



La subjetividad olvidada: Si muero lejos de ti y la ruptura de la historiografía literaria

Ryan Long

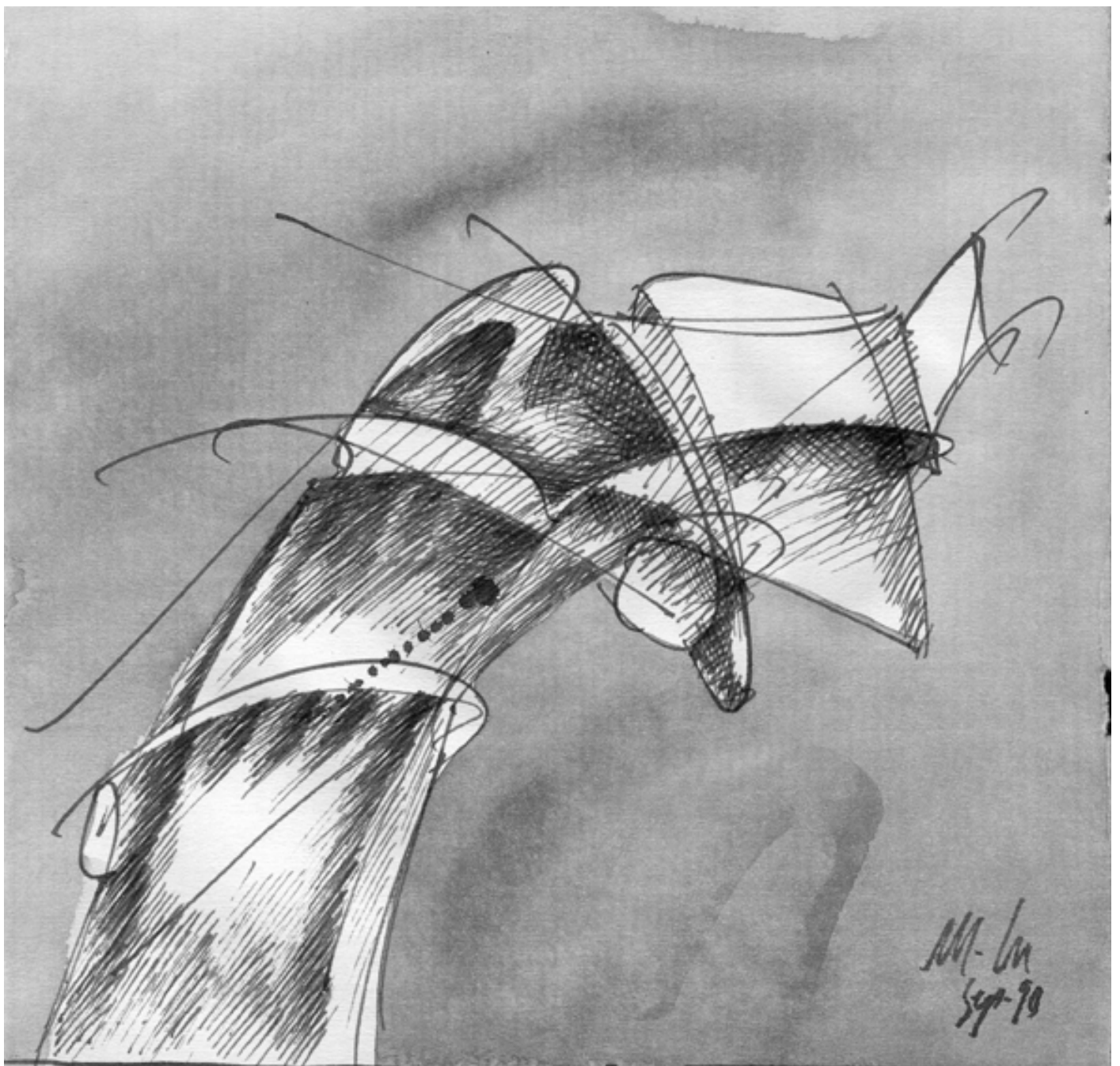
Ryan Long es profesor de la Duke University, EUA.

