando (el corredor de autos) mezclada con su propia vida y sentimientos, capítulos seis y siete, y el delirio final, sobre sí mismo y su(s) mujer(es) amada(s), capítulo quince; este mismo recurso aparecerá durante la narración de la película de la mujer zombi en forma de “diálogo”: al final de alguno de los diálogos reales se agrega un texto en cursivas que sólo es pensado por el interlocutor y el siguiente diálogo real también es precedido por un pensamiento de quien inicia su participación.

Además se presentan notas al pie de página, en total 9, ocho de ellas son información sobre homosexualidad desde diversos ángulos y señalan las fuentes de las

que proviene dicha información, en muchos casos se trata de nombres y libros identificables: D.J. West, S. Freud, O. Fenichel, Rattray Taylor, Herbert Marcuse, Norman O. Brown, Denis Altman, J.C. Unwin, J.L. Simmons, J.C. Flugel, Theodore Roszak, pero también se asignan a entidades sin referente como Anneli Taube; en todas ella se presentan interpretaciones, clasificaciones y discusiones sobre el tema (esta parte del libro ha sido criticada por algunos estudiosos por su falta de apego a los originales, se dice que lo expuesto no corresponde total o seriamente a los autores citados). Además se presenta una nota que contiene una aparente ficha publicitaria sobre la película *Destino*, de los estudios Tobis-Berlín, que narra parte de la película de la espía nazi desde un estilo mucho menos sentimental que el de Molina.

En la novela se “incluyen” dos textos informativos provenientes de los custodios de la cárcel: uno es el “Informe para el señor Director del Sector III, preparado por Secretaría Privada” y contiene las descripciones de Molina y Arreguú y el otro es el “Informe sobre Luis Alberto Molina, procesado 3.018, puesto en libertad condicional el 9 del corriente mes, a cargo del servicio de vigilancia CISL...”, que describe los 17 días que Molina vivió en libertad. También una lista de alimentos que Molina elabora para que sean surtidos y llevarlos a la celda como parte del engaño.

Los diálogos representan el estilo coloquial incluyendo la pronunciación y el acento. Cuando uno de los dialogantes no contesta se representa su silencio mediante el guión seguido por puntos suspensivos. Este recurso es muy utilizado en las “escenas” de las relaciones sexuales. Se acentúa el significado de la presencia silenciosa.

Idos de la mente

Su historia: Ramón y Cornelio son dos amigos que, un día, deciden formar un dueto de música norteña. Después de tocar en cantinas y bares de Tijuana se vuelven famosos, se separan y cada uno se va por su lado.

Los personajes eran amigos desde la infancia y siempre andaban juntos, les gustaba mucho la música así que decidieron aprender a tocar –Ramón el acordeón y Cornelio el bajo sexto– y formar un grupo al que llamaron los Relámpagos de Agosto – porque “del norte” ya había sido usado por otro dueto–. Un día, Cornelio se encuentra con Dios y hace un trato con él para, juntos, hacer música. Ramón y Cornelio recorren cantinas ofreciendo su música mientras aprenden del “medio” (su música debe despertar el sentimiento, los mariachis odian la música norteña) y discuten sobre sus búsquedas, en especial de la mujer perfecta. Un productor “los descubre” –Jimmy Vaquera, quien lleva la música en la venas, literalmente– y se comienzan a presentar en espacios más importantes. Les llega el éxito y los clubes de fans. Cornelio comienza a apartarse de Ramón. Comienzan a aparecer en televisión, con el Sr. Velasco, quien dictamina que Ramón es un segundón. Las canciones siguen fluyendo y derramándose por el mundo. Dios tuvo, antes que Cornelio, otros socios, como José Alfredo. Ramón y Cornelio conocen, cada uno, a su mujer perfecta: Cornelio a Carmela Rafael, lectora de poesía japonesa del siglo XV que viste ropa negra y botas militares, y Ramón a Yéssica Guadalupe, piernas largas, caderas excelsas y una cintura para poner las manos, futura reina de belleza de Sonora.

En las presentaciones ya nadie oye las canciones, todo es histeria y alboroto. Carmela Rafael comienza a inmiscuirse en todos los asuntos del dueto. Ramón y Cornelio se separan. Ramón se deprime y se va a vivir a un rancho con su esposa y su acordeón. Cornelio sigue su carrera, hace películas, se hace amigo de José Alfredo, éste muere

cuatro veces de diferentes formas (en una a José Alfredo le gustaba correr autos a gran velocidad y tiene un accidente, en otra, un rayo le cae en medio de un juego de golf, en otra una “asesina solitaria” fanática de Cornelio lo mata accidentalmente al atravesarse entre Cornelio y la bala, en otra muere en un hospital, enfermo y solo –en todas, menos en la última, Cornelio escuchó sus últimas palabras: “Yo también hablaba con él”). Mientras tanto, Ramón está en plena decadencia, con una relación “rara” con su acordeón, al cual llama Marilú; sin fama ni más dinero, Yéssica Guadalupe lo deja y le quita todo lo que le queda, Ramón se “pierde en el alcohol” hasta que es rescatado por una joven seguidora que lo ama a pesar de todo: Susana. Cornelio se siente cada vez más agobiado por la fama, la fama y la soledad lo abruman y comienza a enclaustrarse: descubre que Carmela Rafael lo engaña, recibe cartas de su supuesto padre, quien quiere verlo, le pide que lo deje volver a su vida, Cornelio le responde que su padre está muerto, así se lo dijo su madre, las cartas siguen llegando hasta que Cornelio, a través de abogados le envía dinero, que seguirá recibiendo si no vuelve a comunicarse. El padre desaparece.

Ramón vuelve a la música, se casa con Susana y a pesar de su éxito, el Sr. Velasco nunca lo llama para presentarse en su programa. Cornelio se queda solo, engorda, canta en algún bar de Tijuana otra vez, es abucheado porque siempre está borracho y no recuerda ni la letra de las canciones. Un día se levanta temprano, se afeita y decide dejar de beber, empieza a componer una canción, pero no la puede terminar, muere. Cornelio llega a una fiesta con José Alfredo, Pedro, Javier, Jorge, quienes, según el anfitrión, lo estaban esperando. Ramón recibe la noticia de la muerte de Cornelio, triste piensa que podría componer una canción, pero no lo hace... la canción se aleja como Cornelio.

Sus características estructurales: la novela se divide en siete capítulos cuyo título es indicativo del contenido, en la misma página en que aparece el título del capítulo se ubica una viñeta de Ricardo Peláez Goycochea –responsable también de la ilustración de la portada en la edición de Joaquín Mortiz (2001).⁷ Cada capítulo contiene varios segmentos, cada uno titulado (en número de 11, 11, 16, 15, 18, 22, 16, del capítulo uno al siete). La novela se inicia con un texto independiente que en el índice de la edición de Mortiz aparece como “Ramón está triste...”,⁸ cada uno de los siete capítulos empieza con un segmento titulado, en el índice, “Truenos y relámpagos” que contienen partes de una supuesta entrevista⁹ de los Relámpagos con Abigael Bohórquez y cuenta con un epígrafe, todos de canciones populares. Los títulos en general son nombres o frases de canciones (“Tú y las nubes me tienen loco”, “Finge no mirarme”), sin embargo, también se identifican con nombres o alusiones a textos literarios (como “Cartas al padre”) o con frases populares (como “Todo lo que digas será al revés”). En la página de legales aparece una leyenda que dice “Los personajes de este libro, así como el narrador, el autor, los amigos del autor, incluso la presente nota, son ficticios. Sólo la música es real”.

La novela comienza cuando Ramón recibe la noticia de la muerte de Cornelio. No hay una narración lineal pues cada segmento cuenta un suceso particular. Son flashazos que van conformando en cada capítulo un periodo de la vida de los personajes: “Éstos eran dos amigos” cuenta la infancia y cómo se inició el grupo; “Primeros relampagazos” presenta los esfuerzos por consolidarlo hasta que son “descubiertos”; “Fama y fortuna”, trata de los logros; “Todo por servir se acaba”, de los problemas del dúo; “Cornelio superstar” enfatiza la separación y cuenta sobre la carrera ascendente de Cornelio; “Si

⁷ En la edición de Tusquets (2010), cambia la portada, algunos detalles mínimos en el texto original y se agrega un apéndice: éste contiene 32 escenas omitidas en la primera versión (como en las películas, explica el mismo Crosthwaite en un comentario titulado “Material adicional” con el que inicia el apéndice).

⁸ El título sólo aparece en el índice, no en el cuerpo de la novela y en la edición de Tusquets ya no se incluye en el índice. Lo mismo ocurre con los segmentos “Truenos y relámpagos”.

⁹ Al final del primer segmento aparece una nota al pie de página que informa de la procedencia del diálogo (Crosthwaite, 2001, p. 14).

tarda mucho mi ausencia” es la caída de Cornelio y el repunte de Ramón; “Ya con ésta me despido” cuenta la amargura de Cornelio, su resignación y su muerte.

Se usa un amplio repertorio de recursos narrativos: el estilo directo se presenta tanto incluido en una narración como en segmentos formados totalmente por diálogos, estos últimos son de dos tipos: diálogos que sólo se marcan con guiones, sin indicación de quién habla –aunque en la mayoría de los casos el mismo diálogo permite identificarlo o al menos señala a quién se dirige– y los pertenecientes a la entrevista de Bohórquez que están señalados con el nombre de quien habla en mayúsculas (RAMÓN, CORNELIO o AB); así como la entrevista, se insertan otros códigos literarios como las cartas que intercambian Cornelio y su padre o un comunicado de prensa de Jimmy Vaquera; se utilizan narraciones en tercera persona con matices diferentes, desde la omnisciencia hasta una transparencia que linda con la falsa tercera persona; además se recurre a listados de diversos tipos: de canciones, de lugares, de ideas (algunos personajes enumeran y enlistan sus pensamientos), de acciones (el narrador); asimismo se maneja significativamente el espacio de la hoja en blanco: las sangrías varían considerablemente, las palabras o las frases “caen”, se deslizan, como en el caso de una nota que le dejan unos narcos a Cornelio, en la que le dicen que debe componer una canción usando unas palabras que le dan en desorden (Crosthwaite, 2001, p. 140). La misma separación de los segmentos es un uso del espacio del texto que aísla las ideas, en este mismo sentido se hace un uso constante de los paréntesis, notorio desde el subtítulo de la novela.

1.1 Deslindes básicos de lo popular

1.1.1 Eco: *mass media* y arte

Umberto Eco, a partir de su libro *Apocalípticos e integrados*, (1993 [1968]) tuvo una participación importante en la discusión sobre la omnipresencia de los medios

masivos de comunicación en el mundo del arte. Ahí señala una procedencia única de los postulados aparentemente contradictorios de dos visiones sobre la cultura popular y sus productos, perspectivas que ubica como *apocalíptica* una, e *integrada*, la otra.

El semiólogo italiano destaca que muchos elementos que se atribuyen a la cultura popular provienen o son impuestos desde la “esfera alta”; esto es, si bien a la masa como tal puede atribuírsele un *ethos* y un lenguaje propios además de una serie de exigencias particulares, de manera paradójica, sus formas de divertirse e imaginar no nacen en su seno, sino que provienen de la clase hegemónica que ha buscado adaptar los contenidos de su propia cultura a esta forma de ver o sentir que al mismo tiempo desprecia. Esta adecuación de los mensajes conlleva una serie de condicionamientos al gusto y *ethos* del consumidor medio; Eco señala que desde los inicios de la reproducción en serie de libros e ilustraciones se han presentado ya características de masificación que continúan siendo parte de estas formas en la actualidad; ejemplo de ello son, por un lado, su carácter efímero, rasgo que ha derivado en productos mal hechos, y, por otro, su montaje de sentimientos y pasiones en función del efecto que deben producir, adaptación que manifiesta, por ejemplo, en los títulos mediante los cuales guían al receptor en cuanto a cómo debe ser juzgado o entendido el hecho presentado: “...Novela original de malas costumbres contemporáneas, consecuencia de los vicios en la sociedad”¹⁰ o “La triste historia de...”¹¹.

¹⁰ *Desde la timba al timo. Novela original de malas costumbres contemporáneas, consecuencia de los vicios en la sociedad*, (1880) de Antonio de San Martín.

¹¹ Es interesante considerar el subtítulo de la novela de Crosthwaite en este sentido: *La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, ya que, retomando la alusión a la novela de García Márquez, se puede encontrar en ambos títulos esta especie de guía interpretativa para el receptor, rasgo que como más adelante veremos (aunque no exactamente a partir del subtítulo que aquí señalamos) es interpretado por la crítica como un jugueteo irónico respecto a la relación entre la alta y la baja literatura, pero que también se puede ligar a la necesidad de recuperar y reconfigurar la carga emocional que tienen: la historia que nos cuentan es increíble y triste, los prodigios y el asombro se nos vendrán encima, además del dolor humano, pero, como en el texto de García Márquez, esta guía parece fuera de lugar, ya no es creíble que nos ofrezcan esto en el título, por lo tanto se lee como un acento del tono hiperbólico y burlesco que caracteriza a las novelas, más a la de García Márquez, pues en *Idos de la mente* se volvería casi caricaturesco: estamos ante una más de esas historias “asombrosas”, “extraordinarias” y “terribles” que tantas veces nos han hecho consumir los *mass media* y por tanto el subtítulo debería ser plena burla de esos melodramas... y no lo es. La isla “(a veces)” que entra en contacto con el sentido literal del título y propone una nueva revisión: a veces las historias, a pesar de su repetición y pesadez, nos pueden acercar a lo fantástico y a lo sombrío de la vida.

Ante esta forma de producir obras con pretensiones artísticas o que intentan inducir un efecto que se parece al “éxtasis estético”, la reacción de los dos “bandos” es lógica: para los apocalípticos es una muestra del fin del arte y para los integrados es la única forma en que la gran masa tendrá acceso al arte. No obstante las inciertas diferencias, desde las dos posiciones estas producciones se ubican como una versión rebajada del arte.

Eco distingue dos clases de estos subproductos: los de la *masscult* y los de la *midcult*; estos últimos son los que provocan el desprecio y la preocupación de los apocalípticos, ya que son una banalización de lo que consideran el arte verdadero, y son los que se aprovechan, como mero artificio y procedimiento acabado, de los experimentos y rompimientos que, a manera de acontecimiento, logra el verdadero arte. Este planteamiento de los críticos obviamente se encamina en contra de la masificación y el consecuente control que la misma puede representar sobre los productos artísticos y que se realiza, en muchos casos, con fines comerciales.

Resumiendo las críticas en contra que los apocalípticos hacen a la cultura de masas, se señalará que, debido a la heterogeneidad del público al que se dirigen, sus propuestas son siempre estandarizadas, por ello no se permiten poseer ni proponer soluciones originales o que renueven la tradición o la sensibilidad ya establecida; estas propuestas son recibidas pasivamente por el público que no tiene conciencia de sí mismo como grupo social, y son recibidas como emociones inmediatas (provocadas y no representadas); dependen de un *circuito comercial* que, además de apegarse a lo que “le gusta a la gente”, le crea los gustos; el disfrute que provocan los productos difundidos masivamente se da sin esfuerzo, aun cuando se trate de obras reconocidas como artísticas por la cultura superior, pues éstas son niveladas con otros productos como mero entretenimiento; las propuestas que hace llegar la masificación promueven una visión

acrítica, tipificada, pasiva, sin expectativas ni reflexión, una visión que se centra en el presente de manera superficial, sencilla y que se basa en opiniones comunes; finalmente, desde esta visión apocalíptica se considera que “los *mass media* se presentan como el instrumento educativo típico de una sociedad de fondo paternalista, superficialmente individualista y democrática, sustancialmente tendente a producir modelos humanos heterodirigidos” (Eco, 1996 [1968], p. 59). Eco ve en esta posición una cierta raíz aristocrática.

En cuanto a la posición de los integrados, que son quienes ven en la masificación de la comunicación y del arte una oportunidad de compartir y hacer llegar la alta cultura a todos, en los rasgos analizados por Eco se puede observar una constante réplica a la posición apocalíptica, que sin embargo no niega los “defectos” que son asignados por éstos a los *mass media* ni a los productos que manejan. Los integrados aceptan el peligro que significa esta masificación, pero la consideran un mal menor ante lo que sucedía en épocas anteriores, durante las cuales las clases populares se encontraban totalmente desvinculadas e imposibilitadas para acercarse, conocer o disfrutar de cualquier propuesta actual o artística. Sobre este punto de vista más “positivo”, Eco revisa las siguientes proposiciones: los integrados consideran que la sociedad en la que se desarrolla este tipo de comunicación implica una cultura sustentada en la democracia y no meramente en el capitalismo como se le achacaba. Debido a este sesgo democrático, la comunicación masiva puede ser vista como un logro dado que, mediante la adecuación a la media de los diversos elementos comunicables, consigue la participación entre los numerosos grupos que conforman la sociedad.

Por otra parte se ve el beneficio de que el pueblo puede acceder a la cultura alta, posibilidad que antes no existía; la enorme cantidad de información presentada indiscriminadamente no tendría que ser vista necesariamente como un peligro para

quienes la reciben, ya que esta actitud es demasiado pesimista respecto a la capacidad de los receptores y muestra una lástima que no tiene que ver con sus reales necesidades; también señalan que desde siempre a la masa le han parecido atractivos los espectáculos de distracción como el circo, y no puede atribuírsele a los *mass media* su preponderancia; consideran que la homogeneización del gusto ayudaría a eliminar diferencias sociales existentes (castas) y unificaría sensibilidades; la divulgación de conceptos ya digeridos sí funciona como estímulo para su conocimiento; la difusión intensiva e indiscriminada y el cúmulo de informaciones pueden embotar la recepción, pero al menos se tiene la comunicación que antes ni se podía pensar.

Desde este punto de vista, los medios de masas tampoco son necesariamente conservadores, ya que en ocasiones incorporan innovaciones como el uso de nuevos giros lingüísticos o modos de hablar. Para los integrados, los aspectos negativos son mínimos ante la posibilidad de que la clase baja tenga un acceso, nunca antes visto, a la información y al arte, y lo único que no aceptan como parte de los medios masivos en sí mismos es el carácter alienante y consumista que se les atribuye desde otras miradas.

Como señala Eco, lo que se describe como la visión integrada es, también, una justificación “desde las alturas” para auxiliar a las masas y salvarlas de sus defectos intrínsecos a través de los *mass media*, se piensa que estos, mediante productos simplificados y degradados pero que conservan algo de propositivos, pueden educar tanto el gusto como el saber del hombre-masa.

Eco despliega una de las relaciones más problemáticas que vive el arte a partir de su masificación, aquella que tiene que ver con su finalidad y cómo ésta se relaciona con los diversos actores involucrados (la obra, quien la crea –si es que la crea– y quien la recibe).

En los juicios que analiza Eco se habla de los productos de los medios masivos de comunicación como aquellos fabricados para una masa caracterizada por su baja cultura, la cultura popular, aquella a la que se le puede atribuir un *ethos* y un lenguaje específico, sin embargo es evidente que tales productos no se relacionan con ese sentir ni esa forma de expresarse sino que responden a un modelo del receptor masivo, estandarizado desde la interpretación culta y no se relacionan realmente con la cultura popular que como tal no se conoce. También superponen sin mayor distinción diversos tipos de productos: los que son creados para lograr efectos específicos por medio de los procedimientos establecidos por los medios masivos, los que utilizan procedimientos “robados” a la creación artística y que los rebajan y aquellos que originalmente fueron obras artísticas y son exhibidos a través de los medios masivos de comunicación. Lo que se presenta como un debate entre dos perspectivas, una elitista y otra democrática, no se sustenta en el conocimiento de los dos tipos de cultura que supuestamente atacan o defienden (la baja y la alta): apenas se manejan las ideas más generales de lo que se entiende por arte desde un punto de vista estético, filosófico o teórico y apenas se vislumbra lo que el pueblo sabe, piensa o siente, en general o respecto a esa cultura mediática o ante la “alta cultura”.

Consideramos que el análisis de Eco nos permite separar la participación de los medios masivos de comunicación en cuanto a sus funciones de producción, comunicación y comercialización de objetos pertenecientes a las esferas estéticas de dos sensibilidades, una culta y una popular, sin que por ello nos presenten tales sensibilidades más que a partir de sus características más extendidas y por tanto, más generales –lo que en un momento dado causa una nueva confusión con lo popular–.

Sin negar que el medio pueda ser muy relevante para la obra creada, es un hecho que los productos de los *mass media* responden a la masa como consumidor y la masa como tal, se distingue del pueblo en muchos sentidos, como veremos a continuación.

1.1.2. Bollème: lo popular y la emoción

Lo popular, por lo general, implica espontaneidad, inmediatez, ingenuidad, naturaleza, por una parte, y puerilidad, ignorancia, incultura, estatismo, por otra. Como señala Eco, a su hacer se le atribuyen características como la ausencia de innovación, el descuido y un rústico dominio técnico, ya sea en el uso del color, de la palabra o de cualquier otra materia manipulada.

Lo popular pareciera pertenecer –y no– a ese pueblo impalpable, así lo hace notar Geneviève Bollème en su estudio *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo “popular”* (1990 [1986]). Señala que el sustantivo *pueblo* ha sido prácticamente sustituido por el adjetivo *popular* en muchos usos, esto debido a que así se atenúa, dice, la dimensión política que implica el pueblo desde su origen. El pueblo es, no como definición sino como una caracterización apenas tentativa que se ha ido elaborando a través del tiempo:

Fuerza en movimiento, condenada desde que escapa a esta totalidad reconocida, constituida, gobernada. Pueblo de las pasiones ciegas, al que se le atribuyen los defectos y las carencias a medida que pasan los siglos según las normas del saber (saber-hacer o saber-vivir) y que cambian, se multiplican y se modifican con ellos. El pueblo es siempre ese resto sin medios, ni intelectuales ni materiales; resto de aquellos que no tienen educación, “depósito de todos los errores y opiniones del pueblo” (1670), bárbaros... La ignorancia y la pobreza [...] engendran defectos, tales son el estado y la condición de aquellos que son los menos cultivados, los menos ricos [...], los menos privilegiados, la gente “de condición modesta”, “la pequeña gente” [...] el pueblo (Bollème, 1990 [1986], p. 36).

En sus orígenes indoeuropeos, la palabra *pueblo* implicaba la abundancia del hombre en un lugar, la acción de multiplicarse y esparcirse hasta colmar el espacio, así lo muestran las raíces *plè-pleo* que anteceden al *populus* latino, al *poble* catalán y al *populo* italiano.

Así *pueblo* implicaba la muchedumbre, la multitud. Este significado llegó a una versión extrema al observar al hombre habitante de un estado constituido en su versión masiva, “no es el hombre en tanto que es en número, sino el hombre tal como se encuentra en el número” (Bollème, 1990 [1986], p. 31). Este hombre en el número ya no se distingue como ser individual, lo masivo no permite pensarlo como hombre. Ésta sería la principal distinción entre masa y pueblo y es la que está implicada en la concepción del receptor modelo que toma en cuenta para sus productos los *mass media*, como veíamos con Eco.

Para Bollème, el pueblo se distingue por su manera de reunirse, por la manera en que llena un lugar y no sólo por ser una muchedumbre, en este sentido, para los griegos había *laos* (el pueblo en armas), *demos* (la población de una tierra, con una condición social común), *ecclèsia* (el pueblo reunido por convocatoria), *sullogos* (el pueblo reunido por concentración accidental), *homados* (el pueblo en reunión tumultuosa y ruidosa)... entre otras muchas formas.

El pueblo es una agrupación de personas, que llenan, hormigean, se multiplican, cubren, protegen y, eventualmente, destrozan y devastan, como lo indican los numerosos verbos que matizan esas manera de habitar (Bollème, 1990 [1986], p. 33).

Las lenguas romances tendieron a la unificación de esta múltiple vida política de los hombres y por ello *pueblo* o *popular* tienen hoy tantos sesgos implicados. También llegó un momento en que *pueblo* dejó de designar la concentración como acto universal y se refirió al resultado, la reunión como tal y más allá, como institución. Sin importar ya que no se diera físicamente la concentración, *pueblo* comenzó a designar una agrupación que, al mismo tiempo, distinguía o separaba a unos de otros. Definir un pueblo es instituirlo como particular y rechazar a quienes no forman parte de él por no poseer los caracteres definidos.

De estatus de multitud indiferenciada se pasa al reconocimiento de su existencia; reunidos bajo instituciones parecidas, los hombres se convertirán en una nación, en el conjunto de una fuerza.

Ello no impide que toda nación constituida como tal tendrá siempre sus orillas, sobre sus márgenes, este populacho, este pequeño, esta plebe, este pueblo bajo, este “populacho” del que se dice que estorba, “que será necesario poner guardias para echarlo” [...]; el pueblo incluirá siempre “esta hez de clases últimas del pueblo, reunidas en muchedumbre, gente que en un país (sin importar cuál) no gozan de autoridad alguna, ni de ninguna consideración [...] Al lado del pueblo siempre habrá el “pequeño pueblo”, el “pueblo común”, cuya emoción, el movimiento son siempre amenazantes y peligrosos, porque son incontrolables e incontrolados (Bollème, 1990 [1986], pp. 35-36).

A partir de lo expuesto por Bollème, encontramos que en *pueblo* se unifican y redefinen dos ideas contrapuestas: la agrupación y la separación, y por tanto la organización y reorganización constante de la vida política del hombre. Hablar de *pueblo*, entonces, es hablar, más que de un sector específico de la población, de las fuerzas que reúnen o separan a los diversos hombres, sin que desaparezca su individualidad (como sí sucede en la masa y permite considerar a ese conjunto como pasivo y alienado). En contraste con la masa, el *pueblo* se caracteriza por la emoción y la subversión, aunque estos rasgos no provienen precisamente de su colectividad, para Bollème no es lo masivo o el ser muchedumbre lo que propicia lo revolucionario, sino la agrupación de una *inercia colectiva*, que ve descrita por Sartre:

Sartre da cuenta de aquello que, bajo la presión de circunstancias y de limitaciones materiales ligadas esencialmente al temor y a la necesidad, hace grupal la inercia individual y la convierte en acto revolucionario. Él dice cómo actos y palabras se producen por lo que [...] llama “la efervescencia y la fusión”: las cosas se dicen, se cuentan, se comentan, mientras se propaga un rumor que el miedo engendra e incrementa. El grupo actúa, el grupo habla, cada uno es creador, cada uno produce el acto y la palabra del otro (Bollème, 1990 [1986], pp. 148-149).

Por tanto:

[...] Existe el pueblo solamente en el momento de una representación, de un intercambio, de una emoción, y la representación es ella misma un acto puntual, siempre otro, siempre nuevo, teniendo su lengua propia, su inscripción particular; momento siempre revolucionario, de una urgencia; urgencia de hacer, de decir, de escribir, urgencia que incita a una transgresión, a una creación (Bollème, 1990 [1986], pp. 149).

Así, tenemos una idea de *pueblo* presente, activo, como una fuerza de conjunción y disgregación capaz de representar la emoción, que Sartre liga al miedo, pero Bollème y otros extienden a la creación, a lo cotidiano, a la fiesta. A partir de esta conceptualización de *pueblo*, en lo popular se pueden reubicar ciertos significados: a partir de su capacidad de demarcación nos muestra cómo el espacio de lo inculto, de lo indomado está dado sólo a partir de un movimiento que una fuerza específica provocó, pero podemos ver que también implica una fuerza diferente que es disgregada porque resulta peligrosa para la emoción colectiva que conjuntó al primer grupo. También podemos comprender que el término *popular* ha terminado designando sólo a un tipo específico, pero no descrito ni estudiado, de emociones, aquellas que mueven a los grupos sin autoridad reconocida.

1.2. La lectura de la crítica

Dado que nuestro objeto son las *metarreferencias populares* de las dos novelas que forman el *corpus* y el proceso de representación ficcional que implican, revisaremos aquí en estudios previos de las obras de Puig y Crosthwaite algunos acercamientos a esos objetos populares. La finalidad de esta revisión es doble, por una parte buscamos confrontar nuestra idea de que *lo popular* ha sido estudiado desde una concepción fuertemente establecida como unitaria y al mismo tiempo pretendemos mostrar un

panorama general que ubique a ambos escritores en su contexto literario a partir de sus críticos.

Esta exploración abarcará ámbitos específicos de interés en cada autor, en Manuel Puig, por ejemplo: el cine hollywoodense, la música popular –boleros, tango–, géneros como el folletín; en Luis Humberto Crosthwaite: los espacios y personajes marginales –la frontera, los cholos–, la música popular y sus intérpretes; ámbitos que por su constante presencia parecen definir sus intereses y su literatura misma.

1.2.1. Lo que se ha dicho de Manuel Puig: de su propuesta literaria y de la burguesía argentina

Muchos de los lectores de Puig han evidenciado y comentado la dicotomía estética que está presente en su obra a partir de la convivencia de la cultura popular y el arte. El cine, el folletín, el habla cotidiana y las costumbres de una clase media argentina, las cartas y diarios personales, entre otros objetos son vistos como el material básico de su creación artística y su valoración ha estado condicionada por el cuestionamiento que hace, o no, del discurso que los presenta o la ideología que subyace en ellos.

Dado que Puig ha sido un autor muy estudiado y por lo tanto la cantidad de textos que hablan de su obra es difícil de abarcar ya no digamos en su totalidad, sino aunque sea en un porcentaje representativo, resultó inevitable realizar una selección y revisar sólo un número limitado de estudiosos y de ellos sólo algunos de sus planteamientos. Nos hemos decantado por observaciones acerca de la presencia de lo popular en la literatura de Puig. En su ponencia del Encuentro Internacional Manuel Puig, publicada un año después, Pablo Bardauil (1998) analiza la recepción crítica en Argentina de las tres primeras novelas de Puig. *La traición de Rita Hayworth* (1968) y *Boquitas pintadas* (1969),

tuvieron al momento de su aparición una entusiasta acogida, fueron interpretadas por reconocidos críticos como:

Denuncia de la alienación que los discursos hegemónicos y los medios masivos producen sobre el individuo (Schmucler), puesta en escena de los propios procesos de construcción del relato (Ludmer), reflexión acerca de las intervenciones del poder sobre la sexualidad (Piglia) (Bardauil, 1988, p. 95).

Sin embargo esta recepción cambió radicalmente para *The Buenos Aires affair* sólo cuatro años después (1973). Esta novela provocó una indiferencia intencionada y críticas adversas que llegaban a acusarla “tanto de ‘folletín’ como de mero exponente de la decadencia de la novela burguesa contemporánea” (Bardauil, 1988, p. 95): Carlos Páez de la Torre afirmó en el suplemento literario de *La Gaceta*, de Tucumán, el 25 de mayo de 1973, que “acaso se pueda mirar a *Boquitas pintadas* y *The Buenos Aires Affair* como lo que son: una especie de Corín Tellado con mayor erotismo, nada más” (1998, pp. 98-99). Un eje primordial en esta contradicción de valoraciones fueron los géneros elegidos por Puig para presentar sus novelas: el folletín y lo policiaco, dos formas consideradas típicamente *populares*. La interpretación de esta elección y sus alcances nos remiten a la discusión analizada por Umberto Eco: en esta modificación percibimos un movimiento de lo *integrado* a *apocalíptico*,¹² un tanto más sutil que la tratada por el teórico italiano al tratarse de un producto popular representado en una obra literaria y no presentado en los *mass media*.

Con las dos primeras novelas la crítica, ubicada desde una particular defensa de la autonomía literaria –que por un lado confrontaba la sacralización de la literatura impulsada por una crítica burguesa que aún pervivía en Argentina y por otro buscaba

¹² De entrada asumimos que analizar la crítica de la obra de Puig a través de los términos propuestos por Eco en el ámbito de la relación arte-*mass media* (1993 [1968]), implica igualar los textos del escritor argentino con un producto masivo. Debemos aclarar que no aceptamos tal analogía más que como una extensión de la confusión que propicia la co-presencia de lo popular y lo culto en estos textos. Dado que consideramos que la crítica no ha distinguido lo masivo de lo popular, consideramos que se pueden encontrar en algunos de sus comentarios las características de esas dos posiciones críticas que Eco plantea.

producir una lectura ideológica de los textos literarios–, vio en la representación del folletín un excelente medio para cuestionar, por un lado, el lenguaje del género mismo y, por otro, la ideología que se exhibía a través de ese discurso. En este primer momento, los críticos mostraban, como los *integrados* de Eco, las posibilidades de conocimiento y cuestionamiento (que se concreta en denuncia) de este procedimiento literario, tanto en lo textual como en lo social. Cuando aparece *The Buenos Aires Affair* la lectura en los mismos medios culturales que habían alabado el trabajo de Puig –*Los libros* (1969-1976) y *Crisis* (1973-1976), las dos revistas culturales más importantes de la época en Argentina– fue otra totalmente: la tercera novela de Puig fue propuesta como pobre y poco original, o como un intento de cuestionamiento fallido, dado que la crítica a la ideología que la sustentaba dependía de un procedimiento literario que según Beatriz Sarlo fracasa al sobredimensionarse y con ello confirmar en lugar de cuestionar el género policiaco que aparentemente parodia. En esta nueva perspectiva se aprecia una visión *apocalíptica*: ya que destaca los peligros del uso de ese material degradado, al momento de querer comunicar y llevar al lector a repensar sus defectos, así, aunque hubiera habido una intención de denuncia en la selección de Puig, ésta se habría diluido en ese laberinto textual y el lector común no hubiese podido captarla.

Sarlo va a cuestionar en Puig aquello mismo que Schmucler había celebrado antes. Si éste había saludado en *Boquitas* la puesta en primer plano del procedimiento [una sutil asociación entre narración y género en el caso de Puig] porque detectaba allí una alternativa posible contra la estética realista a la que todavía seguía apostando cierta novela burguesa, Sarlo encontrará ahora que es precisamente esa puesta en primer plano lo que ha hecho fracasar a *The Buenos Aires Affair* (Bardauil, 1998, p. 99).

Más allá de si las novelas de Puig logran cuestionar o no la ideología que sustenta el discurso de esos géneros y por tanto de la burguesía argentina, a partir del análisis de

Bardauil podemos observar cómo la obra de Puig fue leída desde las dos visiones que planteaba Eco. Dependiendo del estatuto axiológico que regía a sus críticos, de una novela a la otra el uso de un procedimiento creativo adquirió un significado casi opuesto, la interpretación del empleo del folletín y de la novela policiaca como formas, imitadas o reales, en estas novelas partió, sin embargo, de una idea común: los género elegidos por Puig necesitaban ser exhibidos como alienantes, como banalización del arte, como portadores de una ideología provocadora de la pasividad y la inconsciencia de ese público que hubiera podido ser salvado a través del texto literario.

Igual necesidad de desmonte subyace en los planteamientos de otros lectores de Puig. Es el caso de algunos de los revisados por Jorgelina Corbatta, en “Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Manuel Puig” (1998). Corbatta señalaba que un espacio de la obra de Puig poco considerado entre sus estudiosos era lo político.¹³ Entre quienes sí se habían ocupado del ello, Emir Rodríguez Monegal señala que *La traición de Rita Hayworth* es “una terrible labor de desmitificación” (Corbatta, 1998, p. 168) hecha a través de lo cotidiano, sobre todo en cuanto al liberalismo religioso y la frustración sexual, la familia y la mediocridad política, que “se barre todos los días debajo de las alfombras” (1998, p. 168). Por su parte, Piglia afirma que esa primera novela es:

[...] una toma de conciencia, por parte de Toto, “de su cuerpo, de su familia, de su clase” (362). Y su verdadero significado “es el vértigo de pertenecer a la clase media. Los riesgos de vivir en una clase sin apoyo en la estructura real, el vacío de asumir una condición social fundada no en lo que se aparenta” (356).¹⁴ (Corbatta, 1998, p. 168).

Corbatta considera que toda la obra de Puig está recorrida por su rechazo a la autoridad.

En cada una de sus obras observa relaciones de poder y subyugación que ancla en

¹³ En el Encuentro Internacional Manuel Puig (realizado 1997 y cuyas memorias citamos, 1998) mencionaba que sólo Ricardo Piglia, Pamela Bacarisse, Juan Goytisolo, Alfred Mac Adam, Emir Rodríguez Monegal y Pere Gimferrer se habían detenido en ese aspecto hasta ese momento.

¹⁴ El texto de Piglia que cita Corbatta es “Clase media: cuerpo y destino. (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig”, aparecido en *Nueva novela latinoamericana*, (1972), Buenos Aires, Paidós.

diversas figuras. En *El beso de la mujer araña*, Corbatta advierte la relación entre sexualidad y política, y señala el paralelismo entre Perón y Hitler. El discurso autoritario de la dictadura militar en Argentina es puesto en escena en esta relación por medio de las historias que se van desgranando de manera ambivalente, pues, señala Corbatta, “Puig no presenta héroes sino seres humanos en conflicto que buscan el sentido de su propia existencia en un medio social que los moldea sin escapatoria” (Corbatta, 1998, p. 179).

También queremos considerar el ejercicio de lectura que realiza Miguel Dalmaroni (1998) sobre dos textos que Josefina Ludmer escribe sobre la obra de Puig: “*Boquitas pintadas*, siete recorridos” (1971) y “Literatura y crítica: una encrucijada. Una encuesta” repuesta publicada en junio de 1973 en la revista *Latinoamericana*. En estos textos Ludmer señala que si bien *Boquitas pintadas* activa tanto la lectura “del populismo naturalista como la del formalismo vanguardista”, la política va a superponer estas lecturas críticas. Ludmer encuentra que ambas visiones leen lo mismo en *Boquitas*: una pintura y representación de los argentinos y su realidad, pero Ludmer encuentra en esta novela lo contrario una negación de esta representación (Dalmaroni, 1998, p. 109).

En su primer artículo la crítica argentina ya señalaba que la novela de Puig posibilita una correlación entre la ausencia (silencio significativo de un autor y una historia real) y dos modos de lectura: la lectura inmanente y la lectura *camp*. En su segunda publicación considera que la estética de *Boquitas pintadas* sirvió como objeto de una “crítica que necesitaba darse a luz distinguiéndose decididamente de *Contorno*, es decir del realismo, pero sin hacerse irresponsable: sin dejar de rendir cuentas ante una moral política de vanguardia” (Dalmaroni, 1998, pp. 109-110). Ludmer entiende que la recepción inicial de la segunda novela de Puig responde a una transición política que liga literatura y realidad, pero señala que en las novelas de Puig:

[...] no hay una voz nacional y social capaz de hacerse cargo de la narración [...]

La traición es una empresa de conjuración de la afasia, no sólo para el personaje central (...) sino, sobre todo, y desde el punto de vista social, para quien se arroja a la escritura sin tener voz propia hoy en la Argentina (Ludmer citado en Dalmaroni, 1998, p. 107).

Por supuesto, la lista de las críticas que señalan la pertinencia del discurso de Puig en su relación con la realidad política y social es cuantiosa actualmente, pero para los fines aquí propuestos consideramos que es posible cerrar la revisión en este momento. Es importante señalar que la lectura de las obras de Puig tiende a ser compleja y en muchas ocasiones posibilita lecturas encontradas, se reconoce su realismo y con ello su intención de hablar sobre el mundo y sus pobladores, y al mismo tiempo se considera que es una de las propuestas que ficcionalizan y estetizan eso mismo que retoman. Por ejemplo, Tununa Mercado en “Querido Manuel” (1998), comenta que en *Boquitas pintadas* destacan las imágenes que tienen que ver con el acto de vestirse, con la ropa, y analiza lo que esta recurrencia podría significar: no sólo se trata de mostrar o recrear las “costumbres” de una época aún cuando en su recreación fuera involucrada una atribución de indicios ideológicos a las figuras presentadas, sino que se puede observar una propuesta mucho más literaria:

[...] la literatura argentina tuvo y tiene en Puig a un miniaturista muy especial que rompe lo grueso y lo disgrega en partículas que saben señalar lo cercano imponderable, aquello que en apariencia es intrascendente, pero que está para sellar las grandes estructuras –lo social, lo político, lo cultural– o para entretejer el sostén conjuntivo –mitológico, antropológico, lingüístico– que ata la lengua a la escritura (Mercado, 1998, p. 13).

También Luis Gusmán, durante el Encuentro Internacional Manuel Puig, planteaba que no era posible leer el realismo de las novelas de Puig como mera referencia a ciertas problemáticas del mundo, sino que hay en él un planteamiento literario de estos temas

bastante más libre de lo que se había hecho anteriormente. Señala respecto a *El beso de la mujer araña*:

Por lo tanto me parece que más allá de la lectura que se ha hecho de eso [las notas al pie de página sobre homosexualidad], didáctica, pedagógica, yo rescato el instrumento literario, la decisión literaria de la cuestión, y la aparto de cualquier tratado de las costumbres acerca de las relaciones sexuales en cualquier lugar del mundo, y me parece que la decisión de Manuel era ésa (Gusmán, 1998, p. 20).

La idea de lo *popular* en estos estudios sobre la narrativa de Puig ha sido objeto de atención desde su relación con lo social, en general se ha entendido lo *popular* como lo perteneciente a la clase media argentina –personajes, gustos–, con toda una carga ideológica burguesa que debe ser desmontada, esto desde un concepto bien definido, aunque cambiante, de la función de lo literario respecto a la realidad.

Las relaciones entre lo *popular* y lo estético a que mueve la literatura de Puig son incómodas para muchos de sus críticos (Logie, 1998, p. 119). No por ello se ha abandonado su estudio, ya que sobre las propuestas y significación estética de su obra también hay una amplia bibliografía.

Cristina Fangmann en “De la tentación a la traición: Rita Hayworth, postmodernismo y recepción” (1998), habla directamente de la inconsistencia de la propuesta puigiana respecto a una lectura específica, pues señala que sus novelas se abren, y a la vez traicionan, a cualquier punto de vista interpretativo. Similar es la percepción de Alan Pauls (1998) quien, en un texto que no titula, describe una característica de la literatura de Puig que tiene que ver con el modo en que es percibido: Pauls le atribuye a esos textos una especie de capacidad de generar “memoria falsa”, como el cine, señala, y con ello se logran escritos ante los cuales cualquier lectura crítica está fuera de tiempo, “pasada de moda”. Pareciera, según esta visión, que leer a Puig

implica una cierta actualización en cuanto a cómo el mundo puede relacionarse con las novelas. La lectura y la crítica están “descolocadas”, dice Pauls:

Y yo pensaba que cada vez que yo volvía a un libro de Puig, me daba cuenta de que lo que yo creía que era un doble agente, en realidad era un triple agente: mientras yo no lo había leído, mientras yo no lo había vigilado, había enganchado un nuevo contrato con una especie de tercera potencia. De modo que se convertía en una especie de agente polimorfo. Y eso hace que cada vez que yo entre de nuevo a un texto de Puig me sienta automáticamente como “pasado de moda”; yo estoy pasado de moda, no el libro. Eso es algo realmente creo que extraordinario en un escritor: un escritor que convierte a sus críticos en “pasados de moda”, a cualquier crítico; y sobre todo cuando el escritor ha muerto. En un sentido esa especie de descolocamiento de la lectura, o ese descolocamiento de la crítica en relación con la obra de Puig, para mí en la literatura argentina solamente tiene como otro ejemplo... es el “Pierre Menard” de Borges: es que todo parece estar ahí en ese texto, todo parece estar como servido en bandeja, para la crítica, para la teoría. Y sin embargo hay un vértigo en ese relato que subsiste; es como si el relato fuera solamente ese vértigo, y todo el resto —la apropiación, la atribución, el plagio, el robo, la reescritura, etc.— fuera como la miel para las moscas. Pero lo que subsiste es el vértigo (Pauls, 1998, pp. 24-25).

Esta lectura de Pauls presenta una literatura irreductible e inaprensible, y al mismo tiempo señala cierta incapacidad para leerlo. La metamorfosis que se da en las novelas implica una especie de engaño, de falsa búsqueda de acoplamiento con una lectura específica, aunque muchos de los críticos no lo detectan como engaño.

La crítica no ha sabido dónde o cómo ubicar la literatura de Puig dentro del ámbito literario, a pesar de que se han dado múltiples intentos de estabilizar esa imagen y es precisamente durante tales tentativas que se despliega el juego, al menos, doble que está incluido en el texto.

Si la visión comprometida ha tenido problemas para fijar una interpretación de lo hecho por Puig, no es menor el problema desde el vista estético. Algunos de los intentos

más actuales se ubican desde una recepción postmoderna. Fangmann (1998) observa cómo la crítica ha cedido a la tentación posmoderna y señala los acercamientos más frecuentes: en primer lugar indica el cruce de lenguajes que se observa tanto en *La traición de Rita Hayworth* como en *Boquitas pintadas* y que es interesante en relación a los relatos contenidos unos en otros:

[...] se combinan además de los distintos niveles de habla, los lenguajes de los medios masivos como la radio, la televisión y la música popular (tangos, boleros, etc.), es fundamentalmente el discurso cinematográfico el que cruza la obra entera de Manuel Puig [...] la presencia de lo cinematográfico no se traduce solamente en términos de contenido o de lenguaje, sino que la construcción misma de la narración revela esta influencia [...] Si en el plano de lo “real” el cine incide en la vida de los personajes en la constitución de su propia subjetividad, en el plano de la representación verbal se aprovechan técnicas específicas del discurso cinematográfico. La más citada es sin duda la del montaje, que remite al *pastiche* ocasionado por la ausencia de narrador (Fangmann, 1998, pp. 121-122).

En la yuxtaposición de discursos, voces o géneros la crítica casi siempre observa un desplazamiento o inversión total del discurso que se usa como modelo (transformación que puede ir del *pastiche* a la parodia) y se relaciona con el gusto por lo degradado, la paraliteratura, las películas clase B de Hollywood, la cultura del *Reader's Digest* (Fangmann, 1998, pp. 122). Sus protagonistas, inmersos en esta cultura de lo bajo, asumen la posición del *otro*, del subalterno y oprimido, como en el caso de la voz femenina presente en Toto, que se presenta como copia o simulacro. *La puesta en escena* muestra otro de los rasgos posmodernos más estudiados: la autodevelación del texto como artefacto se muestra al mismo tiempo que la presencia de Toto como *bricoleur*, quien recicla “los cartones y los transforma en re-producciones de las reproducciones que significan las películas” (Fangmann, 1988, p. 125). Fangmann anota otro elemento más de esta estética postmoderna: el *modo indirecto* de contar que va desde el fluir de la

conciencia hasta la transcripción de una carta, de lo oral a lo escrito que encuentra en el chisme uno de sus elementos más importantes para construir la historia, el chisme sería una forma de contar para vivir a través de los otros, lo cual habla de una *subjetividad descentrada*.

Marcelo Coddou (“Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*”, 1978) realiza un estudio de las estrategias literarias que subyacen en la estructura de *El beso de la mujer araña*. En su texto vemos sintetizados la mayoría de los elementos que se han analizado en muchos otros estudios, y que se pueden confrontar también con los señalados por Fangmann, aunque no corresponden con una visión postmoderna. En ocasiones la perspectiva teórica desde la que se hace la interpretación en cada estudio ofrece algo de novedad, pero en general de *El beso de la mujer araña* se han valorado:

La invisibilidad del narrador.

El registro de voces, grabador, neutralidad.

La verosimilitud (se cuenta desde la perspectiva de quienes están viviendo los hechos).

El conocimiento directo de los personajes, sin mediación.

La cercanía lector-relato.

La manifestación de la subjetividad del narrador, y no del autor, a través del mundo objetivo de la narración.

Las notas a pie de página sobre homosexualidad, mediante las que se aporta un punto de vista que no es el de los personajes, el autor aparece como una visión casi de “lector interesado”.

La presencia del discurso indirecto, en diversos tipos de textos o formas, además de los diálogos: monólogos interiores, informes.

Los personajes son lectores-oidores-espectadores e ilustradores (¿narradores?) de melodramas.

El melodrama y otros géneros (el folletín) son revisados, porque Puig gusta de ellos, pero de una manera crítica.

La relación doble entre lo que narran los personajes y sus propias vidas.

La relación doble entre los procedimientos usados y los que se ven en la novela a otros niveles (intertextuales).

Los personajes usan modelos conocidos que el lector (así como el autor, Puig) identifica como modelos cursis, pero este reconocimiento no lo hacen todos los personajes: películas melodramáticas (de un claro mensaje redundante), los boleros con su aire de “verdad” o “realidad” que engaña sólo son notados por Valentín.

El autodescubrimiento que esos modelos les ayudan a vivir a los personajes.

Las complejidades que no corresponden a una copia de las literaturas que asimila ya que su estructura la aleja de la literatura popular.

La clara función que tiene el informe policiaco que cierra la primera: siembra la duda sobre las intenciones de Molina.

Los varios niveles que se observan en el capítulo 9: 1) el de la historia básica, a través de los diálogos, 2) el del film narrado, 3) el del monólogo interior de Valentín, 4) el de las notas a pie de página.

La naturalidad que propicia la nota que acompaña la primera relación sexual entre Valentín y Molina.

El carácter impersonal del régimen opresivo que acentúa la conversación del director del penal, donde no se escucha al interlocutor.

El contraste entre el lenguaje frío y burocrático del informe oficial de la muerte de Molina y lo emotivo que resulta para el lector.

El análisis de Coddou (1978) también encuentra los dos caminos que hemos señalado antes, por un lado señala que *El beso de la mujer araña* es sumamente complejo estructuralmente, aunque no por ello privilegia la forma sobre el fondo. Al contrario, afirma que:

[...] En su compromiso, el escritor argentino sabe que la palabra es acción y que *revelar es cambiar*. Lo que *El beso de la mujer araña* significa, lo da como mensaje, en una forma que –como artista– Puig tiene de comunicarnos una verdad, la suya, en unas imágenes que, sin *demostrar nada* (es lo que haría en un tratado de ideas o en un escrito político), muestra todo (Coddou, 1978, p. 12).

A pesar de que la valoración positiva de la obra de Puig, en relación a lo popular, siempre va ligada a su poder de desarticular ese objeto, muchos textos incluyen las ideas que

Manuel Puig vertió una y otra vez acerca de que para él no había nada que denostar en tales objetos y que su intención nunca fue ridicularizarlos.

Yo no creo que el folletín y la novela policial sean géneros menores, porque son los que me gustan, por eso trato de demostrar su validez. A mí me gusta mucho, por ejemplo, la comedia musical –el único tipo de teatro que me gusta actualmente (Entrevista realizada por Saúl Sosnowski, citada por Fangmann, 1998, p. 123).

Alguien que parece haber escuchado y creído este objetivo de Puig es su más famoso “detractor”, Mario Vargas Llosa (aparte de Borges a partir de aquella “famosa” y mítica frase en la cual asegura no haberlo leído nunca y que lo consideró basura en cuanto supo que un libro suyo se llamaba *Boquitas pintadas*). Vargas Llosa (2001) acepta ciertas virtudes de la propuesta de Puig, pero al mismo tiempo rechaza la visión crítica que se le ha atribuido a su obra, lo cual para él es una recriminación fatal.

Vargas Llosa en un pequeño ensayo titulado “Disparen al novelista” publicado en *The New York Times* y *Clarín* en 2001, después de dar una visión general de Manuel Puig (“No era un escritor inculto. Era un hombre de cine, o tal vez de imágenes visuales y fantasía, que se descubrió naufragando en la literatura casi por omisión”), opina que se trata de un escritor original y tal originalidad la encuentra en los materiales que utilizó para crear sus libros. Para Vargas Llosa, Puig presenta una experiencia de escape de la realidad que es muy normal en el ser humano que no quiere enfrentar su mundo, ésta se relaciona con una visión melodramática que muestra en sus textos y que retoma de su vida personal. Al respecto Vargas Llosa señala que conocer la biografía de Puig, escrita por Levine, es “indispensable para cualquiera que esté interesado en la obra”. Considera que la trascendencia de la obra de Puig va de la mano de las vivencias y vicisitudes que le han acontecido como hombre. Lee de manera paralela vida y obra, y con ello le concede relevancia a la vida de Puig y a su problemática personal y no a sus novelas. Lo que

señala como valioso en las novelas es lo que se desprende de las duras experiencias que tuvo Puig en la vida real, pero finalmente externa una valoración sobre la obra y entonces le atribuye características como “ingeniosa y brillante”, más que innovadora, “artificial” y dependiente de la moda, más que profunda o con una propuesta definible. En su obra ve “imágenes cuidadosas”, pero no compromiso. Para él, se trata de “fantasmas y manifestaciones de ingenio”. No ve la vida sino la superficialidad y la apariencia. En general considera que la obra de Puig no exige ningún esfuerzo y sólo pretende entretener. Considera que se trata de una literatura liviana y que acentúa la idea de que “la literatura debe aceptar que los libros que no son importantes ahora forman parte de la vida de la gente”. Vargas Llosa valora la obra como un producto fácil y sin profundidad y considera que se relaciona con una tendencia general de la sociedad a no preocuparse ni ocuparse de las cosas importantes o que le “dan dolor de cabeza”. Vargas Llosa considera que la obra de Puig es evasión, entretenimiento, escape y aturdimiento, características, que se le han atribuido constantemente a lo popular.