Desde el principio de la segunda novela de Jorge Aguilar Mora, *Si muero lejos de ti* (1979), el olvido produce dolor. El texto empieza con una imagen de Yoris —el protagonista joven de clase media— atravesando la ciudad de México en autobús. El reconocimiento de haber olvidado algo le choca, pegándole con una fuerza visible que también provoca la reacción inmediata de los otros pasajeros: “Yoris sintió el dolor de haber olvidado algo y movió la cabeza con tanta violencia que todos los pasajeros del camión voltearon a verlo con un aullido de animal pateado a traición” (p. 11). A pesar de su vergüenza pública, Yoris no puede controlar sus movimientos y los síntomas físicos de su olvido empiezan a extenderse más allá de su ser individual, causando que lo que le rodea se espese y se hinche, igual a su sangre, que pulsa “a flujo perezoso” (*idem*). La tarde, los otros pasajeros, el olor de las emisiones del camión, todo se transforma en “un sopor que deseaba dominar forzando la memoria de todos: como si el aire fuera un músculo para recordar y retener todos los dolores” (*idem*). El aire en el camión, pesado con el dolor colectivo que absorbe, es denso, elástico y cargado con un recuerdo que arrolla a la gente que traga. El aire obliga a los pasajeros a que recuerden que han olvidado algo, pero no les revela lo que puede ser, como en el caso de Yoris: “Lo que le hacía

mover violentamente la cabeza era la localización imprecisa y ubicua del olvido que se apoderaba de él... como un iris injustificado en aquella tarde calcinada" (*idem*). Esta escena de la primera página de la novela establece un tema compuesto que aparece a lo largo del texto: que el México posTlatelolco se satura de una memoria histórica que excede el poder perceptivo de sus ciudadanos y que exige que ellos se encaren con los límites de sus subjetividades individuales y colectivas. No controlan el proceso de la memoria. Son controlados por él. No son sujetos que perciben, sino sujetos percibidos por la historia que los rodea.

La descripción del ambiente en el camión, el cual parece ser un músculo absorbente, recuerda, por contraste, otro esfuer-

zo novelístico de contener la realidad histórica mexicana dentro del orden simbólico de un texto literario. Aquí me refiero a *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, publicada una década antes de Tlatelolco y veintiún años antes de *Si muero lejos de ti*. El hecho de que la novela de Aguilar Mora establezca un diálogo con el texto de Fuentes se hace más evidente en el segundo capítulo de aquélla. Más abstracto que el primer capítulo, el segundo contempla y define el concepto de la mirada: "La mirada es un nudo invisible de aire. La mirada es una cicatriz transparente en el aire. La mirada es una arruga translúcida del aire" (p. 19). Propongo que la relación que se establece aquí entre la mirada y el aire donde aparece es una conexión que clarifica el significado de "iris" en el pasaje citado arriba, que describe lo olvidado no



identificado, pero ubicuo que se apodera de Yoris. El “iris injustificado” que interrumpe la “tarde calcinada” del viaje de Yoris no es un arco iris, sino un ojo, un ojo que ve todo, pero que no puede verse a sí mismo. Este significado permite otra referencia al texto de Fuentes, la conclusión del cual se ofrece como punto de partida para este análisis de *Si muero lejos de ti*, en el cual se propone que es una novela clave para la historiografía literaria mexicana.

La región más transparente concluye con la transformación de Ixca Cienfuegos, quizás el personaje más importante de la novela. Cienfuegos es un etnógrafo itinerante y posee la capacidad de cruzar las enormes distancias entre varios puntos del DF con la misma facilidad que puede atravesar barreras de clase social. Es un personaje que provoca las confesiones de otros, sacándoles sus historias, y representa también una táctica narrativa, algo que da coherencia a la estructura heterogénea de la novela. Al final de *La región...*, la diferencia entre personaje y táctica narrativa desaparece cuando Cienfuegos se transforma en el texto mismo. Sus pensamientos se enlazan con las voces de los personajes que ha encontrado. Su cuerpo desaparece y Cienfuegos se vuelve capaz de adoptar numerosas perspectivas de manera simultánea. Durante el proceso de esta transformación, Cienfuegos llega a ser también la historia nacional mexicana, lo cual se transmite a lo largo de varias páginas que enumeran una lista de eventos que cubre siglos, desde la época precolombina hasta el periodo posrevolucionario que compone el presente de la novela. La desencarnación de Cienfuegos, es decir, el proceso que convierte su subjetividad física en una trascendencia etérea, depende de la integridad de su visión. Después de todo, sus ojos quedan:

El frío viento de diciembre arrastró a Cienfuegos, con pies veloces, por la avenida, por la ciudad, y sus ojos —el único punto vivo y brillante de ese cuerpo sin luz— absorbían casas y pavimentos y hombres sueltos de la hora, ascendían hasta el centro de la noche y Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima... (p. 443)

Con esta capacidad de absorber la ciudad de México y, de forma gradual, el pasado de la nación, Cienfuegos también

puede transmitir lo que ve con su voz. Así, llega a ser un punto focal a través del cual pasa la realidad total de México y que permite la representación unida del presente y pasado nacionales. La identificación entre Cienfuegos y la novela refuerza la idea de que ésta sea una forma privilegiada de representación narrativa y la establece como un género literario capaz de contener y representar una historia total.



Como sus ojos y su voz son conductos de la historia, Cienfuegos se construye como un sujeto que puede comprender una totalidad, que puede contenerla dentro de su mirada. Entonces, ¿qué es lo que sugiere la novela de Aguilar Mora cuando la mirada se presenta no como una lente transparente, sino como un nudo, una cicatriz, una arruga? Para responder a esta pregunta ayuda hacer referencia a una entrevista durante la cual Aguilar Mora discute la pluralidad de voces de la que se compone *Si muero lejos de ti*. El autor explica que, para reforzar la pluralidad de su novela, “al principio hay un capítulo en el que no aparecen personajes, es la mirada la que habla” (Toledo, p. 120). Luego Aguilar Mora describe uno de los aspectos más desafiantes de la composición

de un texto multivocal: “Por supuesto, forzosamente tiene que haber un sujeto, por más que se quiera diversificar... Es imposible evitar la idea de que alguien que se esté expresando en un ‘nosotros’ sea un ‘yo’ ” (*idem*). Lo más interesante respecto de estas observaciones de Aguilar Mora es que parecen contradecir uno de los temas centrales de la novela, es decir, el colapso de la subjetividad en el México posTlatelolco, no sólo de la subjetividad colectiva sino también de la individual. Considero válida la presunción de que los individuales no se pueden definir como elementos completamente distintos de las colectividades de las cuales forman parte —una presunción reforzada por la descripción hecha por Aguilar Mora sobre la relación entre el “yo” y el “nosotros”—, y propongo que *Si muero lejos de ti* disuelve la máscara de comunidad nacional, establecida durante décadas por discursos filosóficos, literarios y políticos. Al quitar la máscara, la novela revela que debajo de ella no yace ninguna subjetividad.