Muchos críticos, sin decirlo directamente dejan entrever la misma percepción que Vargas Llosa señala, por ejemplo Fangmann señala al final de su artículo que más allá del éxito que puedan tener sus novelas, la verdadera ganancia es el goce que produce (Fangmann, 1998, p. 126). Se trata de una mirada que la mayoría de las veces se queda sin reflexionar (Vargas Llosa sí lo hace y no encuentra que sea válido ese escape de lo real), dado que ya se le ha atribuido a la obra un éxito o un fracaso respecto a su relación con ese objetivo de subversión que tanto hemos mencionado. Puig afirmaba que quería recuperar “la auténtica poesía” del cine de los años treinta, y Vargas Llosa le cree, aunque no le gusta esa poesía.

1.2.2. Lo que se ha dicho de Luis Humberto Crosthwaite: de su propuesta literaria y de la frontera norte

De la obra de Luis Humberto Crosthwaite, a diferencia de la de Puig, se ha escrito muy poco. Ha llamado la atención casi siempre por su temática fronteriza, los estudios y comentarios de su obra se han concentrado en los textos que hablan de Tijuana y sus problemas como espacio limítrofe, aquellos habitados por personajes marginales, periodistas en peligro, figuras excéntricas surgidas de ese terreno híbrido. Se le considera un cronista de ese espacio, más que un escritor, aunque sí se habla de sus obras como literatura y éste es un punto interesante: pareciera que no resulta incompatible la visión de relator de la realidad con la de autor literario.

Miguel Rodríguez Lozano ha estudiado su obra junto con la de otros autores del norte. Ha publicado sobre el tema de la literatura de frontera varios libros, entre ellos *El Norte: Una experiencia contemporánea en la literatura mexicana* (2002), en el que le dedica un capítulo a la obra de Crosthwaite. Los escritores revisados por Rodríguez Lozano en este libro son: Eduardo Antonio Parra (1965, León, Guanajuato), David Toscana (1961, Monterrey, Nuevo León); Joaquín Hurtado, (1961, Monterrey, Nuevo León); Luis Humberto Crosthwaite (1962, Tijuana, Baja California); Rosario Sanmiguel (1954, Manuel Benavides, Chihuahua) y Olga Fresnillo (1954, Reynosa, Tamaulipas).

La literatura de frontera en México ha requerido una revisión que combina dos elementos, al menos: su propuesta creativa y su nomenclatura. Según María Socorro Tabuenca, la conceptualización desde la literatura de una frontera entre México y Estados Unidos ha debido rebasar el aspecto geográfico e intentar asentar la convivencia de diversidades lingüísticas, ideológicas, culturales y discursivas. Tabuenca resume la

conceptualización de esta literatura a partir de diversos estudios de Gloria Anzaldúa, Homi Bhabha, Juan Bruce-Novoa, Néstor García Canclini y Guillermo Gómez Peña:

Como se ha observado en esta revisión bibliográfica del discurso teórico-crítico, la frontera percibida desde Estados Unidos es una frontera textual –teórica– más que geográfica. Sus estudiosos y estudiosas utilizan la metáfora fronteriza con la intención de abrir un espacio a lo multicultural de ese país y borrar los límites geográficos por medio de los textos o por medio de *performances*. Otros/as transforman el espacio del Aztlán de los años sesenta y setenta en *la frontera*, dados los múltiples límites geográficos, culturales, ideológicos y lingüísticos que se han cruzado. Otros/as más utilizan la frontera real para construir un discurso alternativo chicano y denunciar la hegemonía centralista tanto de Estados Unidos como de México; su frontera es “una herida abierta”, como menciona Anzaldúa, y además un sitio de búsqueda de las raíces. Las últimas percepciones, como las de Rolando Romero y Bruce-Novoa, consideran a la frontera un sitio dinámico tanto geográfica como textualmente, sin necesidad de ser “ni una cosa”, “ni la otra” –ni edén, ni infierno, ni únicamente tropo, ni sólo geografía (Tabuenca Córdoba, 1997, p. 92).

El concepto de *frontera* que se ha manejado no es indiferente a la “aparición” de una literatura que es nombrada mediante ese referente espacial, al contrario, la marca como espacio de la palabra multicultural, metáfora o respuesta crítica. La frontera también habla de ese espacio que se forma mediante el movimiento aglutinante del *pueblo* que revisábamos a través de los planteamientos de Bollème y nos parece que contacta levemente el concepto de frontera como sitio dinámico que ve en Ronaldo Romero y Bruce-Novoa.

La definición de una literatura de frontera es problemática, dado que va más allá del tema. Crosthwaite, junto con la ya mencionada Rosario Sanmiguel, Mario Anteo y Gabriel Trujillo, además de los autores relacionados con la editorial Yoremito han sido ubicados como parte de una segunda generación de escritores del norte, antecedida por

gente como Federico Campbell, Jesús Gardea, Rosina Conde y Daniel Sada, pero sus diferencias de perspectiva y literarias son considerables.

Pilar Bellver, en su ensayo “Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera” (2008), señala la dificultad de aplicar a la obra del tijuanaense los postulados teóricos de los críticos poscoloniales que hablan de la frontera:

En *No quiero escribir, no quiero* se manifiesta de forma contundente el deseo de Crosthwaite de rescribir Tijuana desde dentro. En estos cuentos ya se aprecian las características más celebradas de la literatura del autor: el humor, la parodia, el uso poético del lenguaje coloquial, los juegos tipográficos, la alusión al lenguaje de los medios masivos, etc. Pero, por otro lado, también hay elementos que hacen más difícil su adscripción a un modelo que resalte exclusivamente su carácter híbrido o posmoderno. La ausencia total de “spanglish”, el apego a temas y a figuras locales y, sobre todo, la presencia de un tono nostálgico e intimista que envuelve incluso sus cuentos más irreverentes y que llena de recuerdos e historia la bulliciosa realidad de la ciudad hacen difícil encajar esta obra en aquellos moldes que se centran exclusivamente en el carácter híbrido o migratorio de las producciones culturales de la frontera (Bellver, 2008).

El cuestionamiento de Bellver no se presenta con frecuencia en la crítica sobre la literatura de Crosthwaite, ya que en general se pretendió establecer una correspondencia con otros autores. Nora Castillo Aguirre (2005) reseña que Miguel Rodríguez Lozano encuentra en los textos de Crosthwaite una nueva visión de la frontera que observa como una característica de la literatura del norte reciente:

La literatura de Luis Humberto Crosthwaite, por otra parte, es una constante mirada hacia la complejidad de Tijuana, es una mezcla entre lo artístico y lo social donde no se ofrece la visión lineal turística, teórica, institucional o postmoderna de la ciudad fronteriza a quien Néstor García Canclini ve como “uno de los mayores laboratorios de postmodernidad” (pág. 35). Para Rodríguez, la forma literaria de Crosthwaite aclara los modos de representación de la frontera

como tema y de los mundos cotidianos de los marginales brindando una perspectiva distinta a lo que se supone del universo fronterizo. Una de las formas narrativas de Crosthwaite hace referencia a los títulos de canciones populares para activar y modificar el espacio ficcionalizado. Existe en este autor la intención de ir más allá de lo regionalista, asimismo arremete contra lo institucional transgrediendo el centralismo (Castillo Aguirre, 2005, 274-275).

El tono nostálgico e intimista y, sobre todo, la canción popular que particulariza a estos textos en relación a una literatura de frontera reaparecen como constante en el estudio de la obra de Crosthwaite. Como objeto de varios estudios académicos, casi siempre junto a otros autores, la narrativa del tijuaneño ha visto diversificada su interpretación.

Cándida Elizabeth Vivero Marín en “La marginalidad en tres narradores mexicanos contemporáneos: Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza”¹⁵ estudia la novela *El gran pretender* de Crosthwaite, junto con *La otra cara de Rock Hudson* de Fadanelli y *Nadie me verá llorar* de Rivera Garza a partir de la marginalidad representada en sus personajes. Vivero señala que su investigación: “[...] profundiza en las nuevas tendencias de la ficción narrativa mexicana de final del siglo XX y abre la posibilidad a nuevos análisis literarios de escritores nacidos en las generaciones posteriores a 1960” (Vivero, 2003, p. 7) y para ello observa el desarrollo de la literatura mexicana a partir de las literaturas del “boom” y de la “onda” hasta los escritores nacidos en los sesenta:

La promoción de la “Alta Cultura” y del “juvenalismo” no impidió que ambas maneras de hacer literatura terminaran desgastándose y, mientras los del boom se disolvían paulatinamente en el *Establishment*, los de la onda se consumían en la autodestrucción propia de la marginalidad. De tal suerte que, casi para finalizar la década de 1960, y debido en gran medida por los movimientos sociales, proliferaron las crónicas de los hechos protagonizados por la juventud (Vivero, 2003, p. 21).

¹⁵ Tesis de grado dirigida por Ana Rosa Domenella, UAM.

La autora comenta que la generación de los nacidos en los sesenta no escapa a la influencia de los cacicazgos, que en su caso estará inicialmente a cargo de Carlos Fuentes y después de Jorge Volpi, pero que se manifiestan en un momento de franca decadencia de los metarrelatos de la modernidad. Para Vivero estos jóvenes escritores desarrollan dos posiciones críticas: “la primera, que tiene como tema central a México; y, la segunda, que elimina por completo la presencia del país” (Vivero, 2003, p. 30). La primera juzga su realidad al escribirla y la segunda la cuestiona al desaparecerla, en esta segunda tendencia considera a los tres autores que estudia. Estos escritores manejan mundos y lenguajes particulares y marginales que en el caso del escritor tijuaneño se representan en la frontera y sus personajes. Vivero puntualiza que los autores de esta segunda vertiente no están preocupados por los temas de la alta cultura y exponen, ya no desde una búsqueda de denuncia o crítica abierta, los problemas de las grandes urbes.

[...] se inclinan por las pequeñas historias cotidianas que traman el complejo de la vida social, desencantados por las promesas de la Historia e interesados, por consiguiente, en personajes que no trascienden, un tanto guiados por la literatura de la Onda, aunque no necesariamente la tomen como guía. En este último grupo se encuentran Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza, pues además de compartir el interés por la marginalidad y la periferia social e histórica, también comparten características tales como: el uso del fragmento, la inclinación por la anticultura oficial, el cuestionamiento del sujeto unificado y de los grandes relatos de la Modernidad (Vivero, 2003, p. 37).

De *El gran preténder* de Luis Humberto Crosthwaite señala que se ha constituido en una especie de icono de la literatura de la frontera y considera que se caracteriza por dar testimonio de las costumbres y el lenguaje de un grupo específico, los cholos, que en sí constituyen un grupo marginado en el propio espacio fronterizo. En ellos se observan los diferentes elementos que los consolidan como grupo, su espacio, el barrio, sus símbolos, sus rasgos característicos. El interés de la investigadora se ha centrado en las

posibilidades de representar, a través de los personajes marginales, una relación entre el centro y la periferia y en cómo esos personajes asumen su marginalidad de manera diferente pero con dos coincidencias: en las tres novelas los personajes se niegan a incursionar definitivamente en el centro, se saben el *otro*, pero en los tres casos se mantendrán en un silencio amenazante para la agrupación central.

La concepción del *otro* de Vivero, coincide fuertemente con la de ese *pequeño pueblo* del que habla Bollème: un margen, una orilla que permanece amenazante y peligrosa porque está conformada por hombre “incontrolables e incontrolados” (Bollème, 1990 [1986], p. 36). En esta concepción importan las fuerzas que los expulsan del centro: no sólo son rechazados y agredidos por el otro, sino que ellos mismos se mantiene al margen, como descreídos que son de los discursos totalizadores.

Karina Esthela Villanueva González en *Hacia una diversidad fronteriza: Instrucciones para cruzar la frontera, una muestra de la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite* (2004)¹⁶ revisa de manera general toda la obra del tijuaneño publicada hasta el 2004, con especial énfasis en su libro de cuentos *Instrucciones para cruzar la frontera* (2002). Para Villanueva, Luis Humberto Crosthwaite es parte de los escritores del norte, junto con nombres como Roberto Castillo Udiarte, Francisco José Amparán, Antonio Di Bella, Rosina Conde Zambada, Humberto Félix Berumen, Edmundo Lizardi, Rafa Saavedra, Daniel Sada y Regina Swain.

En su revisión destaca comentarios de diversos reseñistas que apuntan a los aportes estéticos de la propuesta de Crosthwaite: Héctor Perea señala que más que humorística, su escritura es lúdica; Humberto Félix Berumen la caracteriza como concisa, de ritmo coloquial y con personajes que son la versión lúdica e imaginativa de figuras del rock o de la historia. Villanueva, por su parte, apunta el uso de “fondos musicales”, la presencia constante del inglés y del español, muchas veces sin respeto por la ortografía en

¹⁶ Tesina dirigida por Miguel Rodríguez Lozano, UNAM.

ninguno de los idiomas; la anteposición de artículos a los nombre propios, como parte de los usos del lenguaje de frontera, así como la intercalación de viñetas o imágenes en diversas ediciones –de hecho, Crosthwaite juega constantemente con la página en blanco, la tipografía y la distribución del contenido en ese espacio– y afirma que Crosthwaite considera “la música como parte de su existencia y una forma de ver la vida, pero sobre todo se divierte presentando sus gustos musicales al público lector” (Villanueva, 2004, 29). Villanueva habla también de una economía lingüística en estas obras, pues considera que en ellas se “narra a manera de mosaico fotográfico” (Villanueva, 2004, 30), esto es, a partir de fragmentos concisos.

Villanueva identifica lo que llama “ecos” en diversos textos de Crosthwaite: referencias a obras o personajes identificables, por ejemplo, en *Mujeres con traje de baño caminan solas por las playas de su llanto* (1990) se puede observar la referencia a la película *El graduado* y la Sra. Robinson. En “Las siete muertes del bienamado John”, obviamente está John Lennon, en *Idos de la mente* identifica las referencias del título: la canción de Cornelio Reyna y Ramón Ayala del mismo nombre y la alusión al texto de García Márquez que se hace en el subtítulo (*La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*), y aquella que viene con el nombre del grupo en la historia: Jorge Ibarguengoitia y su novela *Los relámpagos de agosto*, que a su vez la remite a una creencia popular del bajío según la cual en agosto los relámpagos aparecen en momentos fuera de lo normal y por lo tanto se dice que “anda como los relámpagos de agosto” aquel que no tiene idea de lo que quiere hacer. En *Idos de la mente*, Villanueva también identifica las presencias de Los Beatles, en especial Lennon y Mc Cartney en similitud de Ramón y Cornelio, de Elvis Presley, Pedro Infante y de muchas de las canciones que aparecen o como títulos de los capítulos o en los textos mismos.

Estas presencias también son anotadas por Patricia Isabel Peláez Máximo en *Luis Humberto Crosthwaite: el caso de su cuentística* (2005),¹⁷ estudio que abarca aproximadamente un tercio del total de los cuentos del autor. En él, Peláez hace una revisión de la cuentística del Estado de Baja California Norte en búsqueda de sus rasgos estéticos más visibles, así propone como parte de un perfil general: a) la referencialidad –de la realidad fronteriza–; b) la ironía, el humor y la parodia; c) la intertextualidad –de códigos cinematográficos, televisivos, musicales, literarios, del idioma inglés–; d) la metaficción, y e) una amplia diversidad de temas (con énfasis en las condiciones sociales y de lucha ante la realidad caótica y violenta).

Peléez entiende la referencialidad “como la mención de ciudades, colonias, calles, centros comerciales, monumentos, todo aquello que haga alusión a un lugar específico que el autor, de manera consciente o inconsciente, va poniendo a lo largo del texto” (Peláez, 2005, p. 15), mientras que con intertextualidad la autora propone el diálogo que observa entre códigos que “desbordan la obra literaria” (Peláez, 2005, p. 35): la cultura hegemónica en encuentro con la cultura popular, la primera presente a través de personajes literarios, filosóficos, libros, escritores, y la segunda representada por personajes del ámbito cinematográfico, televisivo, del cómic, canciones rancheras, corridos, nortañas y otros géneros similares.

Tanto la referencia como la intertextualidad, como las concibe Peláez, son abundantes en los textos de Crosthwaite y siempre van ligados a los otros dos rasgos estéticos del perfil planteado: no pueden comprenderse sin articularlas con la parodia o la ironía y por supuesto están sumamente ligadas a los temas propuestos, aunque esta categoría resulta demasiado ambigua.

Peléez observa la propuesta metaficcional de tres relatos en específico (“El hombre muerto pide disculpas”, “No quiero escribir, no quiero” y “Si por equis razón

¹⁷ Tesis de grado dirigida por Miguel Rodríguez Lozano, UNAM.

Federico Campbell se hubiera quedado en Tijuana”) y en ellos encuentra que lo lúdico tiene la intención de “descanonización”, se trata de una reescritura burlesca que pretende la ruptura de los discursos oficiales patriótico y religioso a través de algunas figuras específicas como Juan Escutia, Benito Juárez o la Virgen de Guadalupe.

Como hemos podido percibir a lo largo de este segundo y último capítulo, Luis Humberto Crosthwaite utiliza con acierto la parodia, la ironía y el humor, como tácticas literarias para mostrarnos un mundo resignificado; todo ello, con la finalidad de colocar en tránsito contrario, dos historias: la oficial, que legitima los discursos del Estado y de la iglesia; y la extraoficial, instaurada por el contradiscurso sobre esas imposiciones del poder [...] De igual forma, en la utilización de estos artificios literarios, perviven la subversión y la irreverencia, como dos mecanismos con los que el autor hace una crítica incisiva contra determinadas prácticas sociales y políticas en nuestro país (Peláez, 2005, p. 127).

Desde este punto de vista, lo *popular* en su función referencial, participa en una práctica irónica y aparece, junto con las referencias cultas, para confrontarse paródicamente y así subvertir los discursos de poder. Las referencias e intertextualidades permiten conformar una mirada irreverente dirigida hacia los aspectos dramáticos y dolorosos de la situación política y social de la relación entre México y Estados Unidos, que se ve metaforizada en la frontera.

En la crítica sobre la obra de Crosthwaite, como en la de Puig, lo *popular* está siempre relacionado con la subversión, aunque de modos diversos: en Puig, lo *popular* representa la ideología y el discurso que debe exteriorizarse dado que era parte medular de una *inercia colectiva* que en un momento dado fue vista como burguesa –portadora de conformismo y elitismo para la nueva fuerza social que la analiza– y no se le ve como una fuerza transgresiva; caso contrario se observa en Crosthwaite, donde lo *popular* es plenamente lo marginal, una fuerza que cuestiona la *inercia* del centro, representado a su vez por los referentes cultos. Los estudios sobre la obra de Crosthwaite despliegan una

especie de crítica *integrada*¹⁸ en relación al encuentro de lo popular y lo culto, ya que, a través de sus objetos, representa lo que se considera una fructífera lucha entre el discurso dominante, lo establecido, lo acabado, y el discurso marginal, aquel que se conforma a partir de su separación, lo execrable, lo inconsistente. Peláez observa un cruce entre cultura hegemónica y popular (dada a través de la intertextualidad) que explica una búsqueda de “descanonización” y resalta el aspecto lúdico (paródico e irónico) que permea toda la cuentística de Crosthwaite: la fiesta, la irreverencia, el juego, que renueva, desmitifica y critica. También en Vivero encontramos esta necesidad de confrontar el ser y hacer de los personajes –marginales *versus* los del centro–, para observar la descomposición de los discursos hegemónicos que han impuesto la marginación de ciertos grupos humanos.

1.3. Los aspectos ya explorados

En cada lectura crítica revisada subyace una concepción de lo literario, de su relación con la realidad y de la realidad misma que le permite valorar diversos mecanismos y estratos en las obras. Consideramos que respecto a los objetos populares estas nociones se pueden condensar en dos aspectos: 1) Lo popular se significa a partir de las relaciones con el contexto socio-histórico que la crítica observa, así, los objetos populares representan a un determinado grupo social –que puede ser amenazador o conservador de una cierta ideología–; 2) Lo popular se significa por su incursión en el ámbito literario, su presencia en una novela provoca la confrontación de las concepciones de lo artístico, de lo estético –o no, en el caso fallido–, así se da una concientización y un cuestionamiento de lo que conforma como discursos a lo popular y a lo literario.

¹⁸ Como en el caso de la crítica sobre la obra de Puig, también aquí usamos estos términos sólo para acentuar el traslape que da entre la literatura como medio –que es la que logra el éxito en el caso de la literatura de Crosthwaite– y como propuesta estética. Con ello no queremos negar la pertinencia de estas lecturas, pero nos permite encontrar un espacio que consideramos inexplorado.

En algunos casos los críticos mencionan, como preocupación o señalamiento final e inexplorado, que en esos objetos se presenta un gusto personal del autor que casi siempre los incomoda y a veces los seduce, pero que no desarrollan como significado. Pensamos que es necesario indagar en ese otro aspecto de lo popular para poder significarlo como gusto o placer personal que se puede transmitir a partir de su ficcionalización y lo haremos más adelante.

Diferentes agrupaciones o tendencias artísticas¹⁹ que se desarrollaron en el siglo XX exploraron el acabamiento de lo establecido sobre el arte y, por tanto, en algunos casos se interesaron por ámbitos más cercanos o que se ubicaban en los márgenes de lo canónico, entre ellos lo popular y lo masivo. Entendemos que las dos líneas argumentativas que ya ubicamos han encontrado su correlato a partir de la especulación sobre dos propuestas creativas que sin duda exploran las relaciones entre el objeto artístico y el mundo del hombre masa, nos referimos al *pop art* y al *kitsch*. En las obras que se ubican en estos movimientos se observa la necesidad de cuestionar tanto las relaciones que tiene el arte con la sociedad que lo crea y consume, como la ideología que sustenta la distinción entre buen y mal gusto y los objetos que los representan.

1.3.1. El *pop art*

La propuesta del *pop art* se formula después de un fuerte periodo de abstracción en el arte occidental y se desarrolla a partir de los años cincuenta:

¹⁹ Estos artistas se enfrentaron a una condición particular: la masificación de la recepción y de la reproductibilidad de la obra. La posibilidad de re-producir innumerables veces el objeto artístico impactó en el nivel crítico de la obra al menos por dos motivos. La reproductibilidad técnica, como señala W. Benjamín (La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 2003) implicó la posibilidad de que todas las obras de arte de la historia se difundieran en todos los niveles imaginables, pero no sólo eso, sino que además se hiciera de manera rapidísima. No sólo la recepción vivió las consecuencias de lo masivo, tanto la captación de las imágenes como su ejecución se vieron aceleradas también. La reproductibilidad técnica se volvió en sí un procedimiento de creación artística, como señala Benjamin (2003 [1936], p. 40). La posibilidad de que estas obras llegaran a todos implicó una popularidad inevitable y a partir de esta forzosa relación con lo masivo, consideramos, se han manejado de manera indiferenciada diversos elementos relacionados con los conceptos de masa y de pueblo.

El pop se originó el día que a Oldenburg se le ocurrió presentar como obra de arte, en una exposición, una gigantesca hamburguesa; y Johns, por su parte, se puso a pintar banderas estadounidenses. A esto se le denominó *pop art* o *arte pop*, es decir, la introducción de elementos populares en el mundo elitista del arte (Ragué, 1973, p. 35).

La coexistencia de lo popular y lo elitista marcó definitivamente la interpretación de las obras *pop* y a partir de ellas todo cruce de estos dos ámbitos en el arte deberá convivir con sus propuestas. Así ha sucedido con las obras de Puig y Crosthwaite, incluso, en ocasiones, parece que ellos fueran continuadores de las búsquedas de este movimiento y su gran logro fuera la introducción de elementos de esa baja cultura en un ámbito artístico y las discusiones sobre algún rasgo del objeto popular o de la obra artística. Por supuesto que en las obras de ambos escritores hay alusiones y remanencias de la problemática que representaron los pop,²⁰ pero se diferencian en atributos básicos a partir de que sus momentos de aparición son diferentes. La realidad que viven los autores *pop*, no corresponde con la de Puig y Crosthwaite, éstos mismos no viven circunstancias idénticas (nacen con treinta años de diferencia y el mexicano comienza a publicar veinte años después que el argentino), pero en cuanto a las grandes constantes humanas, sí podemos hablar de diferencias entre el mundo de los años cincuenta en Norteamérica que enfrenta la contradicción y falsedad de una sociedad idealizada y una realidad incierta, respecto al que afrontan Puig, en cuya obra ya comienza a notarse una nueva mirada sobre esas contradicciones, y Crosthwaite, en quien es mucho más evidente. Severo Sarduy y Omar Calabrese reflexionan sobre una nueva concepción del universo que avanza durante todo el siglo veinte en el ámbito científico y se despliega en el arte y la estética en las últimas décadas. A partir de los planteamientos de estos dos pensadores, escritor y semiólogo respectivamente, iremos confrontando las propuestas de *pop art* en relación a sus objetos

²⁰ La pertinencia y abundancia de la crítica que ha explorado tales aspectos es muestra de ello.

y a lo popular, siguiendo los conceptos de Ma. José Ragué, Estrella De Diego y Umberto Eco.

Ma. José Ragué (*Los movimientos pop*, 1973) considera que la obra pop en sí es un trampantojo ya que aunque pareciera que estos autores utilizan imágenes populares, en realidad son “ficción de lo popular” (1973. p. 44), una falacia de lo pop que viene diseñada e impuesta, a manera de lo deseable para el pueblo (o para la masa), por una mirada pseudo-artística, que se podría emparentar con lo *kitsch* o lo *camp*.

Estrella de Diego en “El sueño americano, incluso eso que llaman pop art” (2006) explica que, debido a que el mundo que vivieron los artistas *pop* presentaba una contradicción intensa entre la construcción del imaginario de perfección del sueño americano de los años cincuenta y una realidad absolutamente desajustada, la publicidad adquirió una gran relevancia, pues se volvió un espacio conciliador y, por tanto, vital para que la realidad cotidiana siguiera teniendo sentido para la sociedad de los Estados Unidos:

La función de la publicidad se convertía así en terapéutica, pues trataba de paliar la esquizofrenia americana asegurando “a los lectores que todos los aparentes costes psicológicos de escala podían ser eliminados. [Los estadounidenses] podían gozar de los artefactos y estilos modernos sin perder los tranquilizadores lazos emocionales de una comunidad reducida” (R. Marchand, *Advertising Dream. Making for Modernity. 1920-1940*, Berkeley, 1985, págs. 359-360) (Citado en de Diego, 2006, p. 32).

La sociedad que contempla su conversión en masa para el consumo, el nacimiento de la cultura de masas, no puede dejar de reconocer su entusiasmo por aquellos artefactos que se le ofrecen. Esta nueva forma de relaciones de producción implica, como individuos, una necesidad de auto-engañó que la publicidad y los medios masivos como el cine, la televisión, la fotonovela y los comics ayudan a llevar a cabo. Para De Diego, la relación

entre publicidad y *pop art* se sustenta en una paradoja entre exceso y escasez que desemboca en el problema de lo auténtico enfrentado a lo único.

Tal vez esa sustitución de la “autenticidad” por la “singularidad” en las propuestas publicitarias actuales, debe mucho al pop, igual que buena parte de las poluciones entre alta y baja cultura que inundan ahora el campo visual. Se ve de manera clara en el uso que Warhol hace de las famosas latas Campbell – “auténtica” sopa casera, por cierto–. Al escoger los objetos del día a día más humildes –Coca Cola, latas de sopa o detergentes– y convertirlos en “arte”, al hacerlos exclusivos, incluso libres del abigarramiento típico de la publicidad de los 40-50, Warhol devuelve a esos artefactos de lo moderno su esencia de unicidad –de exclusividad, se diría– por el mero hecho de haber sido elevados a la categoría de “obra artística” (De Diego, 2006, pp. 34-35).

Los objetos que se retoman del entorno cotidiano, además de ser entrañables iconos de su realidad son objetos que pasan de la masa a lo individualizado, a una exclusividad que después vuelve a la masificación: la lata de sopa Campbell’s que se vuelve obra de arte y que después se vuelve cartel en la pared o reproducción en una camiseta o en una taza para el café de la mañana. Se trata de objetos que muestran la desconfianza ante lo conocido, ante lo cotidiano, que se sabe que no es lo que aparenta o que se teme que no sea lo que aparenta, pero desde un temor que no puede ser admitido. Es por esto que el nivel crítico es ineludiblemente un componente de la propuesta del *pop art*, ya que en el mismo gesto de elección, ya sea de manera consciente o no, va implícito el volver a mirar el objeto “temido” (un trampantojo autoimpuesto).

Esos objetos cotidianos que se ubicaban en el hogar perfecto de los años cincuenta en Estados Unidos y que despertaron el interés de los artistas *pop* son considerados por De Diego imágenes que resumen diversos aspectos de esa contradictoria realidad. El mundo que heredan los artistas *pop* es el de esas contradicciones y por tanto los objetos

que aparecen en sus obras pertenecen a ese pasado cercano del sueño americano que ya no es posible seguir soñando, pero cuyos objetos siguen presentes.

Umberto Eco (1973) plantea que, para las masas, el pop constituyó más bien una reconciliación ya que no comprendían el arte abstracto y, al menos en apariencia, encontraban en la figuración del *pop* un reconocimiento de sus propias manifestaciones. Para Eco, con este reconocimiento se pierden las posibilidades críticas del *pop* respecto a los objetos que presenta, se desvanece su presencia como autocrítica y como metalenguaje:

Se crean así peligrosas confusiones en cierto tipo de público que, incapaz de hacer este doble juego, se siente prácticamente reconfortado en sus propios gustos. Una vez más, el pop, nacido como juego sofisticado sobre la cultura de masas, ha tenido que aceptar su destino convirtiéndose en uno de los aspectos de dicha cultura. En este sentido no se puede ya distinguir de la cultura de masas porque la publicidad ha aceptado las técnicas pop, con lo que deja de existir una dialéctica entre pintura de vanguardia y pintura figurativa de masas como la que podía existir en los tiempos del cubismo o del arte informal (Eco, 1973, p. 19).

Para el semiólogo italiano, el pop implicó una vulgarización del gusto y una pérdida de refinamiento, o, como señala, lo vulgar se volvió lo refinado en un sentido de “distinción social” (Eco, 1973, p. 20). El pop vivió un proceso de absorción de su aspecto crítico y se vio igualado con muchas de las manifestaciones comerciales y populares. Este desvanecimiento puede ir unido a la necesidad de justificar un gusto por lo vulgar: el *pop art* resultó de gran ayuda para que el gusto por lo vulgar pasara a ser parte de lo estéticamente aceptable. Se podía disfrutar sin vergüenza de aquello que, en otro momento y sin la ayuda de esta propuesta crítica-amorosa, hubiera resultado risible para una comunidad intelectual. Eco señala que “hubiese sido un hermoso acto de liberación haber perdido decididamente la vergüenza y haber dicho ‘Las Vegas, los comics, el jazz me gustan porque me gustan’” (Eco, 1973, p. 32).

De una manera u otra, en el *pop art* el énfasis en la valoración del objeto estético por sí mismo, propio del arte en general y acentuado en la propuesta abstraccionista y fenomenológica, se desplaza a la intención o el concepto que subyace en su creación, a pesar de que parecieran ser los objetos los que quieren volver a primer plano. El realismo con el que se reproducen estos supuestos objetos populares no los torna relevantes por sí mismos, ni busca contribuir a que la obra como objeto se vuelva el centro de la propuesta, sino que continúa desplazándola. De Diego, Ragué y Eco coinciden en que la intención, ya sea ésta, crítica, de deseo o de identificación, está en primer plano y los objetos que aparecen en las obras *pop* simulan representar lo popular.

Por una parte, los objetos de *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* asumen su carga como productos de una sociedad de consumo, sin mayor discusión, por otra, se presentan como productos de otros muchos sistemas de significación, y esto implica una conciencia sobre la utilización que se ha hecho de ellos a nivel económico, ideológico, político, estético, etcétera; no es una aceptación inocente y por tanto cuando se plantea algún objeto como propio se hace una declaración de selección reflexiva e independiente de todas esas otras perspectivas. Sin embargo son objetos que dentro de la enunciación se conectan directamente entre ellos, los significados que se van concretizando no remiten al momento de su concepción artística o ideológica, sino que se puede observar cómo esos objetos representan el mundo y, como diría Severo Sarduy, lo domestican (*Nueva inestabilidad*, 1987).

Sarduy diserta sobre la irrepresentabilidad del cosmos contemporáneo y encuentra que, para domesticar esa imagen global no figurable, la ciencia actual ha recurrido “sin reparos a la miniaturización caricatural, dando al universo, gracias a las *maquetas*, los rasgos afectuosos de lo más cotidiano, los de un juguete siempre presto a dar vueltas chirriantes para divertirnos, siempre presto a *funcionar*” (1987, p. 40). Esta concepción

de domesticación nos ayuda a comprender el nexo entre lo inconcebible y aquello que lo representa, sólo a manera de juego manipulable y que implica siempre la reducción, la ilusión y la metáfora. Se realizan maquetas porque se acepta el inevitable desplazamiento del origen, ya que, desde las teorías que revisa Sarduy, hay certeza de que existió, pero también de que no podemos conocerlo y mucho menos regresar a él.

La maqueta, pues, permite la observación, pero al mismo tiempo la vuelca en el reflejo especular o la anula en una mera tautología: la mirada del observador envuelve algo que virtualmente contiene al observador y, por supuesto, a su propia mirada, y además, como lo afirman Dicke y Reeves, esto no ocurre más que en un momento preciso, como si la propia maqueta implicara, en el curso de su evolución, la necesidad de contemplarse, de ser observada. O dicho en otros términos: como si el universo tuviera sentido” (Sarduy, 1987. p. 43).

La maqueta permite concebir un sentido y al mismo tiempo crea una manera de dar sentido: es representación y de ella surge un “poder de representación” (Sarduy, 1987, p. 45), lo visto contiene la historia del ojo que lo ve.

El beso de la mujer araña e Idos de la mente son representaciones que nos indican cómo pueden ser vistas y contienen todas las miradas que las formaron y que fueron formadas por ellas. No son obras que remitan a un origen o a un centro. No son deconstrucción de sus objetos, son presencia que se sabe ficticia:

—Ya sé que no eres actor, ya sé que te cuesta trabajo. Concéntrate. No es difícil. Llegas. ¿Dónde está tu hijo, dónde está tu querido Becerrito? Entras a tu casa en llamas, lo buscas. Los vecinos suspiran, los vecinos lloran. El momento más dramático de la película es cuando sales con la cara manchada de ceniza. No puedes decir simplemente: “mi hijo, mi hijo” como si fuera algo intrascendente. Tienes que hacer un esfuerzo, meterle filin. ¿Has oído hablar de Stanislavski? No importa. Busca dentro de ti, Cornelio. Recuerda algo triste, ¿nunca has tenido una vivencia impactante? Invoca ese recuerdo. Métele ganas. (Crosthwaite, 2001, p. 115).

En la cita anterior no vemos una representación de Pedro Infante ni de *Ustedes los ricos* sino que observamos cómo una parte del universo adquiere sentido por la objetivación tanto de lo mirado como de la mirada que lo conformó. Esos objetos no se desplazan, pero tampoco son el centro, pues se presentan especularmente.

En la literatura de Puig y Crosthwaite la desconfianza que despierta lo real se ha vuelto certeza de inestabilidad, lo ominoso de los objetos cotidianos se concretiza en figuras inestables, pero disfrutables. Su fruición no está exenta de temor, ni rechaza lo terrorífico o deforme. Ante tal certeza, las conexiones que se establecen en el texto no contemplan el exceso como una amenaza, pues ni la autenticidad ni la singularidad permiten escapar de la masificación.

Omar Calabrese (*La era neobarroca*, 1999 [1987]) explicita las características de esta inestabilidad en la figura del monstruo. Señala que en sociedades altamente normalizadas el monstruo implica todos los valores negativos (tanto morfológicos, éticos, estéticos y tímicos), sin embargo esta visión se ha modificado, como lo muestran los monstruos deformes y feos, pero buenos y eufóricos de las comedias actuales. El semiólogo italiano encuentra que estas figuras suspenden, anulan y neutralizan las categorías con las que se les pretende definir, por ejemplo, podrían ser vistos como deformes pero al mismo tiempo como perfectos, o es imposible decir si son malos o buenos, etc. Los monstruos actuales son inestables como figuras, ya que los criterios para valorarlos se ha transferido de la forma en sí a su capacidad de producir incertidumbre.

Calabrese observa que la inestabilidad de las formas se hace presente no sólo en ciertos temas o figuras, sino como manera de concebir y disfrutar las formas mismas. La metamorfosis es la nueva constante de las formas, pues además de que una forma se vuelve otra, nos permite fijarnos en el proceso, como elemento importante: el movimiento de transformación es, en muchos casos, el que permite a la nueva forma

conservar su impacto. El monstruo actual no es algo en particular, pero se va presentando, adquiere una forma inestable y que no debe tomarse como fija, una forma informe, para desafiar al espectador.

El cambio entre representar una realidad ominosa o una plenamente monstruosa se da sólo después de que se han modificado los valores negativos y en los objetos populares de las dos novelas estudiadas están suspendidos: Molina trata de mostrar la belleza que hay en las imágenes que para Valentín son ridículas y prejuiciosas; Cornelio, Ramón, sus esposas, incluso la música, son figuras que en un momento tienen una forma y después otra, son ingenuos, ambiciosos, deseables, ridículos, en mutación constante.

El *pop art* es una propuesta artística desde una concepción culta y no una exploración de las potencialidades estéticas o revaloración de lo popular, de hecho es una continuación coherente, aunque en un sentido contrario, a la propuesta abstraccionista para la cual el objeto artístico –la pintura, el trazo, el lienzo– era más sólido conforme más se evitara la figuración reconocible; en el *pop art*, conforme la figura representada se volvía más sólida, el objeto como tal perdía su papel de presencia y su relevancia se reducía a la de una reproducción casi mecánica, es entonces cuando la idea que lo sustenta se propone como arte. La idea de *lo popular* que maneja el *pop art* sí es la que se propone para ser desmontada, estas obras sí planteaban las problemáticas de una realidad contradictoria e incluían una visión crítica sobre sus objetos, sobre la ideología que los creó y que los impuso a otros y se basaban en una autotranscendencia como forma.

Sobre la forma fácil del *pop art*, tanto para el realizador como para el intérprete, habría que puntualizar algunas características que también se han encontrado en la literatura de Puig y Crosthwaite. La forma *pop* no necesita, para su realización o aprehensión, un dominio o comprensión profundos de las técnicas utilizadas.²¹ Las

²¹ Esta forma autotranscendente del *pop art* retoma de las vanguardias artísticas ciertas técnicas, en especial del *dadá*, más que coincidir en sus búsquedas. El uso del *assemblage*, el *ready-made*, el *object trouvé*, el fotomontaje, se presenta como continuidad de las

formas, retomadas fielmente de la realidad, presentan en sí mismas una autotranscendencia que se da por la auto-parodia que representan. Esta visión paródica ubica al objeto *pop* en un nivel metaficcional siempre, como un metalenguaje que acentúa el aspecto de construcción de todos y cada uno de los elementos retomados: la imagen presentada por el artista es una ficción que muestra y dice algo sobre la otra ficción que fue, en otro momento, puesta en escena por la publicidad o por otro aspecto de la realidad, pero no sobre sí misma.

1.3.2. Lo kitsch

La propuesta estética que más se ha relacionado con la literatura de Puig y Crosthwaite –principalmente con el primero–, además de la del *pop art*, es la *kitsch*. Influye nuevamente la analogía que se hace de lo popular con el mal gusto, sin embargo hay otros elementos interesantes en la aproximación. Según Abraham Moles (*El kitsch. El arte de la felicidad*, 1990) *kitsch* más que designar a un tipo de objetos, indica un modo de relación del hombre con el mundo de los objetos, más específicamente alude a los sentimientos de placer que lo unen con ellos (Moles, 1990, pp. 22-23).

El *kitsch* está esencialmente ligado a la conformación de la sociedad de consumo: principalmente a partir de la existencia de un tiempo libre destinado a consumir que no existía en sociedades anteriores. El tiempo que el hombre destinaba a las labores productivas se complementaba con un mínimo tiempo vacío que se reservaba a la

vanguardias en rechazo a la abstracción del periodo anterior, sin embargo difieren fuertemente en cuanto a su desinterés por el arte: mientras que el acto de Duchamp era una provocación a la institución del arte, el de Lichtenstein busca instaurar como valor el conflicto o cuestionamiento mismo. Para Marchán (2009 [1972]) se trata de un arte que propone como parte de la obra las técnicas de realización, que adquiere sentido a partir de su procedencia. Además de las vanguardias, el *pop* retoma técnicas de los *mass media*: de la fotografía retoman el fotomontaje y diversos procesos mecánicos de reproducción como la serigrafía; procedimientos como obliteraciones, negativos, ampliaciones y yuxtaposiciones; del comic toma los tipos de encuadre de la viñeta, las nubes de texto como elemento de unidad, sus contenidos y estructuras narrativas; del espacio cinematográfico recibe la influencia del tipo de articulación espacial, encuadres, montajes, secuencias. Otro medio que resulta de suma importancia por su influencia es el cartel publicitario. Las técnicas visuales que reúne son múltiples: la acumulación de varios lenguajes (escrito-visual, pictórico-fotográficos, etc.) o de elementos o contenidos dispares, la oposición (como en el caso de la parodia), la supresión de elementos representados (condensaciones de una escena compleja en sus elementos característicos, por ejemplo, como las hamburguesas de Oldenburg), las omisiones, la fragmentación, la repetición y la seriación (que acentúan la redundancia como medio de una comunicación efectiva del mensaje). Muchas de estas técnicas siguen siendo utilizadas aunque no necesariamente con la misma significación que en el *pop*.

creación. En la sociedad de consumo ese tiempo destinado a cumplir con las diversas ocupaciones obligatorias se va reduciendo ante el confort que propician los adelantos tecnológicos y la producción en serie, el tiempo vacío aumenta y a la actividad de crear se aumenta de manera considerable la de consumir. Consumir se vuelve una función social que mantiene el flujo de mercancía de la fábrica a la basura y el hombre debe cumplir con ella en su dimensión personal: la producción se vuelve masiva, pero el consumo se vuelve una de las actividades a realizar en el tiempo personal. Dentro de esta sociedad, también la función del objeto cambia, se extiende de ser meramente utilitaria a connotativa: el objeto expresa el nivel social y educativo de su poseedor, además de cumplir con su función utilitaria. Por ello, Moles encuentra que el Kitsch se puede definir desde dos perspectivas: desde las características de objetos dados o desde las relaciones que el hombre, como consumidor, mantiene con los objetos.

Después del *pop art*, las connotaciones negativas del término *kitsch* se diluyeron, ya que se dejó a un lado la alienación que provoca y se pudo observar su lado divertido, se le retomó como distracción estética. Desde este punto de vista, el *kitsch* del arte es un movimiento permanente pues tiene que ver con las relaciones de diversión y entretenimiento que el artista y el espectador establecen con el objeto.

El kitsch es la aceptación social del placer mediante la comunión secreta en un “mal gusto” calmante y moderado. *In medio stat virtus*: el kitsch es una virtud que caracteriza al término medio.

[...]

Una pizca de buen gusto en la ausencia de gusto, un poco de arte en la fealdad, una ramita de muérdago bajo la lámpara de la sala de espera del ferrocarril, un espejo niquelado en un lugar de paso, una flor artificial perdida en White Chapel, un costurero con piñas de los Vosgos, *Gemütlichkeit* del marco cotidiano, arte adaptado a la vida, cuya función trasciende la función de innovación (Moles, 1990, p. 29).

Si las cosas (vistas como lo natural) se transforman en objetos conforme el hombre se relaciona con ellas y les asigna una función artificial –la piedra se vuelve objeto cuando se le considera pisapapeles o parte de un redondel– en la forma *kitsch* de relacionarse con ellas su función utilitaria pasa a segundo plano y se concentra en la idea de placer, un placer vinculado con la sensualidad individual, pero que incluye una necesidad de consenso social. El *kitsch* se caracteriza por su adaptación a lo socialmente aceptable: se trata de un “arte de la felicidad”, como lo llama Moles, una felicidad medida, en la media, cotidiana, que por supuesto implica siempre un peligro de alienación. Moles señala que la sociedad actual tiene dos ideales básicos contradictorios: la felicidad y la ausencia de alienación, los cuales, como se puede observar a partir de las relaciones que los hombres mantienen con su entorno humano (los objetos) son, si no totalmente excluyentes, difíciles de compaginar. Para Moles la mentalidad *kitsch*, que surge de una búsqueda de felicidad condicionada a la prosperidad de la clase media a finales del siglo XIX y principios del XX, se habría extendido a la sociedad entera para finales del siglo.

Moles intenta caracterizar al *kitsch*, en primera instancia a partir de ciertos objetos individuales que muestran en sí mismos esta relación: 1) Por su forma, que se caracteriza por las curvas estilo “tallarín”, esto es, con muchas inflexiones pero sin cortes. 2) Sin grandes superficies planas, sino muy ornamentadas. 3) Con colores lechosos que pueden ubicarse como los del arcoíris, mezclados unos con otros y en gradación. 4) Hechos con materiales que no se presentan como lo que realmente son: la madera como imitación del mármol, etc.

Moles también encuentra una tipología en cuanto al agrupamiento *kitsch* de objetos y enuncia (1990, pp. 61-63) cuatro criterios: 1) Criterio de amontonamiento sin ninguna restricción. 2) Criterio de heterogeneidad: una especie de surrealismo combinatorio inconsciente. 3) Criterio de antifuncionalidad: contraria a una serie

funcional como la de los instrumentos de cirugía en una bandeja. 4) Como criterio de autenticidad *kitsch*, propone la idea de sedimentación: el *kitsch* es producto de un lento desarrollo y acumulación, “un pensamiento artístico atomizado que ve con claridad el objeto pero mal el conjunto”.

Tomando en cuenta estas dos clasificaciones Moles señala cinco principios del Kitsch (1990, pp. 71-77):

Principio de inadecuación: se observa en todo objeto una desviación, una distorsión, de su fin nominal (de su función, en el caso de un útil, o del realismo si se trata de una representación artística). Sobredimensiona o subdimensiona.

Principio de acumulación. El abarrotamiento y el frenesí por el objeto o por sumarle algo al objeto. Ese algo siempre es más de lo que pudiera ser en inicio.

Principio de percepción sinestésica: ataca a la vez el mayor número de canales sensoriales posibles.

Principio de mediocridad: se queda a mitad de camino en la novedad, se da a la desmesura, pero se conserva en una posición intermedia. Por ello se presenta como auténticamente falso, como la moda, el *kitsch* de la vanguardia.

Principio de confort: se basa en la idea de estar a la misma altura de todos, de cumplir con una exigencia término medio.

Socialmente, según Moles, el *kitsch* cumple varias funciones: por una parte rescata el talento artesanal, “es la gran victoria del talento contra el genio” (1990, p. 78), por otra, es un estadio inicial hacia el buen gusto, es un primer acercamiento al placer que después permitirá más exigencias y pasar de la sentimentalidad a la sensación. Moles define en este sentido al *kitsch* como un sistema estético de comunicación de masas.

Sobre la literatura *kitsch*, Moles señala que se caracteriza por el amontonamiento, la sinestesia, la mediocridad ocasionalmente dorada, la ansiedad posesiva, la desproporción entre los medios y los fines, el romanticismo, un recuerdo rococó, un toque de manierismo: según Moles éstos son los componentes del caldo kitsch (1990, p. 119). Se trata de una literatura del estereotipo, en la que los personajes perfectamente

identificables y claramente caracterizados van en búsqueda de absolutos, todos los elementos reflejan el abigarramiento típico del *kitsch*: los espacios y cada objeto tienen una acumulación de adjetivos: la pared es inmensa, el jarrón chino, la mujer rubia, evanescente y pura, y así hasta el amontonamiento de años que también caracteriza al *kitsch*. Las asociaciones son las de mayor frecuencia, nuevamente evitando la novedad, sólo insinuándola. Esta acumulación dilata las historias, los sentimientos, pero siempre en su inadecuación con la realidad. Es una literatura de evasión y de consumo. El proceso de estereotipia se da a partir de ensanchar las escalas de valor hasta los extremos: los pares de adjetivos son opuestos y extremos, como por ejemplo en el caso del poder, se hablará de un personaje miserable y otro, dueño absoluto.

A partir de esta caracterización se reconocen algunos rasgos de la literatura de Puig y Crosthwaite: en las novelas de Puig se presentan objetos que corresponden con los principios kitsch, Molina describe a partir de una manera extremista, abigarrada, mediocre, sensorialmente apabullante; pero en realidad su descripción parte de esta carga significativa para mostrar que en el brillo superficial o las imágenes vulgares hay algo más que mediocridad y cursilería. Por ejemplo, en la historia de la sirvientita y el muchacho de la cicatriz hay un interesante proceso en cuanto a la acumulación de los adjetivos, en la narración de Molina todo está adjetivado, el leve rumor, el resplandor extraño, la mirada triste, la cicatriz espantosa, el vestido simple, los bucles sedosos, pero cuando los personajes se casan y ceden al “encantamiento”, durante un breve espacio no hay más esa mirada que los caracteriza negativamente:

[...] al despertar el miedo de que fuera todo un sueño, con miedo infinito una mirada del uno al otro a la luz del día, en aquella casa viven una chica linda y un muchacho buen mozo que más no se puede. Y se esconden de la solterona, que nunca los vea, tienen miedo de que les diga algo y así todo se eche a perder, y salen al bosque a la madrugada, cuando no hay nadie, a ver la salida del sol que

ilumina sus caras tan lindas y siempre tan cerca una de la otra, al alcance de darse los besos que quieren, pero que nadie lo llegue a ver (Puig, 1999 [1976], pp. 113-114).

La ausencia de la mirada del otro elimina una serie de adjetivos que reingresan apenas son observados por alguien más: “[...] la amarga decepción de los padres, feroz cicatriz le cruza la cara al muchacho, su novia una pobre sirvienta de cara muy fea y modales torpes” (Puig, 1999 [1976], p. 114).

En la adjetivación de *El beso de la mujer araña* no hay acumulación sin sentido, de hecho esa adjetivación presenta las sensaciones que Molina quiere reproducir, esa acumulación de características junto con su sintaxis que también redundante es la manera en que Molina puede hablar de sus sentimientos. No hay exceso porque son parte de una figura mayor, ni inadecuación con la realidad, ya que los opuestos (Molina y Valentín, la sirvientita y el muchacho de la cicatriz, o Cornelio y Ramón en el caso de *Idos de la mente*) se revelan cercanos y relacionados íntimamente, sin que esa develación sea la finalidad, pues en ambas novelas se reconfiguran significados que no están ligados a descubrimientos triviales.

Tampoco encontramos que sus medios y sus fines sean desproporcionados: lo que se proponen estos personajes estereotipados son acciones normales, saben que no pueden hacer nada trascendental. Sus búsquedas son terrenas: quieren amar, ser amados, quieren tocar música; podría considerarse que volverse famosos—en *Idos de la mente*— y luchar contra una dictadura —Valentín en *El beso de la mujer araña*— son fines grandiosos, pero en las novelas estos objetivos son minimizados, miniaturizados, como ya señalábamos, son parte de una maqueta que nos permite jugar con ellos, la fama y la lucha son objetos que se representan como desproporcionados en sí mismos y con ello pierde su atractivo como sentido del accionar de los personajes.