Entre la mirada comprensiva de Ixca Cienfuegos y la mirada que define Aguilar Mora, hay un contraste que establece conceptos opuestos de la subjetividad. Cienfuegos, Fuentes y la novela totalizante (una categoría a la cual pertenece sin duda *La región...*) representan una idea de subjetividad que corresponde a lo que Lacan identifica como una noción privilegiada del sujeto, una noción que enlaza la percepción con la posesión: “El privilegio del sujeto parece ser establecido... por esa relación bipolar y reflexiva por la cual, al momento que yo percibo, mi representación me pertenece” (p. 81).^{*} La novela de Fuentes, por ejemplo, apresa la historia mexicana y, por extensión, la innumerable gente que la ocupa. Pertenecen a la visión del novelista. Además, como sugiere Lacan, es la aprehensión del otro que refuerza la subjetividad de la que percibe, porque las representaciones que ella hace de sí misma también pertenecen a ella, y así fundan su autonomía. Hay varios precursores de la representación comprensiva y totalizante que concluye la novela de Fuentes, y éstos emergen en varios momentos de la historia del pensamiento mexicanista, de la búsqueda de “lo mexicano”. Muchos ejemplos de este tipo de representación son notablemente visuales, como se ve en la pregunta que hace Emilio Uranga sobre la autenticidad mexicana: “¿Cuál es esa noción clave, verdadera bóveda, en cuya concavidad hemos de inscribir nuestra acción cotidiana?” (p. 408). Para Uranga, “lo mexicano” es la respuesta a su pregunta y es capaz de establecer un espacio inclusivo que puede contener y explicar la realidad mexicana, es decir, “una atmósfera... o una significación en cuyo seno, advertida o inadvertidamente, nos movemos, y que re-

ferimos, para que adquieran inteligibilidad, todas nuestras experiencias” (p. 409). La relación que Uranga establece entre las experiencias individuales de los miembros de la comunidad nacional, una relación que es inscrita en el techo abovedado de la autenticidad mexicana, aparece también en la obra de Samuel Ramos, por ejemplo cuando éste señala que: “Bien orientada la educación, no debe tender hacia el aumento del saber, sino hacia la transformación de éste en una capacidad espiritual para conocer y elaborar el material que cada experiencia singular ofrece” (p. 94). La relación jerárquica entre estos pensadores y la comunidad nacional que describen se manifiesta de manera nítida en la escritura de Manuel Gamio, cuando insiste en que hay que asimilar a las poblaciones indígenas a una visión de la nación europeizada, o a lo mejor, mestiza:

Quando... hayan sido incorporados a la vida nacional nuestras familias indígenas, las fuerzas que hoy oculta el país en estado latente y pasivo, se transformarán en energías dinámicas inmediatamente productivas y comenzará a fortalecerse el verdadero sentimiento de nacionalidad (pp. 27-28).

Todas estas observaciones, tanto como la conclusión de la novela de Fuentes, demuestran la creencia establecida de que los intelectuales mexicanos son capaces de imaginar la nación como una promesa que se cumplirá cuando se incorporen las experiencias cotidianas de todos los nacionales dentro de un espacio trascendental que dota esas experiencias con un significado que las une. Son observaciones que sugieren también que sólo una minoría privilegiada posee la capacidad de ver ese espacio trascendental en su totalidad y que, por lo tanto, esa minoría tiene que encargarse de la tarea de definir una subjetividad colectiva que incluirá y guiará las subjetividades individuales de los mexicanos. Esa subjetividad colectiva es la nación mexicana, latente todavía, pero auténtica.

Tanto Fuentes como estos mexicanistas se erigen como pensadores capaces de establecer un sistema que contendrá a mexicanos menos privilegiados. Además, parecen ocupar una posición universal y neutral desde la cual pronuncian sus profecías. Para Ixca Cienfuegos, la posibilidad de adoptar una postura universalista exige la pérdida de su existencia física. Al final de *La región...*, Cienfuegos se transforma en el viento, un ojo sin cuerpo y una voz desencarnada. Por contraste, la mirada en la novela de Aguilar Mora es extraordinariamente física. Su manifestación más llamativa es cuando el