Ni en *El beso de la mujer araña* ni en *Idos de la mente* lo popular se presenta como portador de mal gusto que debe ser develado o revalorado, sino como parte de una representación que fue hecha y al mismo tiempo contiene y articula una forma de mirar diferente. Se ha visto en la obsesión de Molina por la vida hogareña una alienación y una búsqueda mesurada de felicidad, que podría presentarlo como un personaje *kitsch*, pero al pasar más allá de la imagen estereotipada se encuentra que su búsqueda es profunda y humana y que, por tanto, es compartida, aún en las formas, por alguien cuya ideología no corresponde con esa búsqueda de felicidad condicionada a la prosperidad de la clase media que se ubica como *kitsch*. En *Idos de la mente* encontramos que la canción nortea, objeto del sentimiento trivializado y que sirve para vender más cerveza cuando el parroquiano se acuerdan de aquella que lo traicionó, hace surgir “ese lado sensible que, como hombres, siempre tratan de ocultar” (Crosthwaite, 2001, 46) y es capaz de recorrer las calles cautivando a cualquier hombre o mujer. El placer aceptable, consensuado, de lo *kitsch* no corresponde con el placer que proponen estas dos novelas, pues ya no está ligado al bienestar ni al progreso.

1.4. Un aspecto por explorar: lo popular como lo propio que participa de una inercia colectiva

Como ya señalamos antes, entre la amplia bibliografía crítica que se encarga de la obra de Puig, se encuentra menciones al gusto y la pasión que el escritor argentino tuvo por el cine, por las historias folletinescas que escuchaba en la radio y que eran su alimento en el desierto, también se ha manifestado la viabilidad de tolerar esa pasión ante su fuerte y acertada mirada crítica respecto a estos objetos queridos. Con Luis Humberto Crosthwaite no parece existir esa necesidad de perdonarle nada, tal vez porque ninguno

de sus lectores ha tenido que justificar su gusto ya que el mismo Crosthwaite, por medio del humor, parece redimirlos ante los Relámpagos o Bravos o Bárbaros del norte.

Como pudimos observar, para la crítica en general la presencia de esos objetos que caracterizan de manera importante a ambas producciones literarias se separa de los autores, se distancia y se vuelve objeto de autoanálisis y de razonamiento sobre la ideología que caracteriza a determinado grupo social o sobre su relación con el ámbito literario o artístico, pues sólo desde esos fundamentos adquieren sentido esas historias, esos boleros, esas miradas cursis, en el caso de Puig, divertidas y simples, en el caso de Crosthwaite. Al decidir tomar como materia de estudio estas dos novelas, a manera de justificación real y más allá de las posibles racionalizaciones que se hicieron después, hubo apenas una intuición: estos significados no descifraban ni trataban el innegable placer que se manifiesta por esos objetos. Esos objetos manifiestan una emoción que se presenta exenta de cualquier compromiso crítico hacia sí mismos, ni ironía, ni develación, ni desmitificación. Planteamos que tanto en *El beso de la mujer araña* como en *Idos de la mente* no hay una revisión de los objetos de la cultura popular como *lo otro*, sino como lo propio.

La individualidad que se manifiesta mediante este placer es la de alguien que disfruta del cine de Hollywood o de la música nortea casi sin inhibiciones, sin necesidad de disculparse, aunque en la novela de Puig esa emoción no se manifiesta tan independiente como en la de Crosthwaite; en *El beso de la mujer araña*, la confrontación literal de dos posiciones la explica de alguna manera, a través de Valentín y de Molina, las hallamos conversando y enfrentando sus puntos de vista, el primero observa la películas de manera muy estructurada, muy lógica, y el otro lo hace de un modo más instintivo y sentimental, Molina siente e intuye y a partir de esa intuición obtiene un sentido que al final Valentín comparte. En *Idos de la mente* sólo tenemos un punto de

vista, el de quien disfruta plenamente lo popular, pero su mirada integra también principios estéticos que fueron en otro momento parte de la visión crítica e irónica. Reflexionar sobre esta subjetividad que se explicita a través de representaciones que ya son propias de muchos otros y que lo hace para compartirla nuevamente, requiere una conceptualización de esos objetos diferente al que hasta aquí se ha revisado. Ambas novelas presentan sus posibles cuestionamientos estéticos sobre esos objetos en la escena misma: son los personajes los que cuestionan la validez de sus gustos (en el caso de *El beso de la mujer araña*) o de sí mismos en general como figuras “construidas” (en *Idos de la mente*), pero se tratan de cuestionamientos literales que no tocan la propuesta estética de la novela como tal. La presencia de objetos puede ser entendida desde ángulos diferentes, como la figuración que implican, su materialidad, su conformación como lugar común. Encontramos que la posibilidad o imposibilidad de que la figura exprese al hombre, de que a través de ella se relacione con el mundo, es una discusión que encuentra un fuerte espacio en los derredores del *pop art* y el *kitsch*, y no se desvincula de los mismos, la realidad que el siglo veinte ha presentado al hombre es un espacio en cambio constante, inestable y relativo que ha requerido repensar sus posibilidades de representación.

1.4.1. Resonancias estéticas de la subjetividad y la figuración de la emoción: expresionismo abstracto, informalismo, nueva figuración

Bajo la denominación de *expresionismo abstracto* se agrupó a una serie de artistas que trabajaban en Nueva York en el periodo de la postguerra.²² Cada uno buscaba una afirmación personal, pero coincidieron, según Jiménez-Blanco (2006) en dos convencimientos básicos: certeza de la materialidad del cuadro como superficie, y ante la

²² Pollock, Motherwell, Newman, Gorky, Rothko, De Kooning, son algunos de los artistas que pueden ubicarse en este grupo.

que, por tanto, se rechaza todo deseo de representación y de perspectivismo, materialidad conformada sólo por la superficie y la pintura (el trazo), y certeza del artista como individuo, un yo que se expresa a través de la pintura, del gesto, el movimiento.

El acto de pintar se contempla como una más de las experiencias dramáticas, interna, alejada de toda referencia previa y, por tanto, se rechaza cualquier preocupación por la forma y el orden artístico fundamentado en la belleza del cuadro en sí. La mancha, la textura, el goteo, el proceso artístico como rito son los nuevos motivos de la pintura. El cuadro se vuelve una huella, un documento, de ese acto. El proceso es el objetivo y el cuadro es un lugar, un espacio en el que se desarrolla la actuación del artista. Una vez concluido el rito, el cuadro es “tiempo suspendido” (Jiménez-Blanco, 2006, p. 14).

En realidad, tanto o más que Pollock, De Kooning pone de manifiesto en su obra que lo verdaderamente importante es el proceso, el encuentro sobre el lienzo (ruedo) de marcas o signos que sugieren formas, espacios, imágenes, ya sean humanas, de objetos o de paisajes, o ya sean imágenes que estén más allá de asociaciones concretas. Con ello De Kooning afirmaba que el objetivo del expresionismo abstracto no era la abstracción, sino la expresión, la manifestación de una condición espiritual (Jiménez-Blanco, 2006, pp. 15-16).

Lo importante fue la libertad del artista para expresarse, sin mayor preocupación por la figura que puede aparece o desaparece en el acto. Esa expresión estaría unida a la búsqueda de sentido²³ que la imagen abstracta contenía en sí.

En Europa se desarrolla, al mismo tiempo, una corriente artística similar: el informalismo. Si en América a partir de la guerra se rompió con las búsquedas de los vanguardistas, en Europa esta fractura fue más acentuada ante la destrucción y muerte que rodeaba a los artistas, ante las propuestas del realismo socialista, ante clasificaciones

²³ Se trata de un sentido más allá de lo habitual y por supuesto más allá del que se desprende de la representación: es un sentido dado a partir de que el arte ya no puede acudir a las figuras sólidas de antaño, sino que debe encontrar nuevos medios para hablar de la frustración, del abandono, de la melancolía que el hombre vive.

como la de “arte degenerado” para todas aquellas propuestas que no compartiera el ideal del “arte heroico” del régimen nazi, y sobre todo ante la consciente imposibilidad de retomar una idea de hombre, de belleza y de creación que se vio desintegrada.

De la mano de Sartre, Camus y Merleau-Ponty, el existencialismo y el individualismo se vuelven posibilidades de entendimiento del mundo. Artistas como Dubuffet, Fautrier, Saura, Tápies, representan la versión europea de esta melancolía. Entre las diferencias, en cuanto a las técnicas utilizadas, podrían señalarse la escala de las obras, mayores y épicas en la escuela de Nueva York, íntimas y pequeñas en Europa, un mayor dinamismo en la escuela americana y una pincelada más estática en la europea lo que implica una mayor importancia de la materia. No obstante estas diferencias, se trata de dos corrientes con grandes similitudes, pues comparten los mismos problemas en cuanto a su creación: abstracción contra representación, improvisación enfrentada a la fórmula, además de otras como tragedia contra belleza, y la preponderancia del proceso sobre el objeto.

Probablemente el elemento que los une de manera más significativa se da en cuanto a la relevancia del individuo, del sujeto como único sustento de la creación: el artista encuentra que sólo le queda lo subjetivo, lo irracional, lo inmediato para relacionarse con el mundo, debido a que el conocimiento anterior, la relación anterior, se vio totalmente en crisis, cuestionada hasta considerarse inservible. Los conocimientos y las interpretaciones colectivas se presentan como falsedades que han servido para que el hombre abuse y explote al otro.

La idea de lo subjetivo, lo irracional y lo inmediato como la única posibilidad de relacionarse con el mundo parece distanciarse de cualquier concepción de lo *popular*, sin embargo nos parece que pueden plantearse algunas relaciones que nos permiten indagar en las emociones escritas por Manuel Puig y Luis Humberto Crosthwaite. Sugerimos que

es precisamente la subjetividad de ambos escritores la que problematiza su recepción cuando ya se ha interpretado como discurso popular –entendido como masivo o perteneciente a un grupo social determinado– y se dificulta justamente porque los objetos que la crítica liga a ese discurso específico lo niegan (si *Boquitas pintadas* puede ser un folletín, si el cine hollywoodense clase B tiene poesía, si la música nortea llega al corazón, se les coloca en el texto literario por algo más que mostrarse ridículos y subvertirse a sí mismos o a los discursos que los engendraron en el mundo real). Si volvemos a la concepción de lo *popular* que hemos encontrado antes, esto es: como conjunción y dispersión, fusión y efervescencia, capaz de representar la emoción de una inercia colectiva, podremos observar cómo lo subjetivo y lo colectivo se pueden mover en un mismo sentido: lo *popular* no niega la subjetividad, lo individual, sino que “bajo la presión de circunstancias y de limitaciones materiales” (Sartre en Bollème, 1990 [1986], p. 148) lo hace grupal mediante la palabra que se comparte. Señalamos antes que Ángel Rama (1981) afirmaba que los *novísimos escritores* debían crear sin las posibilidades de abstracción que fueron agotadas por sus antecesores, y podemos agregar que deben crear en un momento en el que muchos de los grandes discursos en los que el hombre creía se exhiben cada vez con mayor claridad como falsos y vacíos, la melancolía que sentía el hombre de la posguerra se ha serenado, pero no ha desaparecido; así, encontramos textos escritos desde una subjetividad apenas reconocible como tal, expresada en la materia de que dispone cada uno: tanto Puig como Crosthwaite insisten en la ficcionalidad de todo aquello que aparece en sus textos, ellos mismos como escritores no son más que un proceso, son la escritura misma –Puig lo muestra a través del discurso directo y Crosthwaite lo enuncia incluso literalmente a través de la nota que aparece en la página de legales: “Los personajes de este libro, así como el narrador, el autor, los amigos del autor, incluso la presente nota, son ficticios. Sólo la música es real” (Crosthwaite, 2001) –

. A pesar de la distancia que separa el sentir de los expresionistas abstractos y el de estos *novísimos*, sus premisas no son tan diferentes, Antonio Skármeta, en “Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano” (1981) escribe sobre cómo su generación se vio enfrentada a una visión desprestigiada que quería imponerse y ante la cual él, personalmente, operó “una violenta retirada hacia lo más elemental en el ser humano y hacia los narcisistas impulsos de una ansiosa intimidad” (Skármeta, 1981, p. 277). A pesar de que Skármeta mismo considera que su posición se opone a la visión de los autores del *boom*, de los Fuentes, García Márquez, Rulfo incluso, puede observarse en todos ellos la imperiosa necesidad de volverse hacia lo interno, hacia lo personal. Aunque pareciera de entrada que cada término representa una posición opuesta (los *novísimos* defendiendo la literatura comprometida con la realidad, y el *boom*, partidario de la imaginación sin apego a objeto alguno), encontramos que, al menos en este rasgo, sólo se trata de una renovación o una actualización, necesaria literariamente hablando dado el señalamiento de Rama, de una expresión que se consuma en el proceso. Las figuras de las novelas de Puig y Crosthwaite son materia, son objetos que permiten la expresión, como lo fueron los colores y la pintura; la página en blanco continúa siendo el espacio en el que queda el signo, la huella, de esa expresión; el autor y el lector siguen buscando una forma de relacionarse con una realidad inasible, frustrante, pero que ahora puede caracterizarse por su inestabilidad.²⁴

²⁴ Inestabilidad que Sarduy (1987) lee en función del modelo cosmológico basado en la teoría del big-bang y sus desarrollos subsecuentes y que alude a un tipo de relaciones acrónicas y discontinuas que el hombre del siglo veinte establece con su mundo: “La misión del curioso de hoy, la del espectador del barroco, es detectar en el arte la *retombée* o el reflejo de una cosmología para la cual el origen es casi una certeza pero las formas que lo sucedieron un hiato inconcebible, casi una aberración. Descubrir las obras que llevan, aunque sea del modo más implícito, las huellas de ese salto, de esa aparente discontinuidad” (Sarduy, 1987, p. 52). Es una inestabilidad que se manifiesta en “la materia fonética y gráfica en expansión accidentada [...] Una expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es inenunciable. No sólo una representación de la expansión, tal y como puede situarse en la obra de Pollock, en ciertos caligramas, o hasta en la poesía concreta del grupo brasileño Noigandres en sus primeras manifestaciones. Sino un neobarroco en estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción. Hacia los límites del pensamiento, imagen de un universo que estalla hasta quedar extenuado, hasta las cenizas. Y que, quizás, vuelva a cerrarse sobre sí mismo” (Sarduy, 1987, p. 53).

Es una inestabilidad que también Omar Calabrese (1999 [1987]) caracteriza a partir del exceso, de la fragmentación, del caos, de la complejidad y la metamorfosis que se presenta en el objeto artístico, y que se hace presente no sólo en temas o figuras, sino como manera de concebir las formas mismas y como objeto de fruición. La metamorfosis es la nueva constante de las formas, pues además de que postula que una forma se vuelve otra, nos permite fijarnos en el proceso, ya que éste es muy importante: el movimiento es en muchos casos el que permite a la nueva forma conservar su impacto. El monstruo actual no es algo en particular, pero se va presentando, adquiere una forma inestable y que no debe tomarse como fija, sino como una forma informe que desafía al espectador.

Ya en los últimos representantes tanto del informalismo como del expresionismo abstracto se observa una necesidad de no caer en el gesto elegante en el que se fue convirtiendo la abstracción y esta reacción culmina con lo que se ha llamado *nueva figuración*: un De Kooning que reintroduce la figura femenina, pero que más allá de la imagen reconocible está reintroduciendo la presencia de códigos perceptivos y de reconocimiento como parte de la intencionalidad de la obra. Francis Bacon, quien ha sido considerado el “pionero y principal representante de esta tendencia” (Marchán, 2009 [1972], p. 25), es otro de los pintores que trabajaron la figura reconocible. Podría decirse que la propuesta de estos artistas se basa en introducir una figura en el caos, se conjuga la figura representada con el lugar que ocupa en el espacio y con ello introducen toda una serie nueva de relaciones entre estos dos elementos. Marchán señala que en esta propuesta el espacio es parte de la figura, pero más allá de ello, es claro que no se retorna al sistema de referencias y distancias clásico, estas figura plantean otro tipo de relaciones: contigüidad, vecinaje, separación, desarrollo, regidas por formas primitivas de organización espacial: segregación, sucesión, proximidad, interioridad-exterioridad que tienen que ver con un espacio sensorio-motor y perceptivo (Marchán, 2009 [1972], p. 27) en el que el cuerpo toma el centro y la figura que es ese cuerpo se proyecta hacia el espacio y visualmente se pintan las impresiones cinestésicas, se plasma, no el movimiento, sino la sensibilidad del movimiento, no el movimiento como objeto, sino el movimiento percibido desde ese espacio vital –interioridad-exterioridad sintiente- que es el cuerpo. Esta reintroducción de la figura que se hace desde formas alternativas de distribución del espacio nos permite pensar en los objetos de ambas novelas como una tentativa más de proponer sentido en el caos: podrían tomarse como signos reproducidos desde la sensación que produjeron, no desde lo que significaron racionalmente – organizada y lógicamente– sino desde una emoción sensorial y esto nos lleva hacia otro

aspecto del objeto *popular*, su forma simple y las posibilidades que ésta de representar la emoción o la sensación. La forma simple se ha retomado en diversos espacios creativos, como el minimalista, que crea objetos cuyo sentido no es articulado ni depende de la imaginación o de la referencia, sino que está dado por la presencia del objeto real y por la conciencia de la percepción que se vive, pero no es una propuesta que retome objetos populares como tales, sino que recurre a algunos instrumentos que generalmente usa el artesano y, como en muchos otros momentos del arte, también recurre al rompimiento del orden clásico y la organización que produce un sentido lógico a través de las formas básicas que sí son parte de la técnica del mismo artesano, pero no de manera exclusiva.

Consideramos que en *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente*, la manera en que se crean los objetos populares y los instrumentos con los que se hacen se vuelven significativos a nivel estético pues en ellas se debe apreciar algo que ya ha sido visto muchas veces antes, algo que se limita y repite intencionalmente,

1.4.2. Posibilidades de significación artística de lo popular

Jean Baudrillard, intelectual mediático como Eco, se acercó al arte como parte de un sistema general de los objetos y observó sus problemáticas en momento muy cercano al actual, en plena relación con el mercado y en debate con la realidad. Su abordaje va más allá del problema estético y del llamado *fin del arte* debido al agotamiento de la imaginación, ya que afirma que en el arte se pueden observar las relaciones del hombre con la realidad y con el conocimiento de la misma.

Baudrillard especula (en libros como *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*, 2007 y *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*, 2008) que en lo que queda del arte después de su descomposición hay una posible búsqueda de redención destinada al fracaso. La imagen, como abstracción del mundo en dos dimensiones, desaparece en la

búsqueda de la *ilusión perfecta*, ya que ésta no hace más que sustituir a la realidad: la ilusión se destruye y queda la reproducción de lo real, re-producción en tres dimensiones (o hasta cuatro en el caso de la pornografía) que viene a sustituir lo real por su doble (Baudrillard, 2007, pp. 15-16). Así, ve en la cita y la reapropiación actual conexión entre objetos *reales*, ni ilusión ni alusión a la realidad. Baudrillard alude a un tipo de arte que acumula imágenes, figuras, objetos, pornográficamente, un arte que dice, pinta, produce, desde una posición consciente de que no hay nada que decir. Se trata de un arte que no indaga en el vacío o en la insignificancia del mundo –como sí lo hace Warhol en sus inicios, según el mismo Baudrillard–, sino que lo satura con una abundancia insignificante. En este tipo de arte el efecto programado parece ser el de la desilusión.

Se trata de arte que se destruye a sí mismo desde dentro, que se desvela hasta hacer imposible la crítica de otros. En estas obras se presenta un exceso de recursos tanto tecnológicos como culturales, se crean desde una perfección técnica que se vuelve una carga pesada y desemboca en una parodia o pornografía de las imágenes.

El arte se ha vuelto iconoclasta. La iconoclastia moderna ya no consiste en romper las imágenes, sino en fabricarlas –profusión de imágenes en las que no hay nada que ver–.

Son literalmente imágenes que no dejan huella. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas (Baudrillard 26).

Estas creaciones técnicamente perfectas manifiestan una *realidad integral*, una realidad absoluta. Este arte crea realidad y no imágenes. La realidad que reproduce no existe y, por tanto, las imágenes *son la realidad*, aunque simulan reproducirla.

Baudrillard señala que el modelo (la idealización, el objeto creado) devora al hombre y así ya no hay alteridad. Se trata de figuras asépticas de las que no se puede decir que “son lo que son” sino que “son lo que deben ser”, marcadas por una semejanza consigo mismas. El mundo natural es sustituido por esa *realidad integral*. El mundo es

transnumeralizado en información pura. El mundo es dato numérico, artificial y esconde la ausencia de verdad. El simulacro del mundo no esconde la verdad sino su ausencia.

Para Baudrillard, este juego irónico en el que está inmerso el arte viene a constituir un complot: los artistas están conscientes de la insignificancia de sus obras, las obras se parodian, se vomitan a sí mismas, retoman fragmentos o imágenes de otros sólo para redundar, para hacer patente la insignificancia del arte, el “no hay nada nuevo que decir” o “no hay nada que decir”, “no digo nada porque nunca hubo nada que decir”. En esas imágenes de un mundo de información pura no hay nada que ver ni qué comprender. Este arte se considera a sí mismo nulo, sin embargo sigue apareciendo, el artista se justifica a pesar de que “la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo enmascarar esta desaparición” (Baudrillard, 2007, p. 27).

Baudrillard se pregunta qué puede significar el arte en un mundo hiperrealista, *cool*, transparente y publicitario, sino un arte “riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía” (2007, p. 57). Una ironía que oculta, en esa confesión de banalidad y nulidad que presenta, una pretensión de elevar al rango de valor y goce estético sus propias faltas. Este arte, dice Baudrillard, se sublima a través de ironizar su propia superficialidad. Pero distingue entre quienes lo hacen como mera estrategia comercial y quienes realmente hacen surgir la nada de los signos: “no la banalidad o la indiferencia de lo real, sino la ilusión radical” (2007, p. 63).

Quienes hacen de la nulidad un valor siguen presentando sus obras y les procuran razones para existir, fanfarroneando con esa nulidad, hacen parecer que detrás de ese vacío hay algo más, un secreto, que, a la manera del “delito de iniciados”, no ha de comprender el espectador: abuso de poder en cuanto al control de las reglas del arte. Según este punto de vista, el arte y el discurso sobre el arte ejercen un chantaje mental. Los actores de esta imposición no son necesariamente los artistas, ya que tanto creadores

como espectadores son o pueden ser parte del mismo; a pesar de la mirada apocalíptica, Baudrillard considera que existe la posibilidad de mantenerse como *no iniciado* y así defender una posición crítica desde fuera de este sistema: piensa que desde una posición de *primitivo* se puede oponer una cierta resistencia. Las masas, aunque participan en el juego desde una postura de “servilismo voluntario” (Baudrillard, 2007, p. 97), en el fondo son incrédulas de estos valores. Así que a pesar de los esfuerzos realizados por movilizarlas se resisten a su politización, a su culturización, a su estetización y en ello Baudrillard observa una posibilidad de salir del sistema.

Superar una idea es negarla. Superar una forma es pasar de una forma a otra. Lo primero define la posición intelectual crítica, que es a menudo la posición de la pintura moderna enfrentada con el mundo. Lo segundo describe el principio mismo de la ilusión: la de que no hay para la forma más destino que la forma. En este sentido, necesitamos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son ilusión; que sepan, pues, tan lejos de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha (la cual supone una discriminación reflexiva de lo bello y lo feo), que todo el arte es primero un trompe-l'œil, un engaña-ojo, un engaña-vida, como toda teoría es un engaña-sentido; que toda la pintura, lejos de ser una versión expresiva –y, por consiguiente, pretendidamente verídica– del mundo, consiste en erigir señuelos en los que la realidad supuesta del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse atrapar. Tampoco la teoría consiste en tener ideas (y, por lo tanto, en flirtear con la verdad), sino en erigir señuelos, trampas en las que el sentido sea lo bastante ingenuo como para dejarse atrapar. Recobrar, a través de la ilusión, una forma de seducción fundamental (Baudrillard, 2007, pp. 43-44).

La forma llegó a la versión superlativa de la semejanza, no sólo *mimesis* sino sustitución de la realidad y, con ello, desaparición o dominación y condena de la alteridad, de la diferencia y sólo en la resistencia de las masas podría observarse el germen de una sublevación de la imagen, un cambio en la comprensión de la representación, que dejaría de ser imagen servil de lo real, dejaría de señalar una relación de soberanía y de sujeción;

sólo en ella hay una posibilidad de convivencia entre imagen y mundo, marcados por su diferencia y no por su semejanza. La visión de *no iniciados* de la masa constituye, entonces, la única posibilidad, pero ¿en qué consiste esa visión? ¿Podemos entender esa masa, de la que habla Baudrillard, con el pueblo? Baudrillard señala que quienes escapen y ayuden a escapar de ese complot serán ilusionistas que sepan que el arte es quimera y seducción y que realicen sus señuelos con la conciencia de que en ellos quedarán atrapados la realidad y al sentido, siempre y cuando estén alejados de la reflexión crítica y de los presupuestos cultos tanto del arte como del mundo. Esta caracterización de la masa remite a un conocimiento estético alejado del mediatizado y comercializado mundo del llamado *arte culto*. Los prejuicios que han fundado los *mass media* y la compra-venta del arte son la verdad de ese arte y son los que evitará una mirada incrédula, no ingenua o inocente en sí misma, sino que sea capaz de ver una realidad y un sentido ingenuo, simple, libre de los rebuscamientos y complejidades que han llevado al ocultamiento de su desaparición, como justificación para seguir creando.

Ya señalábamos que Puig y Crosthwaite están ciertos de que sus textos no esconden el gran mensaje, pero sobre todo, parecen estar conscientes de que no explicitan la realidad sino una ficción, y Crosthwaite lo declara a la manera de esos avisos legales del cine: “Cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia...”: aunque según esa declaración la música es real, estamos ante un señuelo de discernimiento, ya que la *realidad* de esa nota más bien habla de *verdad*, y ni siquiera la nota es real... así que la trampa en la que está metida la realidad se abre al lector cual paradoja de Epiménides, pero con una claridad de sentido que proviene de ambas imágenes: “hay en esto mucho de realidad, seguramente se encontrarán parecidos en más de un personaje o acción, pero ese no es el propósito principal porque esto es una ficción”. Ambos escritores ignoran muchos de los presupuestos cultos que harían de sus novelas el perfecto artificio para

mostrar el vacío: el hecho más claro es que hablan de amor y de pasión, cuando hace mucho *se sabe* que ambas son palabras de un discurso absolutamente agotado. Que estas novelas sean parte de esas formas ilusorias de las que habla Baudrillard es posible, dado su amplio uso de recursos ficcionales que ignora presupuestos de complejidad y, en *El beso de la mujer araña*, los rebate con ingenuidad y cursilería, o, en *Idos de la mente*, los iguala con una forma directa y elemental.

Se ha dicho que la literatura de Puig y de Crosthwaite es una literatura de ciertos grupos marginados, que presentan miradas descentradas, miradas críticas y comprometidas que de alguna manera ponen en la mesa los conflictos del hombre con el poder, la relación del adentro y el afuera, del yo y los otros, en una forma diferente de entender los objetos y formas populares. Se ha señalado que la literatura de Crosthwaite, como parte de la literatura de frontera, es una creación que podría asimilarse a lo que Deleuze llama una literatura menor: Heriberto Yépez, escritor mexicano, señala en una breve reseña sobre literatura tijuana en la que incluye *Tijuana: crimen y olvido* de Crosthwaite:

Los escritores de Tijuana han sido influidos por inglés, multiculturalismo, música y nuevas tecnologías. Su retórica remezcla. Del spanglish al blog, la literatura de Tijuana nació lejos del DF; soñada en casinos, casas de cambio, filas al otro lado y centros nocturnos, cobró una forma propia. Tiyei style.

[...] TJ es una literatura menor —Deleuze dixit— hecha por una minoría dentro de una lengua mayor. Defensa de la negada diferencia. Gregaria, sobrecodificada, ironizada (Yépez, 2013).

Con Puig hay estudios mucho más profundos al respecto, como el de Alberto Giordano, “Manuel Puig: los comienzos de un literatura menor” (1996), en donde se propone que Puig ingresó al ámbito literario sin una “competencia literaria” y desconociendo la mayoría de los problemas específicos de la práctica escritural:

Y acaso debamos buscar en esa “incompetencia” una de las causas del admirable poder de invención (de nuevos modos literarios de experimentación) con el que identificamos a Puig. No porque él haya logrado finalmente sortear los obstáculos a los que su incompetencia lo enfrentaba, sino porque esa situación de escasez de recursos literarios convencionales, duplicada por la escasez de recursos lingüísticos, le impuso la necesidad, para realizar en la escritura su deseo de “transcribir” voces, de inventarse otros. En el momento de comenzar a escribir Puig carecía de talento, carecía de destrezas retóricas y de recursos estilísticos (esos atributos que caracterizan a la literatura Mayor), pero, como sucede siempre con los autores “menores”, “esa situación de escasez de talento resultó de hecho benéfica [porque le] permitió la creación de algo diferente” (Deleuze-Guattari 1975, 30)²⁵ a todo lo literariamente reconocible (Giordano, 1996, p. 6).

En su conocidísimo texto, *Kafka. Por una literatura menor* (1990 [1975]), Gilles Deleuze señala la posibilidad-imposibilidad expresiva que tienen ciertos grupos humanos, ese conflicto que enfrenta el hombre al tratar de expresarse en una lengua que no es su lengua, sino la del otro y en ese espacio propone la existencia de una literatura menor: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor” (Deleuze, 1990 [1975], p. 28). Esa minoría nos remite a los grupos que en su relación con el poder son los únicos capaces de oponerse a la opresión, no sólo política sino también de pensamiento. Deleuze afirma que lo menor no alude a una literatura específica, sino a condiciones específicas de la creación de esa literatura:

Las tres características de la literatura menor son la desterritorialización de la lengua, la articulación de lo individual en lo inmediato-político, el dispositivo colectivo de enunciación. Lo que equivale a decir que “menor” no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekiano escribe en ruso. Escribir

²⁵ La cita de Giordano se refiere a *Spinoza y el problema de la expresión*, de Gilles Deleuze (1975), Barcelona, Ed. Muchnik.

como un perro que escaba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto (1990 [1975], p. 31).

Un escritor menor, en oposición a un maestro, busca la expresión en la pobreza misma; la lengua en general es un instrumento desecado y Deleuze propone un uso “puramente intensivo”, con el cual no se busque la significación ni la simbolización sino la mera aparición de la fuerza interna de una “conciencia colectiva o nacional”, conciencia que considera inactiva y dispersa la mayoría de las veces. Al escritor menor le corresponde la función de plasmar el enunciado colectivo y revolucionario, el enunciado desterritorializado y político. La lengua como línea de fuga, como abandono de vínculos y como liberación y no como significación. La función desterritorializadora de la literatura va ceñida a ciertos rasgos de la lengua como la pobreza del lenguaje, su llaneza, lo que Deleuze llama intensivos o tensores y que son elementos lingüísticos que expresan tensiones internas de una lengua: conflictos colectivos.

Considerando que en la literatura de Puig y Crosthwaite está presente un habla identificable con una comunidad marginada se puede entender que se observe en sus condiciones coincidencia con las de una literatura menor: la lengua se ve como insuficiente, desecada, y su uso devela esa falta de talento que Deleuze consideraba necesaria para la subversión, pues así el decir es colectivo y no personal, el hacer es político, la palabra será la palabra de todos, el problema será el problema de todos, la inquietud será la inquietud de todos, el sentir será el sentir colectivo:

[...] lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado. Pero aún más, precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra “a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión” sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso

revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esa misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad (Deleuze, 1990 [1975], p. 30).

El habla desordenada y sentimental de Molina y la directa y pedestre de los Relámpagos ha sido considerada fundamental en la crítica que ambas novelas hacen de su sociedad, sin embargo debemos reconsiderar si esa pobreza, similar a la ignorancia de las normas que marca Baudrillard como posibilidad de escape al complot del arte actual, impide la significación y la simbolización y por lo tanto tiene como único camino potenciar la intensidad de la palabra, desterritorializar esa lengua en el sentido de Deleuze:

Lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. Sólo a ese precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos [...] Pues bien, hay que ir más lejos, hay que llevar todavía más lejos este movimiento de desterritorialización en la expresión. Sólo hay dos posibilidades: o enriquecer artificialmente este alemán, inflarlo con todos los recursos de un simbolismo, de un onirismo, de un sentido esotérico, de un significante escondido [...] pero esta tentativa implica un esfuerzo desesperado de reterritorialización simbólica, a base de arquetipos, de cábala, de alquimia; lo que acentúa la separación del pueblo [...] Kafka tomará muy pronto el otro camino, o más bien, lo inventará: optar por la lengua alemana de Praga, tal y como es, en su pobreza misma. Ir siempre más lejos en la desterritorialización... a fuerza de sobriedad. En vista de que el vocabulario está desecado hacerlo vibrar en intensidad. Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente significativo. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa (Deleuze, 1990 [1975], pp. 32-33).

Desde este punto de vista, la literatura popular de Puig y de Crosthwaite puede aparecer como subversiva a través de la pobreza de su uso del español, de su sencillez,

agotamiento e imposibilidad comunicativa. Quizá esa palabra desecada manifiesta la intensidad que contiene, la concentración de un decir colectivo que sin duda se parece un poco a la inercia colectiva que representa la emoción que encontramos como característico de lo popular, sin embargo consideramos que en estas novelas la palabra no es sólo expresión, sino también signo literario, con un tipo diferente de significación y simbolización que no ha sido explorado del todo. Se trata de una posibilidad que asentaremos nuevamente en el ámbito de lo popular debido a que es el sesgo que sigue apareciendo como desestabilizador cuando se lee:

Hicieron su debut en el cumpleaños de la tía Yadira. Los parientes fueron muy amables y aplaudieron con entusiasmo sus interpretaciones de *Las tres tumbas*, *La cárcel de Cananea* y *Nocturno a Rosario*. Ramón y Cornelio prometieron volver a tocar para ellos en la próxima fiesta.

Más tarde se acercó la tía Yadira y, en tono maternal, les explicó que en realidad eran muy malos músicos y que sus arreglos parecían estruendosos descarrilamientos de ferrocarril. No cualquier descarrilamiento. No. Descarrilamientos con pasajeros. Pesadilla, dolor, tragedia imborrable.

— ¿Por qué no se dedican a otra cosa? (Crosthwaite, 2001, p. 23).

En estos textos no vemos la expresión de una intensidad en abstracto, es más bien una representación de la emoción, la felicidad o la tristeza de Ramón y Cornelio toma forma de aplausos de los parientes, de latigazo maternal, de trágico descarrilamiento. Es una emoción fácilmente reconocible porque se asienta en un objeto con historia, como el que Molina le indica a Valentín:

— ¿Hace mucho que no la ves?

—Casi dos años. Pero siempre me acuerdo de ella. Si no se me hubiese vuelto así... una madre castradora... Bueno, no sé, todo estaba destinado a que nos separásemos.

—¿Porque se querían demasiado?

—Eso también suena a bolero, Molina.

—Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto (Puig, 1999 [1976], p. 143).

Tanto Baudrillard como Deleuze encuentran que hay una forma de arte que surge desde los márgenes, ya sean de la poética mediática y comercial o de la lengua misma que se muestran secas y consumidas, sin embargo para Deleuze se trata de una palabra que es absoluta intensidad, sin significación ya que ésta no es posible en ningún sentido, y para Baudrillard es una nueva forma de ilusión, un trampantojo que llega después de superar esa forma agotada cuya única función era ocultar el vacío que ella misma producía. En ambos casos se requiere de un tipo de artista diferente, que se distingue por entablar una relación ingenua con el mundo y con su sentido en la propuesta de Baudrillard, y por su uso intensivo del lenguaje en la de Deleuze y consideramos que es en ese punto en el que se tocan las posibilidades creativas con las críticas de una escritura proveniente de los márgenes, posiblemente de lo popular.

Geneviève Bollème (1990 [1986]), siguiendo a Deleuze, señala que un lenguaje popular es el que no es personal ni propio, el que se desarrolla a partir de una lengua “prestada” y trastrocada por la pasión, es la manifestación de una comunidad a partir de la utilización de una lengua para construir la suya. Bollème señala que más allá de si se da por medio oral o escrito, el carácter popular de una expresión se da cuando, por medio del lenguaje, una unanimidad manifiesta una emoción. Esa unanimidad o colectividad que se manifiesta es:

[...] ante todo, una serie y una sucesión de actores dando, en circunstancias múltiples, una serie de representaciones de un cuento, de un canto, de una narración, por medio de los cuales se encuentran repetidos y renovados un tema o una trama tradicionales (Bollème, 1990 [1986], p. 162).

Para Bollème, la forma popular se distingue por la manera en que se crea y trasmite, ya que es la comunidad la que la acepta, la comunica y la preserva. La obra popular existe virtualmente y en el momento de la representación. Se trata de una continuidad creadora, pues la representación de la tradición oral o la lectura de lo escrito son formas en que perdura la memoria de la comunidad, son repeticiones que se añaden y renuevan las pasadas, pero que al mismo tiempo cuidan y mantienen la tradición.

Lo popular implica es una proximidad con lo vivido, con lo sentido, una proximidad ingenua, modesta, que Bollème ve en dos tipos: la ingenuidad del artista y la popular, la del artista es buscada para dotar a su obra de autenticidad y sigue envidiando la ingenuidad del lenguaje del pueblo. El segundo tipo de ingenuidad es el que Bajtin ve en Rabelais y Bollème considera que es lo que Deleuze y Guattari llaman “uso intensivo” de la lengua. Ya que el escritor es un sujeto que no puede liberarse de sí mismo como figura, como ficción, y a pesar de que lo desee no puede llegar a escribir desde ese lenguaje pasional, vivo, sin modelo, vuelve la mirada hacia el sujeto “sin saber ni cultura” pues considera que él “poseería el secreto de la palabra viva, puesto que no tiene nada de otro para expresarse y vivir”... y así hace vivir a la escritura también. En diferentes momentos, la literatura ha “otorgado” la palabra a estos sujetos. Como temática ha ingresado el hombre de la naturaleza, el campesino, el simple y también lo ha hecho su lenguaje. Sin embargo:

La lengua literaria acusa al escritor. Él no puede más que imitar o parodiar [...] Es una curiosidad divertida que da a este lenguaje “encuadrado” una dimensión folclorista o colonialista (Bollème, 1990 [1986], p. 204).

La aparición del hombre rústico se ha dado con la idea de que debía ser él mismo quien se representara, a invitación del escritor. El escritor se convierte en periodista, se compromete políticamente e invita a todos a escribir, así se ha hecho desde finales del

siglo XIX y se continúa haciendo actualmente. Esta separación entre el escritor que presta su voz y la mirada del pueblo, que aporta la ingenuidad-intensividad se observa como una constante, sin considerar la posibilidad de que voz y mirada, vistas como palabra y emoción contenida provengan de una misma subjetividad. Bollème apunta que:

El obrero, el trabajador, el pueblo escritor, como todo escritor, pero más fuertemente o más visiblemente en razón de su situación social, se encontrarán separados de una comunidad a la cual pertenecen y de la que la acción de escribir aleja. Pero, impedidos de sufrir, habiendo escapado a su condición, también pueden encontrar alguna vez, como todo escritor, este irremplazable placer de las palabras, complacerse, ser tomado por el juego. Aparte de la dificultad que han experimentado en un principio al escribir, algunos hablan de la alegría de jugar con las palabras (Bollème, 1990 [1986], pp. 211-212)

Ese gozo por la palabra misma, por la forma, es el que manifiestan una y otra vez los textos que aquí nos ocupan y lo hace de una manera que explota al máximo de su potencia las formas aprendidas desde una tradición, incluso oral. Es el placer encontrado en la literatura o en el cine, como artes, pero también en la palabra que siempre se ha escuchado, la voz de la tía, la canción de cantina, el objeto aquel que vuelto signos contiene el dolor, la alegría, el deseo propio y de los otros. Esta forma se da a partir de una manera de representar alejada de los convencionalismos del arte culto, pero no de su tradición estética, pues las preocupaciones sobre la vida, el conocimiento, la acción o el sentimiento que propician la experiencia estética son humanas, la infinidad de sesgos que ha presentado la respuesta del hombre ante el arte nos permite observar que las formas en sí no son portadoras de lo sublime, la belleza o la fealdad, y que estas categorías no están ligadas a cierta valoración específica; las propuestas estéticas de *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* se dan desde un olvido intencionado de ciertas convenciones de la creación artística, y quizá desde la real ignorancia de otras, y consideramos que el olvido se enfoca principalmente en cuanto al dominio técnico y por tanto el objeto

estético manifiesta las contingencias relacionadas con lo que Levi-Strauss llama la ejecución.

Claude Levi-Strauss (*El pensamiento salvaje*, 1997 [1962]) a partir de sus planteamientos sobre dos formas de conocimiento científico diferentes –ninguna de ellas más evolucionada que la otra, pero que se distinguen porque una, la ciencia de lo concreto que se desarrolla en los mitos y los ritos, está más cercana a la intuición, a la percepción y la imaginación y la otra, la ciencia exacta natural, está más alejada de estos procedimientos– distingue dos formas de trabajo, la del *bricoleur* y la del ingeniero o científico, que representan los planos técnicos de aquellos planos especulativos.

La ciencia de lo concreto se sustenta en una observación y una reflexión diferentes a la de la ciencia natural –ese plano especulativo que actualmente conocemos como científico–; observación y reflexión usualmente identificables con lo primitivo, pero que aún se realizan en la actualidad; se trata de una forma de conocimiento que está basada en lo que la naturaleza “autoriza” a partir de la “organización y exploración reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible” (1997 [1962], p. 35).

La reflexión mítica trabaja con signos, así como el *bricoleur* trabaja con un repertorio que está ceñido a elementos dados, heteróclitos y limitados. La labor del *bricoleur* no va encaminada a la obtención de materia prima ni instrumentos hechos a la medida de su proyecto, sino que, al contrario, se adapta y utiliza lo que tiene a la mano. Cada elemento que usa conlleva una serie de relaciones concretas y virtuales que lo particularizan hasta cierto grado, ya que contienen un saber anterior, es algo en concreto, pero no está constreñido a un empleo específico:

El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto (lo que supondría, por lo demás, como en el caso del ingeniero, la existencia de tantos conjuntos instrumentales como géneros de proyectos, por lo menos en teoría); se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra

manera y para emplear el lenguaje del *bricoleur*, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que “de algo habrán de servir”. Tales elementos, por tanto, están particularizados a medias: lo suficiente como para que el *bricoleur* no tenga necesidad del equipo y del saber de todos los cuerpos administrativos; pero no tanto como para que cada elemento sea constreñido a un empleo preciso y determinado. Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo (1997 [1962], p. 37).

Esto mismo pasa en el nivel especulativo con el pensamiento mítico, sus elementos se ubican entre el precepto y el concepto, en la unión entre la imagen y el concepto. El hombre que trabaja con mitos es un *bricoleur* intelectual que no elimina la situación concreta en que surge un precepto, pero tampoco pone “entre paréntesis” su proyecto en el proceso de conceptualización.

Así, mientras el *bricoleur* trabaja con lo concreto, con signos, el científico lo hace con conceptos. Aunque tanto signos como conceptos coinciden en su poder referencial, el signo tiene una capacidad limitada al referir, mientras que la del concepto es ilimitada. Cuando se trabaja con signos se trabaja con un “archivo” delimitado. Y esa delimitación tiene que ver con la historia particular de cada pieza, de cada signo, que el *bricoleur* solamente vendrá a combinar.

La diferencia y la semejanza se puede observar bien en el ejemplo del *bricoleur*. Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y materiales; hacer o rehacer, el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él le plantea. Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro, son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría “significar”, contribuyendo de tal manera a definir un conjunto por realizar, pero que, finalmente, no diferirá del conjunto instrumental más que por la disposición interna de las partes (Lévi-Strauss, 1997 [1962], p. 38).

Tanto en *El beso de la mujer araña* como en *Idos de la mente* identificamos el uso de materiales que no son realizados ex profeso para la obra, sino que retoman pedazos, fragmentos, objetos, provenientes de otros sistemas, recurren a materiales que tienen historia y por tanto que implican relaciones que son las que el creador valora e incorpora a su trabajo. Por ejemplo, el repertorio de películas y de canciones del que disponen Puig y Crosthwaite, respectivamente, les permite trabajar, en *El beso de la mujer araña*, con las similitudes en cuanto a protagonistas femeninos y masculinos y las pequeñas variaciones que irán haciendo cambiar la visión sobre ellos; o, en *Idos de la mente*, reconfigurar momentos específicos de los protagonistas, a partir de un verso de canción, como “Vagando paso la vida”, que funciona como título del capítulo en donde Ramón y Cornelio, acostados en el piso viendo volar a las moscas, dialogan sobre la posibilidad de formar un dueto de música nortea.

En cuanto al arte, Levi-Strauss, señala que éste trabaja a partir del proceso de reducción, ya sea en referencia al tamaño o respecto a otras dimensiones: la sensual, la temporal, etcétera. La reducción procede de manera inversa al proceso de conocimiento, éste conoce al objeto real en su totalidad a través de dividirlo en sus partes, así supera la resistencia que opone, en cambio la reducción permite una aprehensión con una sola mirada, la reducción cuantitativa es también una simplificación cualitativa, al menos en apariencia. El cambio producto de la reducción permite un mayor poder sobre el homólogo de la cosa. El conocimiento del todo precede al de las partes, aunque sea como una ilusión que satisface a la inteligencia y a la sensibilidad con un placer estético. El modelo reducido también posee el atributo de ser algo construido, no es un homólogo pasivo del objeto, implica la experiencia sobre el mismo. Así, el hecho de que sea un artificio nos acerca a la comprensión de cómo está hecho, a la aprehensión del modo de fabricación y al problema que implicó y al cual se le dio una solución, pero también nos

permite ver que había varias soluciones más. Las permutaciones posibles son las que quedan presentes de manera virtual al mismo tiempo que la solución particular dada y el hecho de contemplar la obra hace que el espectador, agente, participe de esas otras modalidades, de esas otras perspectivas suplementarias: “O dicho de otra manera, la virtud intrínseca del modelo reducido es la de que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles” (Lévi-Strauss, 1997 [1962], p. 46).

Levi-Strauss considera que el arte se encuentra “a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico” (1997 [1962], p. 43). El artista, con algo del sabio y del *bricoleur*, “con medios artesanales, confecciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento” (1997 [1962], p. 43). El sabio o ingeniero y el *bricoleur* asignan funciones inversas al acontecimiento y a la estructura en cuanto al orden instrumental y final. El artista se encuentra:

A mitad del camino siempre entre el esquema y la anécdota, el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o varias estructuras artificiales y naturales y de uno o varios acontecimientos, naturales y sociales (Lévi-Strauss, 1997 [1962], p. 48).

Ubicar al arte en un punto intermedio entre las dos formas de conocimiento y de producción que plantea respecto a la estructura y al acontecimiento, le permite a Lévi-Strauss discutir la forma en que diversos tipos de arte proceden. En general, señala que el acto creador en el arte y el mito es simétrico e inverso:

El arte procede, pues, a partir de un conjunto: (objeto + acontecimiento) y se lanza al *descubrimiento* de su estructura; el mito parte de una estructura, por

medio de la cual emprende la *construcción* de un conjunto (objeto + acontecimiento) (1997 [1962], p. 49).

Levi-Strauss define lo que entiende por acontecimiento respecto al arte desde un punto de vista más general: “el acontecimiento no es más que un modo de la contingencia cuya integración (percibida como necesaria) a una estructura, engendra la emoción estética, sea cual fuere la clase de arte considerada” (1997 [1962], p.50). La contingencia puede manifestarse en tres estadios distintos de la creación artística: en el nivel de la ocasión, de la ejecución o de la destinación. La ocasión se refiere a “una actitud, una expresión, una iluminación, una situación, cuya relación sensible e inteligible con la estructura del objeto capta” (1997 [1962], p. 50) el artista y la incorpora desde afuera y desde antes del acto creador. Cuando la contingencia se manifiesta durante la ejecución, hablamos de las resistencias que opone la materia, los accidentes de las fibras, de la calidad del grano, de los instrumentos; se trata de contingencias intrínsecas al acto de creación. En cuanto al tercer estadio, el de la destinación, es también extrínseco como el de la ocasión, pero posterior al acto de la creación; en este caso la contingencia proviene del hecho de que lo que se produce está destinado a un uso determinado y el creador se coloca, consciente o inconscientemente, en el lugar del utilizador. Así, la creación será una búsqueda de diálogo, ya sea con el modelo, con la materia o con el utilizador –en relación con los tres tipos de contingencia– siempre dentro de una confrontación de la estructura y el accidente.

El arte sabio está liberado, o cree estarlo, de la relación con la ejecución (por el dominio de las dificultades técnicas) y la destinación (por ser en sí mismo su propio fin) y la contingencia en él se refiere totalmente a la ocasión. En las artes aplicadas las proporciones se invierten: predominan las contingencias provenientes de la destinación y de la ejecución, excluyendo las de la ocasión: una copa, un tejido “nos parecen perfectos

cuando su valor práctico se afirma como intemporal: correspondiendo plenamente a su función, para hombres diferentes en cuanto a la época o a la civilización” (Lévi-Strauss, 1997 [1962], p. 53). Al respecto es aún más obvia la diferencia entre el arte industrial y el campesino o rústico, el primero crea objetos a través de máquinas, medios de ejecución perfecta, sin dificultades de ejecución y por tanto una concentración en la destinación, cada vez más precisa y particular; no así el rústico que conserva la presencia de ambos tipos de dificultades. El arte sabio:

[...] interioriza la ejecución (de la que es o se cree maestro) y la destinación (puesto que “el arte por el arte” es en sí su propio fin). De rechazo, se ve impelido a exteriorizar la ocasión (que le pide al modelo que se la ofrezca): esta última se convierte, así, en una parte de lo significado. En cambio, el arte primitivo “interioriza la ocasión (puesto que los seres sobrenaturales que se complace en representar tienen una realidad intemporal e independiente de las circunstancias) y exterioriza la ejecución y la destinación, que se convierten, por tanto, en una parte de lo significativo (Lévi-Strauss, 1997 [1962], p. 53).

Si el diálogo que se da con el modelo, éste resulta de gran importancia, así, los expresionistas abstractos sopesaron los obstáculos que la figura oponía al sentido del arte y prefirieron tomar como modelo la forma en abstracto y el color, pero a partir de la nueva figuración encontramos una búsqueda de abrir nuevas relaciones, lo importante ya no es el objeto o la figura, sino la forma en que se le percibe y reconoce, como señalamos antes, ya no es el color o el movimiento, sino la sensibilidad de los mismos la que resultaba significativa. Si en el momento de la contingencia creativa el artista no dialoga con el modelo en sí, sino con la sensación que produce ese modelo –como De Kooning– podemos observar que el diálogo se comienza a trasladar hacia el artista y sus posibilidades de relacionarse con la realidad, cosa que no sucede en el diálogo que se establece con la careta vacía que se presenta como algo –de Warhol– en donde la ejecución es reducida al mínimo mediante su mecanización. Vemos en la contingencia de

Puig y Crosthwaite un diálogo con esos objetos populares al nivel de la ejecución y no de la ocasión, el objeto (el bolero o la canción norteña) no está vacío, no pretende engañarlos, es lo que es, y como tal lo toman y el diálogo versa sobre los problemas que como materia ofrece, entre ellos las relaciones que se concentran en ese ser, su automatización como lugar común, o su potencia ante la certeza de que de cualquier manera todo se refiere a la vida, el amor, la muerte, el viaje y el paraíso perdido como centros gravitacionales de toda vida humana:

Cornelio abre los ojos y la canción está ahí, delante de él, esperándolo. La observa durante largo rato, extasiado. Finalmente, los dedos de las cuerdas del bajo sexto le ayudan a salir:

Entre tus cejas

[...] Cada momento es una nueva experiencia.

La canción no tarda en aprender a coquetear y a contonearse con un ritmo sensual y cautivador.

Los hombres la miran pasar como si fuera una mujer hermosa y voltean a verle el trasero.

Las mujeres la miran pasar como si fuera un hombre hermoso y voltean a verle el trasero.

Los niños saben que sólo es una canción, y sonrían (Crosthwaite, 2001, p. 29).

Ceder ante el ser de la materia, dejarse ir en ese diálogo con, en el caso de la literatura, la palabra, la página, los signos, es exteriorizar los accidentes que se dan durante el proceso de la creación. A ese objeto se le toma como “algo” que formó parte de otra cosa, como desecho material que volverá a ser útil para la conformación de un nuevo signo, un signo literario cuya representación encuentra fundamento en su misma materia para significar algo; no es el objeto-modelo de Warhol, donde la representación exteriorizaba la realidad de trampantojo del modelo mismo. A los objetos populares que se representan en *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* se les interroga como materia con la finalidad de valorar las limitaciones que impone en cuanto a sus posibles combinaciones, en cuanto a

las dependencias que les asigna su historia como objetos –o fragmentos de un objeto– y, en general, en cuanto a todas las relaciones que ya implican de manera virtual o concreta.

Para Lévi-Strauss el funcionamiento lógico de esos conjuntos heteróclitos, vestigios de procesos psicológicos o históricos que no se unen por una necesidad –entendida desde las relaciones que la lógica establece– responde a una analogía formal. Los materiales del *bricoleur* son elementos definibles por un doble criterio: primero, han servido y pueden servir todavía para el mismo uso para el que fueron hechos o para otro uso diferente, desviando un poco la función primera. Segundo, esos materiales:

[...] no provienen del devenir puro. Este rigor, que parece hacerles falta cuando los observamos en el momento de su nuevo empleo, lo poseyeron antaño, cuando formaban parte de otros conjuntos coherentes; y lo que es más, lo poseen todavía, en la medida que no son materiales brutos, sino productos ya trabajados: términos del lenguaje o, en el caso del bricolaje, términos de un sistema tecnológico, expresiones condensadas, por tanto, de relaciones necesarias de las que, de maneras diversas, las constricciones harán repercutir el eco sobre cada uno de sus niveles de utilización (Lévi-Strauss, 1997 [1962], p. 61).

Dentro del conjunto, la necesidad que los une como tal no es simple ni unívoca, está dada más bien por la invariabilidad de las transformaciones, limitadas en número, a las que son dados. Esto podría explicar, más allá del simple chiste o guiño irónico, por qué resultan tan significativos los vecinajes que establecen al interior de los textos: la proximidad de las películas narradas por Molina a Valentín en *El beso de la mujer araña* con el espacio en el que están siendo contadas hace que las relaciones que establecieron anteriormente cada uno de estos dos componentes repercutan significativamente: la cárcel se vuelve un espacio de escucha y no sólo de castigo, las películas son imágenes triviales y trampas de sentido; o en la novela de Crosthwaite, la sucesión, en el título, *Idos de la mente*, del subtítulo, *La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, pone en relación al título de la canción de los Relámpagos del norte con el título de la novela de García

Márquez y las repercusiones son nuevamente significativas: la canción es una historia que habla de lo humano y la novela es un tonada que excita y entristece; la novela de Crosthwaite, sus personajes, sus palabras, pertenece en parte a esos dos dominios.

PARTE DOS – Metarreferencias populares en *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente*

Desde el aspecto que hemos explorado en el apartado anterior, en *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* lo popular se puede significar a partir de las relaciones (ingenuas) que propician los objetos populares como materia de la creación, objetos que provienen de otros sistemas significantes y que, metarreferencialmente, manifiestan una emoción colectiva en la que se fusiona la subjetividad de un ilusionista-creador de un nuevo objeto.

Los significados que pueden concretizarse a partir de este fundamento implican la idea de la literatura como sistema que prevé la perspectiva del lector como una más del acto de construcción textual, así cuando los objetos populares que cumplen una función referencial, textual e intertextualmente, se iluminan a sí mismos como componentes de la ilusión literaria, como trampantojo que atrae al texto un mundo y un sentido que no está realmente ahí, la perspectiva del lector modifica su percepción de aquellos objetos y se focaliza en el proceso literario del que son parte. En el caso de los objetos populares de *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* postulamos que esta reflexión se detona a partir de su relación con lo artístico y lo bello. El funcionamiento de estos objetos como referentes es metaliterario pues se revelan como elementos del código del texto literario y muestran cómo funcionan dentro de esa estructura y lo que aportan: al relacionar –como alusión o identificación– el enunciado presente con otros textos “engañan” al lector en cuanto a su relación con esos otros mundos, pues en lugar de agregar información, se contactan con ellos *ingenuamente*, a través de repetir lo ya dicho con la finalidad de incorporarse a una colectividad enunciativa que por supuesto es intertextual y no real. Dado que la intertextualidad es un procedimiento común a múltiples obras es necesario

precisar que consideramos que en las novelas de Puig y Crosthwaite esta referencialidad intertextual se caracteriza por su carga emocional y no de conocimiento o saber, entendiendo emoción tanto en su sentido etimológico (del latín *emotio* que significa “movimiento o impulso”, “aquello que se mueve hacia”) como en el de pasión o reacción afectiva. En esta emocionalidad encontramos una suerte de movimiento inestable que entra en concordancia con la inestabilidad que define el carácter de nuestra época (Sarduy, 1987) y que se manifiesta en signos en expansión, en movimiento irreductible y a partir de la cual, para concebir algún sentido del mundo, sólo podemos hacer maquetas que contienen la manera de crear ese sentido, objetos que son plena ilusión de sentido: objetos estéticos cuyas cualidades específicas pueden confrontarse con la propuesta de Italo Calvino²⁶ de una literatura que puede sobrevivir a la avalancha mediática y al vacío de sentido que él mismo señala. En este apartado observaremos la acción *metarreferencial* en dos momentos: primero se identificarán ciertos objetos con preexistencia en otros sistemas de significación y se abundará en las posibles conexiones a las que remiten, principalmente emocionales. Posteriormente se ponderarán a partir del sistema literario mismo, concretizándolos como *correlato* estético en la reconfiguración que en cada una de las novelas se da.

²⁶ La visión sobre lo literario de Calvino recorre desde el principio nuestra lectura de las novelas de Puig y Crosthwaite pues de ella parte la pregunta sobre el aporte estético de esos objetos que bien podrían significar el acabamiento de la imaginación y la creación artística, pero que precisamente a través de su simplicidad y emotividad presentan conexiones con las cualidades que el escritor italiano propone para una literatura del nuevo milenio (Calvino, 1989): 1. Levedad: como un vector de información capaz de evocar imágenes nítidas y memorables; 2. La rapidez: entendida como una relación complementaria entre la movilidad y la rapidez, por un lado, y la concentración y el trabajo artesanal por otro, es decir aquella que logra “un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y meticulosos, una intuición instantánea que, apenas formulada, asume la definitividad de lo que no podía ser de otra manera”; 3. Exactitud: búsqueda de enfrentar el abismo de lo infinito inefable por medio de la imposición de límites y la conformación de figuras que permitan acercarse a las cosas y recuperar el poder cognoscitivo y de inmediatez del lenguaje. Es un juego de precisión y vaguedad. 4. Visibilidad: la literatura como forma que permita la imaginación, una forma bien definida, memorable, autosuficiente, icástica, lograda a través de un proceso un proceso de abstracción, condensación e interiorización de la experiencia sensible. 5. Multiplicidad: la literatura extendiendo su inmensa red de relaciones.

2.1. Descripción de la *materia*: identificación de algunos objetos como referentes a emociones

Inicialmente, nos ceñiremos aquí a la *materia* que Manuel Puig retoma del ámbito cinematográfico y Luis Humberto Crosthwaite del de la música nortea porque precisamente a través de estos sistemas se establece el contacto con lo narrativo y lo artístico en las novelas. Ambos escritores conocen bien la historia y las implicaciones de los objetos que ubican en su novela; Puig trata con melodramas que en el cine se presentan contados a través de imágenes y breves diálogos y los confronta al ponerlos en palabras; Crosthwaite maneja un mundo creado a través del rumor y cuya única realidad son las canciones y lo fija en un discurso ficcional: ambos buscan continuar las emociones que contiene cada uno de estos objetos, personajes, canciones o filmes, y debe lograrlo a partir de su forma y de su carga alienante y cursi.

2.1.1. *El beso de la mujer araña*: representación a través de la imagen melodramática o “la visión distorsionada [...] como a través de ojos cargados de lágrimas”.

En las películas que Molina le narra a Valentín encontramos una serie de objetos que a través de su contigüidad, de su polaridad, de su copresencia repetitiva, logran resaltar sus cualidades y enlazarse emotivamente. Son objetos que provienen de una tradición melodramática fácilmente identificable a través de las temáticas a las que refieren: el terror, la guerra, el amor y la muerte. Jean-Marie Thomasseau (1989) afirma que la propuesta del melodrama teatral no es una propuesta literaria en sí, sino visual, de énfasis en la acción y en los actores y no en el lenguaje más allá de su función emotiva, que sí resulta importante: “el melodrama es un espectáculo ‘ocular’, que apuesta por

entero a lo espectacular: un teatro de acción y de actores” (Thomasseau, 1989, p. 139). Esta afirmación del crítico francés nos permite pensar que en *El beso de la mujer araña* cuando se asume como materia objetos melodramáticos el lenguaje prepondera, al menos parcialmente, su énfasis espectacular.

El melodrama ha sido durante las diversas épocas representación de lo actual, buscaba “dar salida” a la expresión del público que los observaba, por ello recurría a las palabras del propio público, aunque pudieran considerarse pobres o extremadamente comunes. No hablamos de nuevas significaciones o de una búsqueda de sentido personal por parte del autor del melodrama:

Por más que los primeros autores hayan tenido la pretensión de buscarle una dignidad de estilo, la estética melodramática, por su propia naturaleza, no puede guardar relación estrecha con la literatura. Muchas veces se ha desdeñado al melodrama sin tomar conciencia de que el estilo del género responde antes que nada a exigencias de movimiento, de sinceridad y sensibilidad. El lenguaje del melodrama, al que se acusa (¿pero de acuerdo con qué normas?) de ser un galimatías mezclado con sensiblería, recurre únicamente a las funciones emocionales del lenguaje. No es tanto el lirismo, la invención poética y la dignidad literaria lo que buscaba este género, sino la idea que se hacía de ellos. Los diálogos del melodrama presentan, así, los tics del lenguaje sentimental, dramático y realista, propios de cada generación; lo que explica el rápido envejecimiento de estos diálogos de una generación a otra.

Dada su preferencia por las situaciones, el melodrama fue una de las primeras formas teatrales que se apartó deliberadamente de la escritura tradicional del teatro y prefirió un lenguaje puramente escénico, que era antes que nada de acción y de imágenes” (Thomasseau, 1989, pp. 139-140).

Los primeros objetos se construyen a partir de las protagonistas de las películas narradas: esas damiselas en peligro que en las narraciones de Molina siempre ocultan algo que las hace amenazadoras y oscuras. En las cinco películas que analizamos (la de la mujer pantera, la de propaganda nazi, la de la sirvientita, la de la mujer zombi y la de “la dama

de las camelias”) aparecen figuras femeninas que se pueden significar perfectamente desde una perspectiva del sentimiento melodramático: Irena, la terrible mujer pantera; Leni, la heroica espía; la fea y pobre, pero bondadosa, sirvientita; la desdichada mujer zombi y la valiente nueva esposa; y, finalmente, la sacrificada actriz prostituta.

Durante los dos primeros capítulos de *El beso de la mujer araña* encontramos el relato de la película sobre una mujer pantera, lo narrado por Molina refiere directamente a *Cat people*,²⁷ película dirigida por Jacques Tourneur en 1942 para la RKO Radio Pictures y protagonizada por Simone Simon, Kent Smith y Jane Randolph que es parte del cine de terror en los años cuarenta en los Estados Unidos. Ambos textos cuentan la historia de una joven que teme convertirse en pantera de acuerdo con una antigua leyenda.²⁸ Los acontecimientos son muy similares y remiten a un texto anterior, *Eyes of the panther* de Ambrose Bierce, en el que se dice está basada la película. Este cuento, escrito en 1891, narra la historia de una joven, Irene Marlowe, que se niega a casarse con su amado debido a que está loca, según asegura ella misma. En esta versión, la leyenda está mucho más presente: la joven comienza contándole a su enamorado la historia de una pareja que vivía en el bosque, y que un día, mientras el marido sale a cazar, a pesar de que la esposa le pide que no lo haga pues tuvo una pesadilla y teme que se vuelva realidad, la mujer siente la presencia de una pantera que merodea la cabaña y, asustada, toma a su hija en brazos y se guarece en una esquina esperando el inminente ataque; cuando el hombre regresa se encuentra a su aterrorizada esposa en esta posición, la niña está muerta por la

²⁷ Como otra relación, bastante acotada, se puede señalar que el título de la película *Cat people* fue traducido al italiano como *Il bacio della pantera*, y dado que Puig estudió cine en Italia, es posible pensar en una relación con el título de la novela. Este título resalta el sesgo sensual y peligroso del contacto físico que marca a Irena y también a Molina, como se enfatiza durante el diálogo en dónde él le pregunta a Valentín si le daba repulsión besarla, y Valentín le contesta que no, que debía ser el miedo de que se convirtiera en pantera.

²⁸ La sinopsis de la película señala: “La joven de origen serbio Irena Dubrovna, mientras se halla dibujando una pantera negra en el zoológico neoyorquino de Central Park, conoce casualmente al ingeniero Oliver Reed. Ambos se enamoran. Pero Irena guarda un terrible secreto, del cual ella misma no tiene más que sospechas. A lo largo de su relación y su posterior matrimonio, Oliver va descubriendo el enigma que envuelve a Irena: está convencida de que si ambos consuman su relación, ya sea sólo con un beso, ella, que arrastra una maldición ancestral, se convertirá en una mujer pantera que acabará con él. Oliver, convencido de que todo es producto de la imaginación de Irena, la convence para que acuda a la consulta del doctor Louis Judd. No obstante, todo esto hace que el matrimonio se tambalee y Oliver estreche su amistad con Alice Moore, una compañera de trabajo enamorada de él. Esta relación provocará los celos de Irena. Alice, en un par de ocasiones, se sentirá acechada por una presencia misteriosa. El doctor Judd, que besa a Irena en espera de la reacción que ello provocará en su paciente, muere atacado por la pantera en la que ella se convierte, no sin antes herirla mortalmente. Irena, recobrada su humanidad, aún puede trasladarse al zoo, junto a las jaulas de los felinos, donde todo empezó. Allí la encuentran Oliver y Alice, yaciendo muerta en el suelo, convertida nuevamente en una pantera negra” (Consultado en [http://es.wikipedia.org/wiki/Cat_People_\(pel%C3%ADcula_de_1943\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Cat_People_(pel%C3%ADcula_de_1943))).

fuerza del abrazo y la mujer ha enloquecido. Irene afirma que ella es la segunda hija de la mujer, nacida tres meses después de este suceso. El esposo supone que Irene ha sido influenciada por las muchas historias que se cuentan sobre ataques de panteras, pero no logra que ella lo vea así y escapa hacia el bosque, él la sigue pero no consigue alcanzarla. Una noche, años después, el antiguo enamorado de Irene, que vive solo en una cabaña que había construido para vivir con ella, escucha a una bestia por la ventana y sale decidido a cazarla, le dispara y el animal huye, lo sigue y encuentra el cadáver en el bosque, pero no era un animal sino una mujer.

El parecido entre los tres textos es manifiesto: el nombre de la protagonista, la negación al contacto físico, la leyenda que aterra a la joven, la transformación de la mujer en pantera, la insistencia del enamorado y la muerte de la muchacha como producto de haber cedido al deseo. Las acciones y los detalles son prácticamente los mismos, pero Molina va a recuperar en su narración una serie de estampas que provocan dos emociones fundamentales: el miedo y la excitación, fuertemente relacionadas entre sí a través de la melodramática mujer pantera. El miedo se provoca abiertamente y la excitación se inhibe y controla a través de recursos fáciles de observar y examinar.

La novela de Puig comienza con la descripción de una escena en el zoológico de Central Park en la que se presenta el encuentro de los protagonistas: Irena y su futuro enamorado (sólo el nombre de ella parece en la narración de Molina, a él lo llama “el muchacho” o “el muchacho arquitecto” y al personaje de Randolph (Alice, en *Cat people*), la designa como “la colega” o “la colega arquitecta”). En este primer capítulo se ubica a Molina como narrador y es a través de su voz que se va configurando Irena: la va describiendo como una mujer hermosa y de una extraña sensualidad que le viene, más que por su belleza, por el ajuar que la completa y que Molina describe detalladamente: los tacones altos, las uñas pintadas en pies y manos, las medias que dan brillo y ocultan

un tanto la piel de sus piernas, los guantes y el tapado grueso y de felpa negra. Vemos cómo la suntuosidad de lo accesorio consume esta imagen de sensualidad que así se mantiene al margen del cuerpo femenino. En los primeros trazos, Irena se muestra como potencial víctima: de la pantera que ha ido a dibujar y que la acecha: “Y la pantera la mira, es una pantera macho y no se sabe si es para despedazarla y después comerla, o si la mira llevada por otro instinto más feo todavía” (p. 9);²⁹ y de una presencia a su espalda que la sobresalta –Molina cuida el efecto de suspenso que debe producir la introducción del muchacho, quien calladamente se ha acercado a Irena y enciende un fósforo mientras la observa dibujar–. Pero si inicialmente Irena es el objeto deseado (por el hombre y la bestia) y temeroso (inicialmente no se puede determinar a qué le teme, después ella misma afirmará que tiene miedo de la oscuridad) después se inviste con los rasgos de la pantera y su rol cambia: en el segundo encuentro entre los protagonistas se comienza a reconocer en Irena la imagen del “monstruo” del cine y la literatura de terror, ese humano maldito que ha encontrado múltiples imágenes en la ficción y que son de las que abreva Molina.

Cuando Irena y su enamorado van a comprar un regalo, un pájaro, para el cumpleaños de “la colega”, Molina insinúa la amenaza encerrada en Irena y para ello prepara el ambiente necesario al enfrentar un espacio encantador y tranquilo con la maldad y el estrépito absoluto:

[...] se trata de una pajarería, lindísima, en las jaulas que se pueden ver desde afuera hay pájaros de todo tipo, volando alegres de un trapezio a otro, o hamacándose, o picoteando hojitas de lechuga, o alpiste, o tomando a sorbos el agüita fresca, recién cambiada (p. 14).

El cambio resulta dramático cuando Irena entra a la tienda:

²⁹ Dado que en este apartado y el siguiente la referencia a las dos novelas estudiadas es directa, pues son el objeto de prácticamente todos los comentarios, en las citas se señalará únicamente el número de página. Cuando no se trate la novela que directamente se analiza sí se recurrirá a la cita completa.

Pero al entrar los dos a la pajarería es como si hubiese entrado quién sabe quién, el diablo. Los pájaros se enloquecen y vuelan ciegos de miedo contra las rejitas de las jaulas, y se machucan las alas. El dueño no sabe qué hacer. Los pajaritos chillan de terror, son como chillidos de buitres, no como cantos de pájaros. Ella le agarra la mano al muchacho y lo saca afuera. Los pájaros enseguida se calman. Ella le pide que la deje irse [...] Él vuelve a entrar a la pajarería, los pájaros siguen cantando tranquilos (p. 14).

Estos fuertes contrastes (que son notorios también en cuanto los ambientes oscuros en los que irá presentándose la parte animal de Irena) son típicos del cine y el cuento de terror, en especial los claroscuros que resaltan ciertas zonas y oscurecen otras, efecto que proviene del cine negro estadounidense que en los años cuarenta vivió una fuerte influencia del expresionismo alemán y encontró en este procedimiento una posibilidad de ilustrar un estado psicológico en donde era difícil distinguir el bien del mal. Este sesgo de indeterminación que se ha dejado de lado cuando se comenta el cine de terror, es cada vez más evidente en las figuras monstruosas contemporáneas que ya no pueden ser entendidas como representaciones del mal. En la mujer pantera provoca temor aquello que primero se deseó y que se comienza a encontrar extraño, a manera de lo siniestro freudiano.³⁰ La atracción que “el muchacho arquitecto” siente por Irena se basa en esa “rara” fusión de belleza y ternura que la caracteriza, pero que poco a poco se irá volviendo más amenazante. En la figura del monstruo fantástico, ya sean vampiros, hombres lobos, brujas, fantasmas, mujeres pantera, zombis (y, a partir de la novela de Puig, podríamos incluir a las mujeres araña) se han observado tradicionalmente los elementos de lo oscuro, el terror y el miedo, mezclados con los del deseo, lo sexual y lo erótico, en una relación vasta que se sustenta en las valoraciones morales que implican en

³⁰ La correspondencia de las figuras que va creando Molina con diversos niveles de fantasía de la niñez (oral, anal, uterino, fálico y edípico) es evidente, el monstruo, por ejemplo, es conformado a partir del deseo-temor de comerse al otro o ser comido, y en el mismo nivel, el oral, la comida y la narración misma aparecen como intentos de reintegración de unidad, de satisfacción de la necesidad del otro que se completa en la ensoñación final de Valentín. Este correlato va en intensa relación con las notas de pie de página que aparecen en la novela y que atraen una visión psicoanalítica sobre la homosexualidad. Debido a que sus contactos con los objetos populares son acotados, aludiremos a ella como uno más de las posibles cargas emocionales de los mismos.

diversos momentos. En el caso de la narración de Molina a Valentín hay una prohibición sobre lo sexual tanto en la historia como en la enunciación: el sexo está prohibido para Irena y de acuerdo a las escenas que Molina va describiendo Valentín encuentra diversas interpretaciones para ello. Primero parece una elipsis moralista:

A él ella lo atrae bárbaramente, porque es tan rara, por un lado ella lo mima con muchas ganas, y lo mira, lo acaricia, se le acurruca en los brazos, pero cuando él la quiere abrazar fuerte y besarla ella se le escurre y apenas se le deja rozarle los labios con los labios de él. Le pide que no la bese, que la deje a ella besarlo a él, besos muy tiernos, pero como de una nena (p. 15).

Valentín afirma que: “–Antes en las películas nunca había sexo” (p. 15), pero más adelante cuando Irena y el muchacho se han casado ya, al enterarse del dilema producido por la leyenda y escuchar las descripciones sobre los escarceos pasionales entre Irena y su esposo, Valentín analiza la prohibición a otro nivel:

[...] ¿Pero sabes qué me gusta?, que es como una alegoría, muy clara además, del miedo de la mujer a entregarse al hombre, porque al entregarse al sexo se vuelve un poco animal, ¿te das cuenta?

–A ver...

–Hay ese tipo de mujer, que es muy sensible, demasiado espiritual, y que ha sido criada con la idea de que el sexo es sucio, que es pecado y ese tipo de mina está jodida, recontrajodida, es lo más probable que resulte frígida (pp. 36-37).

Omar Calabrese (pp. 106-110) señala que los monstruos actuales poseen una característica que es al mismo tiempo parte de la inestabilidad que identifica a la época presente: suspenden, anulan y neutralizan las categorías con las que se les pretende definir, por ejemplo, podrían ser vistos como deformes pero al mismo tiempo como perfectos, o es imposible decir si son malos o buenos, etc. Los monstruos actuales se presentan inestables como figuras, ya que los criterios para valorarlos se ha transferido de la forma en sí a su capacidad de producir incertidumbre. En el caso específico de la mujer

pantera que Molina describe el miedo está mezclado con el placer, lo carnal es el objeto en ambas sensaciones, se teme y se desea ser devorado por aquella criatura siniestra. Esta figura es la encarnación del exceso espiritual, en cuanto al desenfreno que nuestra conducta puede tener cuando cede ante el deseo y se observa en esa segunda forma, la imagen más clásica es la del Dr. Jeckyll y Mr. Hyde, pero tenemos también al hombre lobo o, mucho más actual, The Hulk. Todos son seres que de manera sublimada o directa son colmados por la pasión. La monstruosidad de todos estos personajes tiene la característica de que nos muestra dos formas en las que se separan los instintos y pasiones del hombre de su parte “buena” y adaptada socialmente, pero que también nos hacen notar que lo atractivo de ellas es que contienen ambas.

En la parte humana y, por tanto, normal de la figura de Irena están presentes todos los rasgos positivos asociados con una “damisela en peligro”: es bella, es sensual de una forma tierna, incluso los rasgos felinos son absolutamente positivos en esta versión: “la carita un poco de gata”, es buena, frágil y necesita protección; en la parte animal y fantástica de la figura continúan apareciendo la belleza y cierta sutileza pero con connotaciones negativas: es un ser salvaje, maligno, lleno de hambre y deseo, y que debe permanecer encerrado pues una vez que escapa no hay manera de detenerlo más que con la muerte pues el apetito que lo impulsa es muy poderoso.

El muchacho arquitecto es la contraparte en la representación de este miedo-deseo y su imagen se construye con algunos rasgos que distinguirán a los galanes de las primeras películas que narra Molina: es guapo, comprensivo, protector, se enamora profundamente, pero no es apasionado; esto lo resalta Valentín, llegando a decir incluso que “la madre lo castró” (p. 23).

Cumplen la función de “muchacho bueno de la película”; estos personajes son generalmente planos y de un tipo específico del héroe: el caballero, que está asociado con

el amor platónico, es el protector de la princesa o damisela en apuros, es espiritual y honorable, con grandes ideales, leal y sacrificado. Si recurrimos a la imagen del caballero medieval podremos encontrar el origen de la sublimación de sus características y de la escisión entre el amor como algo positivo y lo sexual como negativo. Según Lucina Lobato Osorio (2008), el caballero medieval está conformado tomando en cuenta tres lineamientos: la guerra, la cortesía y la religión.

[...] la guerra está representada mediante la aventura y el uso de las armas para cumplir sus obligaciones caballerescas, con el propósito principal de ganar fama y honra; la cortesía está encausada hacia el amor incondicional hacia una dama y, por último, la religión se refleja desde rituales cotidianos hasta búsquedas de orden místico (Lobato, 2008, p. 70).

Según Lobato, el caballero medieval adquiere maneras refinadas debido a su contacto con los habitantes de los castillos, sabe convivir con damas y grandes señores de los que espera favores. El “muchacho arquitecto” es un caballero en este sentido pues se muestra discreto y gallardo ante las damas, compra regalos para ellas, se pone de pie ante la compatriota de Irena en el restaurante; en fin, sabe comportarse. Otro rasgo que señala Lobato, y que es producto de la literaturización de la figura del caballero de la corte, es el amor y entrega a una dama. La literatura que se generó en torno a esta figura acentuó sus rasgos físicos, la belleza y vestimenta se convirtieron en componentes importantes de su imagen novelesca y a la búsqueda del honor en la batalla se agrega la búsqueda del amor. Pero el amor del caballero no es un amor desenfrenado ni grosero, es el *fin’ amor*, el de las clases altas, el que norma y supera la violencia y brutalidad de un amor desenfrenado y por tanto sexual. Finalmente la tercera línea de comportamiento, la mistificación religiosa del caballero, vendrá a dar el último acento a su comportamiento amoroso: la domesticación del deseo sexual culmina cuando este caballero se convierte en protector de los necesitados, perseguidor de los pecadores y casto amante como consecuencia.

Molina ha montado una imagen que rechaza la sexualidad: “Es un tipo de buena pinta, no un galán lindo, pero de facha simpática [...] Ella ve que es un buen tipo, la cara lo vende, es un tipo muy comprensivo, tranquilo” (pp. 10-11). El “muchacho” ofrece amor y protección, pero no pasión y por tanto se contrapone con la imagen del psicoanalista que inmediatamente es presentado como atractivo sexualmente:

[...] un tipo buen mocísimo, un churro bárbaro [...] es un morocho alto, de bigote, muy distinguido, frente amplia, pero con un bigotito medio de hijo de puta, no sé si me explico, un bigote de cancherito, que lo vende [...] Es un tipo que gusta a las mujeres. Pero a este tal por cual algo se le nota, no sé, de que está muy seguro de gustar a las mujeres, que ni bien aparece... choca, y también le choca a Irena” (p. 26).

Molina acentúa que a Irena le da miedo acudir a las citas con el psicoanalista y se siente segura con el arquitecto y con ello nuevamente asienta la dualidad que, fiel a una descripción maniqueísta, llega hasta sus últimas consecuencias: el ahora esposo, que inexplicablemente ha respetado una prohibición en la que no cree, se mantiene en su papel de caballero protector hasta el final, pues cuando Irena se devela como el monstruo, custodia a la colega arquitecta que resulta ser la real dama en apuros; mientras que el psicoanalista, que sí transgrede la fantástica restricción, sufre las consecuencias, cuando la pasión supera al miedo que le servía como escondite el castigo se hace presente: muere junto con Irena y la pantera.

Las diversas estampas de las heroínas seguirán cargando la mayor parte de la emotividad melodramática. La protagonista de la segunda película que le cuenta a Valentín es una actriz y cantante francesa, Leni, que vive un romance con un oficial alemán durante la segunda guerra mundial. A partir de este romance, Leni es obligada por los maquis a espiar a su amante y obtener información, pero una vez que se ha enamorado realmente del joven alemán y se ha convencido de su ideología empieza a trabajar para el

bando nazi, también buscando información. Leni muere mientras logra descubrir y matar a su vez a uno de los más grandes criminales de los maquís. La historia no corresponde a ninguna película en específico, pero ha sido relacionada con *El gran amor*, dirigida por Rolf Hansen en 1942 y estelarizada por Zarah Leander.

En esta segunda narración de Molina encontramos lazos con un tipo diferente de melodramas, como los dirigidos por Leni Riefenstahl o el mismo Hansen, conocidos por sus objetivos propagandísticos. En ellas el patriotismo se despierta como una pasión, más que como idea, y se exalta al ser ubicado por encima de cualquier otra emoción, ya sea el amor, el miedo, el asco o la ira. Para ello se da forma a un tipo diferente de protagonistas: los héroes y los villanos. Si para Molina resultó complicado recrear para Valentín las emociones del cine de terror, las de este tipo de filmes requieren de mayor cuidado aún pues invierten completamente los papeles de los referentes reales de Valentín (y del lector): en la narración de la película los nazis son los buenos y los maquís los malos.

Antes de aparecer como heroína, Leni recuerda a la mujer espía, tanto la cinematográfica como la mítica, resultado de la segunda guerra mundial y que se perfeccionó durante la guerra fría. En ella se reconocen rasgos de Mata-Hari, Josephine Baker, Vera Chalbur, espías, a veces dobles, involucradas en diversos conflictos bélicos que con su participación se envolvían con un velo de misterio y emoción. En la novela, Molina la describe como la mujer perfecta:

[...] una silueta de mujer divina, alta, perfecta, pero muy esfumada [...] envuelta en un traje de lamé plateado que le ajusta la figura como una vaina. La muchacha más divina que te podés imaginar.

[...] es alta pero bien formada, aunque pechugona no, porque en esa época se usaba la silueta llovida (p. 57).

Si bien, para la labor de la espía, la belleza y la seducción eran claves, ya que en muchas ocasiones debía usar su sensualidad como arma, Molina guía la hermosura de Leni hacia

la perfección y no hacia lo sexual: por las acciones podemos pensar que Leni seduce al oficial alemán a través de su frialdad y aparente rechazo, pero Molina lo describe como un real pudor. Ya una vez establecida como espía alemana, en la misión que la consagrará como heroína, Leni debe acudir a esta arma al estar frente a frente con el buscado asesino:

Y le da el secreto, porque ella está segura de que llegará enseguida el muchacho con los alemanes y la salvan. Pero como a ella le han perdido la pista pasa el tiempo y no llegan. Entonces ella se da cuenta que el chofer asqueroso le está hablando en secreto al jefe, de la sospecha que tiene de que los han seguido. Pero claro que ella se acuerda de que el mayordomo siempre la espiaba en la casa para verla desnuda, etc. y se juega la última carta, que es seducirlo.

[...] Y ella está sola con el asesino éste, el mayordomo que es el jefe de todos en realidad, un personaje mundial del crimen, y ya cuando él se le echa encima, ahí en esa salita donde ha hecho preparar una cena íntima, ella agarra el tenedor de trinchar y lo mata (p. 99).

Molina enlaza la perfección física a la perfección moral de la misma forma que lo hace el cine, y el arte en general, de propaganda nazi y encuentra nuevas imágenes que exacerbaban el sentir a partir de una nueva forma de maniqueísmo: el realismo heroico, el arte monumental. Por un lado se unen los altos ideales con la perfección de la raza aria y por el otro se aglutinan la maldad con los deseos de los enemigos: la honestidad y el amor al trabajo de los alemanes en contrapartida de la avaricia y hedonismo de los judíos, por ejemplo. Las emociones que buscaban despertar tales filmes eran, por un lado, la admiración y por el otro, la repugnancia. Y este es el mismo efecto que sugiere Molina: describe a Leni a través de una belleza y perfección que la alejan de la figura oscura que como espía podría desarrollar (aquella que se vale del engaño, la traición y su sexualidad para lograr sus fines tanto personales como profesionales y que fue concretizada en mitos como el de Mata Hari).

Leni como conjunción entre la hermosa y bondadosa cantante que se vuelve víctima y se ve obligada a buscar cierta información y la heroína que da su vida por una patria que considera suya por los ideales que representa remite una significación conformada a partir de oposiciones: entre la bondad y la maldad, entre la belleza y fealdad, la compasión y la crueldad, lo admirable y lo despreciable, que finalmente producen un efecto de fervor patrio, de pasión engrandecida, que Molina disfruta, más allá de la ideología que implica en la película. Esta exacerbación apabulla cualquier otro sentido y le permite un gozo intencionalmente irreal, que nada tiene que ver con un significado en la película, un disfrute que trata de compartir con Valentín:

[...] ¿Te gusta la película?

– No sé todavía. ¿A vos por qué te gusta tanto? Estás transportado.

– Si me dieran a elegir una película que pudiera ver de nuevo, elegiría ésta.

– ¿Y por qué? Es una inmundicia nazi, ¿o no te das cuenta?

– Mirá... mejor me callo.

– No te calles. Decí lo que ibas a decir, Molina.

– Basta, me voy a dormir.

– ¿Qué te pasa?

– Por suerte no hay luz y no te tengo que ver la cara.

– ¿Eso era lo que me tenías que decir?

– No, que la inmundicia serás vos y no la película. Y no me hables más.

– Disculpame.

– ...

– De verás, discúlpage. No creí que te iba a ofender tanto.

– Me ofendés porque te... te creés que no... no me doy cuenta que es de propaganda na... nazi, pero si a mí me gusta es porque está bien hecha, aparte de eso es una obra de arte, vos no sabés po... porque no la viste.

– ¿Pero estás loco, llorar por eso? (p. 23).

La monumentalidad que la película persigue con fines discriminatorios, es disfrutada estéticamente por Molina. Precisamente en relación con Leni encuentra una de las imágenes más memorables en la novela, una imagen que se repetirá con algunas

variantes, pero que llegará hasta la fantasía final de Valentín: la lágrima que brilla como diamante mientras corre por la mejilla. Antes de presentar la escena de la lágrima, Molina va, poco a poco, formando a Leni como monumento. En su relación con el oficial alemán, la describe como “hierática, fría como un témpano” (p. 61), frente a su enamorado. En el galán de esta segunda película se sigue percibiendo la figura del caballero (desarrollada a través de los tres ejes de comportamiento del caballero medieval: la guerra, el amor y la religión –ésta última a manera de ideología, por supuesto–); el joven oficial representa el hombre ideal del Nacional Socialismo: rubio, “buen mozo”, valiente, patriota y cuyo gusto recuerda la sobriedad y perfección del arte clásico tan necesaria para sustentar la propuesta del arte del Tercer Reich. Molina muestra el buen gusto del oficial a través de su hogar de muebles finos y casi sin adornos, a excepción de “cortinados blancos de gasa, y unas estatuas de mármol blanco, muy modernas, no estatuas griegas, con figuras de hombres como de un sueño” (p. 61). La precisión de Molina sobre el tipo de estatuas que tiene el oficial en su departamento es interesante, pues con ese detalle se puede notar que no hay, por parte de éste narrador, una significación coherente al respecto, la visión que representa el oficial en la narración de Molina no es necesariamente la del ideal nazi, pues lo que se destaca es su gusto por el arte, da lo mismo si es “muy moderno” o griego. La monumentalidad que Molina busca plasmar a través de sus descripciones no tiene el mismo significado que tenía en la película, pues se queda con el nivel visual, espectacular y emotivo de aquellas figuras:

Y entra nada más que la luz de la luna, y la ilumina a ella, que parece una estatua también, alta como es con un traje blanco que la ciñe bien, parece un ánfora griega, claro que con las caderas no demasiado anchas [...] Es como una diosa, y al mismo tiempo una mujer fragilísima, que tiembla de miedo (p. 62).

El amor que se da entre Leni y el oficial está provocado totalmente por la admiración que se tienen el uno al otro, por ello su actuar y su aspecto físico se sublima en atributos casi divinos: Leni se enamora cuando entiende que los hombres que el oficial ha matado eran brutales y habían provocado mucho daño, él sólo ha hecho justicia y ha salvado a otros; el oficial entiende que las actividades de espionaje que ella realiza son parte de un destino colosal:

Y él se lo dice, que ella es un ser maravilloso, de belleza ultraterrena, y seguramente con un destino muy noble. Las palabras de él la hacen medio estremecerse, todo un presagio la envuelve, y tiene como la certeza de que en su vida sucederán cosas muy importantes, y casi seguramente con un fin trágico (p. 62).

Sus figuras contienen el fervor por la patria y todos sus símbolos y al mismo tiempo dejan ver la parte sensible del hombre, la fragilidad:

La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios (p. 62).

Son semidioses que Molina no asocia con un interés político ni ideológico, sino con una serie de emociones que uno despierta en el otro y que él comparte: el fervor patrio es también entrega total, la frialdad de la estatua se descubre necesaria para la contención de un amor que va más allá de lo humano. Molina describe la grandiosidad de las imágenes cinematográficas en relación a ese amor y su único punto de llegada es la emoción que hacen sentir al otro:

Y la última escena es un panteón de héroes en Berlín, y es un monumento hermosísimo, como un templo griego, con estatuas grandes de cada héroe. Y ahí está ella, una estatua enorme, o de tamaño natural, más bien dicho, hermosísima

con una túnica griega [...] y hay una luz que parece provenir del cielo, y él se va con los ojos llenos de lágrimas y queda la estatua de ella con los brazos extendidos. Pero solita, y hay una inscripción en el templo, que dice algo así como que la patria no los olvidará nunca. Y él camina solo, pero por un camino lleno de sol. Fin (p. 100).

La constante presencia de la estatua, con su blancura y frialdad, y la de las pasiones que subyacen en el actuar de los personajes se unen en la imagen de la lágrima que corre por la mejilla:

[...] y la cámara entonces muestra la cara de ella en primer plano, en unos grises divinos, de un sombreado perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar (pp. 62-63).

En esta cita es evidente la perspectiva desde la que se ubica Molina: él observa a través de una cámara y le emocionan los efectos que logra su movimiento y su restricción del color al blanco y negro. La belleza de la escena se da a través del artificio, lo fascinante de la escena es el brillo que se logra y que hace que la lágrima parezca un diamante. Esta fascinación de Molina queda aún más clara al inicio del capítulo cuatro, cuando describe una actuación de Leni en el teatro:

– Y ése es el principio del romance entre Leni y el oficial. Se empiezan a querer con locura. Ella todas las noches le dedica sus canciones desde el escenario, sobre todo una. Es una habanera, se va levantando el telón y entre las palmeras hechas de papel plateado, como el de los cigarrillos, ¿viste?, bueno, detrás de las palmeras se ve la luna llena bordada en lentejuelas que se refleja en el mar hecho de una tela sedosa, el reflejo de la luna también en lentejuelas. Es un muelle tropical, un muelle de una isla, y lo único que se oye es el vaivén de las olas, que lo simula la orquesta con maracas. Y hay un velero a todo lujo, fingido en cartón, pero que parece de verdad (p. 79).

Para Molina el artificio es parte de la emoción, la construcción misma lo fascina. Hay una película que Molina no le cuenta a Valentín, se la queda para sí mismo y el lector la experimenta a través de un monólogo interior del narrador. En la película, la historia es relatada, a su vez, por un pianista ciego y es “una explicación [...] referente al hecho verídico en que se inspira su composición, una historia de amor sucedida en ese mismo bosque” (p. 104). Esta película tiene como protagonista femenina a “la sirvientita”, una muchacha fea, “pero buena”. Este relato es particular en varios sentidos: por ser un relato para sí mismo (lo que se marca con el uso de cursivas), constantemente Molina trata de aclararse los detalles mediante preguntas y dilucidaciones:

[...] yo puedo indicarle el camino, nací en la comarca”, ¿o se dice aldea? comarca y aldea son las de la antigüedad, y pueblitos son los de la Argentina, no sé cuál será el nombre de estas poblaciones en bosques elegantes de Estados Unidos (p. 105)

Por tanto las emociones que observó en la película y que pudieran recuperarse en la narración no son tan evidentes. Están en proceso de construcción y se pueden intuir a través de los artificios del lenguaje que Molina va filtrando. Las preguntas que se hace permiten observar cómo aquello que cuenta corresponde a lo que él percibió en la película, cómo lo aprehendió. Las palabras que elige perfilan los objetos, pero se deja guiar por lo que el cursi melodrama le dicta. Éste, sin ser un cuento de hadas, los recuerda por sus elementos, aunque en una versión melodramática actualizada: hay una cabaña que tiene una especie de encantamiento ya que ha quedado suspendida a la espera de una pareja enamorada para la que fue construida y que nunca llegó a vivir en ella; hay una vieja amargada, especie de bruja o madrastra malvada, que perdió la felicidad cuando su prometido murió y ella tuvo que usar esa cabaña sola; está la sirvientita (huérfana y sin otro lugar a donde ir) y el muchacho que sufrió un accidente en la guerra y tiene la cara

marcada por una enorme cicatriz que lo hace horrible (él inicialmente iba a alquilar la casa para vivir después de su boda con una novia que es dibujada como déspota y fría).

Todos se transfiguran a partir de una trama clásica de cuento de hadas (el príncipe que rescata a la amada, la bondadosa joven que ahora está sola y necesita protección, el “hada madrina”, el ciego que hará posible la magia, la vieja casera, la novia, los padres del muchacho que parecen impedir la felicidad de la pareja): la protagonista de este cuento de hadas vive una dualidad mucho menos fantástica que las anteriores, aquí corresponde simplemente a una marca social, pero que es tan real como si fuera un monstruo: ella es fea. La fealdad y la belleza han sido tema de múltiples historias: *Piel de asno*, *El patito feo*, tratan de la belleza oculta bajo un exterior de fealdad; existe otra línea en la que la fealdad es parte de un hechizo y desaparece ante el amor: *La bella y la bestia*, *El príncipe sapo*. En la historia que se cuenta Molina la fealdad es real, la sirvientita se sabe tosca y torpe y no es un disfraz ni un encantamiento. El hecho de ser llamada “la sirvientita” la relaciona con otra línea argumental: desde la *Cenicienta* hasta las actuales protagonistas de telenovelas: una fealdad marcada por la clase social, por lo bajo. La relación entre la belleza y la fealdad viene desde la concepción clásica, ya que Afrodita está relacionada con el amor obsesivo e inmoderado que debe mantenerse oculto; además, la diosa del amor y la belleza estaba casada con uno de los dioses más toscos, lo que señala la complementariedad de estas características.

El muchacho de la película, que no desarrolla características de caballero ni de héroe sino de un príncipe encantado, comienza siendo todo lo que usualmente le correspondería como tal: “más buen mozo no podía ser” (p. 106), y está unido a una mujer “mala”: “la voz de la novia bastante antipática, exigente [...] quejas de la novia” (p. 106) para, después, cambiar ante la desgracia, al sufrir el accidente: se queda sin belleza ni amor y se acentúa su carácter hosco.

Todos los personajes están solos, tristes y han vivido una pérdida (el muchacho y la vieja casera perdieron el amor, la sirvientita a su madre, el pianista, la vista). Así que la vida transcurre en aislamiento hasta que, después de platicar con el ciego, el muchacho le propone a la sirvientita casarse con él. La noche de la boda ocurre el milagro: una rara luz, una rara bruma, una rara música se presentan y ellos se transfiguran, ahora son hermosos y felices juntos. La mirada de los otros les demuestra que lo que ellos ven no es real y vuelven a advertirse como al inicio. El ciego los convence de que las cosas no se compusieron por la magia sino por el amor que se tienen, incluso la vieja está de acuerdo en que, en efecto, la magia ocurre en la realidad por el amor, y la pareja vuelve a ser feliz (para siempre, como en los cuentos).

El matrimonio se presenta como una de esas uniones por conveniencia que también son populares en estas historias en su versión melodramática, pero para Molina hay algo más que motiva la unión: el muchacho ha visto algo especial en ella; Molina encuentra que hay algo que ella dice cuando ve un dibujo del muchacho, que la hace ser algo más que “una sirvienta fea” para él, pero no logra recordar qué fue:

[...] ¿por qué se da cuenta el muchacho en ese momento que la sirvientita tiene un alma fina?, ¿qué pasa que a veces alguien dice algo y conquista para siempre a la otra persona?, ¿qué era lo que le decía la sirvientita sobre ese dibujo?, ¿cómo consiguió que él se diera cuenta de que ella era algo más que una sirvienta fea? Cómo me gustaría acordarme de esas palabras, ¿qué será que dijo?, nada me acuerdo de esa escena (p. 111).

Molina sabe que las palabras adecuadas pueden mostrar algo diferente y conforme evoca la película va también recordando detalles de su relación con Valentín, con su madre y con un mesero del que está enamorado. Cuando se pregunta sobre “qué es lo que la hace linda a una cara?, ¿por qué te dan tantas ganas de acariciarla a una cara linda?” (p. 109), y habla de que el muchacho de la película ahora tiene “Una cicatriz desde la punta de la

frente que corta una ceja, corta el párpado, tajea la nariz y se hunde en el cachete del lado contrario, una tachadura encima de una cara, una mirada torva, mirada de malo”, comienza a mezclarlo sin ninguna advertencia con Valentín: “mirada de malo, estaba leyendo un libro de filosofía y porque le hice una pregunta me echó una mirada torva, qué feo que alguien te eche una mirada torva, ¿qué es peor, que te echen una mirada torva, o que no te miren nunca?” (p. 109-110).

Las relaciones entre la realidad de Molina y la película continúan sin que él se detenga a reflexionar sobre la posible carga emocional con la que impregna a las imágenes. Molina mezcla en los rasgos del muchacho de la historia con dos hombres de su propia vida: primero con Valentín, a partir de la torva mirada que lanzan ambos, el muchacho a la sirvientita y Valentín al mismo Molina. Después compara al muchacho de la cicatriz con el mozo del cual ha dicho Molina que está enamorado, a él lo recuerda a partir de la mirada nublada por la bruma y las lágrimas que la sirvientita lanza al rostro sano del muchacho después de la magia, Molina recuerda la imagen del mozo a través del vidrio mojado por la lluvia. En este caso, como lectores vamos más allá que Valentín: tenemos un hilo más que él en el tejido de Molina, ya que como hemos señalado, esta película no le es contada a Arregui.

En esta película aparece otro personaje que resulta de gran interés, el pianista ciego que es quien cuenta la historia de los enamorados a sus invitados. En este personaje resalta su sabiduría; lo vemos como la personificación de una nueva forma de mirar (que tal vez implica la pérdida de la anterior) y es quien la puede transmitir a la sirvientita y el muchacho. Desde el inicio, Molina tiene claro su papel: “El pianista ciego, rodeado por sus invitados, los ojos casi sin pupila no ven lo que tiene delante, es decir, las apariencias; ven otras cosas, las que realmente importan” (p. 104). La sabiduría y la ceguera son temas que constantemente se cruzan. Los arquetipos míticos relacionados con la ceguera

son varios: Polifemo, Edipo, Tiresias, por señalar algunos. La ceguera está relacionada con la posibilidad de ver más allá de lo perceptible, de mirar la realidad inaccesible a los ojos, incluso el futuro como Tiresias. El ciego de la historia de Molina es una imagen cursi de esta percepción que no necesita luz ni ojos, cuando, por ejemplo, se para ante la casa en el bosque y tiene:

[...] la certidumbre de hallarse ante un raro fenómeno, una casa envuelta en algo extraño, ¿envuelta en qué?, en nada visible, dada su ceguera. Una casa envuelta en algo extraño, de sus paredes no se desprende música tampoco, las piedras, las vigas, el burdo revoque, la hiedra adherida a las piedras que laten, están vivas, permanece el ciego un momento inmóvil, los latidos cesan (p. 105).

La sabiduría de este hombre es también una versión burda de la mítica toma de conciencia de Edipo, del poder profético de Tiresias, de la relación entre la mirada y la música o el silencio, presente en el mito de Orfeo:

A ella, junto con la condición, la recibe el rodopeio héroe,
de que no gire atrás sus ojos hasta que los valles haya dejado
del Averno, o defraudados sus dones han de ser.
Se coge cuesta arriba por los mudos silencios un sendero,
arduo, oscuro, de bruma opaca denso,
y no mucho distaban de la margen de la suprema tierra.
Aquí, que no abandonara ella temiendo y ávido de verla,
giró el amante sus ojos, y en seguida ella se volvió a bajar de nuevo
(Tomado de: http://es.wikisource.org/wiki/Ovidio_Metamorfosis_X)

Así como Eurídice es la presencia futura, el silencio es la música en potencia; Orfeo, como excelso músico, debía recorrer sin dificultades el camino silencioso y oscuro a la espera de consumir la presencia amada, pero Orfeo falla en su función de ciego pues con su mirada y su impaciencia hace desaparecer lo potencial. La mirada de Orfeo no es la mirada de los padres del muchacho que en primera instancia parece que hace desaparecer

la belleza de la pareja. El real peligro se relaciona con el miedo-deseo de perderse, una dualidad que en la narración se simplifica a través de la burda lección del ciego:

“[...] ustedes son hermosos el uno para el otro, porque se quieren y ya no se ven sino el alma, ¿es tan difícil de comprender acaso?, yo no les pido que se miren ya, pero cuando yo me vaya... sí, sin el menor miedo” (p. 115).

Esta es quizá la más cursi de las historias que evoca Molina; sus personajes encarnan los grandes arquetipos sin la mínima complejidad. Eso lo sabe Molina y entiende que no habría resistido que Valentín se lo dijera, y por ello no se la cuenta:

[...] a mi mamá le gustó con locura, y a mí también, por suerte no se la conté a este hijo de puta [...] no le voy a contar más ninguna película de las que más me gustan, esas son para mí solo, en mi recuerdo, que no me las toquen con palabras sucias, este hijo de puta y su puta mierda de revolución (p. 116).

Después de esta narración para sí mismo, Molina le cuenta a Valentín una película de esas “que les gustan a los hombres” (p. 118), y en ella va incorporando los detalles que parecen interesar a Valentín: un muchacho idealista que lucha en contra de los explotadores del pueblo, una mujer fuerte, elegante y “de gran mundo” (p. 122). En esta narración Molina utiliza términos como “pulpos internacionales de la industria” (p. 120), junto con sus tradicionales descripciones de los espacios, los peinados y los vestidos; pero la prohibición de las descripciones eróticas comienza a borrarse y Valentín le pide que le diga cómo es físicamente la actriz que hace de protagonista:

- No muy alta, una actriz francesa, pero pechugona, pero flaca al mismo tiempo, con cintura chica, un vestido de noche muy ajustado, y escote bajo, sin breteles, de esos escotes armados, ¿te acordás?
- No.
- Sí, hombre, de esos que parecían que te servían las tetas en bandeja (p. 122).

En esta narración Molina no intenta emocionar a Valentín. No es una película que a él le hubiera extasiado, pero incorpora algunos detalles que se asimilan con lo poco que sabe o intuye de la vida del guerrillero. Es una narración breve, pero que señala un parteaguas en la manera en que Valentín participa de la narración. Durante este relato, Valentín tiene pesadillas que combinan sus propias pasiones y miedos con los personajes de la película, la enfermedad lo debilita y encuentra el incondicional apoyo de Molina en los momentos en que se siente más vulnerable. En el capítulo siete Molina recuerda un bolero, *Mi carta* de Mario Clavel, y Valentín lee una carta que recibió de su compañera, de lucha y sexual, pero no sentimental, pues más adelante aceptará que sigue pensando en una antigua novia, bien educada y de clase alta; a partir del parecido entre la letra del bolero y el texto de la carta comienza a desaparecer la distancia que se había marcado entre las formas de expresarse de Molina y Valentín. Éste último pasa de considerar al bolero “romanticismo ñoño” (p. 137) a repetirlo y aceptar que:

– “... los sueños triste de este amor extraño...” ...¿Y sabés por qué me molestó cuanto comenzaste con el bolero? Porque me hiciste acordar de Marta, y no de mi compañera. Por eso. Y hasta pienso que Marta no me gusta por ella misma, sino porque tiene... clase, como dicen los perros clasistas hijos de puta... de este mundo (pp. 147-148).

Valentín encuentra que las formas que emocionan a Molina no son tan despreciables después de todo y que sus pasiones y deseos no son tan idealistas como pensaba.