narrador la define como esa “cicatriz transparente en el aire”. La presencia de una cicatriz indica la existencia anterior de una herida que no se ha curado por completo. En este caso, la cicatriz es transparente. Es invisible, pero todavía presente. Entonces, la cicatriz denomina un hueco invisible pero determinante en la conciencia perceptiva. Lacan rechaza la posibilidad de una conciencia individual que pueda aprehender a otros y, por lo tanto, una representación de sí misma, aunque destaca la importancia fundamental de las lagunas que pueblan el campo visual. Propone que “el psicoanálisis considera la conciencia como algo irrecuperablemente limitado y lo instituye como un principio, no sólo de la idealización, sino de la *méconnaissance*... la *scotoma*” (pp. 82-83, énfasis original).

La scotoma se define como una mancha o una ausencia en el campo visual, y su relación con la subjetividad es que representa el hueco o la división que el sujeto no puede controlar, y que, por su parte, determina al sujeto. La lucha del sujeto es su esfuerzo infinito por reconstituirse, por reparar la división que lo constituye. Como explica Lacan:

el interés, para el sujeto, que su propia división produce, está irremediablemente ligado a eso que lo determina —específicamente, un objeto privilegiado que ha surgido de una separación primordial, de una automutilación provocada por el mero acercamiento de lo real (p. 83).

El deseo de superar esta división es un aspecto esencial de la mirada, la cual Lacan define en este contexto como “el objeto de que depende la fantasía de la cual se suspende el sujeto en una vacilación esencial” (*idem*). Por lo tanto, la mirada no emerge del sujeto, sino que es una fuerza externa, irrecuperable, hacia la cual el sujeto se siente repetida y tenazmente empujado. Es una fuerza irresistible que Lacan define como “la búsqueda de una sustancia no nombrada de la cual yo, el que percibe, me arranco” (p. 82). En lugar de producir, como si

emergiera de la nada, una noción idealizada de la comunidad nacional, el sujeto se encuentra producido por esa fantasía, controlado por ella, suspendido de ella en un esfuerzo por libertarse de sus garras.

La falta de control sobre la imaginaria nacional se encarna en el dilema de Yoris. Él es incapaz de controlar su propio cuerpo, atormentado por una causa ausente, la cicatriz transparente de lo olvidado. La descripción más detallada de Tlatelolco que aparece en la novela de Aguilar Mora es una que identifica la matanza con lo olvidado, con los huecos innegables que contaminan la memoria colectiva, poblando los espacios que antes ocupaban los vivos. Un narrador anónimo, hablando desde la muerte en *Si muero lejos de ti*, describe la división insuperable entre los muertos y los vivos de Tlatelolco: “Nadie sabe nada, nadie, los que vivieron no lo contarán nunca porque no tienen la voz que tenemos los muertos para hablar de aquel día, y nosotros los muertos hablamos a través de la memoria de los vivos...” (p. 420). La separación entre individuales muertos y vivos presenta un obstáculo absoluto ante la tarea de representar con fidelidad los eventos del 2 de octubre, y se refleja en una división más amplia entre una comunidad viva y otra muerta. La ciudad sirve como símbolo de esta segunda división en la siguiente pregunta posada por la novela: “¿Moriste detrás de aquella oscuridad que se había apoderado de esta ciudad sitiada y arrancada del corazón cotidiano de la otra ciudad?” (p. 419). Las imágenes empleadas por Aguilar Mora, al contrario de las que utiliza Uranga, describen la descomposición de una visión comprensiva de la comunidad nacional, la separación violenta entre “la otra ciudad” —la ciudad idealizada que pudiera contener y guiar la vida cotidiana de sus habitantes— y su contraparte oscura y sitiada: el DF de octubre de 1968.