Después, Molina vuelve a contar una historia fantástica y de terror. La narración de Molina, que muchos han identificado con *I walked with a zombie* (1943), película dirigida también por Jacques Tourneur, tiene una protagonista que recuerda más a “la colega arquitecta” que a Irena (la figura fantástica quedará reducida a un papel secundario adoptado por la zombie) y por lo tanto es presentada de una manera muy diferente a las anteriores: en primer lugar no tiene nombre, Molina se referirá a ella siempre como “la

chica” y no pondrá el énfasis de la narración en su belleza o en algún rasgo particular. Conforme avanza la historia va dando algunos detalles de ella que son relevantes para la trama, como que es blanca y que tiene el pelo negro, y por tanto es muy diferente de la primera esposa del protagonista, que es rubia, pero no son rasgos que conformen una imagen específica. En esta narración también se presenta una especie de trío amoroso, pero los papeles femeninos están invertidos: la mujer-monstruo no ocupa el lugar protagónico de la narración de Molina.

Esta historia no corresponde a una película o a un relato específico, pero se compone de múltiples detalles que recuerdan a la ya señalada película de Tourneur, a *La isla mágica* de William Seabrook o el artículo sobre zombis y vudú que Inez Wallace publicó en *American Weekly Magazine*, que dio pie al guión de la película de Tourneur y a mucho de lo que hoy en día se sabe de estos personajes. Estas historias muestran la fascinación por ese mundo exótico que incluía lo sobrenatural y lo oscuro.

Tanto en el muchacho de la cicatriz como en el esposo de la mujer zombi cambia el estereotipo de personaje masculino que Molina utiliza; ya no es el caballero, sino casi un héroe romántico, atormentado y desafortunado. En el caso del esposo de la mujer zombi, vemos una especie de aventurero romántico atrapado en un dolor y una angustia cuyo origen es fantástico, pero no deja de estar presente. Es un asesino que ataca a su esposa y la mata en una explosión de celos y “de furia”, pero no puede liberarse del dominio del brujo. Es un personaje que busca el bien de los esclavos, pero que no lo logra ya que conserva la debilidad de carácter que marca a todos los personajes de las narraciones anteriores. El esposo es alegre y sensual durante el día, pero por las noches se reduce a un borracho sin voluntad y sin fuerza. Su momento cúlmine es cuando logra “solucionar” todo antes de morir:

Pero el muchacho en su agonía le dice a la zombi que él la quiso mucho y que todo fue la maldad del brujo, que siempre quiso adueñarse de la isla, de todas sus posesiones, y le dice a la zombi que vuelva a la cabaña y se encierre y prenda fuego a la casa, así no será más instrumento de la perversidad de nadie; y el cielo ya está negro pero todo se ilumina de a ratos por los relámpagos de la tormenta que se avecina, y el muchacho ya casi sin fuerzas cuenta a los sirvientes, que a todo esto ya entraron, que los padres de muchos de ellos fueron sacrificados por el infame brujo, quien los transformó en zombis (p. 215).

En esta narración es claro el intento de Molina por reflejar un ambiente misterioso y sombrío, en el que domine la fuerza de la naturaleza. La historia es sobre una chica que llega a casarse y vivir en una isla caribeña. Desde que llega a la isla la chica se da cuenta de que su esposo oculta algo, él estuvo casado antes y enviudó, pero en la casa conserva una habitación con cosas de su primera esposa y en algunas fotografías su imagen está recortada. La noche previa a la boda, la chica vive un encuentro con una mujer rubia de mirada perdida, cuyas manos son muy delgadas y pálidas, pero ante el terror que le produce se desmaya y es llevada por una sirvienta negra a la casa, la misma mujer la convence de que todo fue un sueño. En busca de respuestas ante el extraño comportamiento de su esposo, que es amoroso y amable en el día, pero que por las noches no duerme y se emborracha hasta caer desmayado, va hasta una cabaña abandonada en la cual encuentra a la mujer rubia y a un negro que tiene la misma mirada perdida; a punto de ser atacada, es rescatada por la sirvienta que la ha venido cuidando desde su llegada, y por fin descubre todo: el padre del muchacho fue un rico terrateniente que hizo un pacto con el brujo de la isla, esposo de la sirvienta negra en ese momento, para esclavizar a los nativos que se habían sublevado contra él, convirtiéndolos en zombis; con ese embrujo los hizo trabajar todas las noches para enriquecerse. El muchacho se casó y fue a vivir a la isla en donde eran felices. Cuando murió su padre, el muchacho liberó a los zombis y trató de romper el pacto con el brujo, pero éste, enterado

de la “traición” del muchacho, fue con su esposa y la obligó a entregársele a cambio de no matar a su marido. Cuando el muchacho llegó a la casa la vio con el brujo y éste le informa que ella se iría con él. El muchacho, enloquecido, la mata, y el brujo, para no contar que él la mató, lo obliga a seguir protegiéndolo. Cuando la chica se entera de esto, trata de ayudarlo y pide apoyo, pero la negra le dice que es muy peligroso, y ella busca al mayordomo, que en realidad es el brujo. El mayordomo la lleva a la selva hacia donde se está realizando un rito de brujería, y ahí la hipnotiza y está a punto de poseerla cuando llega la negra con el marido y la rescatan. La pareja se va, y el brujo mata a la negra. La chica trata de arreglar las cosas, pero el muchacho es muy débil y sólo se encierra a emborracharse. Mientras tanto, el brujo lleva a la mujer zombi a la casa y le ordena matar al muchacho, ella lo hace aunque sufre porque aún lo ama. Antes de morir, el muchacho cuenta todo a los sirvientes y el brujo intenta huir, pero muere por un rayo; la mujer zombi, por órdenes del muchacho, se va a su cabaña y le prende fuego para morir. La chica se va de la isla y deja todo a los nativos.

El personaje principal del relato de Molina ha perdido fuerza como protagonista y como detonante de emociones; apenas podríamos catalogarla como damisela en apuros en algunos momentos, como cuando se encuentra a punto de morir a manos de los zombis y es rescatada por la sirvienta negra. Pero el lugar central del relato tampoco es ocupado por la mujer zombi, aunque ambas poseen todos los elementos que ha venido valorando en sus protagonistas: son buenas, aman al muchacho, son fuertes y valientes. En este caso, el relato de Molina enfatiza las emociones que sienten la muchacha, el propio Molina como espectador de la película y Valentín como escucha del relato, en relación con lo lúgubre, la muerte y el placer a partir del ambiente que los rodea. Estas emociones artificialmente logradas se van a mezclar, como en la película anterior lo hizo Molina entre lo vivido por la sirvientita y sus recuerdos personales, con el fluir de la conciencia

de Molina y Valentín. Cuando la chica llega a la isla se escuchan unos tambores a lo lejos, y el capitán del barco que la trae le dice que “no se deje engañar por esos tambores, que a veces lo que transmiten son sentencias de muerte” (p. 164). Y enseguida comienza un diálogo no dicho, un enfrentamiento, entre los pensamientos de Molina y los de Valentín. Los temores, los deseos, los sentimientos más oscuros de cada uno se van mezclando con la historia que uno narra y el otro escucha, y se van conformando imágenes bastante abstractas:

[...] lo que transmiten son sentencias de muerte. Paro cardíaco, una anciana enferma, un corazón se llena del agua negra del mar y se ahoga
—patrulla policial, escondite, gases lacrimógenos, la puerta se abre, puntas de metralletas, sangre negra de asfixia sube a las bocas. Seguí, ¿por qué parás? (p. 164).

No hay más énfasis en la belleza, lo único que describe Molina es la ropa de ambas mujeres: la mujer zombi está envuelta en un batón negro y la chica, una noche, viste “un camión blanco de satén y encima un negligé también blanco pero transparente”; en otro momento, “un traje sastre muy sencillo, pero con un peinado muy hermoso que le está haciendo la negra, bueno, en esa época se usaba el peinado alto para ciertas ocasiones, que daba mucho chic” (pp. 165-168). Incluso ha desaparecido casi totalmente la restricción de lo sexual:

[...] y ahí viene una escena muy sexy porque ella siente ganas de bañarse, porque ya han pasado por unos palmares hermosos, y unas rocas que dan al mar, y unos jardines naturales de flores gigantescas, y el sol arde pero ella no se acordó de traerse traje de baño, y él le dice que se bañe sin nada, y paran, y la chica se desviste detrás de unas rocas y se le ve de muy lejos correr desnuda al mar (p. 175).

Las dos mujeres son lo opuesto y parecen complementarse, sin embargo esta dualidad no se carga de un sentido para Molina, quien directamente habla del miedo que tiene la muchacha y la tristeza que domina a la mujer-zombie. El miedo y el deseo se narran literalmente, no hay más artificio al respecto, aunque Molina sí continúa con las descripciones, pero enfocadas a los espacios, que son selváticos, calurosos y misteriosos. La historia se cuenta con una mayor “interferencia” de lo que pasa en la realidad, fuera del relato; en la celda, Valentín reconoce que extraña a una mujer que no es su compañera de lucha, sino una muchacha burguesa que lo dejó por su afán guerrillero. Al terminar la historia de la mujer zombi se da la primera relación sexual entre Molina y Valentín.

En la última película que narra Molina vuelve la descripción de la muchacha, es otra vez una mujer hermosísima, aunque no recupera el nombre, ni es descrita tan detalladamente como en las dos primeras películas:

[...] ella disfrazada de gitana, muy alta, con una cinturita de avispa, morocha [...] Ella tiene una naricita muy chica, recta, un perfil delicado pero que revela carácter al mismo tiempo. Tiene unas monedas de oro sobre la frente, una blusa amplia de esas con el escote con un elástico, que se pueden bajar del hombro o de los dos hombros (pp. 226-227).

En este caso, la protagonista es la “mujer de mala vida” arquetípica del cine mexicano: abusada por un hombre malvado que pervierte su inocencia y que se sacrifica por amor. En la narración de Molina, esta mujer es exitosa, tiene fama y belleza y es obligada a retirarse por el riquísimo amante. En esa soledad, durante una fiesta de máscaras del carnaval de Veracruz conoce a un joven periodista, que además es compositor, y se enamoran, pero ella escapa pues sabe que no puede quedarse con él. Vuelven a encontrarse tiempo después gracias a que en el periódico donde él trabaja van a publicar una escandalosa historia sobre un hombre vinculado con la mafia y su amante. El periodista reconoce en esa mujer a aquella de la cual se enamoró, por lo que oculta todo

el material de la historia y evita su publicación; luego encuentra su dirección y va a buscarla para pedirle que escape con él. Ella se niega y él se va, se emborracha y pierde el trabajo, se va a Veracruz. Ella deja al amante y quiere volver a trabajar como cantante, pero el despechado amante se lo impide, haciendo que no vuelva a encontrar trabajo. El periodista sigue tomando para olvidarla y es internado en un hospital; ahí, un compañero encuentra el nombre de ella y la busca, le dice que está enfermo y ella, desesperada, busca dinero para ir a verlo; lo obtiene vendiéndose al dueño de la pensión en la que vive. Una vez con él, ella sigue prostituyéndose para poder vivir. Durante un breve tiempo en el día son felices en una pequeña casa junto al mar, él compone canciones y ella se siente amada y por las noches va a trabajar, él piensa que canta en un hotel de lujo y cuando descubre la verdad se aleja de ella porque sabe que lo hace por él, que no consigue trabajo y debe mantenerlo. El amante de la muchacha regresa a buscarla y, al verla, se da cuenta de que realmente ama al otro hombre y le devuelve sus joyas. Ella, feliz, va a buscar al compositor y lo encuentra en un hospital, él está delirando y, cuando la ve, le dice que serán felices, que se irán y él trabajará de periodista otra vez. El muchacho muere y la película termina con una toma de la cara de ella con los ojos llenos de lágrimas y una sonrisa en los labios.

“Ella” adquiere carácter y una independencia que ya se venía perfilando en la película anterior. Si bien ambas figuras, la de la mujer zombi y la de la prostituta, son producto de la maldad ajena y de las circunstancias, están fuertemente marcadas por el deseo (sexual y de sacrificio) y un poder de decisión que sobrepasa las circunstancias que las rodean. Ellas se sacrifican por amor y son lo suficientemente fuertes para soportar el rechazo y la soledad que implica su decisión, incluso la muerte. No obstante la fuerza de estas dos figuras, Molina no las toma como objetos para inquietar a Valentín.

La figura de la bella joven que termina prostituyéndose tiene una larga historia. En el cine mexicano aparece en múltiples versiones que en la narración de Molina se retoman todas juntas: *Santa* (1932, basada en la novela homónima de Federico Gamboa), *La mujer del puerto* (1934, basada en *Le port* de Guy de Maupassant), *Salón México* (1948), por señalar sólo algunas próximas a la época que Molina está rememorando. Las emociones que se desatan a partir de estas películas tienen que ver con la fatalidad, con un dolor que se sabe inevitable, predestinado, pero que se redime ante la serenidad con la que es aceptado. La imagen del “poeta romántico a la mexicana” es la contraparte de esta fatalidad. El muchacho de esta película es pobre, apasionado, sensible, un tanto libertino pero crédulo. Este personaje no tiene dudas morales, sabe lo que debe hacer y lo hace, y cuando sabe que ha hecho mal no se lo perdona. El protagonista busca a la muchacha y le propone irse con él porque él la ama y ella lo ama y con eso es suficiente; desde su punto de vista, el amor va por encima de cualquier convención o compromiso social por lo que ella es cobarde al no irse inmediatamente con él. Su pasión desbordada provoca todos los hechos que llevan a la muchacha a prostituirse, y cuando él se da cuenta de que es una carga para su amada, se va para dejarla libre, sin considerar nada más.

Lo principal de este personaje es lo que va provocando en la amada, lo que motiva en ella, él se quedará fijo y ella será la que reaccione. En él, el dolor es eterno, no tiene posibilidades de salvación, su lucha lo rebasa, pero en ella hay una especie de esperanza que es la que la mueve a tratar de salvarlo. Ya sea que él muera o permanezca, logra que el ideal perdure.

La forma de la emoción en esta película es la de la canción. Molina incluye en este relato la letra de varias canciones, boleros románticos o rancheros que describen el sentir de los personajes: Flores negras, Un mundo raro, Ausencia, etc. La música es parte del ambiente en la película:

[...] En un boliche de mala muerte, frente al mar, bien al pie de la playa, una orquesta típica del lugar, con ese instrumento que es una mesa de tablitas...

– Xilofón.

[...] con ese instrumento tocas una melodía muy triste. Él, con una navaja, escribe sobre una mesa, que está llena de inscripciones de corazones, nombres y también groserías, ahí escribe la letra para esa canción y la canta. Dice así... “... cuando te hablen de amor, y de ilusiones [...] y se la imagina a ella, mejor dicho la ve en el fondo de ese vaso de aguardiente y ella se va agigantando [...] y mirándolo ella le canta completando el verso... “...que no sé qué es penar, que no entiendo de amor, y que nunca he llorado (p. 234).

La tristeza de la historia se acentúa con las canciones. Valentín no cuestiona más la simpleza y estandarización del mensaje, por el contrario, pide que siga y siga. Narrador y escucha comparten plenamente la tristeza que no necesita ser analizada, sólo sentida.

La pareja protagónica de la novela, Molina y Valentín, se inicia como una dualidad de opuestos especializada a través de los diálogos entre ellos.

En estos parlamentos se discute el sentido de cada película y se puede observar la conciencia que tiene Molina sobre cómo “arma” el relato y el sentido en su oyente; por ejemplo, en un momento cuando van a retomar el relato de la mujer pantera, Valentín le indica a Molina que se habían quedado en que habían entrado a la pajarería y era de ella de quien tenían miedo los animales, a lo que Molina replica: “Yo no te dije eso, sos vos que lo pensaste” (p. 15). Molina recorta detalle tras detalle y con ello destaca el efecto que busca y logra transmitir a Valentín.

Las emociones que Molina trasmite se despiertan a través de diversas estrategias visuales y espectaculares (cinematográficas y melodramáticas). Respeta el código del cine de terror con su énfasis sensorial: iluminación basada en el claroscuro, sonidos provocativos y de alto impacto; o del melodrama amoroso o de aventuras con sus toques de realismo supeditado al orden moral superior o al misterio sensual. La selección genérica de las películas que narra Molina es un primer indicio para Valentín. Una vez

identificado el todo del que son parte esos detalles que Molina enfatiza, es fácil para Valentín intuir otros elementos:

—Le cuenta que pasó por la galería de casualidad, lo que él estaba buscando era otro negocio, para comprar un regalo.

—Para la colega arquitecta.

—¿Cómo sabés?

—Nada, lo acerté nomás.

—Vos viste la película.

—No te lo aseguro, seguí (p. 13).

Obviamente, Valentín no necesita haber visto *esta* película, ya que conoce la estructura, la totalidad, que sustenta la acción de comprar el regalo –podía haber sido cualquier otra acción ya que en este tipo de películas la aparición en escena de una segunda damisela implica un triángulo amoroso y resulta elemental que ella tiene que reaparecer constantemente—. Ese todo es el que impulsa el recorrido en búsqueda de sentido que van realizando Valentín y el lector, Valentín como narratario de las metadiégesis, y el lector –siguiendo el juego propuesto por la novela– en su papel de observador de la representación que *directamente* hace llegar la diégesis. Dado que no hay un narrador, sino una instancia organizadora transparentada al interior del texto y demasiado concreta si la vemos desde el exterior del texto (el autor), la diégesis se presenta a través de una puesta en escena característica del melodrama y del cine. Esto nos da la impresión de estar “saltando” el nivel de la narración y pasar a una comunicación directa con el lector.

Molina no acepta las interpretaciones de Valentín, no porque no las reconozca como válidas, sino porque no le interesan; lo que quiere es hacer partícipe a Valentín de la belleza que encuentra en esa mujer, de lo trágico que es el amor que ella encarna, de lo triste que es perder al amado, del miedo que despierta la pasión. Quiere hacer que Valentín sienta lo que él sintió cuando vio la película y compartirle la imagen del amor

maldito o puro o heroico que puede desarrollarse a partir de esta figura que ya viene completa desde otras historias. Irena puede ser, en efecto, rara y enigmática, peligrosa y, si quiere Valentín, frígida... pero “está en otro mundo” (p. 10), en ese mundo las mujeres tienen un destino terrible, están condenadas y el amor físico les está negado, se reduce a los toques de la mano, al beso tierno, sus ojos adquieren una importancia máxima: se le llenan de lágrimas, que pueden ser de felicidad, o de “agua sucia”, turbia. Molina acentúa los contrastes para señalar la felicidad de Irena o la tristeza y el miedo. Aparecen elementos sutiles: la nieve que cae suavemente, los susurros cuando hablan... todo con la finalidad de obtener de aquella figura su potencialidad para hablar de la intensidad de las reacciones humanas ante el mundo y su destino.

La evidente relación del miedo con lo sexual es comentada por Valentín desde casi el inicio del relato. Las estrategias que Molina ha ido utilizando tienen efecto. Valentín identifica una historia de terror con todos sus esquemas tradicionales respecto a lo sexual: claros juegos de deseo y represión que atraen al público ingenuo y estimulan sus emociones.

Por su parte, la película de propaganda nazi le sirve a Molina para mostrar la grandeza que puede llegar presentar el amor en la búsqueda de cambiar el mundo. También en este caso, las opiniones de Valentín van develando el significado alienante de la película, significado que, como ya señalamos, no es nuevo para Molina. Su proyecto narrativo se va dando a partir de los elementos que tiene a la mano, y en este caso tiene a una espía alemana que pretende convencer de que el ideal nazi es maravilloso, como ella, pero Molina (y *El beso de la mujer araña* por supuesto) muestra que tiene el potencial de hablar del amor, de señalar ese rasgo de heroicidad que implica el sacrificio por lo amado, ya sea la patria o el hombre. Las relaciones que establece la huella de la heroína espía (con la seducción, con los ideales, con la contienda) bien pueden adaptarse al

proyecto de Molina: él le está hablando de amor a Valentín, de la relación entre un hombre, el muchacho siempre, y esa mujer extraña que no es lo que aparenta.

En la historia de la sirvientita y el muchacho de la cicatriz es todavía más claro el proceder de Molina ante lo que vio, qué es lo que hace y cómo resalta lo que ve en cada detalle, no lo describe tan profusamente como lo hace cuando está narrando en voz alta para Valentín, son sólo “anotaciones” para sí mismo, apuntes que pueden desarrollarse en caso necesario, pero que en esta ocasión están concentrados, sólo se dice a sí mismo cosas como:

La conversación del muchacho con la solterona, el relato del accidente y de su actual colapso nervioso, la imposibilidad de volver al frente, la propuesta de alquilar la casa él solo, la pena de la solterona al verlo, la amargura del muchacho, las palabras secas a la sirvientita, las órdenes secas [...] la cara linda y alegre del muchacho en el recuerdo de la sirvientita (p. 109).

Como señalamos, esta historia no se la cuenta a Valentín; tal vez es demasiado clara para poderla usar con ese oyente, pero no así con el lector, quien sí la recibe. El cuento de hadas no es analizado por Valentín; no puede hablarle a Molina de sus peligros como formador de una mentalidad moralista en muchos sentidos y absolutamente evasiva de la realidad.

La pareja formada por Valentín y Molina tiene algunas evocaciones también: a partir de la relación narrador-narratario se presenta la imagen, tan comentada por la crítica, del sultán y Sherezada. Valentín se da cuenta de que ha sido seducido por esta tejedora de historias:

- Es cierto, no sos la mujer pantera.
- Es muy triste ser mujer pantera, nadie la puede besar. Ni nada.
- Vos sos la mujer araña, que atrapa a los hombres en su tela.
- ¡Qué lindo! Eso sí me gusta (p. 265).

Molina conoce la estrategia de Sherezada: lograr que quien oye esté tan interesado y fascinado por lo que le cuenta que cuando se detenga quiera más. Esta maniobra requiere mucha confianza en sus dotes de narrador y en Molina vemos que hay mucha fuerza de atracción en la parte sentimental de las figuras cursis que utiliza; esa fuerza será suficiente para seducir si logra evitar la mirada crítica. Molina deja que el mismo Valentín comience a pedir más:

—Sí, pero seguí un poco más.

—Un poquito no más, me gusta sacarte el dulce en lo mejor, así te gusta más la película. Al público hay que hacerle así, si no no está contento. En la radio antes hacían siempre eso. Y ahora en las telenovelas.

—Dale.

[...]

—Mañana seguimos. Chau, que duermas bien.

—Ya me las vas a pagar (p. 31-32).

Molina es una Sherezada cursi. Valentín, un sultán que no da miedo y tampoco dará vida. Valentín y Molina son una versión melodramática, por tanto meramente emotiva, de aquellas otras parejas que dan sentido (son el zafio y el culto, el sentimental y el pensante, el soñador y el realista, Don Quijote y Sancho Panza). Pero Molina es también un narrador que hace suyos los problemas y virtudes de su materia: si en el melodrama “la acción novelesca y espectacular impide la reflexión y deja los nervios en vivo” (Thomasseau, 1989, p. 153) y el teatro no es más un espejo donde la sociedad se “brinda un espectáculo a sí misma”, sino “un espacio donde se comulga en una ilusión teatral completa que llega hasta la fascinación” (Thomasseau, 1989, p. 153), Molina hace de su narración un espectáculo cuyo objetivo es precisamente la fascinación.

Molina es consciente de que en el melodrama no hay engaño, hay seducción. El espectador debe entrar al melodrama con la certeza de que no hay un espejo en el cual

mirarse sino una ilusión que reconocer como propia. Si ver un melodrama implica una complicidad en varios sentidos:

Durante todo el siglo XIX, con fortuna diferente, el melodrama se reveló como un 'teatro teatral', que supo utilizar todos los recursos del arte escénico para crear un ritual dramático que convocaba una cualidad que nosotros hemos perdido ante el espectáculo: la ingenuidad, así como otra que es necesaria para evitar que estas obras se reduzcan a un conjunto de trucos y artificios: la sinceridad (Thomasseau, 1989, p. 154).

Tanto lector como escritor están involucrados en este juego de ingenuidad y sinceridad que tiene como finalidad una liberación de la mirada, de la memoria y de la acción:

Escribir un melodrama es rechazar deliberadamente las norma con frecuencia enmohecidas del 'buen gusto' y de la 'medida', en beneficio de la potencialidad, incluso exagerada, del conflicto; de la intensidad, incluso brutal, de la acción; de la libertad, incluso desenfrenada, de la expresión (Kessel citado por Thomasseau, 1989, pp. 149-150).

Y esto es lo que le pide Molina a Valentín, constantemente, que se olvide de lo que debería ser y se deje ir, ingenua y sinceramente, a la intensidad y al desenfreno de lo que se siente.

El beso de la mujer araña, metaliterariamente, también manifiesta los problemas que le suscita a Puig la materia popular con la que conversa: las películas y sus protagonistas no se pueden sustraer a los postulados sobre la narración y su capacidad de emocionar, para ello están presentes Molina y Valentín; las figuras femeninas y masculinas están atadas irremediabilmente a una serie de condiciones y pasiones simples y maniqueas que no hacen sino repetirse y expandirse: sin posibilidades de escape estos pares se presentan definiéndose el uno al otro y complementándose.

A partir de los relatos de Molina, los espacios de la novela son resultado de un proceso memorístico que implica la concentración del todo y su fijación en imágenes determinadas y ligadas a las películas que ha visto y, en la historia, a las que se van conformando en el proceso de la escucha misma, tanto de la de Valentín como de la del lector-voyeur.

El espacio de los metarrelatos de Molina es un espacio representado, el narrador-personaje sabe que lo que describe es un escenario –el del film–, así lo aprehendió, Molina es sensible y está consciente de los diversos artilugios preparados para causar un efecto determinado en él. En el nivel de la historia, el espacio en el que se mueven los personajes se representa ante los ojos del espectador y por paralelismo se observa también como escenario, incluso el diálogo entre Valentín y Molina lo marca como representación escénica, de alguna manera. En cuanto a los espacios imaginarios, los que son narrados por Molina y que ocupan la mayor parte del texto, será importante observar esta consciencia de escenario que ya implican y su relación con la memoria y la imaginación del narrador.

En *El beso de la mujer araña* lo representado es el acto memorístico de Molina. No hay otra voz que lo haga llegar, que reflexione sobre ello, más que la de los mismo personaje en breves despertares. Lo único externo a este acto es la acción, la trama que se va desarrollando durante la lectura como estructura que acoge al personaje memorioso. *El beso de la mujer araña* no es, por supuesto, un tratado sobre la memoria, es sólo una novela sobre los nocturnos y banales recuerdos de un cursi homosexual encarcelado, que los cuenta para que sean oídos y agraden a su compañero y en ese proceso, se vuelven las imágenes del otro.

En esta novela el espacio toma forma mediante las voces dialogantes, desde los puntos de percepción concretos o abstractos, estos últimos en estrecha relación con lo que

los personajes sienten en la piel o en las vísceras. Los espacios que se perciben, los que se sienten, se presentan ante el lector en las descripciones que Molina realiza. Son los espacios imaginados del narrador-personaje, espacios que van tomando contorno, que se van “sintiendo”, conforme las palabras se presentan y se van asociando tanto en el eje de la sucesividad como en el de la simultaneidad. Se trata de la escenificación del todo-universo, es una puesta en escena percibida como tal desde el momento que Molina vio la película: la realidad, el todo, desde el momento en que fue visto, fue aprehendido como artificio. Molina elabora sus recuerdos de manera cinematográfica y melodramática, artificial. Como ya observamos, esos modelos le sirven para configurar el mundo. Sus relatos, por supuesto, se organizan de acuerdo a estos procedimientos, pero incluso su vida, las acciones de las que tiene control, también están organizadas con esa lógica.

Pensar la percepción y dibujo del espacio como el de un escenario permite centrarse en su función de concentración espacio-temporal, de ayuda de la imagen y la imaginación en cuanto al deseo de plasmar en signos el infinito aleph que contiene el universo: en los diversos escenarios que narra Molina se intuye el todo que está en ellos, y éste se presenta a través de los diversos vistazos que permiten las películas que va contando o mejor dicho, imaginando, el narrador-personaje.

Los componentes de la puesta en escena desde una estructura cinematográfica son el escenario, la iluminación, el vestuario, el maquillaje, el reparto y la dirección de actores (Carmona, 1993) y están íntimamente relacionados con el efecto de tridimensionalidad que se produce en el espectador. Molina utiliza estos recursos para guiar o desviar la mirada en cuanto a la composición del espacio encuadrado. Esta guía cinematográfica de la mirada se basa en “ciertos movimientos, luces, colores, distribución y tamaños” (Carmona. 1993, p. 45) que determinan un encuadre de la imagen deseada.

En la descripción que se hace de la película de la mujer pantera se puede observar un espacio encuadrado en diferentes planos. Molina utiliza una focalización de cámara cinematográfica: en una especie de *close up* describe a Irena, sus ojos, todo su rostro, su ropa, el abrigo, los guantes, los zapatos, las medias, las uñas pintadas de oscuro. La siguiente mirada a la mujer es un poco más abierta: el espacio que ella ocupa para dibujar a la pantera incluye el atril y el banquito en que está sentada. Después la “toma” se abre un poco y vemos el zoológico, casi desierto. Ha creado ya el espacio de acción de Irena. Aunque sus movimientos son mínimos, ella siente. Se observa aquí una primera alusión (siempre como al paso, sin conciencia) de la participación de la imaginación en la situación de cada uno:

— ¿Y ella no tiene frío?

—No, no se acuerda del frío, está como en otro mundo, ensimismada, dibujando a la pantera.

—Si está ensimismada no está en otro mundo. Ésa es una contradicción.

—Sí, es cierto, ella está ensimismada, metida en el mundo que tiene dentro de ella misma, y que apenas si lo está empezando a descubrir (p. 10).

Se puede notar que el espacio “real” de Irena no es en el que verdaderamente ocurren las cosas: el frío en ese espacio no tiene importancia, importa lo que ocurre dentro de ella: el nerviosismo ante la mirada de la pantera, el sobresalto ante el sonido del fósforo a su espalda. Los personajes notan al otro, ése es su actuar.

La función del encuadre es evidente en el momento en que Molina se pregunta:

(...) — ¿Y quién está detrás de ella?, alguien trata de encender un cigarrillo, el viento apaga la llama del fósforo.

— ¿Quién es?

—Esperá. Ella oye el chasquido del fósforo y se sobresalta, se da vuelta (p. 10).

Molina intenta transmitir el suspenso que la escena requiere.

Este mismo recurso, de encuadre como límite informativo, es utilizado en el plano de la historia principal, el espacio del diálogo entre Molina y Valentín se delimita y dibuja con los pocos datos que ellos mismos proporcionan. Cuando Valentín interviene se ubica a sí mismo en una situación, en un contexto; por ejemplo, Valentín afirma: “—Perdón pero acordate de lo que te dije, no hagás descripciones eróticas. Sabés que no conviene” (p. 10), y con ello se puede intuir que en la situación de los hablantes, entonces, el erotismo no es aceptable. La repuesta de Molina “—Como quieras”, nos deja ver que él no lo considera así. Más adelante, cuando Molina habla del agua en las jaulas de los pájaros en una tienda a la que los protagonistas de la película han ido a buscar un regalo, Valentín recuerda su personal situación y pregunta por el agua: aparece una garrafa en escena, y se da la información de que están encerrados y deben recordar traer el agua cuando “les abren”. Como parte de la puesta en escena cinematográfica la información de cómo es el espacio y cómo son los personajes se va dando en base al movimiento, la atención a los detalles es guiada por las acciones de los personajes. Ya que no existe un narrador de la historia de Molina y Valentín, ellos nos informan de lo que sucede a su alrededor con estos recursos.

El tipo de encierro que viven los personajes se aclara en el mismo momento en que se verbaliza la función que está cumpliendo la narración de Molina en su realidad:

—Mirá, tengo sueño, y me da rabia que te salgas con eso porque hasta que saliste con eso yo me sentía fenómeno, me había olvidado de esta mugre de celda, de todo, contándote la película.

—Yo también me había olvidado de todo (p. 23).

Así el lector ubica que están en una celda, pero también de que están escapando de esa realidad mediante esa historia que Molina relata noche a noche y que deja en suspenso (la alusión a *Las mil y una noches*, que ya hemos comentado, basada en la técnica de

seducción del narrador que por supuesto Molina conoce y pone en marcha. Él la conoce a partir de diversas formas del melodrama, radionovelas, telenovelas, como lo dice al finalizar el capítulo uno: “sacar el dulce en lo mejor”, para que el público esté “contento”). Literalmente, se señala que la función que cumple la narración es la crear un espacio imaginario que les permite olvidar el real.

En el encuadre de los espacios se va presentando una significación que recorre los diferentes niveles diegéticos y permite observar la concentración que cada imagen implica. María Teresa Zubiaurre, en *El espacio de la novela realista*, señala que:

Una vez que el espacio se empapa de significado simbólico, éste, por así decirlo, se independiza y, al alejarse de lo que sería el mero diseño de un escenario, queda convertido en “metalenguaje” (Zubiaurre, 2000, p. 22).

La simbolización que se da en el nivel de los metarrelatos descubre a la puesta en escena como estructura significativa y significante. Lo previsible, como parte de la coherencia del melodrama, no evita que los dialogantes disfruten la narración. La película de la mujer pantera es “bárbara”, de una consistencia admirable que señala Valentín.

—Es notable la película.

— ¿Notable de qué?, ¿de ridícula?

—No, de coherente, está bárbara, seguí. No seas tan desconfiado

[...]

—Está bien la película.

—Pero sigue, no terminó.

—Ya sé, me imagino que no va a quedar ahí. ¿Pero sabés qué me gusta?, que es como una alegoría, muy clara además, del miedo de la mujer a entregarse al hombre (p. 36).

La coherencia, como lo hace explícito Valentín, depende de la narración de Molina. Él le da sentido: “Ella miente”, “Ella se da cuenta que él, pobre, no tiene mucho tiempo” (p. 13). Su interpretación es la que guía la mirada, resalta los detalles que deben verse y

oculta los que no a partir de las estrategias de los diversos tipos de melodrama que cuenta. A partir de esta forma de narrar, se puede observar en el nivel de la historia, que ese narrador que no tiene voz, ha sido constreñido a sólo una mirada, que sin embargo es intensamente significativa. En este *encuadre* (formado por dos personajes que dialogan en su celda sobre películas y su vida diaria) se puede observar también la propuesta de la puesta en escena. En este nivel se reflexiona sobre el quehacer creativo de ese silencioso narrador: ¿sus personajes también están investidos de esa coherencia melodramática? Casi literalmente, el lector puede ver en diálogo dos propuestas inicialmente opuestas: la emocional de Molina y la racional de Valentín. El diálogo se desarrolla entre estos dos sentidos; por ejemplo, cuando Molina cuenta la película, Valentín va elaborando su interpretación sobre la sexualidad femenina “—Bueno, yo creo que ella es frígida, que tiene miedo al hombre, o tiene una idea del sexo muy violenta, y por eso inventa cosas” (p. 21). Esta lectura pone a los personajes en el nivel maniqueo propio de las películas descritas. Todos los rasgos que se van dando de manera “objetiva” reafirman esta percepción. Pero la sensibilidad que se va mostrando a través del diálogo, a través de compartir el goce de la belleza —más que la belleza misma— es lo que permite verlos en su dimensión profunda.

2.1.2. *Idos de la mente*: representación a través de la evocación de la canción norteña o “Si yo le pusiera un nombre a su música [...] diría que se llama Ranulfo [...] así se llamaba mi papá”

Nos referiremos aquí a la *materia* que Luis Humberto Crosthwaite retoma del mundo de la música norteña porque precisamente a través de este universo se establece el contacto con lo narrativo y lo artístico en la novela. El tijuaneño conoce bien la historia y las implicaciones de los objetos que ubica en *Idos de la mente*: maneja un mundo creado

a través del rumor y cuya única realidad son las canciones y lo fija en un discurso ficcional. Busca disolver en su texto las emociones que contiene cada uno de estos objetos, personajes o canciones, y debe lograrlo, igual que Puig, a partir de su forma y de su carga alienante y cursi.

Luis Humberto Crosthwaite toma entre sus manos de escritor a los personajes de la música norteña y a una versión fronteriza del mundo de la música pop. Con ello se pone en diálogo con una materia, la música popular, que está fuertemente asociada con el ámbito de las emociones humanas. Aunque el debate sobre el qué y el cómo de la comunicación de significados musicales está vigente, el contacto con la carga emocional que este significado tiene se reconoce de manera generalizada, tanto por parte de los especialistas como desde una mirada de mero escucha. La emoción que provoca o convoca la música popular es parte integral de *Idos de la mente* como ilusión de sentido, la metarreferencia a estos objetos es el tamiz por cuyo paso se hace visible la inestabilidad y complejidad de lo dicho, un movimiento constante de la colectividad que devela un sentido sin principio ni fin.

La forma en que esa emoción se da en la música popular no es independiente del entorno de su percepción:

[...] Sloboda y Juslin (2001:93) propusieron la hipótesis de las “protoemociones” –probablemente basados en teorías psicológicas sobre el proceso de elicitación de emociones como la de Schachter y Singer (1962), y la de Russell y Barrett (1999) –.³¹ Según estos autores, la interrupción y confirmación de expectativas motivadas por las estructuras musicales producen en los oyentes cambios súbitos y cortos en su estado afectivo, que son sólo emociones en potencia, o “proto-emociones”, las cuales, para constituirse en *emociones propiamente dichas* deben ser asociadas con una evaluación estética y un contenido semántico proveído por un referente extramusical. Este referente puede ser obtenido por el oyente en datos sobre la

³¹ En la cita se hace referencia al artículo “Cognitive, social, and physiological determinants of emotional state”, de Stanley Schachter y Jerome Singer, publicado en 1962 en el Vol. 69 de *Psychological Review* y a “Core affect, prototypical emotional episodes, and other things called emotion: dissecting the elephant”, de James Russell y Lisa F. Barrett, publicado en 1999 en *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 76.

situación en la que está escuchando la música, las convenciones culturales asociadas al estilo musical de la obra, las notas del programa de mano del concierto, la letra de la canción (si la tiene), las imágenes y la historia del video musical de la canción, etc. Así, por ejemplo, una obra musical puede producir un sobresalto en el estado afectivo del oyente, y si éste lo asocia a la escena tensionante de una película, entonces sentirá que la música le indujo un estado emocional de temor (Céspedes, 2010, pp. 172-173).

Este contenido semántico que concreta la emoción es atraído en *Idos de la mente* a través palabras y frases específicas que conectan el mundo del texto con contextos específicos a través de un procedimiento que la misma música propone: la asociación con el ambiente y prejuicios con los que se escucha. Estos atributos semánticos que el contexto agrega a la percepción de la canción, al ser asociaciones, no están presentes todo el tiempo y son evocados a través de los diversos integrantes del ámbito musical. Encontramos en la novela nombres con una fuerte carga referencial y que por tanto establecen conexiones de este tipo, la liga entre la música y ciertas emociones específicas se representa y se abre a nuevas significaciones, ahora plenamente ficcionales y estéticas. Por ejemplo, los personajes de *Idos de la mente* están concentrados en sus nombres, éste los especifica como entidades actuantes y sintientes. Los protagonistas de esta novela son Ramón y Cornelio, miembros del dúo de música norteña los Relámpagos de Agosto y estos nombres se convertirán en referentes tanto intra como intertextuales. En la novela, Ramón y Cornelio no tienen una descripción detallada, pero sí hay suficientes indicios para una identificación casi inmediata de la referencia intertextual (que incluso puede considerarse en primera instancia extratextual) a Ramón Ayala y Cornelio Reyna, pareja de músicos integrantes del dúo los Relámpagos del Norte y cuya historia sirve como base para comenzar a concretizar las emociones que se representan.³² Los puntos de contacto

³² Cornelio Reyna (nacido en 1940 y muerto en 1997) y Ramón Ayala (1945) se conocen en Reynosa, Tamaulipas, en el bar Cadillac, por 1961; ahí Cornelio tocaba el bajo sexto en otro dúo: el Carta Blanca, que formaba con Juan Peña. Este grupo se desintegró y Ramón y Cornelio decidieron cambiar el nombre y formar los Relámpagos del Norte. Graban su primer sencillo en 1964: *Ya no llores*.

entre los personajes de *Idos de la mente* y los entes de carne y hueso que comparten nombres son innegables, la alusión comienza desde el título de la novela, “Idos de la mente” es además el nombre de una canción compuesta por Cornelio Reyna y éxito de los Relámpagos del Norte, a partir de ahí, la asociación es múltiple: los Ramones tocan el acordeón, los Cornelios el bajo sexto, forman una agrupación de nombre muy similar, ambos grupos alcanzan un gran éxito, se vuelven famosos, sus conciertos son una locura, salen en televisión y se separan para seguir sus carreras como solistas, los Cornelios mueren y los Ramones siguen su exitosa carrera. Parece que hasta aquí terminan los parecidos, pero, como ya hemos señalado, estos rasgos, más que exponer las figuras reales de Ramón Ayala y Cornelio Reyna a una reconfiguración, hacen que el texto de *Idos de la mente* entre en relación con un universo que habrá de permanecer constante en la novela: el de la música popular (ya sea la nortea, la de mariachi o el rock):

La historia de la música popular es la historia de las estrellas del pop. La industria de la música se organiza alrededor del proceso de creación de estrellas, precisamente porque las estrellas son la mejor garantía de ventas a un público muy voluble. Los fans del pop casi siempre son fans de determinados músicos que parecen hablarles y tocar específicamente para ellos (Frith, 2006 [2001], p. 113).

Las estrellas pop están inmersas en un proceso de fama que puede verse repetidamente como una oleada que primero las eleva y después las hunde; y aunque cuando se habla de estrellas pop generalmente se hace referencia al ámbito del rock anglosajón, en *Idos de la mente* la evocación de las emociones que suscitan estos objetos es reconfigurada en la novela a través de la historia de un grupo de música nortea y por ello se presenta un cruce de contextos. Los cantantes de esta agrupación asumen el rol de estrellas y lo

Después de diez años se separan y cada uno continúa con una importante carrera como músico, hasta la muerte de Cornelio Reyna en 1997. Ramón Ayala continúa tocando actualmente con los Bravos del Norte.

inestabilizan al fundirlo con los relatos sobre los ídolos y efigies populares de otros espacios musicales: Ramón y Cornelio son estrellas que tienen nombre de cantantes norteros, escriben y tocan canciones con nombre de, por una parte, poemas muy conocidos de célebres escritores mexicanos como Manuel Acuña, Ramón López Velarde, José Gorostiza y Octavio Paz, y por otra, de música de mariachi, principalmente canciones llamadas como alguna composiciones de José Alfredo Jiménez y de música nortera, escritas por Cornelio Reyna y Ramón Ayala; además están inmersos en una industria musical que incluye la comercialización absoluta de la estrella, a través de presentaciones en televisión con un señor Velasco que remite al conductor de *Siempre en domingo*,³³ entrevistas que algún día se publicarán, en este caso la entrevista la realiza Abigail Bohórquez, nombre que remite al escritor sonorenses de gran influencia para Crosthwaite y en general para la literatura del norte,³⁴ participación en películas que recuerdan a las de Pedro Infante, lidiar con seguidoras y esposas a lo Yoko Ono, soportar la fama y la soledad y morir en una manera que resuena en las historias mitificadas de John Lennon, José Alfredo Jiménez, Pedro Infante... Lo importante de esta concentración de evocaciones es su capacidad para representar la emoción colectiva que se conecta con los objetos, por ello no es trascendente el cruce de realidades musicales, más que en el hecho de que pueden evocar sensaciones específicas.

³³ Raúl Velasco fue un productor y conductor de televisión mexicana que durante 28 años mantuvo al aire el programa de música y variedades *Siempre en domingo*. Fue una figura de gran influencia en la manera de concebir los medios de comunicación y la música popular en México. Carlos Monsiváis lo retrata en *Amor perdido* (2005 [1977]): “¿Éjele? ¡Allá voy! Y las miradas y los gestos lo persiguen y entre codazos y gritos de los cábulas y sonrisas que ni porqué descifrarlas, y llamados de los técnicos y empujones, avanza Raúl Velasco, el mismísimo Raúl Velasco, productor y animador de la serie televisiva *Siempre en domingo* y de la fugaz cuanto fenecida serie *También en sábado*; el güerito Velasco que no es un ídolo según algunos, pero todo mundo lo conoce y lo celebra [...] Velasco no engaña: nada de cualidades evidentes aunque subterráneas, nada de prestigios ocultos, ni de virtudes escondidas que, de golpe, nos revelen a otro Velasco, nos demuestren el error y exhiban al gran líder agazapado tras el animador [...] Velasco no es truquero, él no estudió para contradecir o impugnar o saber de critiquillas, él es –ni hablar– la reafirmación, la confirmación de las instituciones existentes (a su nivel) desde la misma sonrisa para caer bien y el mismo gesto para demostrar sorpresa hasta el mismo chiste para amenizar” (2005 [1977], pp. 191-192)

³⁴ A través del diálogo se propicia un intercambio entre Ramón y Cornelio que más que proporcionar información para un entrevistador, exhibe la relación que el dúo mantiene y abre un espacio para la reflexión, repensar el yo desde un momento en el que ya son parte de ese mundo-espectáculo, y re-construirlo ante esa mirada y escucha que lo registrará y divulgará a su vez. Los entrevistados responden a las comunes preguntas sobre sus orígenes, su relación, sus motivos y su sentir ante diversos hechos de una manera que va de lo honesto a lo prefabricado: rápidamente el dúo toma conciencia de que está siendo registrado y comienza la autoconstrucción.

De entre todas las asociaciones posibles, retomaremos cuatro redes conceptuales que nos parece que muestran, mediante su amplitud, la rica pluralidad que alcanzan las dos emociones básicas que se evocan en la novela: la tristeza y la alegría: una historia de fama, una historia de amor, Dios y la canción.

Feme o el señor Velasco

Como señala Frith (2006 [2001]) la historia de la música pop es la historia de sus estrellas, y en *Idos de la mente*, Ramón, Cornelio y José Alfredo, como estrellas, recuperan una amplia red de asociaciones convencionales sobre esta historia.

La música pop es un concepto huidizo, quizá porque nos resulta tan familiar, porque lo usamos con tanto desparpajo. El pop puede diferenciarse de la música clásica, o del arte de la música, por un lado, y de la música folk, por el otro, pero puede asimismo englobar prácticamente a todos los estilos. Se trata de música accesible al público en general, no dirigida a las minorías ni dependiente de la adquisición previa de unos conocimientos, como tampoco requiere de técnicas específicas para su audición. Es música producida para el consumo, para ser rentable, como una forma de emprendimiento comercial y no de arte (Frith, 2006 [2001], p. 137).

Sin embargo el fenómeno que representan los personajes de *Idos de la mente* no es el de las estrellas pop en general, se identifica con un tipo muy específico, el del cantante de rock:

La historia del talento desperdiciado y la pérdida de la inocencia se confundían con la historia del rock. En contraste con lo que ocurría con los intérpretes de country, rhythm and blues o del pop para el consumo de masas, de los músicos de rock se esperaba que dieran lo mejor de sí mismos en el inicio de sus carreras, para así comercializarlos, vender discos a mansalva y ver cómo la fama los devoraba y los corrumpía irremisiblemente (Frith, 2006 [2001], p. 116)

Esta es la historia de fama que recupera la novela: la de Elvis Presley, la de los Beatles, la de los Doors, la de Pink Floyd, la de Kurt Cobain o, en su versión en español, la de Javier

Solís, Jorge Negrete, Pedro Infante. La alegría y la tristeza que se suscitan a través de la historia de celebridad de los Relámpagos, juntos o ya separados, tienen matices diferentes de las emociones que provoca la música por sí misma. En este caso, los personajes las encarnan y dan cuenta de su violencia insoportable y de su brevedad, en esta historia hay siempre, aún en sus momentos de mayor brillo, una certeza de intrascendencia que hace patética la búsqueda del hombre; y esta tristeza es más aplastante cuando la fama desgarró a alguien que no tenía el menor interés en obtenerla: un día, Ramón y Cornelio hablan, sin demasiado entusiasmo, de formar un grupo:

- Oye, ¿no se te antoja hacer un dueto?
- ¿Un dueto?
- [...]
- ¿Te refieres a un dueto de música norteña?
- Claaaro.
- ¿Pa llevarle serenata a las muchachas?
- Pa lo que quieras.
- ¿Pa tocar de cantina en cantina y tal vez grabar un disco y tal vez llegar a ser famosos como José Alfredo?
- Pa lo que quieras.
- ...
- ¿Qué te parece la idea?
- ¿La verdad, la verdad?
- La verdad.
- Me da flojera (pp. 17-18).

A pesar de que no les interesa volverse famosos, sí les gusta la música, forman el grupo y su talento llama la atención. Jimmy Vaquera y el señor Velasco son los encargados de llevarlos al estrellato: Jimmy Vaquera *descubre* a los Relámpagos atraído por “el aroma de la música” (p. 54). Este personaje recuerda a Tom Parker, Brian Epstein, Paul A. Rothchild, descubridores y representantes de algunos de los músicos ya mencionados. Ellos

son el contacto con las grandes disqueras y con el mundo de la fama, la mayoría de las veces sin otro interés que el económico. Jimmy Vaquera, asegura “llevar la música en la venas”, literalmente. Cuando brota la sangre de su cuerpo él escucha música y eso lo hace tener un sentido único para sus “descubrimientos”. Por ello se considera un formador de estrella nato: “Y recuerde, donde el Jimmy pone la mano, sólo las estrellas salen” (p. 60), Aunque esta figura aparece brevemente y no escenifica ninguno de los mitos relacionados con el abuso del representado, el robo, la manipulación que han acompañado a muchas de las relaciones representante-artista, algo de ello se evoca a través de un comunicado que envía a las estaciones radiofónicas, pues se presenta como “representante plenipotenciario del dueto” y las canciones originales de los Relámpagos aparecen bajo su nombre:

A continuación se detallan los temas que contiene el álbum:

LADO A

Bala perdida (Tomás Méndez) EMMI

[...] 5. Ya supe Lupe (Lalo Guerrero) SONY

LADO B

6. Con la ayuda de Dios (Vaquera music) (p. 60)

Aunque el representante es una figura característica de la música anglosajona, en la novela también aparece el hacedor de estrellas a la mexicana: el señor Velasco, gestor de una industria menos personalizada, pero explotadora igualmente: la televisión.

La inocencia corrompida que distingue a este tipo de estrellas proviene del encuentro de una propuesta talentosa, ingenua y auténtica con la fama. *Fama* para los romanos, y *Feme* u *Osa* para los griegos, era representada como una criatura alada de gran rapidez que se encargaba de propagar los hechos de los hombres, fueran ciertos o no, de hacerlos conocidos y perpetuarlos a través del tiempo, sin importar si se difamaba o se eternizaba una hazaña verdadera. *Feme* poseía un ojo debajo de cada pluma y una boca por cada ojo, sus ojos nunca se cerraban y nunca se daba al silencio ya que no estaba

afectada por el sueño. Esta figura causaba desordenes y malentendidos entre los mortales, pues no era bien recibida por los dioses, ni en el cielo ni en el infierno. *Feme* es la imagen del rumor, la de cientos de bocas que nunca se detienen y tienen el poder de hacer grande lo pequeño y pequeño lo grande, posee el poder de volver al hombre inmortal. Esta criatura es descrita por Ovidio y por Virgilio con frases como:

Del orbe un lugar hay en el medio, entre las tierras y el mar
y las celestes extensiones [...]
La Fama lo posee, y su morada se eligió en su suprema ciudadela,
e innumerables entradas y mil agujeros a sus aposentos
añadió y con ningunas puertas encerró sus umbrales.
De noche y de día está abierta: toda es de bronce resonante,
toda susurra y las voces repite e itera lo que oye.
[...] y mezclados con los verdaderos los inventados deambulan,
miles de tales rumores, y confusas palabras revuelan (Ovidio, pp. 282-283, Libro XII).

Ágil de miembros y de pies ligera.
Cuantas plumas, enorme monstruo y feo,
Ciñendo al cuerpo va, ¿quién tal creyera?
Tantos debajo oculta ojos despiertos,
Tantas bocas y oídos siempre abiertos
[...] Lo mismo ahora, ufana, diligente,
Mezcla verdades y ficciones vanas,
Y esparciéndolas vuela entre la gente
Corriendo las provincias comarcanas:
(Ovidio, p. 146, Libro IV).

La fama que se presenta en *Idos de la mente* no es tan maravillosa como la clásica, pero conserva muchas de sus características: sus cientos de ojos que lo ven todo, sus bocas que se han multiplicado hasta lo inimaginable y parlotean sin cesar, su velocidad y fugacidad, pero su enunciación indiscriminada de verdades y ficciones tiene ahora una finalidad única: la de comercializar un producto y en ello se resume la inmortalidad. La historia de

Ramón y Cornelio va aludiendo y recordándonos en diferentes momentos la voracidad de esta industria de la fama. Desde el descubrimiento del grupo advertimos la prisa por volverlos estrellas, por expresar su talento lo más posible en giras que se saben exhaustivas.

La televisión, la radio, el cine son los nuevos medios de difusión de las estrellas/producto. Su relevancia para la industria es enorme a partir de que la música pudo ser almacenada y reproducida:

La segunda revolución en importancia que sufrió la industria de la música siguió los pasos de la tecnología de la grabación: ahora los sonidos podían ser almacenados y recuperados en discos y cilindros [...] Por lo tanto, podía hacerse música en casa partiendo de un simple acto de consumo y no gracias a una técnica.

La consecuencia comercial inmediata de esta circunstancia fue la aparición y el desarrollo de un nuevo sector de la industria: la fabricación de gramófonos y discos para gramófonos [...] los discos incrementaban enormemente el uso público potencial de la música, bien a través de otros medios eléctricos como la radio, o sencillamente en todos aquellos lugares destinados al entretenimiento público. Los propietarios de los derechos –que a partir de ahora detentarían los derechos del sonido grabado y los de las obras musicales- hallaron nuevas fuentes de ingresos sin precedentes (Frith, 2006 [2001], p. 59).

La televisión, junto con el cine ampliaron los alcances de la radio:

La televisión puede asumir parte del rol de la radio en su faceta de club especializado, e imitar el formato radiofónico de música más presentador [...] las estrellas que estos programas generaban o contribuían a generar quedaban definidas tanto por su capacidad para destacar en un estudio de televisión como por su capacidad para labrarse una carrera en la industria discográfica [...] Quizás sorprenda el hecho de que probablemente el cine haya tenido un mayor impacto en las ventas de algunos discos que la televisión. Tratándose del pop, las películas son particularmente relevantes como vehículos para la consolidación de las estrellas, pudiendo estar sujetas a un mayor control promocional que los programas televisivos, amén de que su alcance global es muy superior [...] a los

ojos de la industria cinematográfica, la característica más atrayente de las películas es su capacidad para introducir una canción en la cabeza del espectador (Frith, 2006 [2001], pp. 73-74).

Ya habíamos señalado que el señor Velasco nos remite a Raúl Velasco, conductor televisivo que durante 29 años propagó las cualidades de los artistas que serían los ídolos musicales en México y buena parte de América Latina, lo mismo que las murmuraciones o el silencio que destruirían a otros tantos. Su relación con los Relámpagos es determinante para su conversión en estrellas:

Ramón y Cornelio nerviosos [...] El señor Velasco dijo que deberían esperar ahí, y el dueto es bueno para seguir instrucciones. Uno abraza su acordeón. El otro aprieta y jala las cuerdas de su bajo sexto.[...] El señor Velasco viste un impecable traje blanco. Su rostro refleja perfectamente el júbilo que ensayó momentos antes frente al espejo. Lo observan millones de ojos. Su discurso es muy elocuente: música norteña, juventud, excelencia, gran futuro, mi descubrimiento: los Relámpagos de Agosto [...] Ramón y Cornelio frente a las cámaras. Silencio.

Esta primera canción... este... que vamos a interpretar... este... de nuestra propia inspiración... y espero que sea de su agrado... se llama... este... *El segundo olvido*.

Silencio (p. 68).

Las palabras del señor Velasco, se multiplican a través de la televisión, esos millones de ojos que lo observan y que aprehenden su discurso. Él trata de minimizar su dependencia del medio:

—La televisión sólo es una herramienta en mis manos. La utilizo cuando lo requiero. Si quisiera, me alejaría de las cámaras. Son ellas las que me necesitan y no al revés. Yo podría estar parado en una plaza y la gente se congregaría y me escucharía. Es un talento divino. Se nace y se vive con él. Tengo en mis manos este poder, sería egoísta ocultarlo, ¿no cree? (p. 160).

Disfruta de ese poder y lo sublima, se contempla extasiado y convencido de su divinidad, con ello la imagen del hacedor de estrellas se va acercando a la de un dios:

—Mira lo que puedo hacer con un soplo. Las estrellas aparecen y desaparecen. Tomo un pedazo de carbón, lo presiono, abro la mano y qué tengo: un diamante. Lo que hubiera tomado siglos, quizá milenios, yo lo hago con un suspiro (p. 143).

Dirige sus palabras a Mónico, un joven que registrará todas sus frases como “legado a la posteridad”. El hermoso doncel escribano se ocupa de anotar todo, pero, por supuesto, aquellas palabras pasan por el tamiz de su entendimiento y punto de vista: a partir de la reflexión que citamos antes, Mónico plasma: “Mira, tomo un pedazo de estrella, le soplo y es un carbón que suspira”, y de la anterior: “Televisión al revés/ un talento divino”, ya que ha descubierto que es importante sintetizar (aunque finge seguir escribiendo para que el señor Velasco no lo tome a mal) y quiere evitar que se malinterpreten las palabras de su patrón. Del discurso “elocuente”, Mónico toma sólo las palabras que más le gustan (como cuando dice que Ramón es un jas bin, un nóbary), y las reacomoda. Las confusas palabras seguirán revolando en la cabeza del joven.

Las sensaciones que la fama comienza a producir en Ramón y Cornelio son abrumadoras. El éxito se traduce en aplausos, conciertos, viajes, público aglutinado, gritería, mujeres enloquecidas, acoso de los medios de comunicación, infructuosos intentos de mantener la calma:

Es inevitable sentir que el corazón trabaje al doble con tantas muestras de admiración y cariño. Pero hay que mantener la calma, se dicen Ramón y Cornelio.

El autobús llega al auditorio. Euforia. Los guardaespaldas forman una valla.

Las muchachas. Gritan. Ríen. Lloran. Brincan. Las muchachas.

[...]

Ramón y Cornelio cierran los ojos.

Permanecen en el fondo del autobús, tomados de la mano, concentrados (p. 65).

Las reacciones ante su música mercantilizada les producen miedo y desconcierto, no gozo exactamente. La fama de los Relámpagos fue repentina (*Feme* es feroz y rapidísima), o ésa es la sensación que tienen Ramón y Cornelio. A pesar de que se trató de un camino continuo y de una lucha diaria, la fama parece haber llegado de la noche a la mañana.

CORNELIO: Es cierto, güey. Cada vez había más fans, se notaba en las ventas, en las taquillas. Pero el ascenso no fue gradual, ¿me entiendes, güey? Fue repentino. Y yo me asusté, no lo niego.

RAMÓN: Como si fuera de la noche a la mañana, me cae (p. 57).

Cornelio confiesa que lo que sucedía lo asustaba, y ante esta natural reacción comienzan a aparecer las voces que hablan de cómo manejarla:

– Las estrellas no se ponen nerviosas –les dijo el señor Vaquera antes de la rueda de prensa–. Ustedes deben ser una muestra de seguridad y dominio. Todo esto es un océano tormentoso y ustedes serán capitanes de un barco que a veces parece demasiado pequeño para las olas y los vientos. Es un espejismo; en realidad el control y la calma se encuentran en el timón. Y ustedes lo tiene en la mano (p. 61).

El periodo de fama de los Relámpagos también está rodeado de frases comunes que remiten al inútil esfuerzo por controlar “el timón”:

No podemos permitir que esto nos cambie. Recuérdalo, Ramón; recuérdalo, Cornelio. Somos un par de muchachos a los que les gusta la música, oriundos de Tijuana. ¿La fama? La fama es como cualquier otra cosa. ¿El éxito? El éxito llega un día y se va otro (p. 64).

Pero las voces no sólo hablan de control y calma, también les recuerdan lo extraordinarios que son. A pesar de la insistencia en tomar todo con tranquilidad se sabe cómo sigue la historia: el elogio es irresistible y comienzan a pensar que el éxito llega por algo, que hay en ellos rasgos únicos y que todos los quieren:

La noche anterior, otro auditorio abarrotado. Ciudad A, B o C, rotundo éxito [...] El resultado de ver realizados sus sueños de artista. Ramón y Cornelio ya no piensan en los Cadetes de Linares o en los Ángeles de Terán, sus ídolos en otro momento. Se los ha dicho el señor Vaquera y ellos mismos lo han visto en las listas de popularidad. Nadie se compara con los Relámpagos (p. 64).

Las admiradoras se multiplican. Los Relámpagos tienen clubs de fans, de muchachas que los siguen, quieren casarse con ellos, tener sus hijos, tocarlos. Comienzan a olvidarse de que la fama es caprichosa y aparecen las voces de la discordia. Comienza como un presentimiento, como un silencio que se mete entre los dos. Ramón sueña que está muy cansado y que Cornelio no lo espera, se va hasta desaparecer y lo abandona. Hasta entre sus fans se forman bandos: agrupaciones llamadas “Ramón es el mejor” o “Cornelio es primero”. Ante la fama Cornelio se vuelve pensativo, apartado de los demás mientras Cornelio vive el camino más ingenuamente, disfruta esa fama en compañía, y teme quedarse solo. En el apartado “Un mundo de olvido entre los dos” vemos esta separación:

A Ramón le parece extraño este nuevo comportamiento de su amigo. Lo ve como a una persona que ha decidido subirse a un árbol muy alto. Ramón lo observa desde abajo, varias veces intenta subir también, pero se arrepiente a mitad del camino: sabe que el ascenso podría ser peligroso para alguien que no está acostumbrado a escalar (p. 77).

Hay cosas que comienzan a “desaparecer” entre ambos, se van olvidando del otro conforme se van haciendo más conscientes de sí mismos y esto le sucede sobre todo a Cornelio: “Son mis canciones y yo hago con ellas lo que quiero” (p. 83), piensa después de un concierto o:

Mientras se baña le llega la idea, por primera vez, de que los Relámpagos existen sólo por él. En realidad ÉL hace TODO. ÉL compone TODAS las canciones. ÉL hace TODOS los arreglos. ÉL canta SIEMPRE. Se pregunta por qué no tiene el derecho de dormir un par de horas más, por qué no puede tomar las decisiones del

grupo, por qué tiene que consultar TODO con su amigo, por qué no puede ser EL JEFE, por qué no gana más dinero que Ramón (p. 89).

Cornelio enseguida se arrepiente de estos pensamientos, pero no porque los considere falsos, sino porque los demás pueden pensar mal de él, pueden creer que se quiere valer de su superioridad. El olvido se extiende poco a poco: a nadie le importa ya la música, nadie la escucha. Las presentaciones son reuniones histéricas que aluden claramente al fenómeno de la beatlemanía y al cansancio y hastío de los miembros de la banda.

Ante el distanciamiento, tanto Cornelio como Ramón encuentran otra pareja que les parece perfecta. Cuando se trata de superstars hay dos roles bien definidos para la mujer: la intrusa y la aprovechada. Las esposas de Cornelio y Ramón presentan bien estos papeles. Del primero tenemos una visión más bien internacional –Carmela Rafael/Yoko Ono– y el segundo una muy mexicana: Yéssica Guadalupe.

Yéssica Guadalupe es la ingrata que sólo quiere el dinero y la diversión: ella aparece en el segmento titulado “Reina de Puerto Peñasco” y, además de sus piernas largas y caderas excelsas, le ofrece a Ramón su gran admiración. Se casan prontamente y desde ese momento Cornelio se aleja definitivamente: el novio le había pedido que fuera su padrino pero ni a la boda fue. Una vez que se separa el dúo, cuando Ramón decide irse a vivir a un rancho, Yéssica se queda sin una buena parte de lo que le gustaba: las fiestas, la acción, pero intentó aguantar porque Ramón decía que eran unas vacaciones. Después de un tiempo se puso seria:

Ramoncito, el dinero no es eterno.

Algo anda mal contigo.

Pasas demasiado tiempo en la nada.

Parece que quieres a ese acordeón más que a tu propia esposa.

Juro que una vez me pareció verte que lo abrazabas.

Eso está mal.

Si yo fuera otra, pensaría que tienes una obsesión extraña con ese instrumento.

Una cosa es que estés deprimido y otra que hagas cochinadotas con objetos inanimados.

Despierta. Resucita. Haz algo.

Piensa en nuestro futuro, Ramón (pp. 111-112).

Ramón no reaccionó a los reclamos, y Yéssica procedió a defender lo que le quedaba: el dinero, las regalías, los ranchos, los carros, las botas de cocodrilo, los sombreros, todo... menos el acordeón. Esta pérfida mujer encarna la imagen de quien sólo ama la parte famosa y con dinero de la estrella.

Por su parte, Carmela Rafael sustituye a Ramón como pareja de Cornelio, así se enfatiza en el segmento titulado “Sabes bien que tu vida es mi vida”, que se repite palabra por palabra con la única salvedad del cambio de nombres:

Ramón y Cornelio siempre juntos. Se les ve por la calle, caminando. En el cine, disfrutan las mismas películas, tienen los mismos gustos. ¿Dónde está Ramón? Con Cornelio. ¿Dónde está Cornelio? Con Ramón. ¿Buscan a los dos? Andan juntos (p. 15).

Carmela y Cornelio siempre juntos. Se les ve por la calle, caminando. En el cine, disfrutan las mismas películas, tienen los mismos gustos. ¿Dónde está Carmela Rafael? Con Cornelio. ¿Dónde está Cornelio? Con Carmela. ¿Buscan a los dos? Andan juntos (p. 96).

Y así continúa por varios párrafos más. En el primer caso son las mamás las que se preocupan por ellos, en el segundo es Ramón y Jimmy. Esta sustitución también remite al famoso caso del romance entre Yoko Ono y John Lennon, culpado de la separación de los Beatles.

El nombre de Carmela Rafael recuerda al dúo de boleros de los años sesenta, pero su comportamiento y figura hacen una alusión muy clara a Yoko Ono:

Ella está sentada en una banqueta, leyendo un libro de poesía japonesa del siglo XV. Viste ropa negra y botas militares. Cornelio se sienta en la acera de enfrente y finge no mirarla (p. 90).

Su imagen más bien intelectual, con “cierto aire de realeza” (p. 67). es lo que llama la atención de Cornelio. Y la mirada que ella pone en Cornelio confirma este porte. Ella ve en él ve “algo de la bestialidad humana que siempre había añorado, y de la cual sólo había leído en las novelas existencialistas” (p. 91). En su primer encuentro con Cornelio se dan dos intercambios entre estos dos perfiles: primero Carmela recita en voz alta un poema del libro que lee: “Árbol que es sombra/de mi alegría rota/crecen los bosques” y Cornelio le responde con: “Chaparrita linda/pienso regalarte/unos jaboncitos de colores para ti”; el intercambio sigue y Cornelio, que quiere piropearla, sólo le pregunta: “Oye, ¿tienes novio?”, ella después de pensar cuál sería la respuesta adecuada “para una pregunta tan directa y elemental, sólo se le ocurre: —No, no tengo novio” (p. 91).

Esta pareja personifica los extremos, nuevamente de una manera superficial, lo aparentemente exquisito frente a lo supuestamente elemental, marcado por lugares comunes. El papel de Carmela Rafael ya está determinado, es la villana, la intrusa en el mundo de los dos amigos: comienza por opinar “sobre asuntos que desconoce: instrumentos, mezclas, ecualizaciones” (p. 98). Se preocupa por Cornelio y su carrera: “comenta al ingeniero: – ¿No se te hace que el acordeón se oye un poco desafinado? ¿Por qué no le subes un poco al bajo sexto?” (p. 98) y ella es quien le dice que no siga cargando el lastre que le impide desarrollar su talento, su arte, “asumir su compromiso con la humanidad” (p. 100), en un segmento titulado “Una cartita y palabritas de amor”. Es parte de la separación del dúo y ve cómo Cornelio se aferra al éxito y ante el vacío y silencio que lo inunda, se aferra también a la amistad de un José Alfredo que se hunde y personifica el fin, una y otra vez. Ya separado el dúo, Cornelio se vuelve estrella de cine: “Un actor se prepara” es el segmento que trae la imagen de Cornelio intentando actuar –

por la descripción de la escena recordamos a Pedro Infante en *Ustedes, los ricos* y el grito desgarrador de ¡Torito!-. El director refuerza el contacto con el Método de Stanislavski dándole su versión al incipiente actor:

Tienes que hacer un esfuerzo, meterle filin. ¿Has oído hablar de Stanislavski? No importa. Busca dentro de ti, Cornelio. Recuerda algo triste, ¿nunca has tenido una vivencia impactante? Invoca ese recuerdo. Métele ganas (p. 115).

En otra grabación, donde interpreta al indio cantor Tonatiuh, obvia alusión a *Tizoc* y Pedro Infante, Sylvia Selene, primera actriz de voz grave y ceja levantada, lo besa y le espeta: “ —Quiero que seas mío, Cornelio”, a lo cual él responde, cual ingenioso caballero: “ —Usted dispensará; pero mi corazón es de mi eterna esposa, la sin par Carmela Rafael” (p. 115). Las alusiones toman tintes de motivos o lugares comunes a los que se puede recurrir como fórmulas para la creación, como hace José Alfredo. Son una o dos palabras las que nos llevan a recordar al Quijote: eterna... la sin par... Parece que cualquiera que las pronuncie hará que llegue a nuestra mente esa figura, ahora absolutamente adelgazada, manoseada, pero que en el espacio que es colocada por Crosthwaite recupera en parte su carga emotiva y la matiza: ya cuando Alonso Quijano lo enuncia es una fórmula que quiere hablar de un amor incomparable, de una devoción intensa a esa dama que no era tal, en el quijote es también una forma de recrear lo real, a partir de las aspiraciones del amante. La figura de Cornelio recupera el triste intento de salvar algo de la corrupción, sus palabras provocan una sonrisa dolorida ante lo que se sabe imposible y que se recalca el día Cornelio regresa a su casa y escucha una canción de los Tigres del Norte:

Esos Tigres no tienen futuro. Canciones de traficantes, a la gente no le va a gustar eso. Juiqui, juiqui, juiqui, juiqui. Tengo que hablar con mi vieja para que no ande poniendo esa música.

No se percata de otros ruidos que también provienen de la recámara: suspiros, resuellos [...] Pinche Carmela Rafael, hija de la chingada (p. 152).

Con el engaño queda concluida la labor de Carmela como intrusa, además lo hace con aquel que representa todo lo que Cornelio aborrece en la música. Su destino se cumple: no sólo acabó con la amistad de Ramón y Cornelio y con los Relámpagos, sino que también traicionó al hombre, como toda una ingrata. En una aparición final, recupera un poco los rasgos amorosos (y por tanto la ambigüedad de Yoko): una carta que envía a Ramón en la que le pide que ayude a su amigo: “Ve a buscarlo, Ramón. No te lo pido por mí sino por él. Está enfermo. Está loco. No sé qué le pasa” (p. 166).

La separación de Ramón y Cornelio, atribuida según el mito a la intrusa Carmela, se debe a lo de siempre: uno de los integrantes del grupo comienza a ser o sentirse más importante que el otro, o los factores externos se hacen presentes: hay quienes comienzan a interponerse entre ellos; las novias, por ejemplo. En el caso de los Relámpagos, las dos razones se muestran. Cornelio comienza a ser señalado por algunos como el talentoso, y Ramón como un segundón; Carmela Rafael comienza a opinar sobre cómo grabar y qué grabar. Cornelio se siente utilizado por Ramón, y Ramón se siente abandonado por Cornelio.

CORNELIO: Llegó un momento en que ya no podíamos seguir. En lo personal, los Relámpagos de Agosto, como concepto, me limitaban mucho. Era una especie de burbuja que impedía que me expandiera. Claro, inventamos y experimentamos hasta donde pudimos. Pero siempre teníamos que hacerlo juntos [...] Después llegó el momento en que ya no soportaba la situación y tuve que abandonar a los Relámpagos. Por mi propio bien, por mi propia libertad.

Definitivamente, la idea de la separación fue mía.

* * *

RAMÓN: Estábamos mal. Teníamos problemas. Había momentos de caos. Nos dejamos de hablar. Pero yo, ingenuote, pensaba que se podía superar [...]

AB: Y Carmela Rafael, ¿no influyó su presencia...?

RAMÓN: Ya sé que dicen eso, güey. He leído en la prensa que quieren culpar a nuestras esposas de la separación; pero, ¿sabes qué?, los Relámpagos ya habían llegado a su límite y no había fuerza humana que los pudiera mantener unidos. Ni modo, güey. Se acabó. Que si afectaron o no las mujeres, pues eso se puede debatir. Lo único importante fue que nos separamos (pp. 87-88).

La separación se concreta a través de una imagen que alude a la típica de un divorcio: sentados en los extremos de una larga mesa, cada uno acompañado por su mujer. En este caso no hay abogados por cada parte, sino un notario que les da las indicaciones y les informa sobre el acuerdo. Y, en el colmo del artificio arquetípico, sus miradas no coinciden cuando uno mira al otro y sus esposas los separan sin poder despedirse con un abrazo: a Carmela le duele el estómago de hambre; a Yéssica le urge comprar zapatos y le van a cerrar la tienda, no hay tiempo para despedidas.

Las dos parejas abordan sus autos deportivos y se dirigen hacia rumbos opuestos. Ramón y Cornelio miran en sus retrovisores la mitad de un relámpago que se aleja y se aleja hasta que ya no hay nada que ver (p. 104).

El reencuentro entre Ramón y Cornelio no ocurre, pero es una presencia latente, al menos en los medios de comunicación; a cada uno le preguntan sobre el otro y eso es parte de la marca de la separación. Eran uno, y al volverse dos siempre está la posibilidad de volver a unirse.

AB: Y lo que el mundo se pregunta, ¿habrá un reencuentro de los Relámpagos?
[...]

RAMÓN: La verdad, yo no descarto la posibilidad [...] Hace poco hablé con él acerca de reunirnos y no estuvo en desacuerdo. Juguetemos con la idea, mencionamos fechas, pero nada seguro (p. 137).

En la novela no se vuelven a hablar, Ramón contesta así como buen estratega comercial, pero los personajes se mantienen separados hasta la muerte de Cornelio. El reencuentro será en otro momento: “Adiós, Cornelio. Luego te alcanzo” (p. 192).

Una historia de amor

Además de su asociación como los Relámpagos, Ramón y Cornelio forman una pareja que se quiere y, después, se odia. Hay muchas alusiones y juegos respecto a que su cariño va más allá del de amigos. Una pareja de hombres que se reúnen constantemente, que trabajan juntos todo el tiempo va acompañada, desde un punto de vista pícaro, del rumor y el chiste sobre su sexualidad.

De hecho, el primer rasgo que se destaca en Ramón y Cornelio es su conjunción, su parecido: son grandes amigos desde niños, les gusta lo mismo, les encanta la música, pero sólo la norteña y esa amistad es vista con “malos ojos”:

Ramón y Cornelio siempre juntos [...] En el cine, disfrutaban las mismas películas, tienen los mismos gustos. [...] Comen juntos. Se les ve en los cafés, platicando. Piden la misma marca de refresco. Se les ve escribiendo en libretas apuntes largos. Pareciera que escriben lo mismo. [...] Resuelven crucigramas: Ramón, verticales; Cornelio, horizontales [...] Pasan largos ratos en el cuarto de Ramón. La mamá se acerca a la puerta; sólo escucha silencio. Ramón en la cama, Cornelio en el piso, ambos acostados [...] No está bien, dice la gente (p. 15).

Desde el inicio, en el primer fragmento de la entrevista, el tema entra en escena a través de un medio insospechado, un juego de palabras con el *Dinosaurio* de Augusto Monterroso, dice Cornelio: “Nos conocemos de toda la vida. Cuando desperté, el Ramón ya estaba por ahí” y Ramón replica: “Qué te pasa. Ni que durmiéramos juntos [...] Luego por qué dice la gente...” (p. 13), hay ahí un primer contacto con lo literario, de ese diálogo con otro mundo dador de placer, pero la posible sublimación que Cornelio intenta

es automáticamente subvertida por Ramón que la ve desde el punto de vista del doble sentido sexual.

El título de la novela también se relaciona con este tema: la canción de Cornelio Reyna ha sido objeto de observaciones respecto a una posible relación gay entre él y Ramón Ayala debido a su letra:

Los dos estamos idos de la mente
Desde que nos queremos
Desde que nos amamos
Estamos casi locos de a remate
De tanto que nos vemos
Y nuestro amor nos damos
Pasamos días y noches siempre juntos
Gritando pero fuerte
Que nos queremos mucho
La gente nos apunta con el dedo
Pero que nos importa
Yo de eso nada escucho
Los dos estamos idos de la mente
Andamos como locos
Por el mundo perdidos
Tus brazos se parecen a los míos
Tus ojos y mi cara
Se encuentran confundidos

El principal indicio está en el verso “Tus brazos se parecen a los míos”, además de la ambigüedad de que todas las frases pueden ser dirigidas a un hombre o a una mujer sin problema.

Ramón siempre está negando las insinuaciones que siente que hace Cornelio. Ramón tiene una relación mucho más sexual con las mujeres, Yéssica Guadalupe es una reina de belleza, Susanita, su segunda esposa es una muchachita de dieciocho años, con un tatuaje que no se ve con la ropa puesta y unas piernas esplendorosas, y Marilú –su

acordeón– es su amante perfecta. En cambio, Cornelio parece dejar de lado el aspecto físico y concentrarse en características más profundas. En un episodio titulado “Aquella vivencia impactante”, aquella que el director de cine le pedía a Cornelio que reviviera para poder sentir el dolor de la muerte del “Torito”, se describe un día en su juventud cuando llegó a la casa de Ramón y lo encontró con una muchacha de la escuela, Ramona, en la cama.

Esa Ramona le había dicho a Cornelio, una vez, que le gustaba mucho, que si podía darle un beso, Él no supo qué responder y lo consultó con su mejor amigo.
—Pinche vieja fea –dijo Ramón.

Cornelio no sabe cómo definir lo que siente. Como coraje. Como despecho. Sale corriendo, saca su colección de cuarenta y dos canicas. Una por una, las lanza a un lugar lejano (p. 116).

No queda claro si el coraje es por Ramón o por Ramona. La utilización del mismo nombre es también un recurso de inmediata relación. Y lo mismo ocurre cuando Ramón se casa con Yéssica Guadalupe: Cornelio no se aparece en la boda a pesar de que era el padrino. El jugueteo constante sobre la relación del dúo añade un ir y venir entre la liberación y la contención de la alegría y la tristeza, una especie de gozo aterrizado por la sexualidad que a través del chiste se decanta siempre hacia la sonrisa. El juego se extiende en una serie de conversaciones entre Ramón y Cornelio en las que, en su juventud, discuten sobre la mujer y sobre la belleza, y lo hacen a través de una relación también problematizada socialmente (ya sea como fetiche o símbolo risible), una fijación con los pies. Cornelio señala que las mujeres son cuestión de pies, “Me lo dijo la tía Yadira” (p. 43). Las discusiones no parecen tener un sentido: Cornelio argumenta que no hay mujeres con pies bonitos y Ramón dice que sí, por ejemplo Fuensanta, “La novia de Ramón, el que escribe poesía” (p. 44). Cornelio le dice que eso no es cierto, que él no entiende. Más adelante, en otro segmento, “Cuestión de pies bonitos”, se retoma la

materia y Ramón le pide a Cornelio que defina “pies bonitos”, bueno, más fácil, “pie bonito”:

— Armonía.

— ¿Qué?

— Sí. La armonía ente planta, empeine, dedos y uñas. Armonía.

— ¿Cómo en una canción?

— Ándale. Ni un callo, ni un juanete [...] Y las uñas deben estar siempre encima. Algunos dedos tienen uñas que apuntan hacia un lado. Eso está mal.

— Pues no lo entiendo.

— ¿Qué?

— Eso de los pies.

— Tiene que ver con las novias

¿Las novias?

Las que no he tenido.

Oh, *esas* novias.

[...]

— Me lo dijo la tía Yadira [...] Eres uno de esos muchachos que buscan pies perfectos. Así andarás por el mundo, de pies en pies, hasta que encuentres a la mujer ideal. Lo sabrás cuando veas sus pies. Claro que si la mujer ideal usa botas, nunca te darás cuenta (p. 52).

La mujer ideal es el tema de la siguiente conversación y en ella se nota que Ramón no toma en serio las disertaciones de Cornelio, se divierte ante la serie de atributos que su amigo le pide a una futura novia y trata de descubrirlo:

— Uno debe ser consecuente. Si la buscas así, tal vez nunca la encuentres. Pies perfectos y esos otros atributos, creo que es demasiado.

— ...

— Parece que no la quieres encontrar (p. 67).

Y el último diálogo llega al punto del enamoramiento de Cornelio nuevamente, un develamiento que deja de ser gracioso para la pareja, aunque no para el lector que puede seguir sonriendo ante la tristeza del deseo contenido:

— ¿Y no has pensado en otras cosas?
— Como qué.
— En sus atributos físicos.
— ¿De quién?
— De tu novia.
— Nunca.
— ¿Por?
— Eso no es importante.
— ¡Cómo chingaos no!
Pues a mí no se me hace importante.
— ¿O sea que tu novia intelectual no tiene cara ni cuerpo ni curvas ni lugares donde uno pueda poner la mano?
— Como crees.
[...]
— Describe a tu novia ideal.
[...]
— Mira, la he imaginado alta, incluso más alta que yo; blanca y espigada. Ojos cafés y pestañudos. Una cara un tanto regordeta que contraste con su cuerpo delgado. Cachetona, ¿por qué no? Nariz aguileña. Ojos grandes, saltones. Barbilla partida a la mitad.
— ...
[...]
— ¿Qué te parece?
[...]
Pues me parece que yo no tengo hermanas.
— ¿Y eso que tiene que ver?
[...]
— Soy yo. Lo único que te faltó decir es que tocara el acordeón (pp. 74-75).

Dios, el artista y la muerte

Dios es un personaje que enfatiza el lado placentero de compartir la música. Su relación con aquellas estrellas que ayuda a formar es de “socios, partners” (p. 27). Dios elige una voz y a ella le hará llegar las palabras precisas.

Necesito una voz. Tú eres esa voz. Aliviánate. Escribe. Toca. Levántate y anda.
El público te espera. El público nos espera.
¿Dónde voy a conseguir a otro cabrón como tú? (p. 162).

Aparecen la inspiración y el talento, nuevamente liberadas de peso o de importancia. Son parte de una red de relaciones emotivas en la que se hacen presentes las convenciones asociadas con el acto creativo. Dios escribe canciones porque le deleita la música y necesita una voz que las haga llegar a todos. Su participación en la formación de la estrella no tiene que ver con la fama sino con el éxito y, en este caso, el éxito se traduce en obtener el deleite, el placer, en lograr que los corazones se abran a esas palabras y esa voz:

Y eso es lo que busco, cabrón: un pinche corazón que me escuche. Qué, ¿se oye muy cursi, te parecen babosadas? Por eso escribo, Cornelio, ¿no lo sabías? Porque es mi manera muy particular de entrar en el corazón de la gente. Por eso comencé a componer: me cansé de esperar a que la pinche gente se acercara. Mis palabras, tu voz (p. 162).

El Dios de *Idos de la mente* es una versión cursi de aquel que evoca, bien podría resaltar la omnipotencia, la omnisciencia, la omnipresencia, la bondad perfecta o la ira vengadora, que se relacionan con él, pero todas estas cualidades se diluyen ante el deleite que siente por la música: le gusta crearla y hacerla llegar al hombre porque le parece perfecta para comunicarse con él y para hacerlo sentir.

Este deleite por la música le ha durado una larga temporada. Ha cambiado de ritmos; pero el agrado, en sí, persiste. Sabe que mañana podría dedicarse a otra actividad: filatelia, punto de cruz, computación, así que escribe cada canción como si fuera la última. Quizás por eso resulten tan exitosas (p. 80).

Su público es una motivación que no tiene que ver con mercadeo ni con presiones de ningún tipo, por ello se niega ante las indicaciones de Jimmy Vaquera de que Cornelio

debe dosificar su talento, no escribir puros éxitos “A lo mucho, un buen disco debería contener sólo dos o tres” (p. 125), o ante las órdenes de unos sicarios que quieren una canción para el cumpleaños de su jefe con palabras específicas como AK.47 y jefe de jefes, no, su público es el hombre que necesita sentir, que necesita sentirse comprendido aunque sea momentáneamente, durante el tiempo que dura una canción.

A Dios le molestan los productores metiches. Recuerda con añoranza aquella época en que no existían, cuando escribir una canción sólo era escribir una canción, un placer, un deleite impostergable. Nadie se preocupaba por los discos, por la producción, por la mercadotecnia.

— Maldito Edison, sabía que ese aparato no iba a servir para nada. Debí detenerlo a tiempo. Yo recuerdo cuando Mozart... –y empieza Dios a divagar (p. 125).

El proceso creativo de Dios no difiere de los ya conocidos: toma un lápiz y comienza a escribir, borra, reescribe, tira borradores, hasta que queda la canción. Incluso tiene lagunas creativas y entonces:

[...] consulta el corazón de la gente. Igual a un taxista que a una profesora; a un empresario que a un campesino o a un sacerdote o a un atleta. Le pregunta a sus corazones: ¿qué te conmovió, qué te agrada?, ¿tristeza o felicidad? ¿Requieres un corrido amoroso, un bolero vigorizante o una cumbia estremecedora? Quizás una canción triste, alguna que evoque una época en que la vida era más sencilla, más agradable (p. 80).

Cornelio es una de las voces de Dios, como lo fue José Alfredo: Dios le habla y le ofrece un trato para que él sea el medio por el cual dé a conocer sus canciones. José Alfredo hizo esto mismo hasta que decidió que no lo necesitaba, que él podía solo: el proceso creativo de José Alfredo consiste en “Apuntar frases en pequeños cuadros de papel, nunca una canción completa. Sólo frases” (p. 81), las recoge de todos lados, después las guarda:

[...] en una caja bajo la cama. Luego, cuando el momento llega, extrae la caja y vuelca los papeles sobre una mesa [...] Agrupa las frases, las reacomoda, las regresa a la caja. Después de varias horas, a veces, surge una canción. Y esa canción es perfecta. Una unidad indivisible que sólo requiere una guitarra o un mariachi para salir a flote, llena de vida (pp. 81-82).

José Alfredo trabaja como buen cantor popular, con retazos que va recogiendo por ahí, que reacomoda hasta que se vuelven unidad, son palabras, frases, que encontró en la calle, en el camión y se vuelven su materia, pero también recuerda al proceso dadaísta descrito por Tristan Tzara:

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA.

Coja un periódico.

Coja unas tijeras.

Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.

Recorte el artículo.

Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y métalas en una bolsa.

Agítela suavemente.

Ahora saque cada recorte uno tras otro.

Copie concienzudamente

en el orden en que hayan salido de la bolsa.

El poema se parecerá a usted.

Y es usted un escritor infinitamente original y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo

(Tzara, p. 35)

En el mismo segmento, llamado “Trozos de papel”, se describe cómo un día una ráfaga de viento volcó la caja y acomodó en versos y estrofas las palabras, José Alfredo las recogió sin mirarlas: “—Gracias —dijo—. Pero puedo hacerlo solo, ya no necesito ayuda” (p. 82).

Cornelio, el artista, es talentoso y es heredero de José Alfredo, éste va adelante en el camino; lo que le pasa a él, le pasará a Cornelio. Ramón es el segundón, tendrá fama y fortuna, pero nunca será el número uno, ni tiene el genio –o el contrato– de los otros dos. Cornelio vuela y sufre. A Cornelio lo acompaña una predestinación: él es especial, así se lo señalan en diversos momentos; su mamá le dice:

No es necesario recordarte, querido mío, que tu destino es volar por encima de los mediocres. Quizá no lo entiendas ahora, pero tu mamá te brinda estos consejos porque sabe que la vida está llena de infortunio (p. 20).

Esto mismo le dicen todos: el señor Velasco, Carmela Rafael.

Tú has venido a este mundo para explorar y ser fiel a tu potencial artístico. No permitas que un lastre detenga tu ascenso. Tu destino es volar por encima de otro(s) que sólo vive(n), como rémora(s), de tu éxito y tu creatividad. ¿Cuánto tiempo vas a continuar con esta farsa? No necesitas escuderos que te auxilien o que sostengan tus alas. Piensa en el ascenso y en el vuelo, sólo en el vuelo (p. 100).

La predestinación, la superioridad frente a los mediocres, el vuelo de la genialidad y, más directamente en cuanto a la pareja, lo innecesario que resulta un “escudero”, son ideas íntimamente relacionadas con el arte y con la idea de artista genial del romanticismo, una imagen que sigue permeando las representaciones pseudopopulares que los medios de comunicación masivos han perpetuado y que en la novela se ven contrastadas con una idea quizá más ingenua de la música, pero que las muestra como un divertimento más.

Cornelio se va quedando sólo, no es un Lennon enamorado hasta su muerte, sino un Kobein que se recluye, que se sabe solo e incomprendido. Busca la amistad de José Alfredo, se aleja de Carmela Rafael, ella le es infiel y él termina por encerrarse:

[...] en un ropero.

Se hace un ovillo. Abraza sus pantalones y sus camisas vaqueras, se sienta en sus zapatos y botas. No tiene preguntas ni tiene respuestas. La oscuridad y el olor a naftalina son su único universo (p. 158).

Cornelio regresa a Tijuana y regresa a las calles que recorrió en sus inicios. Borracho intenta cantar en alguna de las cantinas de la Zona, pero ya no tiene voz, ni recuerda la letra de las canciones: “La voz, ¿dónde está la voz? La memoria, ¿dónde está la memoria?” (p. 174).

La muerte prevista, ¿Elvis Presley? ¿Solo, gordo, en bancarrota y adicto?, no se lleva a cabo (o tal vez sí), “Adiós, botellas de vino” presenta a un Cornelio que ha decidido dejar de beber y regresar a la música, que empieza a componer una nueva canción y que muere: “El bajo sexto se quiebra bajo el enorme peso de su cuerpo” (Crosthwaite, 2001, p.183). Después se une a la fiesta en “la casa grande”: “—Qué pasó, Cornelio, te estábamos esperando. Por allá andan Pedro, Jorge, Javier y José Alfredo. Llegaste a buena hora, ya estamos por servir la comida” (p. 184).

La muerte es el gran acto de José Alfredo en la novela. Además de fungir como antecesor y amigo de Cornelio, muere, cuatro veces y en brazos de Cornelio, “Cuatro muertes hay en la vida” se titulan los cuatro segmentos que narran las muertes, y nos recuerda a su “Cuatro caminos hay en mi vida”. Con cada muerte se muestra un aspecto diferente de la relación que había entre él y Cornelio. Primero Cornelio es un admirador del genio de José Alfredo (muere en un accidente automovilístico como James Dean, Mark Bolan, líder de los T Rex, Homero Guerrero, miembro de los Cadetes de Linares), en la segunda ya son amigos y juegan al golf (José Alfredo muere a causa de un rayo que cae en el palo de golf), en la tercera Cornelio comienza a ver que José Alfredo puede sentirse solo a pesar de ser tan famoso (esta muerte tiene una alusión a la muerte de Lennon, pues es asesinado por una fanática que llevaba el libro maldito *The catcher in the rye*), finalmente, en la última de las muertes Cornelio ya no piensa en José Alfredo,

sólo lo visita porque sueña con él. Cornelio quiere olvidar y el viejo maestro le recuerda cosas que no le gustan. Se va, pero regresa en busca de las últimas palabras de José Alfredo –en las tres ocasiones anteriores muere en brazos de Cornelio mientras le dice al oído: “Yo también hablaba con él”– que en esta cuarta muerte no pronuncia.

La canción

Todo el mundo construido en *Idos de la mente* parece girar en torno a la canción. La historia comienza con un enunciado categórico respecto a la emoción que embarga a uno de los protagonistas: “Ramón está triste” (p. 9) e inmediatamente se hace la asociación con la música:

En momentos como este, podría escribir una canción melancólica que haría llorar a muchas personas. Nada como un mal estado de ánimo para escribir una buena canción. Cierra los ojos y puede ver las notas apareciendo y desapareciendo en las esquinas de su cerebro, como un anuncio luminoso en una marquesina. La melodía viene y se va de sus manos. Junto a la melodía se integran algunas palabras que hablan de amistad y traición. Es un corrido, una de esas canciones que elevan el espíritu, que dejan testimonio de la presencia del hombre sobre la Tierra (p. 9).

En este caso el sentimiento no se concretará en una canción, porque a Ramón le gana la tristeza y deja que desaparezcan esas notas y esas letras que comenzaban a tomar forma. Pero la música será, desde un inicio, ese espacio que evita que el hombre se pierda, que le recuerda su propia presencia a través de eso que lo hace sentir.

Los nombres de los personajes, los nombres de las canciones, los espacios, los fragmentos que aluden a otros textos van asociándose con la canción como imagen central de la historia. Así, vemos aparecer múltiples relaciones entre la emoción y la música a través del acontecer de la estrella popular y su contexto.

La razón para formar el grupo pasa por los motivos típicos de las agrupaciones musicales: conseguir amor (o mujeres) y buscar la fama (y el dinero). Es conocida la

anécdota de The Doors, según la cual Ray Manzarek, después de oír a Jim Morrison recitar “Moonlight Drive”, le dijo que deberían formar un grupo de rock y ganar un millón de dólares. Pero en estos motivos no hay emoción, ésta proviene de la música que los acompaña durante los largos ratos que pasan en el cuarto de Ramón: “Ramón en su cama, Cornelio en el piso, ambos acostados, manos cruzadas detrás de la cabeza. Miran el techo, el foco, las manchas de humedad. Largo rato sin hablar” (p. 15), y es la música que proviene del radio, aquella que se “Derrama [...] y sigue su cauce por las calles de Tijuana” (p. 16), aquella que acompaña a la ciudad en su despertar, la que los emociona:

La ciudad despierta envuelta en un torrente de música.

Sin saberlo, Ramón y Cornelio adivinan el futuro. Ramón sostiene un instrumento imaginario mientras Cornelio utiliza una botella como micrófono. Interpretan una canción que les gusta, que han escuchado en el radio, reciente éxito del ídolo José Alfredo (p. 16).

En el diálogo entre Ramón y Cornelio se despliega la versión juvenil, pero el tema reaparecerá en el segundo fragmento de la apócrifa entrevista del dueto con el poeta Abigael Bohórquez. En esta segunda versión ofrecida para ser publicada, tanto Ramón como Cornelio empiezan a darle tintes más coloridos a su propio origen como agrupación:

CORNELIO: No sé a quién se le ocurrió primero. Éramos muy inquietos. Queríamos conquistar el mundo. Ya ves cómo es eso, güey. Uno quiere dejar su huella. Pero nunca nos imaginamos cómo nos iba a ir. [...] Andábamos haciendo locuras, cosas de jóvenes. Escribíamos poesías y ondas así.

RAMÓN: No mames, güey: yo no escribía poesías.

CORNELIO: Okey, pero andábamos sin ton ni son, sin seriedad, nomás nomás, así así, ¿me entiendes?

AB: No (p. 33).

Cornelio habla de las aspiraciones y locuras juveniles y entre ellas menciona la escritura de poesía, Ramón afirma categóricamente que él no escribía poesía. La negativa de Ramón se relaciona con los prejuicios sobre la excesiva sensibilidad del hombre que más adelante se volverá a presentar, pero ésta vez en relación con la música que ellos tocan y a la cual siguen considerando su motivo real:

Cornelio: Decidimos ser músico, güey. ¿Sí o no?

Ramón: Ah, pero no de cualquier tipo.

Cornelio: Claro que no. Teníamos que ser norteños, güey. Lo demás no nos interesaba. La música norteña era y será por siempre la mejor música del pinche universo. He dicho (p. 34).

Cuando comienzan a trabajar como músicos de cantina se dan cuenta del “extraño poder sobre la gente” que tienen a partir de la música:

Después de que los Relámpagos tocan durante un rato, los parroquianos empiezan a llorar porque recuerdan amores perdidos y a sus mamacitas muertas.

Los parroquianos intentan evitarlo, pero los ojos comienzan a humedecerse y la mandíbula tiembla sin remedio. Por supuesto, se enojan. Les molesta descubrir que una estúpida canción norteña puede hacer que salga a flote ese lado sensible que, como hombres, siempre tratan de ocultar (p. 46).

La emoción que se describe proviene de la evocación: algo que se reconoce en la música hace que aparezca el recuerdo cargado de significado y el hombre, aunque parece molesto por lo cursi del detonante, comienza a sentir. Así lo fragua el mundo de la canción norteña, y de la popular en general, como lo muestra también el patrón del Infierno (la primera cantina a la que se acercan los Relámpagos):

– ¿Ustedes son músicos? –pregunta el patrón.

– Los Relámpagos de Agosto, a sus órdenes. ¿Quiere escuchar una melodía?

– Para qué –contesta–. Lo importante no es que a mí me guste su música, sino que le guste a la bola de vagos que se va aparecer por aquí más al rato. El trabajo

consiste en que toquen algo con mucho sentimiento, algo que a los clientes les recuerde un amor perdido, quizás a su mamacita que ya se murió. El caso es que sientan tanta pena que quieran seguir bebiendo (p. 38).

La provocación del recuerdo es consciente, es parte del entramado de agregados de los que se vale la canción popular para cautivar: el estado de ánimo del oyente – generalmente nostálgico–, el momento y el ambiente en el que se escucha –esa mañana inundada de música que ofrece a cualquiera una ciudad como recién surgida o la cantina y la borrachera que se abren en medio de “luces y colores brillantes, olores a tacos” (p. 36) –. A veces la seducción es meramente utilitaria, como en el Infierno, pero en otras ocasiones se trata de una verdadera *inercia colectiva*³⁵ que representa la emoción:

Los primeros días de la semana suelen ser malos, no se avistan clientes. Entonces la Zona, que por lo general es bulliciosa y festiva, se envuelve de silencio y la gente sale a las calles a tomar el aire y platicar. Los empleados de hoteles, cantinas y licorerías se sientan en las banquetas, cuentan historias que generalmente son tristes, acerca de hijos perdidos y mujeres abandonadas. Después de un largo rato de escuchar esas historias, Ramón y Cornelio encuentran la canción adecuada. Entonan una melodía nostálgica que es el perfecto fondo musical.

Meseros, cantineros, ficheras y padrotes los respetan. Incluso los otros músicos. Nunca falta alguien que los acompañe con su contrabajo, con su redova, con su saxofón. Y luego surge otro acordeón [...] Y nunca falta una puta con voz hermosa y nunca falta un cantinero que haga buena segunda. Y la Zona, en días tristes, se llena de música y de fiesta.

[...] *Flor de capomo, Dos coronas a mi madre, Carta jugada, Triste recuerdo* se vuelven himnos de la noche. Y a partir de ese momento todos pueden olvidar lo que es necesario olvidar, y recordar lo que es necesario tener cerca (pp. 41-42).

³⁵ Para Geneviève Bollème, en contraste con la masa, el pueblo se caracteriza por la emoción y la subversión, aunque estos rasgos no provienen precisamente de su colectividad, para Bollème no es lo masivo o el ser muchedumbre lo que propicia lo revolucionario, sino la agrupación de una inercia colectiva, que ve descrita por Sartre:

Sartre da cuenta de aquello que, bajo la presión de circunstancias y de limitaciones materiales ligadas esencialmente al temor y a la necesidad, hace grupal la inercia individual y la convierte en acto revolucionario. Él dice cómo actos y palabras se producen por lo que [...] llama “la efervescencia y la fusión”: las cosas se dicen, se cuentan, se comentan, mientras se propaga un rumor que el miedo engendra e incrementa. El grupo actúa, el grupo habla, cada uno es creador, cada uno produce el acto y la palabra del otro (Bollème, 1990 [1986], pp. 148-149).

La representación popular, con sus cursis y manipulados detonantes para provocar el sentir se reconfigura e inunda a la ficción de Crosthwaite con su efervescencia y emoción. En las dos primeras partes de *Idos de la mente*, la materia que utiliza (y que aquí hemos esbozado) se ha vuelto signo literario, la canción, no como objeto sino como materia, ha derramado la evocación y el reconocimiento como parte de su estética, y ya que la palabra que la representa se fusiona con ella, termina siendo una palabra que se expande hacia los espacios de la emoción popular, es una palabra que contiene, a partir de la fusión entre representación popular y símbolo (o signo literario) la manera de crear ese sentido, palabra que es ilusión de sentido al tiempo que es ilusión de emoción.

En la misma novela observamos la multiplicidad de esta representación que se expande inestable y sutilmente:

¿Quién puede precisar el momento en que un sonido pasa de la vulgaridad al prodigio?

Se toca el instrumento una vez tras otra, la misma tonada, los dedos sobre botones o cuerdas, una y otra vez hasta el cansancio, hasta la aburrición, hasta que se empieza a creer que nada de eso tiene sentido y se dejaría la música por completo si no fuera porque los parroquianos piden más y más, y muchas veces están borrachos e insisten con la misma, la misma canción.

Esa que me habla de Josefina, mi viejo amor trasapelado.

Esa otra que me trae memorias de Julieta, la que se fue sin dejarme su retrato.

O una canción genérica, dedicada a todas ellas, a cualquiera.

O una que se refiera a mí, que soy todos ellos, que soy cualquiera.

¿Cómo se llama la canción?

No importa.

Es la misma.

Una vez tras otra, la misma (p. 49).

Habíamos señalado antes que los títulos de los capítulos de la novela indican la etapa que viven los protagonistas. En “Estos eran dos amigos” y “Primeros relampagazos”, los dos primeros capítulos, se establecen relaciones en cuanto a los inicios del grupo y la

importancia de la música en sí misma, pero también se retoman las implicaciones del nombre que eligen. Los Relámpagos de Agosto, como nombre, bifurca el juego referencial hacia el espacio de la música norteña con su alusión a los Relámpagos del Norte, el conjunto musical, y hacia el literario con *Los relámpagos de agosto*, la novela de Jorge Ibarguengoitia.

En el segmento titulado “Otro grupo con ese nombre”, los Relámpagos son cuestionados por Bohórquez sobre su nombre:

—Varias cosas me llaman la atención de ustedes. La primera de ellas es que no sean tan obvios con el nombre del grupo. Están los Huracanes del Norte, los Tiranos del Norte, los Traileros del Norte, los Bravos del Norte, llamarse los Relámpagos de Agosto me parece bastante original. ¿Cómo fue que surgió el nombre?

—Pues nos íbamos a llamar los Relámpagos del Norte, pero ya había un grupo con ese nombre. Pensamos en rayos y truenos y centellas, pero nos gustaba más relámpagos. Y como lo decidimos en agosto, pos ahí está (pp. 61-62).

Las ordinarias y divertidas reflexiones sobre el nombre no dejan de ser parte de ese largo discurrir acerca de lo que representa o significa un nombre. La lista, apenas iniciada por el periodista (Abigail Bohórquez), de agrupaciones tituladas “...del Norte” en el ámbito de la música norteña mexicana es indicativo no sólo de la falta de originalidad de quienes los piensan, sino también de lo importante que resulta enclavar el grupo en una tradición a través de su lugar de origen. Ya que los Relámpagos no pudieron hacerlo con el espacio, lo relacionaron con su origen temporal, tan simple como eso para ellos.

Por otra parte, la relación se establece también con la novela de Ibarguengoitia, cuyo título *Los relámpagos de agosto*, a su vez remite la creencia popular del bajío que alude Villanueva (2004) según la cual los relámpagos en el mes de agosto se suscitan en lugares fuera de lo normal y por lo tanto se dice que “anda como los relámpagos de agosto” aquel que no tiene idea de lo que quiere hacer. En ambas novelas el nombre se

relaciona con el acto de nombrar y hay breves “reflexiones” al respecto, en la novela de Ibargüengoitia el General Arrollo dice en el prólogo:

Nunca me hubiera atrevido a escribir estas *Memorias* si no fuera porque he sido vilipendiado, vituperado y condenado al ostracismo, y mucho menos intitularlas *Los relámpagos de agosto* (título que me parece verdaderamente soez). El único responsable del libro y del título es Jorge Ibargüengoitia, un individuo que se dice escritor mexicano (Ibargüengoitia, 1987 [1964], p. 9).