La novela establece una conexión semejante entre las desuniones colectivas e individuales cuando describe un encuen-



tro violento que Yoris sufre. Es una escena que merece un análisis detallado. Yoris acaba de ser asaltado por dos agresores no identificados. Pueden ser policías secretos o halcones. La violencia que padece destruye cualquier sentido de identidad y orientación: “Yoris se había convertido en puro dolor, no tenía nombre, ni pasado, ni memoria, ni futuro, ni manos, ni deseo, ni imágenes, todo era dolor” (p. 111). Al haberse quedado encogido en un portal por un rato, paralizado, Yoris empieza a volver a la vida. Al recuperarse paulatinamente, sus ojos se fijan en algo que yace en el desagüe:

fue poco a poco reconociendo el objeto que atraía su mirada. Ahí... estaba tirada una caja de cerillos de la Central y desde la puerta distinguía al joven con canasta de frutas de Caravaggio, número 12 de la colección. Eran las once pasadas en su reloj, pero se lo acercó al oído para saber si con la caída no se había parado. Al tratar de oír el ruido de la cuerda lo que oyó fue un ruido sordo, una explosión seca, mortal, definitiva, como una cuchillada en el tímpano. Y la noche se desmoronó entonces en astillas, gritos, quejidos, lamentos, disparos (*idem*).

Antes de que el aire que le rodea se separe de sí mismo, destruyéndose, Yoris encuentra la cajita que necesitaba para completar su colección. No la ve de manera voluntaria, sino que es un objeto que atrae su mirada. Aguilar Mora destaca el papel que juegan los objetos inanimados en esta novela: “La idea era darle voz no sólo a muchos personajes sino también a muchas cosas, que los objetos tuvieran voz en la historia” (Toledo, p. 120). La representación en miniatura del cuadro de Caravaggio, *Fanciullo con canestro di frutta*, es un obje-



to con especial importancia porque este cuadro es también uno de los personajes de la novela, al lado de cinco cuadros más, de Martini, Ucello, Messina, Titiano y Bronzino. Estas seis obras abarcan varias épocas de la pintura europea, desde la tardía Edad Media hasta la barroca. Cada una es un retrato y cada una es una representación más realista y completa de la forma humana que la obra precedente. Entonces, propongo que no es una casualidad que la obra que Yoris todavía necesita sea la de Caravaggio; es decir, es el retrato que representa la culminación de una trayectoria artística, y que sugiere integridad y perfección.

Yoris no vio el cuadro tanto como éste le tiraba su mirada. Lacan resume un proceso semejante, cuando explica que “en el campo visual, la mirada existe afuera, yo caigo bajo su percepción, es decir, yo soy un cuadro... Lo que me determina, al nivel más elemental, dentro de lo visible, es la mirada que existe a fuera” (p. 106). La forma perfecta del cuadro de Caravaggio es la fantasía externa de la cual Yoris se suspende. Sin embargo, él no puede aprovecharse de este encuentro para reestablecer la identidad que destruyeron sus asaltadores. No hay tiempo. Al momento de encontrar la cajita de cerillos, la bóveda de la noche urbana revienta, dejando a Yoris sin nada salvo un pasado olvidado —el cual nunca recuperará— como un espacio en el que se puede inscribir. Este espacio, definido por sus nudos transparentes, cicatrices y arrugas, las voces de los muertos de Tlatelolco, ya no es una superficie trascendental que los novelistas, filósofos e historiadores son capaces de identificar. Al contrario, emerge como la fuerza real que inscribe a todos con el deseo compulsivo e irresistible de recordar lo que sólo puede quedar olvidado. •

Bibliografía

Jorge Aguilar Mora, *Si muero lejos de ti*, México, Joaquín Mortiz, 1979.
 Carlos Fuentes, *La región más transparente*, México, FCE, 1958.
 Manuel Gamio, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1916.
 Jacques Lacan, *The four fundamental concepts of psychoanalysis*, Nueva York,

W.W. Norton, 1981 (las citas de este libro fueron traducidas por mí).
 Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Planeta, 1998.
 Alejandro Toledo, *Los márgenes de la palabra: Conversaciones con escritores*, México, UNAM, 1995.