La relación que se establece con el título de la novela corresponde a la función propia del nombre de un grupo de música popular: da identidad; pero en este caso además, junto con otras muchas fusiones como las antes señaladas canciones-poemas (Nocturno a Rosario), la identificación impulsa una reacción de gozo, de satisfacción, de euforia, que acompañará al lector por toda la novela. Este reconocimiento de relaciones motivado por juegos de palabras se vuelve constante y origina enlaces más intrincados, como el que podemos pensar a partir del título del segmento, “Otro grupo con ese nombre”: aunque no se parece demasiado a “Una rosa con otro nombre” o a “That which we call a rose by any other name would smell as sweet”, la asociación se hace presente: la frase “con otro nombre” es fuerte, precisamente porque implica la problemática de la identidad. En *Idos de la mente* esta dificultad se vuelve más inestable: tal vez los Relámpagos de Agosto, aunque no se llamen como su versión real seguirán conservando su esencia, como la rosa, pero en este caso el cambio muestra que el nuevo nombre también tiene su aroma. En las palabras se reconocen filiaciones múltiples y frágiles, parecen conservar el aroma de esa otra imagen, de ese otro espacio, apenas un tufillo que nos recuerda a alguien, a algo que en algún momento conocimos.

Ya con un nombre, y algunas canciones, los Relámpagos comienzan a trabajar en la Zona, en Tijuana, como muchos otros músicos: recorren cantinas en búsqueda de clientes que quieran oír una canción. El que sea Tijuana o Reynosa no parece tan

importante, ya que siempre habrá un lugar como la Zona, y los músicos, cada noche, comenzarán su caminata para ofrecer sus canciones a esos seres necesitados de un estremecimiento en el ánimo o en el corazón, hasta que el día les devuelva la soledad que “alguien ha logrado guardarla en una bolsa de plástico, y sólo regresa a sus dueños cuando llega el amanecer” (p. 36). Este recorrido entre cantinas abre un ámbito emocional típico de la música nortea. Es un trayecto de aprendizaje: hay que saber entonar la canción perfecta para el momento, aquella que atraiga el recuerdo preciso, el amor perdido o la mamacita muerta. Pero en este caso nuevamente las palabras remiten a ciertas asociaciones que mantiene el estado eufórico: “Ellos empiezan su eterno recorrido” se titula el capítulo que narra estos hechos y en él se enfatiza la reiteración de la acción humana en un periodo tras otro; cada día, al bajar el sol, los mismos participantes, borrachos, putas, botellas, música, se reúnen en busca de alegría y placer, y se separan una vez que la noche termina, así día tras día y noche tras noche, perpetuamente, cual burda versión de un eterno retorno, en la que la música se vuelve la intensificadora de la vida y la cantina el espacio luminoso o triste al que siempre llega el hombre.

La cantina es otro elemento contextual pues prácticamente sólo es evocado en el texto y va apareciendo conforme ocurren cosas en ella. En *Idos de la mente*, los espacios en general se crean a partir de sensaciones. Las acciones no ocurren en un lugar caracterizado con anterioridad, por ejemplo hay una referencia a Tijuana, pero es el hacer y el sentir de sus pobladores, entre ellos el que provoca la música, el que reafirma su relación con la ciudad del mismo nombre. El espacio toma consistencia conforme la música y el movimiento lo tañen. En Tijuana, la Zona es el lugar que los músicos recorren:

Al bajar el sol, la Zona despierta, se pone su mejor vestido y hace lo que puede con el maquillaje para que no se le noten las arrugas.

Se emperifolla con luces de colores brillantes, olores a tacos y comida con exceso de manteca (p. 36).

Así se percibe como un lugar de edificios, casas y calles viejos, donde abundan las luces brillantes, los vendedores de fritangas y de vida nocturna. Sus particularidades van surgiendo conforme es habitada: los borrachos llegan a dormir a sus banquetas, los porteros de las cantinas se sientan en las puertas de las mismas, las putas se presentan radiantes y frescas, las pistas de baile esperan ansiosas a las parejas, los recepcionistas de los hoteles revisan los cuartos, los tijuanaenses van llegando. Esta sensación se acentúa con frases como: “Una a una, las cantinas brotan de la tierra” (p. 36), estamos viendo una puesta en escena que depende del movimiento, de la acción, ya que mientras no la hay, los lugares no existen, tal como sucede en la literatura.

La canción se derrama por la ciudad, pero más que dibujarla, la hace sentir y por ello, ser:

Una canción se desliza por el aire a través de las ondas de radio.

Se paladea en la calle; se oye salir de una cantina; se escucha en los restaurantes; se arremolina en las largas filas de los bancos; entusiasma a las muchachas de secundaria; agradece a las madres su noble esfuerzo; envalentona a los estudiantes tímidos; incursiona en las cárceles públicas; encabeza manifestaciones; desprecia a los políticos; participa en congresos; libera pensamientos; promueve abrazos; encabeza guerrillas; envalentona; atrinchera; fortifica; defiende; auxilia; limpia; salva; hace; ata; da (p. 63).

2.2. Cualidades de la *materia*

Hemos seguido algunas de las relaciones que los textos ofrecen a partir de su la emoción compartida y ahora hemos de examinar al texto como una totalidad significativa simbólica y estéticamente. Durante los recorridos del apartado anterior observamos que la

materia elegida en cada texto impactó directamente en la forma de las novelas y no en el tema de las mismas. Estas representaciones toman una forma maravillosa y memorable (quizá no hermosa ni sublime). Su materia influyó en la nueva conformación, que resultó divertida, actual, colectiva –por tanto móvil, fusionante y transgresiva–, porque al no ser expresamente hecha para el proyecto propuesto trajo consigo significaciones pasadas, que a su vez implican atraer parte de una representación que impone las leyes de su objeto y su forma, un poder de representación –y de significación– que se multiplica en el nuevo objeto.

La relación que hay entre los materiales utilizados para la creación y la forma en que los usará el creador, implica una serie de dificultades que debe resolver mediante la manipulación –limitada– que le permiten, esto es, las soluciones que plantea cada uno de los autores, para lograr su objetivo: re-crear una historia, una inaccesible “verdad” eterna.

Los itinerarios que concretamos en el apartado anterior nos permitieron señalar algunas de esas totalidades que pueden ser evocadas o nos hicieron recordar algunas de las otras versiones a las que se parecían las imágenes y las palabras que nos presentaban estas novelas, pero ahora los veremos como parte de la experiencia estética y habremos de reflexionar sobre cada totalidad a la luz de las propuestas de Italo Calvino,³⁶ como ya señalamos antes.

En *El beso de la mujer araña* observamos que la narración se vale de los mecanismos y de los efectos melodramáticos del cine de géneros específicos: el de terror, el de propaganda, el de romance, el de aventuras exóticas. En cada uno de ellos encontró formas que están íntimamente relacionadas con el sentir humano, formas arquetípicas que el cine revitalizó con sus recursos visuales y sonoros. Observamos también que Molina y Valentín escenificaron una relación narrador-narratario en la que se retomaron esas

³⁶ No se trata de señalar las cinco cualidades que Italo Calvino propone en sus “Seis propuestas para el próximo milenio” (1989), como categorías estéticas fijas, sino de partir de ellas para explorar, extender, acotar, comprender, apreciar las posibilidades estéticas del quehacer de Puig y Crosthwaite en cuanto a su correlato popular, pues el mismo Calvino consideró que su poética lindaba en muchos casos con las aportaciones que la creación popular puede ofrecer.

formas y se mostró cómo la narración también les dio nueva vida, sin cambiarlas en realidad: los claroscuros se multiplicaron pues no sólo fueron útiles en la conformación del ambiente, sino que se dieron al nivel de las pasiones de los personajes; la exacerbación visual se refleja en emociones engrandecidas y vueltas objeto; la mirada se muestra con su poder creador o destructor; la relación entre los sentidos y el ambiente que perciben se puede presentar como natural e instintiva o como regimentada socialmente, dependiendo del espacio en el que se ubica el hombre: la selva en una isla insólita, la playa o el mundo urbano.

En *Idos de la mente* notamos que el texto se vale de los mismos recursos evocativos que la canción popular: ya sea como artificio comercial, como una estructura de doble significación, como resultado de un proceso creativo que involucra la inspiración o como mero centelleo del lado sensible del hombre. En cada una de estas versiones pudimos observar las palabras y las frases que invocan otros momentos de lectura o de contacto del hombre con el arte, roces comunes y desgastados que se concentran y explotan para liberar su emotividad y mostrar lo contradictorio que es el deseo de trascendencia del hombre a través de toda una industria que produce y desecha sus mercancías; lo inevitablemente ridículo o inútil que es hablar de aquello que no se puede decir, porque el doble sentido sexual o artístico es un juego cuya verdad o falsedad es intrascendente y sólo tiene objeto como posibilidad; lo dolorosa y solitaria que es la creación, porque sólo existe para ser expuesta al otro sin que su esencia sea nunca poseída por el artista que sólo tiene la muerte como panorama; lo instantánea que es la verdadera felicidad que produce la música y el arte, menos de tres minutos, quizá.

2.2.1. Rapidez: sentir la continuidad

Para reflexionar sobre la rapidez, Calvino se refiere al objeto mágico y llega a la conclusión de que todo objeto que es introducido en una narración es, en definitiva, un objeto mágico, pues funciona como “un nudo en una red de relaciones invisibles” (Calvino, 1989, p. 47). El objeto mágico cumple la función de enlazar los acontecimientos y a los personajes, por tanto, las explicaciones, los detalles, los comentarios sobre lo que sucede y sobre cómo se enlazan pueden obstaculizar la fluidez de la narración, ya que le quitan al relato su poder de sugestión, su efecto de ineluctabilidad.

La rapidez de la que habla Calvino es una sensación producida por la “desnudez” de las acciones y los objetos, es la sensación de que la cadena de acontecimientos está en una sucesión ineludible, que uno continúa al otro sin necesidad de explicación.

[...] los acontecimientos, independientemente de su duración, se vuelven puntiformes, ligados por segmentos rectilíneos, en un dibujo en zigzag que corresponde a un movimiento sin pausa (Calvino, 1989. p. 48).

La rapidez, por tanto, es independiente de la duración del relato, lo importante es el carácter de continuidad que logran esos acontecimientos puntiformes, continuidad que se da como en un salto de una acción a otra. Señala que esta concatenación de hechos es como la que se da en los cuentos de hadas o los cuentos populares, los detalles que no sirven se dejan a un lado y se acentúa la repetición de aquellos acontecimientos que “riman entre sí”, que se responden. Calvino se refiere a la eficacia narrativa en su versión más concentrada, en la cual el tiempo se relativiza, puede detenerse del todo o puede suceder que unas pocas horas se extiendan para algún personaje en toda una vida. La eficacia narrativa se basa en el ritmo, en saber encadenar e interrumpir la historia en los momentos justos; se trata de dos operaciones: continuidad y discontinuidad del tiempo. Si

en el verso, su ritmo depende de la métrica, en la narración se da por “los efectos que mantienen vivo el deseo de escuchar la continuación” (Calvino, 1989, p. 51).

Este valor trata de un pensamiento rápido, más que de una velocidad en el texto. Se da en la concordancia entre la velocidad mental y la física. El pensamiento rápido se opone al pensamiento ponderado y puede considerarse aquel que no requiere explicaciones, aquel que saca conclusiones sin necesidad de comprobarlas, aquel que lleva a suponer, a imaginar, aquel que sin mediación pone en contacto, comunica, entidades diferentes, en tanto que son diferentes.

Se trata de una rapidez que podría considerarse más una agilidad, pues utiliza elementos que cotidianamente entendemos como *retardadores* del discurso, como la iteración y la digresión. La repetición funciona en cuanto hilo conductor y con ello se evita una serie de explicaciones que realmente harían lenta la narración, la digresión se da en cuanto “agilidad, movilidad, desenvoltura, cualidades todas que se avienen con una escritura dispuesta a las divagaciones, a saltar de un argumento a otro, a perder el hilo cien veces y a encontrarlo al cabo de cien vericuetos” (Calvino, 1989, p. 59), la digresión no se presenta en el texto, sino en el pensamiento, Calvino habla de una digresión contenida que le da al texto una densidad particular, el tiempo en el que se piensa no está representado en el texto, pero de alguna manera lo contiene. Las digresiones de las que habla Calvino son “aperturas al infinito sin la mínima congestión” (1989, p. 63).

En esta forma de tiempo tienen coincidencia dos búsquedas: la de la sintonía (de “participación con el mundo que nos rodea”) y la de focalidad (de una “concentración constructiva”) (Calvino, 1989, p. 66). La comunicación con el mundo y el ajuste maduro, interno a cada uno. Calvino señala que el escritor debe tomar en cuenta estos tiempos diferentes para lograr “un mensaje de inmediatez obtenido a fuerza de ajustes pacientes y

meticulosos, una intuición instantánea que, apenas formulada, asume la definitividad de lo que no podía ser de otra manera” (Calvino, 1989, p. 67).

La rapidez es producto de un intenso trabajo de planeación, de ajustes y reorganización del narrador en búsqueda de la eficacia y la inmediatez en el momento de la enunciación. Este quehacer por lo general permanece oculto, pero en la creación popular se trasmina, se deja ver debido, muchas veces, a la falta de cuidado que deja sin limar o borrar las huellas de los planes anteriores, se nota el error que no se corrigió del todo o la versión que se fue variando y con ello las relaciones que se han establecido como definitivas están rodeadas por las señales de ese trabajo previo. No es que en las novelas de Puig y Crosthwaite se presenten versiones anteriores de sí mismas,³⁷ pero la materia que hemos observado sí permite distinguir aquello que tuvo que ser eliminado, que fue limado, suavizado, retocado: en los melodramas de *El beso de la mujer araña* notamos los recortes que tuvieron que soportar para motivar las emociones de sus diversos receptores: primero Molina los vio y se dejó fascinar por el artificio cinematográfico, por la puesta en escena y la focalización, por el uso del color y la música; después Valentín las escuchó en la penumbra de la celda y fue el artificio de la narración de Molina la que le permitió dejarse llevar por la imaginación: sus palabras cuidadosamente seleccionadas, sus pausas para describir imágenes precisas, sus elipsis para minimizar alguna información o para ocultar algún detalle especial; el medio mismo les impuso un recorte que el receptor nota, Valentín lo señala en varias ocasiones, sobre todo en las dos primeras películas, porque después se deja llevar, no tanto por la historia, sino por la narración misma: observa fascinado al narrador, que con rapidez e ineludiblemente lo conduce hacia el final de la historia, hacia el emocionante momento en que la lágrima rueda por la mejilla. El trabajo de planeación que dará densidad al texto

³⁷ Aunque en este sentido podría tomarse la modificación que se hizo en la edición del 2010 de *Idos de la mente*. Como hemos comentado antes, en esta edición el autor integró muchos de los segmentos que originalmente había dejado fuera y los coloca en un capítulo extra.

se queda a la vista, se exhibe atrevidamente en su sencillez y éste es precisamente el que hace que el lector de la novela entienda que de él brota un poder de representación al tener delante de sí no una, sino dos correcciones, dos recortes –pues también observa lo que Valentín sueña: un texto corto, puntiforme, denso, obtenido a fuerza de ajustes previos y que no podría ser de otra manera–.

En sus diálogos con Molina, Valentín intenta obtener más información acerca de lo que está escuchando (primero la película, después la narración), quiere entender hasta dónde llega porque comienza a notar que no todo lo que él percibe está incluido, no sabe qué tanto de aquello que asoma es parte de la narración de Molina, y recurre a señalar sus posibilidades de integración como parte de la misma y a cuestionar el sentido que Molina construye:

—Bueno, a él le gusta Irena porque ella es frígida y no la tiene que atacar, por eso la protege y la lleva a la casa donde está la madre presente; aunque esté muerta está presente, en todos los muebles, y cortinas y porquerías, ¿no lo dijiste vos mismo?

—Seguí.

—Él si ha dejado todo lo de la madre en la casa intacto es porque quiere ser siempre un chico, en la casa de la madre, y lo que trae a la casa no es una mujer, sino una nena para jugar.

—Pero eso es todo de tu cosecha. Yo qué sé si la casa era de la madre, yo te dije eso porque me gustó mucho ese departamento y como era de decoración antigua dije que podría ser de la madre, pero nada más. A lo mejor él lo alquila amueblado.

—Entonces me estás inventando la mitad de la película.

—No, yo no invento, te lo juro, pero hay cosas que para redondeártelas, que las veas como las estoy viendo yo, bueno, de algún modo te las tengo que explicar. La casa, por ejemplo (Puig, 1999 [1976], p. 25-25).

Con sus participaciones, Valentín comienza a enfocar algo diferente. El sentido que expone Valentín es coherente a partir de lo que Molina no termina de borrar, aquello que

su materia le impone: al elegir esos melodramas no puede quitarles todas sus implicaciones ideológicas; después de la película de propaganda nazi se da cuenta de que no puede evitar que Valentín observe también esa parte y lo enfrenta con una narración mucho más cercana a él: la del piloto de autos. Con esa película Molina le muestra que toda esa carga social e ideológica nunca desaparece, pero no tiene que estar activa todo el tiempo, no tiene que regir en todas las versiones de los hechos narrados. Valentín descubre que en la realidad o en las historias es imposible analizarlo todo, se da cuenta de que hay una parte que se mantiene al margen de análisis: el espacio de lo que se siente no puede controlarse ni explicarse y vislumbra que Molina explora precisamente ese terreno, no lo esclarece, simplemente lo intensifica.

También en el caso de *Idos de la mente* la materia está cargada ideológicamente, pero su peso no es tanto como en la novela de Puig. El enojo que sienten los clientes en las cantinas cuando la emoción les llega a través de una “estúpida canción norteña” (p. 46) denota las atribuciones que se le hacen: son objetos cursis, boberías de cantina. Lo mismo expresa Dios cuando le pregunta a Cornelio: “Qué, ¿se oye muy cursi, te parecen babosadas?” (p. 162), y la narración contempla esta carga para contraponerla con la que tienen las referencias literarias e ir las sopesando como lo observamos también en la narración de Molina en *El beso de la mujer araña*. Se alcanza la conciencia de que no pueden desaparecer, son parte de la materia misma, así se les ha construido, las canciones norteñas no son exquisitas ni elegantes, ni discretas, su naturalidad en algunos momentos se estrella en figuras aparentemente pretensiosas, pero en la novela esas pretensiones se decantan hacia lo emocional y no hacia lo artístico: su arte se completa en la canción misma, no se busca ser algo más, pero sí se cree (se sabe) que pueden conmover, alegrar, entristecer a cualquiera, en las circunstancias adecuadas, que son precisamente las que recrea *Idos de la mente*.

En *El beso de la mujer araña* para Molina, el muchacho ama a Irena y ese es el único motivo que necesita dentro de la historia que cuenta, Valentín escarba en esa liga y eso lleva la discusión a la narración misma. La misma necesidad de explicación se presenta en relación con el tema de la sexualidad y la sensualidad. Para Valentín esta película es una alegoría del miedo de la mujer a entregarse al hombre y al sexo, porque teme volverse un poco animal.

Hay ese tipo de mujer, que es muy sensible, demasiado espiritual, y que ha sido criada con la idea de que el sexo es sucio, que es pecado, y ese tipo de mina está jodida, recontrajodida, es lo más probable que resulte frígida cuando se case, porque tiene dentro una barrera, o una muralla, y por ahí no pasan ni las balas (Puig, 1999 [1976], p. 37).

En la narración de Molina, Irena tiene miedo porque puede convertirse en pantera, y puede convertirse en pantera porque es parte de esa raza de mujeres malditas que la leyenda describe, nada más. Justificar este miedo no está en el plan del narrador, pero Valentín le pide que se detenga y reflexione sobre el punto. La respuesta que Molina da a esta necesidad de otro tipo de verosimilitud es comenzar a bromear. Después de la explicación sobre los temores de Irena respecto a lo sexual y de afirmar que hacia ella “no pasan ni las balas”, Molina le contesta:

—Y menos que menos otras cosas.

—Ahora que yo hablo en serio sos vos el que embromás, ¿ves cómo sos, vos también?

—Seguí, voz de la sabiduría (Puig, 1999 [1976], p. 37).

Así comienza a neutralizar la necesidad de Valentín de contrastar su coherencia con la de la narración, lo que le permitirá aprehender la que se le ofrece. Lo hace volver la mirada a otros aspectos. Al mismo tiempo que Valentín acepta esa falta de explicaciones y abandona la lógica que él quería atribuir a los relatos de Molina, el lector también

observa un sentido inmediato de la materia que conforma la novela. El vacío que impone la ausencia de narrador en *El beso de la mujer araña* deja desnudos a estos materiales y con ello la inevitable narración se va construyendo a partir no sólo de las acciones que se representan sino también a partir de las connotaciones que se acentúan y de las que se dejan de lado (éstas últimas aparecen sólo para motivar su propia ausencia). Un caso claro de las connotaciones que se agotan en su misma presentación es el de Molina como homosexual y su posible problemática al respecto: las notas de información psicológica que aparecen al pie de página constituyen una intervención “a lo Valentín”, por supuesto que la homosexualidad de Molina podría ser revisada desde estos científicos puntos de vista, pero en la novela no son relevantes más que como una mirada que debe ser liberada de su unicidad y pureza. En la novela a Molina le atraen los hombres, las mujeres le parecen maravillosas, no hay problema en ello, la sociedad lo puede considerar inapropiado, Valentín, raro, las notas pueden explicarlo, pero en la novela lo único que importa es el deseo que Molina siente por Valentín, el cariño y el cuidado que le prodiga, aunque sea por motivos nada puros. La historia se va uniendo ineludiblemente, desde el momento en que se sabe que Molina es homosexual y se ve cómo trata a Valentín, se sabe que la relación sexual se dará, quizá también la sentimental, pero, como en el melodrama, lo importante serán las emociones que se vivan en el transcurso. Los acontecimientos son puntiformes, se suceden en una continuidad casi natural, que si se pensara desde un punto de vista diferente al que la novela propone, se rompería. Esto es lo que nos muestra la materia de la que está hecho, en una reflexión metarreferencial, que apunta a sí misma dejando ver su funcionamiento dentro de la ficción.

En la novela de Crosthwaite la sensación de rapidez es aún mayor que en *El beso de la mujer araña*, su forma general responde a la concentración en breves fragmentos textuales; pero no dejan de mostrar el trabajo que los sustenta, porque su materia también

lo conserva: los diversos universos de la música popular. La historia que se cuenta en *Idos de la mente* casi se intuye, una acción sucede a la otra sin necesidad de explicaciones, porque es una historia enteramente conocida, es aquella historia que resume el mismo Ramón en su juventud: “¿Pa tocar de cantina en cantina y tal vez grabar un disco y tal vez llegar a ser famosos como José Alfredo?” (p. 17). Las acciones que forman esta sencilla historia son ineluctables, la cantidad de veces que se ha repetido la hacen irrevocable, en la novela no hay ningún intento por explicar su sucesión y se concentra en describir las características que en este caso particular tienen los participantes. Ramón y Cornelio, sus amores, sus deseos, sus temores, acentúan la rima de los acontecimientos. Lo inevitable de la separación del grupo se consuma a través de acciones paralelas que se contemplan como una repetición, a veces análogas, a veces antitéticas semánticamente: matrimonios paralelos, con mujeres que acentúan las diferencias de los protagonistas; surgimiento de ambiciones en cada uno, motivos que separan, un personaje “endiosado” y otro menospreciado; uno que se sublima como artista talentoso, otro que se rebaja a segundón productor de dinero. Los detalles en *Idos de la mente* se vuelven acentos que conservan y enfatizan la velocidad del relato.

2.2.2. Exactitud: sentir el vértigo ante el infinito

Calvino sostiene que el lenguaje está perdiendo su fuerza cognoscitiva y de inmediatez, que se vuelve automático y sin forma ni significado, sin rasgos sutiles que distinguen a una palabra en circunstancias nuevas. Las palabras y las imágenes viven un mismo destino: disolverse sin dejar huella en la memoria; la forma se pierde y con ella cualquier intento de conocimiento, ya sea del mundo o del artificio mismo, la palabra por ejemplo; por ello Calvino postula la necesidad de recuperar la precisión del lenguaje.

La precisión es: “a) un diseño de la obra bien definido, y bien calculado; b) la evocación de imágenes nítidas, incisivas, memorables [...]; c) el lenguaje más preciso posible como léxico y como expresión de los matices del pensamiento y de la imaginación” (Calvino, 1989, pp. 71-72).

Tal como sucede con los diversos valores que propone, la precisión no excluye a su supuesto opuesto, la vaguedad, ni viceversa, así lo entiende a partir de Leopardi, a quien elige como “adversario ideal” (p. 75) en su elogio de la exactitud:

¡Esto es, pues, lo que nos pide Leopardi para hacernos gustar la belleza de lo indeterminado y de lo vago! Una atención extremadamente precisa y meticulosa es lo que exige en la composición de cada imagen, en la definición minuciosa de los detalles, en la selección de los objetos, de la iluminación de la atmósfera, para alcanzar la vaguedad deseada (Calvino, 1989, p. 75).

La preocupación humana que está detrás de esta búsqueda u obsesión artística es la del hombre ante el infinito. La exactitud y la indeterminación son los polos entre los que se debate el hombre en su necesidad de conocer el infinito como espacio absoluto y tiempo absoluto a partir de su espacio y tiempo empíricos.

La indefinición funciona como forma que vuelve placentero el temor ante el abismo del infinito. El dolor y el temor se combaten con esas formas vagas que en sí encarnan la búsqueda imposible de contener o poseer el total infinito (idea que es en sí la más exacta pues contiene todo, pero la más inalcanzable para la mente humana que debe contentarse con aproximaciones de su oscuridad, de su bruma, de su indefinición).

[...] mi búsqueda de la exactitud se bifurcaba en dos direcciones. Por una parte la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas (Calvino, 1989, p. 88).

Conceptualización e imaginación son los dos caminos que Calvino desarrolla, búsquedas de explicación y de presencia y ante éstas, Calvino postula la necesidad de un uso más exacto de la palabra, el logro de una palabra que comunique algo preciso. Este manejo de la palabra tiene que ver con la idea de límite y medida, dado que muchas veces lo que se quiere comunicar es precisamente lo que se queda fuera del texto, se van imponiendo límites cada vez más precisos, hasta encontrarse con el otro precipicio, el de lo infinitesimal. Calvino se da cuenta de que la imposición de límites es enfrentarse al abismo infinito de lo minúsculo, es ir al encuentro de lo microscópico y así la exactitud es siempre una tensión (placentera) ante la angustia de lo inabarcable.

Por eso para mí el uso justo del lenguaje es el que permite acercarse a las cosas (presentes o ausentes) con discreción y atención y cautela, con el respeto hacia aquello que las cosas (presentes o ausentes) comunican sin palabras (Calvino, 1989, p. 91).

La literatura es forma, figura, que puede proceder al mismo tiempo de un sistema auto-organizado, de racionalidad geométrica y autorreferencial, y de uno que ordene “el ruido”, que se fija en las múltiples variantes, en la agitación constante, en la maraña de las existencias humanas. Para Calvino, buscar la precisión será uno de los retos que la literatura debe afrontar si pretende evitar diluirse en lo automático, si pretende hacer frente de alguna manera a la pérdida de forma que sufre la vida del hombre.

El juego del lenguaje literario es reducir el todo a un objeto insignificante, sólo para después hacernos ver en ese objeto el universo (o al menos hacernos sentir el vértigo ante su abismo). La idea de exactitud nos remite a la imagen del aleph, esa forma que se presenta como contenedora de todo.

Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio presupone un pasado que los interlocutores comparten; ¿cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca? Los místicos, en análogo trance, prodigan

los emblemas: para significar la divinidad, un persa habla de un pájaro que de algún modo es todos los pájaros; Alanus de Insulis, de una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna; Ezequiel, de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige al Oriente y al Occidente, al Norte y al Sur. (No en vano rememoro esas inconcebibles analogías; alguna relación tienen con el Aleph.) Quizá los dioses no me negarían el hallazgo de una imagen equivalente, pero este informe quedaría contaminado de literatura, de falsedad. Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito (Borges, 1987, p. 624-625).

Omar Calabrese (1999 [1987], p. 106) refiere que el hombre actual se complace ante la inestabilidad, siente un placer que consiste en dejarse ir en el vértigo de lo informe, de lo que anula y neutraliza las categorías establecidas, no sólo en cuanto a forma, sino también en los niveles ético, estético y tímico; es el mismo vértigo del que habla Calvino, pero éste observa también se puede sentir sólo a partir de una figura que luce contra el caos. El placer que propone Calvino ocurre no se opone al que observa Calabrese, pero es otro: se trata encontrar en el lenguaje la posibilidad de reducir ese universo, ese ser informe, ilimitado, desmedido, total ante el que el ser humano no puede sentir más que vértigo, a un objeto textual insignificante comparado con lo que se ha reducido, pero el placer está en el intento, repetido, afinado, purificado por la constante búsqueda de precisión, de plasmarlo, de escribirlo. Es el placer del acercamiento a aquello indecible, el mismo que en el aleph ha encontrado múltiples figuras a través de la historia del hombre.

Molina se aventura con una figura que no es fortuita, que ha sido pensada y que describe una y otra vez con diversas palabras, a manera de ensayos y aproximaciones:

La cámara entonces muestra la cara de ella en primer plano, en unos grises divinos, de un sombreado perfecto, con una lágrima que le va cayendo. Al escapar la lágrima del ojo no le brilla mucho, pero al ir resbalándole por el pómulo altísimo le va brillando tanto como los diamantes del collar. Y la cámara vuelve a enfocar el jardín de plata (Puig, 1999 [1976], pp. 62-63).

Para Molina esa lágrima contiene todo lo que no puede decir sobre el amor, y se va repitiendo, en diferentes circunstancias, con diversos actores, pero siempre como contención. Cuando la sirvientita y el muchacho de la cicatriz se han transfigurado ella lo va viendo a través de las lágrimas:

[...] la visión distorsionada por reflejos de los candelabros o también como a través de ojos cargados de lágrimas, la cara de él vista por ojos cargados de lágrimas, las lágrimas se secan, la cara de él vista con toda claridad, una cara de muchacho alegre y buen mozo que más imposible (Puig, 1999 [1976], p. 112).

Leni ve al oficial alemán conmovido hasta las lágrimas y eso la hace enamorarse de él:

La música se vuelve tan emocionante que a él se le llenan los ojos de lágrimas y eso es lo más lindo de la escena, porque ella al verlo conmovido, se da cuenta que él tiene los sentimientos de un hombre, aunque parezca invencible como un dios (Puig, 1999 [1976], p. 62).

Cuando termina la película de “la mujer del puerto”, esta figura vuelve: “Y de golpe se ve grande grande en primer plano la cara de ella, con los ojos llenos de lágrimas, pero con una sonrisa en los labios” (Puig, 1999 [1976], p. 263).

Al final de la novela Valentín ha entendido esa imagen y la ha hecho suya, cuando sueña a la mujer araña:

[...] está llorando, o no, está sonriendo pero le resbala una lágrima por la máscara, “¿una lágrima que brilla como un diamante?”, sí, y yo le pregunto por qué es que llora y en un primer plano que ocupa toda la pantalla al final de la película ella me contesta que eso es lo que no sabe, porque es un final enigmático, y yo le contesto que está bien así, que es lo mejor de la película porque significa... y ahí ella no me dejó seguir, me dijo que yo quería encontrarle explicación a todo, y que en realidad hablaba yo de hambre, aunque no me animase a admitirlo, y me miraba, pero cada vez más triste, y le caían más lágrimas, “más diamantes” (Puig, 1999 [1976], pp. 285-286).

Pareciera que Molina siempre está en la búsqueda de las palabras precisas y que finalmente encontró una imagen que contuviera el universo –el amor, el deseo, el temor, al hombre, a la mujer, a él mismo– y logró comunicarla. Logró que Valentín viera que más allá de la simpleza que tiene como forma, más allá de su cursilería, es capaz de abarcar lo inefable. Los límites que se fue poniendo Molina lo llevaron a concentrarse en esos rostros femeninos, en sus peinados y en sus ojos, se concentró también en el momento en que la tristeza máxima se confunde con la felicidad y toma forma de lágrima que se ilumina y brilla ante el artificio cinematográfico.

Por su parte, en *Idos de la mente* también hay una imagen que parece contener el universo para Crosthwaite: una canción, contenida en palabras, en signos literarios. La exactitud de estos signos se da por aproximaciones, como señala Calvino, las palabras tratan de contener el significado de la canción, su movimiento, sus sonidos, sus ecos, su ritmo:

Cierra los ojos y puede ver las notas apareciendo y desapareciendo en las esquinas de su cerebro, como un anuncio luminoso en una marquesina. La melodía viene y se va de sus manos. Junto a la melodía se integran algunas palabras que hablan de amistad y traición. Es un corrido (Crosthwaite, 2001, p. 9).

La canción será, desde el inicio de la novela, un objeto que evita que el hombre se pierda, que le recuerda su propia presencia. Los signos que la abarcan buscan contener su brillo, su andar –no ya por la mejilla, sino por las calles–; la música se ubica en dos estados: uno dentro de los personajes y otros fuera de ellos, en el interior es una luz, un punto que se mueve, en el exterior es como una lluvia, una fuerza incontenible que recubre a todos.

Los mecanismos usados son similares a los utilizados en *El beso de la mujer araña*. En el interior de Cornelio, la música también se va integrando hasta volverse una

concreción insignificante ante la totalidad que probablemente nos haga sentir el vértigo de lo infinito.

La mente en blanco, libre de pensamientos. Vaciedad. Espacio en donde nadie habita. Soledad insondable. Un sendero, quizás.

Alguien podría describirlo así: un camino largo, una línea recta, pavimentada, en el desierto. Una distancia formidable.

De repente, en la lejanía, aparece un punto melodioso. Un sonido leve que apenas se identifica como sonido. Una melodía incomprensible, acercándose. Poco después, esa melodía adquiere una forma definida y alrededor de ella surgen unos versos: el poema exacto envuelto en la música exacta, no sobra una sílaba, no falta un acento (Crosthwaite, 2001, p. 28).

De hecho en esta configuración vemos de manera muy literal como de esa inmensidad, de esa “soledad insondable”, de esa lejanía se desprende un punto, un sonido que irá completándose hasta convertirse en una canción. Y una vez completa es la imagen de la exactitud, nada le sobra ni le falta.

En las novelas el encuentro de la palabra precisa se da a partir de una búsqueda colectiva, en ambas el acercamiento incluye diversas perspectivas que van uniéndose. La canción que se le aparece a Cornelio desde esa inmensidad no es desconocida para Ramón:

[...] no sé, era muy extraño, güey, como si ya la conociera, güey, como si la hubiéramos compuesto juntos.

CORNELIO: Sí, era extraño eso. A veces yo llegaba con una canción nueva y parecía que el Ramón ya la había oído. Neta. Y a veces me decía: “Hey, no te hagas, esa la oíste en el radio, güey, no es tuya” (Crosthwaite, 2001, p. 35).

Esta canción está formada por elementos que existían previamente; no es una creación inédita, proviene de un sentir colectivo y, por eso, Ramón siente que ya la conoce, la canción habla de algo que había olvidado y comienza a recordar. La presencia de la

palabra de todos es la que vuelve perfecta a la canción, esas palabras comunitarias que según se describe en la forma de componer de José Alfredo, son recogidas de todos los lugares, no son los versos de un individuo, sino retazos, frases sueltas que se van uniendo a través de una melodía.

El segmento titulado “Finge no mirarme” que trata de cómo Cornelio crea su primera canción y ésta escapa hacia la ciudad y se pasea entre sus calles y se vuelve coqueta y sensual y es deseada por hombres y mujeres y resume cómo en cada canción se encuentra algo propio:

Los hombres la miran pasar como si fuera una mujer hermosa y voltean a verle el trasero.

Las mujeres la miran pasar como si fuera un hombre hermoso y voltean a verle el trasero.

Los niños saben que sólo es una canción, y sonrín (Crosthwaite, 2001, p. 29).

2.2.3. Multiplicidad, sentir la conexión entre las cosas del mundo

Calvino señala que el texto contiene una red de experiencias, informaciones, lecturas, imaginaciones: “es la novela contemporánea como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre la personas, entre las cosas del mundo” (Calvino, 1989, p. 121).

Si bien Calvino habla de la novela, o el texto literario, como enciclopedia, como biblioteca, como muestrario, hace énfasis en que se trata de una enciclopedia abierta, no sólo inacabada sino inacabable. Considera que la intervención del escritor en el mundo tiene un objetivo desmesurado, inalcanzable también, que es el de apropiarse y transmitir ese todo, pues el conocimiento sólo puede concebirse como multiplicidad.

Calvino señala inicialmente cuatro tipos de multiplicidad:

1. Tenemos el texto unitario que se desenvuelve como el discurso de una sola voz y que resulta ser interpretable en varios niveles.
2. [...] el texto múltiple que sustituye la unicidad de un yo pensante por una multiplicidad de sujetos, de voces, de miradas sobre el mundo, según ese modelo que Mijail Bajtin ha llamado “dialógico” o “polifónico” o “carnavalesco”
3. “[...] la obra que, ansiosa de contener todo lo posible, no consigue darse una forma y dibujarse unos contornos y queda inconclusa por vocación constitucional, como hemos visto en Musil y en Gadda” (Calvino, 1989, p. 132).

El cuarto tipo lo ejemplifica a través de los textos de Borges y Valéry:

4. La obra que procede por aforismos, por centelleos puntiformes y que corresponde a un pensamiento no sistemático:

[...] una literatura que haya hecho suyo el gusto por el orden mental y la exactitud, la inteligencia de la poesía y al mismo tiempo de la ciencia y de la filosofía [...] construyendo obras que responden a la rigurosa geometría del cristal y a la abstracción de un razonamiento deductivo [como en Borges] porque cada uno de sus textos contiene un modelo del universo o de un atributo del universo: lo infinito, lo innumerable, el tiempo eterno o copresente o cíclico; porque son siempre textos contenidos en pocas páginas, con una ejemplar economía de expresión; porque a menudo sus cuentos adoptan la forma exterior de alguno de los géneros de la literatura popular, formas que un largo uso ha puesto a prueba convirtiéndolas en estructuras míticas. Por ejemplo, su vertiginoso ensayo sobre el tiempo, “El jardín de senderos que se bifurcan”, se presenta como un cuento de espionaje, que incluye un cuento lógico-metafísico, que incluye a su vez la descripción de una interminable novela china, todo concentrado en una docena de páginas (Calvino, 1989, p. 133).

Cuando Calvino habla de multiplicidad se refiere a esos textos que pueden contener un universo, para esto requieren orden mental, exactitud, inteligencia, necesita ser una gran red y postula su deseo de que fuese posible construir esa gran red fuera del yo individual:

[...] una obra que permitiese salir de la perspectiva limitada de un yo individual, no sólo para entrar en otros yoes, semejantes al nuestro, sino para hacer hablar a los que no tienen palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol de la primavera y al árbol del otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico... (Calvino, 1989, p. 138).

Según Calvino, el texto múltiple sería el que pudiera concentrar un modelo de universo, orden mental, exactitud, inteligencia más allá del yo individual, tomando en cuenta que cada vida es en sí una enciclopedia también. *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* no son novelas enciclopédicas en el mismo sentido que lo es *Bouvard et Pécuchet*, pero en ellas encontramos una propuesta de multiplicidad que se adecua a una mirada escéptica sobre el conocimiento, las creencias y todo aquello que podría constituir la materia de una enciclopedia. Libros como el de Flaubert ya han mostrado las falacias del saber humano, las debilidades de su percibir y por ello la multiplicidad se presenta como la mejor forma de organizar el universo: todas las diferentes posibilidades siempre presentes, pero sin que una haga desaparecer a la otra, sin que ninguna se vuelva borrosa. No es el caos, es el aleph, en el cual se percibe todo al mismo tiempo. La memoria tiene, al menos, el orden del espacio y ese orden se asienta en algunos detalles ya que la totalidad es inacabable, es inefable. En las novelas que aquí nos ocupan, el texto es el que se asume como aleph, como red de conexiones interminables.

La multiplicidad de estas dos novelas se remite nuevamente a la permanencia de diversos momentos en sus materias. En *El beso de la mujer araña* están presentes la novela, la narración oral de Molina, el melodrama cinematográfico, multiplicados por su visión a través del pensamiento explicativo y el imaginativo, pero no sólo como

variedades narrativas, sino como textos específicos y contextualizados. Es una red que no evita ningún nudo posible: se extiende por múltiples subgéneros cinematográficos lo mismo que a través de propuestas científicas y en márgenes cada vez más amplios se remite a conexiones con motivos que se han conformado en lo literario (como Sherezada, como *Eyes of the panther*) o en espacios mediáticos (como las heroínas de telenovela, como Jane Randolph o Mata Hari).

Su forma no es popular, eligió la novela como tal, su materia sí lo es y por tanto su forma se matiza y se da una especie de anamorfosis que sólo se alude. Lo mismo ocurre con *Idos de la mente*. La novela no se deforma en el plano literal, en éste se presenta un texto franco y simple, pero desde la primera y más simple connotación se observan los entrecruzamientos y desproporciones que plantea. Un solo objeto, una misma palabra o frase se desdoblan en sus múltiples sentidos cotextuales y contextuales: *Idos de la mente* es novela, es canción, es voz popular, es metáfora sobre la locura y también es alusión a creencias populares, a un grupo de música norteña, a la relación homosexual entre sus miembros... y todos esos sentidos se muestran en un modelo que habla de todo aquello y de sí mismo: la ficción ayuda a concebir la búsqueda de trascendencia humana y su imposibilidad, pero también la ciñe y la legisla como parcial, como relativa.

El uso del espacio textual tiene un papel mucho más relevante en *Idos de la mente* que en *El beso de la mujer araña*, pero también resulta significativo como parte de la ficción literaria. En la novela de Puig el elemento regente es el diálogo, las proposiciones se van encadenando en intervenciones sucesivas y silencios que están marcados por un guión seguido de puntos suspensivos. La presencia de las notas a pie de página, referentes a las teorías sobre la homosexualidad y el resumen publicitario de la película de propaganda nazi, son uno de los pocos recursos de diversidad textual: la letra es de un tamaño menor al resto del texto y contrario al aire que distingue a los diálogos y facilita

su lectura, en las notas encontramos una continuidad abigarrada, que se antoja pesada. Este contraste espacial entre la disposición textual y la información que se introduce en las notas refuerza la oposición de sentidos de los discursos.

Otro elemento en que el espacio textual refuerza la significación múltiple es en el corte que hay entre la parte uno y la dos. Al terminar el capítulo ocho nos enteramos de que Molina es un espía del director de la cárcel y el cambio que se ha venido dando normalmente de un capítulo al otro se agranda mediante una hoja en la que sólo se lee: “Segunda parte”. El efecto que logra esta separación es similar al que se ha observado en la narración de Molina: un suspenso melodramático sobre las intenciones de Molina y sobre lo que seguirá en la historia. La co-presencia de al menos dos puntos de vista sobre cada hecho, sobre cada historia, es la que extiende la red de relaciones en esta novela; en algunos momentos estos puntos de vista se concretizan a través del diálogo, y en otros, como en la película de la mujer zombi, los diálogos mismos están desdoblados entre lo que se dice y lo que se piensa o siente a través de las frases en cursivas que se van intercalando con la narración:

[...] y le dice de mal modo que nunca se acerque a esa casa, y no le da más explicaciones, que otro día de va a decir por qué. la enfermera nocturna no tiene experiencia, la enfermera nocturna es sonámbula, ¿está dormida o despierta?, el turno de noche es largo, está sola y no sabe a quién pedirle ayuda Qué callado estás, no hacés comentarios...

Es que estoy enbromado, seguí vos, que me hace bien pensar en otra cosa.

Esperate que perdí el hilo.

No sé como podés tener en la cabeza todos esos detalles. el cerebro hueco, el cráneo de vidrio, lleno de estampas de santos y putas, alguien tira al pobre cerebro de vidrio contra la pared inmunda, el cerebro de vidrio se rompe, se caen al suelo todas las estampas (Puig, 1999 [1976], p. 176).

En *Idos de la mente*, como texto y por tanto como ilusión, el espacio también implica una red de conexiones que como modelo de un universo se construyen a través y a partir del

poder de representación que conlleva su creación. En esa ilusión están conectados la abstracción que una imagen es siempre, ya por sí misma –esa reducción de dimensiones que señala Baudrillard y que es la que produce la ilusión–, todo lo que implica su ser lengua –ese limitado número de signos que deben colocarse uno tras otro en un limitado número de combinaciones posibles– y su ser literatura, ficción –la simultaneidad aparentemente excluyente, lo posible, su alejamiento de la verificabilidad, su compromiso con lo verosímil cultural. En el espacio de *Idos de la mente* hay un alejamiento absoluto del espacio real y es un alejamiento que no se da gradualmente como en *El beso de la mujer araña*, no es que poco a poco se nos invite a un espacio imaginario, sino que desde el inicio se da por sentado que lo real no existe, al menos en la novela, que lo real no es parte de lo que tenemos en las manos cuando la leemos. Y entonces todo, personajes, espacios, acciones, autor, son parte de un objetivo de conocimiento desmesurado, no ese que pueden dar las ciencias sociales sobre la ciudad y el narcotráfico, no ese que puede dar la lingüística sobre el habla popular, es un conocimiento de lo que la ciudad y la palabra popular tiene para decir cuando se conectan, un conocimiento que va más allá de la individualidad, del yo, como dice Calvino.

La multiplicidad de *Idos de la mente* se da como en el laberinto de una sola línea de Borges. Esa linealidad de la palabra se acentúa al hacer uso de todos esos recursos que se han imaginado para romperla sin conseguirlo: desde aquellos contemplados en los signos de puntuación, como el uso de los paréntesis, la división en párrafos y frases, así como los que ha agregado la tradición literaria como el uso de los blancos, la formación de caligramas, el uso de los elementos paratextuales como los títulos, los epígrafes, la portada y la página de legales. Con las diversas disposiciones textuales se logran relaciones similares a las contextuales respecto a lo popular, el efecto de condensación que logran es intenso, pareciera que se han quitado los elementos superfluos que lo

popular, en muchas de sus formas, evita, pareciera que los espacios vacíos prescriben el detalle distractor, por ejemplo, el uso de epígrafes que siguen un orden de metro y rima, que resumen de alguna manera el capítulo entero; o la división en pequeños segmentos (110, los más largos de tres páginas y el más corto de cinco palabras) rodeados de amplios espacios en blanco (a excepción del primero del libro y del primero de cada capítulo, todos tienen un título que ocupa cerca de la tercera parte de la página –esta característica se conserva en la nueva edición de Tusquets, aunque el espacio del título no es tan amplio), que se une la brevedad de las proposiciones (las frases no van más allá de tres líneas), que provoca un ritmo rápido y ligero, que apoya a la ilación de lo contado, al tiempo que aísla cada parte.

Esta sucesividad material permite establecer relaciones que se ampliarán conforme las redes contextuales se extiendan. Las sucesivas frases o los diversos elementos de una misma frase entran en diálogo y multiplican sus sentidos, pongamos por ejemplo el título de la novela: *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, alude inmediatamente a *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada* de Gabriel García Márquez: uno tras otro están los nombres de una canción norteña y del texto más famoso de uno de los más reconocidos autores de nuestra época, así podría verse como el inicio del diálogo (o comparación, desmitificación, etc.) entre esos mundos. En primera instancia nada más parece justificar la cercanía, ya que las historias no se conectan: no tienen personajes, espacios o acontecimientos en común, Crosthwaite sólo nos remite a recordar la novela de García Márquez. Por otra parte el subtítulo y el nombre de la novela de García Márquez recuerdan otro tipo de narraciones: las novelas de caballería, los melodramas románticos, esas populares historias en las que mediante una más o menos larga frase informaban lo que el espectador o el lector iba a encontrar y así lo atraían hacia el interior del teatro o de

la novela: *El libro del famoso y muy esforzado caballero Palmerín de Olivia, Historia maravillosa de don Bernardo de Zúñiga*. En la novela de Crosthwaite encontramos la misma forma: los “héroes” son nombrados, se nos familiariza con ellos; Ramón y Cornelio serán entonces los protagonistas de una historia, que además es increíble y triste, los prodigios y el asombro se perfilan como promesas, lo mismo que el dolor humano, pero, igual que sucede con la historia de García Márquez, esta expectativa está fuera de lugar, ya no es verosímil que una novela ofrezca esta información en el título, por lo tanto lo leemos con un dejo de ironía respecto a la comercialización de lo literario: estamos ante una más de esas historias que se venden como “asombrosas”, “extraordinarias” y “terribles”, que tantas veces nos han hecho consumir. Pero el “(a veces)” que Crosthwaite coloca entre paréntesis llama la atención, es un nuevo aislamiento, y en él se concentra otra potencia. Hay en ese paréntesis un guiño del texto, un gesto que desnuda la ironía: a partir del conocimiento común (todos, el lector, el texto, el autor, saben que aquello implica una ironía sobre lo que muchas veces se promete para vender) se agrega ese “(a veces)” interpuesto entre “increíble” y “triste”, ¿para qué? ¿Será para no ser exactamente igual que el título de García Márquez? Quizá, pero una vez que se ha advertido el uso del espacio textual que se hace en la novela es difícil creerlo. Otra voz, quizá la que crea frases como “Idos de la mente”, interviene para decir algo: que sí, sin ironía, a veces las historias son tristes y que el hecho de que así se comercialicen no hará que dejen de serlo. Esas voces que dialogan se presentan en múltiples ocasiones, y en muchas de ellas remiten a sentidos más directos, al aislar alguna línea, alguna frase, con paréntesis, se elimina el uso irónico que su uso en un texto literario le daría como cuando Ramón platica con una botella de tequila y las respuestas de ésta se presentan así:

La vida no vale nada, ¿sabes?

(Uy, qué original.)

La música no me sale.

(Qué raro.)

Siempre fui un segundón.

(Sin comentarios.)

Soy un fracaso.

(De eso no me cabe la menor duda.) (Crosthwaite, 2001, pp. 141-142).

Esas islas son parte de un diálogo interno, la otra voz que habla no es alguien más, es más bien una voz que viene de un conocimiento interno y que acompaña a la frase hecha cuando se le pronuncia y que en este caso desenmascara una retórica de autocompasión que en la novela sólo funcionaría como productora de frases cursis utilizada para ironizar un tipo específico de discurso que, sin embargo, ya se ha desenmascarado solo.

Estas islas constituyen una manera de ensanchar el texto, de volverlo múltiple y de establecer conexiones hacia otros textos y hacia sí mismo, hacia otras visiones y otras voces y hacia esa mirada y esa voz que acompaña su el propio decir. En este procedimiento se observa una multiplicidad producto de la conjunción y de la continuidad pues esa voz y esa mirada que intervienen y que provocan que el autor corte en un momento su relato es producto de ese saber acumulado: las canciones están hechas de frases sueltas que provienen de los más diversos lugares y cada una contiene una fuerza específica que hay que saber combinar con las otras. Al momento de la interpretación, tratándose de un dúo, las voces o los instrumentos van juntos, pero cada uno toca su parte en la armonía y cuando se canta es frecuente que el músico que no es la voz principal intervenga con algún grito, una frase, un comentario que complementa el sentido.

La ficción conecta a través del signo lingüístico (su soporte básico) diversos sentidos, tanto literales como culturales (muchos de ellos populares en tanto que cumplen una función de comunión) en el signo literario (esto es, el que cumple una función estética).

2.2.4. Visibilidad: sentir una imagen memorable

La visibilidad es “La capacidad de enfocar imágenes visuales con los ojos cerrados” (Calvino, 1989, p. 107). Se trata de permitir que las “imágenes cristalicen en una forma bien definida, memorable, autosuficiente, ‘icástica” (p, 107). La visibilidad es un valor que retoma la relevancia de esa imagen que la palabra evoca, atrae, y al mismo tiempo implica el proceso de abstracción de la imagen visual hasta llegar a la palabra. Estas dos relaciones palabra-imagen varían en cuanto al punto de partida y de llegada: en una se parte de la palabra, como en la lectura que provoca una serie de imágenes en el lector, o de una imagen visual que es contenida o tratada de contener en una serie de palabras precisas. Lo que queda en ambos casos es una imagen significada por la palabra. El hombre visualiza imágenes a partir de la lectura, la palabra escrita produce la imagen, lo que es un valor en cuanto significación del mundo.

Esta visibilidad puede partir de imágenes ya dadas, no imaginadas por el lector y, tal vez, tampoco por el autor, al que “le llegan” de algún lado, Calvino observa cómo Dante, el Dante personaje de la *Divina Comedia*, asume que es Dios quien le pone ante los ojos cerrados las imágenes que sólo va describiendo, también podríamos pensar en “la inspiración” como fuente de esas imágenes, o en la literatura de los novísimos, podemos ver cómo muchas de sus imágenes proceden de otros textos, de otras imaginaciones o de la colectividad representada, en muchas ocasiones, por los *mass media*.

En *Idos de la mente*, Crosthwaite presenta a un cantautores que recibe sus creaciones directamente de Dios, y aunque en este caso estamos hablando de una relación entre el sonido y lo que evoca, tal vez una imagen auditiva, la música se vuelve forma que se mueve, que va y viene, se visualiza. Para Calvino, al leer se ve la escena, este paso de la palabra a la imagen deja abierto en el intermedio, un mundo de posibilidades en

donde trabaja la fantasía del lector. La palabra, para Calvino, es la que dirige o permite la imaginación:

[...] diré que desde el momento en que comienzo a poner negro sobre blanco, la palabra escrita es lo que cuenta: primero como búsqueda del equivalente de la imagen visual, después como desarrollo coherente de la impostación estilística inicial, y poco a poco se adueña del terreno. La escritura será la que guíe el relato en la dirección en la cual la expresión verbal fluya más felizmente, y la imaginación visual no tiene más remedio que seguirla (Calvino, 1989, p. 104).

Escribir se trata de unificar la lógica espontánea de las imágenes y la intención racional del pensamiento discursivo. Para Calvino, esta idea de la imaginación como repertorio de la fantasía se enfrenta al problema del “imaginario indirecto”, esto es, de las imágenes que proporciona la cultura y que no son aprehendidas directamente por el individuo. Cuando este capital indirecto es tan numeroso como en la actualidad, se cambia la proporción de la conformación de la memoria visual del hombre: tal memoria está formada de sus experiencias directas y de las imágenes reflejadas por la cultura, y la construcción de mitos personales nace del modo en que los fragmentos de imágenes de esa memoria se combinan entre sí de forma inesperada.

Si en la actualidad la memoria visual está tapizada por imágenes en añicos, indistintas y poco memorables, se contempla el peligro de que esa capacidad humana de crear mitos personales, de vincular palabras e imágenes en los dos sentidos que plantea Calvino se atrofie junto con ese espacio intermedio que es el de la fantasía, el de la participación de lo particular.

Para Calvino, sus historias, su escritura, se desprenden del fantaseo a partir de una imagen, porque la imagen está cargada de significado y se la lee. La imaginación literaria está formada por: la observación directa del mundo; la transfiguración fantasmal y onírica; el mundo figurativo transformado por la cultura; y un proceso de abstracción,

condensación e interiorización de la experiencia sensible. Esta imaginación funcionaba perfectamente en épocas cuando la imaginación visual era importante (renacimiento, barroco, romanticismo). Se da lo fantástico en lo visionario y espectacular y también en lo cotidiano, un fantástico invisible, mental.

La literatura fantástica o el proceso de imaginación literaria, hoy en día se da por dos vías:

1. Reciclar imágenes usadas
2. Hacer el vacío, reducir los elementos visuales y el lenguaje a su mínima expresión.

¿Se puede pensar que un imaginario colectivo no atrofia el imaginario individual, la capacidad de evocar imágenes en ausencia? La mayor preocupación de Calvino es que, cada vez más se está perdiendo esta capacidad, que se está dejando de pensar con imágenes, que la imaginación y la fantasía se están estropeando a partir de que la manera de visualizar del hombre depende de imágenes que provienen en su gran mayoría de un exterior demasiado mecanizado y por lo tanto no son significativas ni memorables.

A pesar de *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* están hechas a partir de imágenes provenientes de un mundo figurativo que la cultura ha construido, hay a partir de ellas un proceso de abstracción, condensación e interiorización que las involucra como punto de fuga y no como sentido. Por ello han logrado crear formas memorables. Su materia *popular* no se impone como tema para ser recordado, sino como participante en las cualidades que tendrá aquello que será memorable. La imaginación que lo retoma no está limitada por las leyes de lo masivo, sino que debe considerar el poder de representación de la emoción colectiva que está presente en esa materia.

Así sea que las imágenes provengan de Hollywood o de la industria de la música popular, son parte de su repertorio, como potencia y su influencia en las nuevas formas

creadas se da en cuanto a los procedimientos involucrados en la creación misma: contar historias y cantar canciones, éstos parecen ser los modos en que se crea, en las dos novelas. En ambos casos está involucrado un proceso de imaginación: memoria, imagen, descripción y narración que implican *hacer sentir* y reflexionar sobre ese sentir.

Las imágenes que surgen son claras y bien definidas: en *El beso de la mujer araña* aparecen la perfecta y seductoramente peligrosa mujer araña, Molina y Valentín en una eterna y, al mismo tiempo, brevísima conversación, la mirada del narrador fascinada ante la pantalla y aquellos inmensos rostros recorridos por brillantes lágrimas; en *Idos de la mente*, la canción incontenible que se transfigura ante cada escucha, Dios hablándole al oído al cantor a través del viento hasta que es hora de comprarse un nuevo sombrero, Cornelio condenado a la soledad, ya sea en la copa de un árbol, ante un auditorio lleno o en el fondo de un armario; Ramón, muy cansado, acariciando a su acordeón o las largas piernas de Susanita, viendo cómo se aleja Cornelio.

Todas son imágenes elementales, pero con forma de pequeños relatos porque eso es lo que se ha trasminado de la materia: la búsqueda de la emoción que siempre va unida a un contexto fácil de recordar, fácil de entender.

La representación se completa mediante una manera específica de percibir los textos, en ambos la materia trasmite sus cualidades al objeto estético que se percibe, porque son forma que no se puede cambiar, con ello implican una lectura de “miope”, absolutamente cercana al objeto, para no dejarse llevar para poder percibir su lógica sin perderse entre las formas previas.

En *El beso de la mujer araña*, las películas implican una forma de mirar que no es la masiva, Molina representa en su conversación con Valentín otra forma de verlas; esta nueva forma consiste en no buscar el sentido de la historia sino en observar los artificios de la película que se relacionan con sus emociones. La descripción de cada película

regresa sobre detalles específicos, vuelve a presentarlos. Molina se concentra en los detalles amorosos, de entrega, de resignación de las protagonistas, principalmente, y pretende que esos elementos aislados sean observados sin relación con otros planos de interpretación: Molina le pide a Valentín que no piense en más cosas, que no le busque más explicaciones a las películas, se lo exige, se lo impone.

En el caso de Molina, el espectáculo es el de la visión que obtuvo en el cine, de lo que él “sintió”, “interpretó” o “entendió”, cuando vio esa película. Es el espectáculo del sentimiento. Por ello, su visión está permeada de todo lo que es también como “persona”: es un sentimental que se acepta como tal, es un hombre que busca su liberación como mujer y al que le importa mucho su madre, es un hombre que ha vivido justificando su forma de vida y que, por ello, ya ha escuchado muchas veces las posibles explicaciones sobre su “situación”. Todo esto se nota y se hace notar por el mismo Molina o por Valentín en los diálogos que se dan intercalados, especialmente, con la narración de la película de la mujer pantera.

Por su parte, en *Idos de la mente* las imágenes se contagian de la manera de significar de la música popular. La experiencia sensible que se ha de condensar para dar forma al objeto estético se encuentra contenida en esas canciones, por ello hay que examinarlas para poder ir más allá. Detrás de esas canciones, de esas frases y esos sonidos, detrás de cada palabra hay una cantidad increíble de formas, de deseos, de sentimientos que se pueden manifestar si nos detenemos a escucharlos, si nos sentamos a tomarnos una cerveza en una cantina cualquiera –tal vez la intoxicación tenga algo que ver en ese descubrimiento–. Pero más allá de bromas sobre la necesidad de perder la cordura para poder apreciar todos estos elementos contenidos en sus imágenes, en efecto en *Idos de la mente* se propone la práctica de un estado de disponibilidad para la

sensación, para la belleza, el dolor o la alegría. Es como un ejercicio de preparación para recordar o para inventar.

Una ayuda para la memoria es el orden, los recuerdos transformados en imágenes se colocan en lugares específicos de su memoria, de su estructura interna, se debe ordenar esas imágenes y para recordarlas hay que recorrer ese lugar en su búsqueda. Si como dice Calvino hoy en día ya no se producen imágenes memorables, tal vez porque la cantidad de ellas no lo permiten, cuestión de tiempo, si ya no se practica la transformación de “algo” en una imagen y su subsiguiente ubicación en un espacio mnemotécnico, quizá podamos ver la propuesta literaria de Crosthwaite como el retomar un orden básico, uno que nadie necesita haber realizado por su cuenta, sino que es un orden común, uno que proviene de la tradición. La memoria que activa *Idos de la mente* es la del esquema general que aparentemente sigue existiendo, aunque no sea el nuestro y aunque en muchos sentidos el caos aceche. Esta novela parte de que hay un orden básico en el mundo, un orden en el que participan Dios, los hombres, las mujeres, sus relaciones, sus sentimientos y lo que quiere hacer es acercarnos a mirar ese orden para poder recordar y lo hace a través de presencias específicas, dado que la presencia es activadora de la capacidad de imaginar.

2.2.5. Levedad: sentir la ligereza del mundo

La levedad, según la detalla Calvino, debe ser entendida en contraposición al peso, no sólo del escribir, sino del vivir. La levedad en la literatura cumpliría la función (antropológica) de responder a la miseria del hombre (a la privación que padece) con la levitación que lo lleva a otro espacio, lo cual no significa un escape de la realidad ni es una mirada esperanzadora, sino sólo la posibilidad de moverse para evitar convertirse en piedra.

De entre las imágenes de levedad que Calvino propone y que nos ayudan a entender el real valor, podemos quedarnos con dos ideas básicas: a) “Todo puede transformarse en nuevas formas”, y b) “El conocimiento del mundo es disolución de la compacidad del mundo” (Calvino, 1986, p. 21). La levedad es, entonces, esa cualidad de sustracción del peso, es la transformación del objeto en palabra, es la igualación de los personajes con rayos luminosos, suspiros, es la conciencia de que todo (el simulacro humano a fin de cuentas) está formado por minúsculos corpúsculos sin peso y sin trascendencia y con esta conciencia se abre una nueva mirada: en lugar de ver el objeto, se ve su constitución, se ve como una forma apenas delimitada de “átomos” ligeros y en constante movimiento.

El peso se anula en virtud de que lo humano es simulacro, agrupaciones que pueden variar dependiendo de la mirada que los aprehenda. Calvino presenta tres formas de concebir y asentar la levedad que probablemente sean una misma:

1. “Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida”.
2. “El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico, en el que obran elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción”.
3. “Una imagen figurada de levedad que asuma un valor emblemático, como, en los cuentos de Boccaccio, Cavalcanti saltando con sus delgadas piernas por encima de la losa sepulcral”.

Son tres formas de abstracción, de sustracción del peso que se dan en tres ámbitos irremediabilmente unidos: la palabra, la idea y la imagen. Esta sustracción o disolución

se ha venido dando desde siempre, y así lo ejemplifica Calvino con Cervantes, Shakespeare, Dante, Cavalcanti.

Calvino nos habla del “imperativo categórico” del escritor actual de representar su tiempo. Habla de su caso en particular y de cómo se enfrentó a tratar de encontrar sintonía entre su ritmo interior, de poeta, y el “movido espectáculo del mundo, unas veces dramático, otras grotesco”, y esa pesadez que lo invadía al tratar de hablar del mundo fue la que lo impulsó a mirar de otra manera, a descubrir que “la vivacidad y la movilidad de la inteligencia escapan a esta condena”. Esta nueva mirada, esta nueva forma de conocimiento se resuelve en melancolía y humor.

[...] en esa especial modulación lírica y existencial que permite contemplar el propio drama como desde fuera y disolverlo en melancolía e ironía.

[...]

Así como la melancolía es la tristeza que se aligera, así el “humour” es lo cómico que ha perdido la pesadez corpórea [...] y pone en duda el yo y el mundo y toda la red de relaciones que los constituyen (Calvino, p. 31).

La levedad se resuelve entonces en imágenes y palabras que son y no son, que se alzan de la tierra y se transparentan, que se separan y se unen en un movimiento continuo. Imágenes que desde la tradición oral y la literatura popular llevan al “héroe” o a la bruja a un reino lejano o a otro espacio. La diferencia con los vuelos actuales es que ya no son marcados por poderes mágicos ni en ese otro reino se encontrará la respuesta a la agobiante realidad, sólo está la posibilidad de mirar desde ese otro espacio.

Es posible que en los acercamientos actuales a los textos literarios, se haya olvidado esta particularidad y la lectura se haya concentrado en observar lo que se puede aprender a través de ella, en lo que se puede vivir por su conducto, en la perfección que pueden alcanzar sus formas y sus procedimientos, en lo que puede ayudar a transformar en el mundo y en lo que podíamos sentir a través de ella, sin recordar que todo esto lo

hacíamos por medio de este “desprendimiento” del mundo, ese salir de nuestro cuerpo, abandonar nuestra conciencia, soslayar nuestro saber, a través de levantar el vuelo a otro espacio desde el cual se podía reflexionar sin fin y sin esperanza, por el puro placer de dejar ese peso abajo y cargar con nosotros sólo lo que seamos capaces de llevar en ese vuelo.

Nos parece que tanto *El beso de la mujer araña* como *Idos de la mente* se ocupan de esta búsqueda de sustracción del peso del mundo. En ambos vemos una realidad ardua, difícil, cruel, violenta que se desintegra sin desaparecer. Es evidente que una de las características que más se han observado en las historias que nos narran es su referencia a la realidad espacio-temporal del mundo, están ahí Buenos Aires y Tijuana y están también obvios esquemas de significación a nivel ideológico, cognitivo y ético, pero pierden su solidez y por tanto su peso al ser pasados por el tamiz de la emotividad colectiva que se concentra en elementos estéticos específicos a partir de la forma melodramática cinematográfica y de la forma de la canción popular.

En *El beso de la mujer araña* encontramos imágenes de la pesadumbre que significa el estigma de la homosexualidad de Molina, de la represión ideológica, de la magnificación del poder que significa la dictadura, del convencionalismo interno del cual es imposible escapar, la imposibilidad del amor. Por su parte en *Idos de la mente* encontramos la pérdida del amor y de la amistad, la soledad y las penosas necesidades de la fama, la amenaza constante de los narcos y la coacción ineludible de los medios de comunicación. Todos ellos podrían ser temas que nos llevarían a examinar concienzuda y seriamente la realidad humana, pero, como hemos dicho ya, lo que tenemos en estas dos novelas son “sólo” representaciones que los tocan.

La homosexualidad de Molina no se presenta como una figura sólida del estigma que socialmente ha sido; se va presentando en pequeñas dosis que nos hablan de algún

detalle en específico, por ejemplo, el desconocimiento que hay sobre “gente de tus inclinaciones” (Puig, 1999 [1976], p. 66), dice Valentín, y ahí se sitúa la primera nota al pie de página que informa de la refutación del Dr. West a las teorías del origen físico de la homosexualidad, más adelante sigue la presentación de teorías que buscan explicar los motivos del deseo homosexual, en esa segunda nota de los que se conocen entre el “vulgo”. La tercera nota es particularmente interesante ya que trata de las “tribulaciones” que el hombre ha sufrido a través de la historia para adecuarse a las exigencias sociales. Señala que la represión de los deseos sexuales y de placer puede llegar a extremos en los que no hay más camino que la negación de los mismos. Entre lo que se dice en estas notas y lo que sucede en la historia hay sugestivas diferencias: de acuerdo a estos estudios, Molina debería reprimir su deseo, debería sentir culpa o vivir un doloroso conflicto al respecto, pero en realidad vemos que puede observar el conflicto desde fuera, no puede hacer nada contra la sociedad que lo estigmatiza, pero él no tiene la marca para sí mismo, y en las películas la ve representada, la aleja de sí mismo. Molina es el personaje que está más abierto al gozo, al placer, el que está reprimido y culpable es Valentín. Incluso le dice Molina:

—Vos sos loco, ¡viví el momento!, ¡aprovechá!, ¿te vas a amargar la comida pensando en lo que va a pasar mañana?

—No creo en eso de vivir el momento, Molina, nadie vive el momento. Eso queda para el paraíso terrenal.

[...] Mientras dure la lucha, que durará tal vez toda mi vida, no me conviene cultivar los placeres de los sentidos, ¿te das cuenta?, porque son, de verdad, secundarios para mí. El gran placer es otro, el de saber que estoy al servicio de lo más noble (Puig, 1999 [1976], p. 33).

Es claro que Molina disfruta mucho más de las cosas, o al menos se plantea la posibilidad del gozo, con ello su deseo estigmatizado se pulveriza y se disgrega por toda la novela como una ambición humana sin marca. Molina cree en la posibilidad de pasar sobre todos

esos saberes y explicaciones a través del “vuelo” que constituye la imaginación; las palabras crean una distancia que le permite ver que no necesita llevarlos con él, aunque sabe que real el peso de que el placer no dura más que un instante. Molina, el que debía cargar con el peso del rechazo, es el que le enseña a Valentín a disfrutar del mundo: la comida, las sombras que se dibujan en la pared, el sexo.

Ante ello, Molina no puede más que “pasarle la receta” para soportar el dolor: hay que cerrar los ojos y descansar. Lo que se siente no se tiene que evitar, al contrario, hay que aprender a gozarlo y eso es lo que vamos viendo en la novela, cómo Valentín aprende a disfrutar de lo que siente y deja de sufrirlo. Las discusiones dadas en la oscuridad, en los diálogos entreverados con las películas, con las descripciones de los alimentos que comerán permiten contrarrestar la compacidad de estos pesos, separa sus componentes y eso los diluye. Así sucede con todos los temas que podrían presentarse de manera grave, de hecho la figura más leve va pasando por sobre todos ellos: el hilo de la araña, ese sutil y ligero filamento que se va tramando, a todos estos temas los incorpora a la tela, son un pequeño nudo que teje la mujer araña. La levedad de esta imagen abarca a la novela: narrar, tejer, son métodos leves de actuar respecto a todo lo que sucede en la vida y Molina es una tejedora un tanto artificial, un tanto falsa, de cartón, pero su hilo, conformado de narraciones, no lo es.

Hay un momento en la novela en que esta tela se rasga, y se filtran destellos de esa pesadez que han tratado de evitar, se trata de ese “diálogo” no dicho que Molina y Valentín desarrollan durante la narración de la historias de la mujer zombi. Esos pensamientos presentan un tono que no aparece en ningún otro momento de la novela:

[...] la muerta que camina, la sonámbula traidora, habla dormida y cuenta todo, lo oye el enfermo contagioso, no la toca de asco, es blanca su carne de muerta (p. 167).

[...] mascarón pintarrajeado, una trompada seca, de vidrio es el mascarón, se astilla, el puño no se lastima, el puño es de hombre (p. 170).

[...] la noche larga, la noche fría, pensamientos largos, pensamientos fríos, vidrios rotos puntiagudos

[...] la enfermera estricta, la cofia muy alta y almidonada, la sonrisa leve y no exenta de sorna

[...] la noche larga, la noche helada, las paredes verdes de humedad, las paredes atacadas de gangrena, el puño herido (p. 174).

[...] la enfermera tiembla, el enfermo la mira, ¿le pide morfina?, ¿le pide caricias?, ¿o quiere que el contagio sea fulminante y mortal?

[...] el cráneo de vidrio lleno de estampas de santos y putas, estampas viejas y amarillentas, caras muertas dibujadas en estampas de papel ajado, adentro en mi pecho las estampas muertas, estampas de vidrio, filosas, tajejan, infectan de gangrena el pecho, pulmones, corazón (Puig, 1999 [1976], p. 180).

Las imágenes de la película se distorsionan y comienzan a aparecer los miedos y culpas de cada uno. A Molina se le trasminan las imágenes de la traición, del contagio, de la indefensión, de la muerte de su madre, y a Valentín las de la violencia, el desprecio, la superioridad. Esta breve aparición de la pesadez termina en calma, con un alivio de esos temores justo cuando termina la película con la salvación de la muchacha:

[...] Y colorín colorado, este cuento se ha terminado. ¿Te gustó? el paciente más grave del pabellón ya está fuera de peligro, la enfermera velará toda la noche sobre su sueño tranquilo

-Sí, mucho. El rico duerme tranquilo si le da su oro al pobre (Puig, 1999 [1976], pp. 216-217).

Molina termina la narración y comienza a pensar en lo que le espera si sale de la cárcel, si lo cambian de celda y comienza a crecer el peso de todo eso que ha evitado, Valentín pretende aliviarlo hablando, razonando, pero no funciona y comienza a acariciarlo, otra vez el placer logra alejar el dolor.

Las imágenes que se relacionan con los temas “importantes” en *Idos de la mente* también se caracterizan por un juego que tiende a la sustracción del peso. La soledad y las penosas necesidades de la fama adquieren cuerpo a través de figuras que asumen emblemáticamente, como dice Calvino, la idea de la ligereza, el árbol, la luz y la nube, van y vienen combinándose con las imágenes de peso de las cosas. Cuando la fama apabulla a Ramón y a Cornelio y su representante trata de ayudarlos, les dice:

—Las estrellas no se ponen nerviosas [...] Ustedes deben ser una muestra de seguridad y dominio. Todo esto es un océano tormentoso y ustedes serán capitanes de un barco que a veces parece demasiado pequeño para las olas y el viento. Es un espejismo; en realidad el control y la calma se encuentran en el timón. Y ustedes lo tienen en la mano (Crosthwaite, 2001, p. 61).

El océano tormentoso es una imagen desde siempre relacionada con la angustia, con las más sublimes emociones humanas, con la impotencia del hombre ante esas fuerzas naturales que pueden acabar con él, y esa es la imagen que les pone delante Jimmy Vaquera: ellos deben tener la fuerza suficiente, el dominio de ese timón, es una imagen que acentúa la realidad del peligro, de la potencia de aquello que los rodea y de la necesidad de fuerza que tendrán que demostrar. Cercados por la convulsión, los Relámpagos se detienen ante esa pesadez que comienzan a sentir:

Ramón y Cornelio permanecen en silencio, apabullados por la atención de los periodistas (p. 61).

Permanecen en el fondo del autobús, tomados de la mano, concentrados (p. 65).

Ramón y Cornelio no se moverán de ese lugar. El señor Velasco dijo que deberían esperar ahí, y el dueto es bueno para seguir instrucciones (Crosthwaite, 2001, p. 68).

Y esa sensación se concreta en un ensimismamiento que Ramón compara con subir a un árbol:

Cornelio se ha vuelto pensativo, ensimismado [...] Cornelio está solo en el mundo.

A Ramón le parece extraño este nuevo comportamiento de su amigo. Lo ve como a una persona que ha decidido subirse a un árbol muy alto. Ramón lo observa desde abajo, varias veces intenta subir también, pero se arrepiente a mitad del camino: sabe que el ascenso podría ser peligroso para alguien que no está acostumbrado a escalar.

Ramón habla con Cornelio.

Cornelio no escucha.

Su árbol es frondoso y arroja una gran sombra (Crosthwaite, 2001, p. 77).

El árbol atenúa el sentido de la cumbre relacionada con la fama. Su frondosidad y su sombra ayudan a esta dispersión del peso de la soledad que se siente “en la cumbre”. La relación entre los mundos subterráneos y celestes que se ha dado a través de la figura del árbol también parece diluir la importancia de esa separación.

Otro tema que se toca y se dispersa es el de la coacción ineludible que rodea a la creación y su necesaria adaptación a los gustos del mercado y del consumidor, en este caso podemos ver dos momentos precisos, el primero es una “petición” que Jimmy le hace a Cornelio:

—Entiendo que sólo escribas éxitos —dice el Jimmy—, pero un disco no puede estar compuesto sólo por éxitos [...] Quien lo escucha no espera que todas las canciones sean buenas [...] Si no, los locutores no sabrían qué poner [...] En las cantinas a los borrachos les daría lo mismo la canción que habla de amor o de traición. Quizá preferirían otro disco, uno que se pudiera escuchar sin tantas complicaciones (Crosthwaite, 2001, p. 125).

Las presiones que la industria no se ven como algo demasiado importante, es culpa de Edison, dice Dios, por que inventó aquel aparato. Y la solución al dilema es sencilla:

Varios días después, en sueños, le llega a Cornelio la respuesta:

—Tú dile a ese productor que Cornelio sólo escribe éxitos; si quiere otra cosa, que se vaya a chingar su madre (Crosthwaite, 2001, p. 126).

La levedad de *Idos de la mente* no es tan sutil como la de *El beso de la mujer araña*, sus imágenes son más toscas, incluso groseras, porque corresponden con el contexto que la materia ha atraído; sin embargo ambas muestran que no hay tanta gravedad en aquello que se vive, como en el otro ejemplo que se podría considerar aún más fuerte: Cornelio recibe la visita del enviado de un importante narco que ordena:

—Debes escribir una canción. Si decides no escribir esa canción, te mueres. Vas a recibir mucho dinero por esa canción. Si no aceptas el dinero, te mueres. Esa canción debe contener las siguientes palabras: (Crosthwaite, 2001, p. 140).

Cornelio le lleva la lista de palabras a Dios para que haga la canción que le han pedido y éste se niega. Ante el temor de Cornelio, Dios le vuelve a dar una solución muy simple y que no se materializa: “Tú deja en mis manos ese asunto –dice Dios–. No te preocupes, hay asuntos que yo puedo solucionar. A mi manera” (Crosthwaite, 2001, p. 140).

La música es sonido, notas, luces, movimientos, silencios, y está formada de múltiples canciones, voces, frases, imágenes; pero la principal desintegración que se lleva a cabo es sobre su concepción como creación, con lo que entra en relación inmediata con la literatura: la novela también se desintegra y este proceso comienza con la elección de la materia con la que se hizo, una materia de poco peso, como un Dios que se acerca sutilmente al hombre –sin normas, obligaciones, premios o castigos–, la imágenes y las palabras populares también tienen poco peso desde un punto de vista literario, son palabras que no tienen una carga específica en ese ámbito, su carga viene de otros espacios como los que pudimos observar, espacios banales, simples, iletrados. La materia de la novela es de una ligereza diferente a la de *El beso de la mujer araña* que a pesar de usar la lengua cotidiana, personajes y esquemas cursis, aún conserva, como novela, muchas sutilezas literarias en la manera de estructurarse, la principal, quizá, es el juego de paralelismo que se da entre la historia principal y los metarrelatos.

CONCLUSIONES: El arte como continuidad creadora

[...] como de costumbre se dijeron varios nombres femeninos diferentes, esta vez de actrices, se supone, porque se apodaban Greta, Marlene, Marilyn, Merle, Jedi (?). No daba la impresión de tratarse de un código, sino broma...

Manuel Puig, *El beso de la mujer araña*

Aquí estuvieron Ramón y Cornelio cuando nadie los reconocía ni podía adivinar su futuro, cuando sólo eran un dueto entre otros duetos en una frontera como cualquier frontera. Hicieron su recorrido eterno, suspiraron igual, perdieron y recuperaron la esperanza, noche tras noche, en esos callejones.

Ahora, sólo la música permanece, sólo la música es real.

Luis Humberto Crosthwaite, *Idos de la mente*

La pregunta inicial que guió este prolongado recorrido, aquella que buscaba aclarar en qué consistía la autenticidad, la apropiación, de lo popular en *El beso de la mujer araña* y en *Idos de la mente*, obtuvo al menos dos respuestas que abren un amplio espectro de nuevas preguntas, pero que esclarecieron los campos con los que se relacionaron inicialmente:

Respecto a lo popular, se pensaba que el efecto estético partía de una especie de pertenencia del texto a la cultura popular de la cual hablaba, sin embargo nos resultaba poco trascendente la presencia del autor empírico como guía de esa pertenencia y la forma de abordaje que la crítica en general había dado a la presencia de esos objetos (de autoanálisis y de razonamiento sobre la ideología que caracteriza a determinado grupo social o sobre su relación con el ámbito literario o artístico) no nos resultaba suficiente: los significados que la crítica había planteado no indagaban en el innegable placer que se

manifiesta en estas novelas por y a través de esos objetos. Dado que para nosotros *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* manifiestan una emoción que se presenta exenta de cualquier compromiso crítico hacia sí mismas, ni develación, ni desmitificación, pensamos que en estas novelas no había una revisión de los objetos de la cultura popular como *lo otro*, sino como lo propio. La escisión del significado de lo popular a partir de varios correlatos –lo popular significado 1) a partir de las relaciones con el contexto socio-histórico que la crítica observa, así, los objetos populares representan a un determinado grupo social –que puede ser amenazador o conservador de una cierta ideología–; 2) por su incursión en el ámbito literario, su presencia en una novela provoca la confrontación de las concepciones de lo artístico, de lo estético –o no, en el caso fallido–, así se da una concientización y un cuestionamiento de lo que conforma como discursos a lo popular y a lo literario y 3) a partir de las relaciones (ingenuas) que propician los objetos populares como materia de la creación, objetos que provienen de otros sistemas significantes y que, metarreferencialmente, manifiestan una emoción colectiva en la que se fusiona la subjetividad de un ilusionista-creador de un nuevo objeto– posibilitó su revisión como parte constituyente de la obra literaria, tanto componente estructural como parte de los sentidos que se abren, y no sólo como tema que guía la obra en un sentido específico.

Así, como primer resultado de la investigación se estableció una concepción de lo popular que se relaciona con la emotividad del creador o autor implícito y que por lo tanto nos permitía hablar del placer producido por estas novelas como producto de un objeto estético.

De esta posibilidad parte la segunda clarificación: la referencia que establecen estos objetos populares es parte del texto literario en un nivel metalingüístico. La referencia no habla del texto literario como tema, sino que representa una estrategia que a

su vez explota como productora del texto mismo: una representación con poder de representación, una representación que impone las leyes de su objeto y de su forma. Estas representaciones en las novelas toman una forma maravillosa y memorable (quizá no hermosa ni sublime), porque su materia influye en el logro de una estructura múltiple y simple al mismo tiempo, una materia que al surgir de una organización anterior (atraída por la referencia) y no ser expresamente hecha para el proyecto presente trae consigo significaciones pasadas, que implican atraer parte de una representación pasada que también impuso las leyes de su objeto y su forma, e implicó también un poder de representación –y de significación– que se multiplicará al fusionarse con la nueva representación en el nuevo objeto.

Lo que dicen *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* es simple, su materia también lo es, pero la manera en que es utilizada es más bien múltiple y leve. De esa materia se desprenden las posibilidades metaliterarias de ambas novelas. La materia restringe la libertad del creador, pero esto en lugar de resultar en un empobrecimiento es aprovechado a manera de eco: en el texto se replican los mecanismos que dieron forma anteriormente a la materia re-utilizada. Las novelas se unen, como parte de una continuidad creadora, a esas otras formas representación de la emoción colectiva.

La materia retomada se asentó en dos sentidos, por una parte las emociones que afloran a partir del cine de Hollywood de los años treinta y cuarenta o de las canciones populares (rancheras, boleros, polcas) se presentan directas, casi puras, dado que los recursos estilísticos, dada su tosquedad, no llegan a matizarlas; por otra parte la tosquedad de esos recursos se develó ampliamente significativa en el sentido inverso: uniforma, unifica, adormece lo circunstancial y por tanto mantiene lo importante de tal manera íntegro que puede seguirse reconociendo.

Desde este punto de vista la estética de las dos novelas se relaciona directamente con el proceso metarreferencial que desencadena la materia popular. Como la metarreferencia es aquí un proceso metalingüístico que se basa en la simple reproducción o continuación de la forma de significación que vivió la materia anteriormente, se trata de un proceso de poco peso y asentado en un objeto presente, visible.

Estas novelas poseen las cualidades que Calvino proponía para una literatura que puede evitar la erosión del significado, el vacío, la petrificación del mundo y hemos intentado mostrarlo respecto a esta función metarreferencial que desencadena la materia popular, de este ejercicio podemos resumir que *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* poseen una rapidez que permite sentir la continuidad del mundo, una exactitud que ubica al lector ante el vértigo que provoca el infinito inaprensible, una multiplicidad que habla de la compleja conexión de las cosas entre sí, una visibilidad que se asienta en imágenes memorables y una levedad que permite evitar la pesadez del mundo.

En las novelas de Puig y Crosthwaite el trabajo de planeación que dará densidad y sentido al texto y al mundo que en él se muestra se queda a la vista, se exhibe abiertamente en su sencillez y así el lector de la novela observa que de él brota un poder de representación que se multiplica en la novela.

La coherencia de las novelas está ceñirá parcialmente a lo que su materia les impone: al elegir esos melodramas y esa música no puede quitarles todas sus implicaciones ideológicas; toda esa carga social e ideológica nunca desaparece, pero las novelas muestran que esa carga no tiene que estar activa todo el tiempo, no tiene que regir en todas la versiones de los hechos narrados.

En ambas novelas los acontecimientos son puntiformes, se suceden en una continuidad casi natural, que si se pensara desde un punto de vista diferente al que el texto propone, se rompería. Esto es lo que nos muestra la materia de la que está hecho, en

una reflexión metarreferencial, que apunta a sí misma dejando ver su funcionamiento dentro de la ficción.

Las acciones que forman estas sencillas historias son ineluctables, la cantidad de veces que se ha repetido las hacen irrevocables, en las novelas no se intenta explicar su sucesión y se concentra en describir las características que en este caso particular tienen los participantes

Para aprehender el universo en las novelas se ubican dos figuras que se van creando por aproximación: Para Molina la lágrima que corre por la mejilla de las protagonistas contiene todo lo que no puede decir sobre el amor, y se va repitiendo, en diferentes circunstancias, con diversos actores, pero siempre como contención.

En *Idos de la mente* la figura que parece contener el universo es la de la canción, contenida en palabras, en signos literarios. La exactitud de estos signos se da por aproximaciones. La canción será, desde el inicio de la novela, un objeto que evita que el hombre se pierda, que le recuerda su propia presencia. Los signos que la abarcan buscan contener su brillo, su andar –no ya por la mejilla, sino por las calles–; la música se ubica en dos estados: uno dentro de los personajes y otros fuera de ellos, en el interior es una luz, un punto que se mueve, en el exterior es como una lluvia, una fuerza incontenible que recubre a todos.

En ambas novelas el encuentro de la palabra precisa se da a partir de una búsqueda colectiva y el acercamiento incluye diversas perspectivas que van uniéndose.

La multiplicidad de estas dos novelas se logra nuevamente por la evocación de diversos textos a través de sus materias. En *El beso de la mujer araña* están presentes la novela, la narración oral de Molina, el melodrama cinematográfico, multiplicados por su visión a través del pensamiento explicativo y el imaginativo, pero no sólo como variedades narrativas, sino como textos específicos y contextualizados. La novela como

forma no es popular, su materia, al menos una parte, sí lo es y por tanto su forma se matiza y se da una especie de anamorfosis que sólo se alude. Lo mismo ocurre con *Idos de la mente*. La novela no se deforma en el plano literal, en éste se presenta un texto franco y simple, pero desde la primera y más simple connotación se observan los entrecruzamientos y desproporciones que plantea. Un solo objeto, una misma palabra o frase se desdoblan en sus múltiples sentidos cotextuales y contextuales: *Idos de la mente* es novela, es canción, es voz popular, es metáfora sobre la locura y también es alusión a creencias populares, a un grupo de música nortea, a la relación homosexual entre sus miembros... y todos esos sentidos se muestran en un modelo que habla de todo aquello y de sí mismo: la ficción ayuda a concebir la búsqueda de trascendencia humana y su imposibilidad, pero también la ciñe y la legisla como parcial, como relativa.

La multiplicidad en ambas novelas se da como en el laberinto de una sola línea de Borges. La sucesividad material del lenguaje permite establecer relaciones que se ampliarán conforme las redes contextuales se extiendan. La ficción conecta a través del signo lingüístico (su soporte básico) diversos sentidos, tanto literales como culturales (muchos de ellos populares en tanto que cumplen una función de comunión) en el signo literario (esto es, el que cumple una función estética).

A pesar de *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* están hechas a partir de imágenes provenientes de un mundo figurativo que la cultura ha construido, hay a partir de ellas un proceso de abstracción, condensación e interiorización que las involucra como punto de fuga y no como sentido. Por ello han logrado crear formas memorables. Su materia *popular* no se impone como tema para ser recordado, sino como participante en las cualidades que tendrá aquello que será memorable. La imaginación que lo retoma no está limitada por las leyes de lo masivo, sino que debe considerar el poder de representación de la emoción colectiva que está presente en esa materia.

Las imágenes que surgen son claras y bien definidas: en *El beso de la mujer araña* aparecen la perfecta y seductoramente peligrosa mujer araña, Molina y Valentín en una eterna y, al mismo tiempo, brevísima conversación, la mirada del narrador fascinada ante la pantalla y aquellos inmensos rostros recorridos por brillantes lágrimas; en *Idos de la mente*, la canción incontenible que se transfigura ante cada escucha, Dios hablándole al oído al cantor a través del viento hasta que es hora de comprarse un nuevo sombrero, Cornelio condenado a la soledad, ya sea en la copa de un árbol, ante un auditorio lleno o en el fondo de un armario; Ramón, muy cansado, acariciando a su acordeón o las largas piernas de Susanita, viendo cómo se aleja Cornelio.

Todas son imágenes elementales, pero con forma de pequeños relatos porque eso es lo que se ha trasminado de la materia: la búsqueda de la emoción que siempre va unida a un contexto fácil de recordar, fácil de entender.

Finalmente, nos parece que tanto *El beso de la mujer araña* como *Idos de la mente* se ocupan de esta búsqueda de sustracción del peso del mundo.

En *El beso de la mujer araña* encontramos imágenes de la pesadumbre que significa el estigma de la homosexualidad de Molina, de la represión ideológica, de la magnificación del poder que significa la dictadura, del convencionalismo interno del cual es imposible escapar, la imposibilidad del amor. Por su parte en *Idos de la mente* encontramos la pérdida del amor y de la amistad, la soledad y las penosas necesidades de la fama, la amenaza constante de los narcos y la coacción ineludible de los medios de comunicación. Todos ellos podrían ser temas que nos llevarían a examinar concienzuda y seriamente la realidad humana, pero, como hemos dicho ya, lo que tenemos en estas dos novelas son “sólo” representaciones que los tocan.

La levedad de *Idos de la mente* no es tan sutil como la de *El beso de la mujer araña*, sus imágenes son más toscas, incluso groseras, porque corresponden con el contexto que la

materia ha atraído; sin embargo ambas muestran que no hay tanta gravedad en aquello que se vive.

En el caso de *El beso de la mujer araña* se replicaron los procedimientos del melodrama cinematográfico asociados con géneros específicos: en cada uno de ellos encontró formas que están íntimamente relacionadas con el sentir humano, formas arquetípicas que potencializadas por sus recursos visuales y sonoros. Los claroscuros fueron útiles en la conformación del ambiente, se presentaron también al nivel de las pasiones de los personajes; la exacerbación visual se refleja en emociones engrandecidas y vueltas objeto; la mirada se muestra con su poder creador o destructor; la relación entre los sentidos y el ambiente que perciben se puede presentar como natural e instintiva o como regimentada socialmente, dependiendo del espacio en el que se ubica el hombre: la selva en una isla insólita, la playa o el mundo urbano.

Idos de la mente multiplicó los recursos evocativos de la canción popular: como artificio comercial, como una estructura de doble significación, como resultado de un proceso creativo que involucra la inspiración y como aparición del lado sensible del hombre. A través de estos recursos las palabras y las frases de la novela liberan la emotividad y muestran lo contradictorio que es el deseo de trascendencia del hombre a través de toda una industria que produce y desecha sus mercancías; evidencian lo inevitablemente ridículo o inútil que es hablar de aquello que no se puede decir, porque el doble sentido sexual o artístico es un juego cuya verdad o falsedad es intrascendente y sólo tiene objeto como posibilidad; exponen lo dolorosa y solitaria que es la creación, porque sólo existe para ser exhibida al otro sin que el artista posea nunca su esencia; y finalmente, hablan de lo instantánea que es la verdadera felicidad que produce la música y el arte.

De la investigación planteada inicialmente resultó una visión panorámica ante la cual quedan abiertas muchísimas puertas para el análisis más puntual, el objetivo principal se cumplió al observar el funcionamiento de la metarreferencia en estos dos textos. Sin embargo una vez clarificada esta relación las posibilidades fueron inmensas y la capacidad para asentarlas aquí es poca. De entrada quedan por explorar cada uno de los procedimientos aquí apenas hemos señalado y examinado parcialmente.

Queda a la vista una intensa revisión de las relaciones que la literatura establece con los procedimientos de los géneros populares –desde los medievales, como el romance, con el que se advirtió una muy viva correspondencia, hasta los más actuales como pueden ser los producidos por los medios de comunicación–.

Queda por explorar la posibilidad didáctica de la evocación contextual como forma de aprehender la experiencia e identificar como propia la emoción representada y experimentar si los procedimientos que implementaron estos textos se repiten en la creación o en la lectura, dado que la utilización de elementos populares es una práctica común entre muchos de nuevos creadores y pareciera que en varios de ellos falta la naturalidad que el procedimiento metarreferencial de evocar un contexto claro y ampliamente conocido produce.

La evocación (o referencia a un contexto específico) se presenta como el recurso común en ambas novelas. Los efectos que se van logrando a través de las imágenes populares y literarias únicamente requieren de la recuperación de un contexto específico para sentirlos, como sucede con las formas populares que retoman ambas novelas.

A pesar de la dificultad de trabajar con dos novelas que se ubican en dos espacios socioculturales lejanos, se logró ubicar una misma relación creativa con la materia popular. Respecto a la metarreferencia que se desencadena a través de la materia popular es notorio que en *El beso de la mujer araña* se presenta un autocuestionamiento de la

misma, en esta novela son ampliamente justificables las lecturas que observan a lo popular desde un correlato de autoanálisis y de razonamiento sobre la ideología que caracteriza a la sociedad argentina de su época y sobre su relación con el ámbito literario o artístico que la rodea como texto literario. En un pequeño texto que aparece a manera de prólogo en una compilación de sus argumentos para cine, Manuel Puig (2004, pp. 9-10) se cuestionaba sobre si algunas personas son “personajes de melodrama” y otras son personajes de dramas. La preocupación por la existencia de un destino melodramático que “Te cae, y te electrocuta como un rayo” enmarca toda una serie de dudas que recorren la obra de Puig de manera constante, a través de los múltiples recursos de carácter popular que pueblan su obra y *El beso de la mujer araña* no es la excepción.

¿Qué hace que un destino sea melodramático? Esta preocupación avanza sobre el vértice de lo que se piensa y lo que se siente, sobre la posibilidad de que existe una versión “profunda” del hombre y una versión “superficial” cuya sensibilidad está a flor de piel. ¿Pueden los seres cuya historia es de melodrama ser algo más que una versión maltrecha de los otros? ¿Puede conmovernos profundamente su historia, su desgracia, su alegría? ¿Pueden ser esas sensaciones algo más que la superficie de nuestros sentimientos? ¿El amor que se ve en la telenovela, que brilla en la lágrima que corre cursivamente por la mejilla de la heroína, que se vuelve doloroso ante una canción sobre la mujer que se fue, es tan profundo, tan humano y tan digno de ser visto, recordado o imaginado como cualquier otro? Más allá todavía: ¿puede considerarse hermoso? Obviamente a partir de textos como *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* consideramos que sí. Pero para observar esa belleza se debe abandonar la individualidad, se debe reconocer la esencia que une con el otro. Se debe reconocer que sí, sin ironía, a veces las historias son tristes y que el hecho de que esto sea un lugar común no hará que dejen de serlo.

Bibliografía

- Abbagnano, Nicola. (2003 [1961]). *Diccionario de filosofía*. Trad. Alfredo N. Galletti. México: Fondo de Cultura Económica.
- Amícola, José y Graciela Speranza. (1998). *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Amorós, Andrés. (1991). "Sin título". En García-Ramos, Juan Manuel. *Manuel Puig. La semana de autor*. Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- Andreu, Alicia G. (1983). "El folletín: de Galdós a Manuel Puig". *Revista iberoamericana*, Vol. XLIX, No. 123-124. Abril-Septiembre: 541-546.
- Bardauil, Pablo. (1998). "Literatura y revolución. La recepción de Puig en las revistas *Los libros y Crisis*". En Amícola, J. y Speranza, G. *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Barthes, Roland, Todorov, Tzvetan (et al.). (1970 [1968]). *Lo verosímil*. Trad. Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Baudrillard, Jean. (2008). *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bellver Sáez, Pilar. (2008). "Tijuana en los cuentos de Luis Humberto Crosthwaite: el reto a la utopía de las culturas híbridas en la frontera". *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura*, No. 20.
- Benjamin, Walter. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca.
- Bollème, Geneviève. (1990 [1986]). *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*. Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero. México: Grijalbo/CONACULTA.
- Borges, Jorge Luis. (1987). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Calabrese, Omar. (1999 [1987]). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Calvino, Italo. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela.
- Camarero Arribas, Jesús. (2004). "Las estructuras formales de la metaliteratura". Dialnet, Universidad de la Rioja. Consultado el 22 de agosto de 2013 en <dialnet.unirioja.es/download/articulo/1011624.pdf>.
- Carmona, Ramón. (1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*. México: Rei.
- Castillo Aguirre, Nora Lizet. (2005). "Reseña de: *El norte: Una experiencia contemporánea en la literatura mexicana* de Miguel G. Rodríguez Lozano". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*: 273-277.

- Castillo, Carolina. (2004). "Manuel Puig y la novela de la conversación. El gesto de un narrador vanguardista". *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Ed. Universidad Complutense de Madrid. Consultada el 12 de marzo de 2010 en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/narvang.html>>.
- Céspedes Guevara, Julián. (2010). "Construcción y comunicación de significados en la música popular", *Revista CS, Universidad ICESI*, No. 5, enero-junio. Cali, Colombia: 167-218. Consultada en http://www.academia.edu/385806/Construccion_y_Comunicacion_de_Significados_en_la_Musica_popular
- Coddou, Marcelo. (1978). "Complejidad estructural de *El beso de la mujer araña*". *INTI: Revista de literatura hispánica* Vol. 1. No. 7.
- Corbatta, Jorgelina. (1983). "Encuentros con Manuel Puig". *Revista iberoamericana* No. 123-124: 591-620.
- Corbatta, Jorgelina. (1998). "Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina: Manuel Puig". En Amícola, J. y G. Speranza. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Crosthwaite, Luis Humberto. (2001). *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz.
- Dalmaroni, Miguel. (1998). "Todo Argentina es héroe de Boquitas". En Amícola, J. y G. Speranza. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- De Diego, Estrella. (2006). "El sueño americano, incluso eso que llaman pop art". En Maderuelo, Javier. *Medio siglo de arte. Últimas tendencias 1955-2005*. Madrid: ABADA Editores.
- Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. (1990). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era Ediciones.
- Eco, Umberto. (1973). "Entrevista". En Ragué Arias, Ma. José. *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat Editores.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen, 1993 [1968].
- Fangmann, Cristina. (1998). "De la tentación a la traición: Rita Hayworth, postmodernismo y recepción" En Amícola, José y Graciela Speranza. *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Frit, Simon, Will Staw y John Stree. (2006 [2001]). *La otra historia del Rock. Aspectos clave del desarrollo de la música popular: desde las nuevas tecnologías hasta la política y la globalización*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Giordano, Alberto. (1996). "Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor". *Revista Orbis tertius*, año I, núm. 2-3. 1996. Consultado el 14 de febrero de 2013 en

<http://es.scribd.com/doc/56670598/Manuel-Puig-Los-Comienzos-de-Una-Literatura-Menor-Alberto-Giordano>

- Goloboff, Mario. (1998). "Puig: el camino de la oralidad". En Amícola, J. y Speranza G. *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Gusmán, Luis. (1998). Sin título. En Amícola, José y Speranza, Graciela. *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Ibargüengoitia, Jorge. (1987 [1964]). *Los relámpagos de agosto*. México: Joaquín Mortiz.
- Iser, Wolfgang. (1987 [1976]). *El acto de leer*. Trad. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus.
- Jiménez-Blanco, María Dolores. (2006). "Variaciones de lo apocalíptico. Expresionismo abstracto e informalismo". En Maderuelo, Javier. *Medio Siglo de arte. Últimas tendencias*. Madrid: Abada Editores.
- Lévi-Strauss, Claude. (1997 [1962]). *El pensamiento salvaje*. Colombia: FCE.
- Lobato Osorio, Lucina. (2008). "Parnaseo, un ciber paseo por la literatura". Revista Tirant No. 11. Consultado en <http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.11/Art.4_Lobato_Ejes.pdf>.
- Logie, Ilse. (1998). "El replanteamiento de la mimesis en la novelística de Manuel Puig". En Amícola, José y Graciela Speranza. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Marchán Fiz, Simón. (2009 [1972]). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal.
- Mercado, Tununa. (1998). "Querido Manuel". En Amícola, José y Graciela Speranza. *Encuentro Internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Moles, Abraham. (1990). *El kitsch. El arte de la felicidad*. Madrid: Paidós.
- Monsiváis, Carlos. (2005 [1977]). *Amor perdido*. México: Era/LOM/Trilce/Txalaparta.
- Ovidio. (2010). "La metamorfosis". Edu Mec, Lectura Solidaria Biblioteca digital. Consultado en <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/O/Ovidio%20-%20Metamorfosis.pdf>.
- Pauls, Alan. (1998). Sin título. En Amícola, J. y Speranza, G. *Encuentro internacional Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Peláez Máximo, Patricia Isabel. (2005). "Luis Humberto Crosthwaite: el caso de su cuentística". Tesis UNAM.
- Pérez Carreño, Francisca. (2006). "Espacio y cuerpo en el arte minimal: la experiencia del arte". En Maderuelo, Javier (Ed.). *Medio siglo del arte. Últimas tendencias 1955-2005*. Madrid: Abada Editores.

- Puig, Manuel. (1999 [1976]). *El beso de la mujer araña*. México: Seix Barral.
- Puig, Manuel. (2004). "Un destino melodramático". En Russo, E. Manuel Puig. *Un destino melodramático. Argumentos*. Buenos Aires: El cuenco de plata/Biblioteca Manuel Puig.
- Ragué Arias, Ma. José. (1973). *Los movimientos pop*. Barcelona: Salvat Editores.
- Rama, Ángel. (1981). *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964/1980*. México: Marcha Editores.
- Sarduy, Severo. (1987). *Nueva inestabilidad*. México: Editorial Vuelta.
- Shaw, Donald. (1999). *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, Posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra.
- Skármeta, Antonio. (1981). "Al fin y al cabo, es su propia vida la cosa más cercana que cada escritor tiene para echar mano". En Viñas, David, Ángel Rama, Jean Franco y otros. *Más allá del Boom: literatura y mercado*. México: Marcha Editores.
- Tabuenca Córdoba, María Socorro. (1997). "Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras". *Frontera Norte* No. 9: 18
- Thomasseau, Jean-Marie. (1989). *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tornés Reyes, Emmanuel. (1996). *¿Qué es el postboom?* La Habana: Letras Cubanas.
- Tzara, Tristan. *Siete manifiestos Dadá*. Consultado el 31 octubre de 2013 en <http://elterritorio.org/documents/casilda/LECTURA%2020-%20Manifiesto%20Dadaista.pdf>
- Vargas Llosa, Mario. (2001). "Disparen al novelista". *Clarín.com*. Consultado el 8 de marzo de 2010 en <<http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2001/01/07/u-00311.htm>>.
- Villanueva González, Karina Esthela. (2004). *Hacia una diversidad fronteriza: Instrucciones para cruzar la frontera, una muestra de la cuentística de Luis Humberto Crosthwaite*. México: Tesis UNAM.
- Virgilio. 2010. *La Eneida*. Edu Mec Biblioteca Digital. Consultado en <[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/V/Virgilio%20-%20La%20Eneida%20\(en%20verso\).pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/V/Virgilio%20-%20La%20Eneida%20(en%20verso).pdf)>.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth. (2003). "La marginalidad en tres narradores mexicanos contemporáneos: Guillermo Fadanelli, Luis Humberto Crosthwaite y Cristina Rivera Garza". Tesis UAM-I.
- Yépez, Heriberto. (2013). "Libros made in Tijuana". *Milenio*, 4 de octubre de 2013. Consultado en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9000738>
- Zubiaurre, María Teresa. (2000). *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.