

El discursode la fábula

Julio Ortega

Citer ce document / Cite this document :

Ortega Julio. El discursode la fábula. In: América : Cahiers du CRICCAL, n°22, 1999. Écrire le Mexique. pp. 129-137;

doi : <https://doi.org/10.3406/ameri.1999.1414>

https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1999_num_22_1_1414

Fichier pdf généré le 16/04/2018

El discurso de la fábula

La *región más transparente* (1958) es un mapa temprano de la actualidad : la primera historia, se diría, del presente. La novela se documenta a sí misma como instrumento de registro : registra las voces del alba urbana, la inminencia de un sismo social, el destino moral de los hombres como tragedia colectiva. Ese instrumento se representa no como un espejo que imita o reproduce sino como un espejo desvelado que revela. Todo ocurre por primera vez : tanto el pasaje reciente del sujeto intra-urbano como el discurso gestándose del moderno relato mexicano. La ciudad de México acaba de salir de la historia y despierta en la novela.

Pero lo que el relato construye no es la relación social sino el espacio de su vaciamiento : no sólo los lugares consagrados como plenos por la ciudad, sino sus sitios desocupados, baldíos, donde la ciudad se fragmenta y, al final, se recusa. La alteridad de voces, escenas, épocas, historias, no supone la suma agregada sino la resta desagregada. Este instrumento descuenta la historia, la experiencia social, las clases, el proceso institucionalizado de la modernidad conflictiva ; y en esta actividad (febril) de des-contar, nos cuenta el otro relato : el de la negatividad de lo construido como objetividad. De allí el poder interno de esta novela de los recomienzos : a pesar de sus excesos verbales, de su tipicidad social, de sus expansiones y aclaraciones, posee una vivacidad apelativa intacta ; y, en sus mejores momentos, la nitidez de una escritura tan sensible como alerta.

Al leer, leemos las versiones que configuran lo real (desde los usos de la hora hasta la hora de la verdad) en los discursos de lo cotidiano. Esas versiones son el vasto repertorio de lo aparential, que posee un carácter determinante y decisivo. No sólo en el retrato socio-moral de los personajes sino en el más interno que esta novela registra como el espacio negativo donde la realidad se consume y disuelve. Porque aquí la frágil materia vivencial se forja en la crítica y se extravía en la racionalidad social. La práctica social aparece no sólo bajo la demostración de su crítica — como un ejemplo recusado —, sino como una contradicción inherente : en el mismo momento en que se produce genera negatividad. Se puede adelantar que la negatividad es el proceso de reconversión de los hechos : se reproducen en la lógica del poder (de la dominación económica, de las expectativas modélicas, de la interpretación discursiva) que da forma a la relación social. Por lo mismo, lo que pasa por real es el sentido de la

apariencia : los códigos son dobles, y crean fondos falsos ; sólo que ese ensamblaje de las formas vacías termina siendo toda la realidad posible. El pecado original de esta modernidad dirigida es su acto de clausura : haber cancelado las fuerzas sociales que hicieron posible la revolución mexicana ; y fundar el estado moderno como su recusación.

Así, toda la realidad se torna negativa — en el sentido en que cada construcción se hace sobre su misma negación, cada acto genera su contrasentido, cada discurso supone su contradicción. La novela da forma a esta negatividad al mostrarla como la desgarradura por donde lo real se extravía sin sentido, afirmando lo que niega y negando lo que afirma. Los mexicanos modernos aparecen como los hijos del contrasentido : el presente niega al pasado ; el estado reemplaza a la nación ; la política se vertebra como control. Esta novela, por lo tanto, registra la subjetividad como una herida del colectivo : no da cuenta de su imaginario sino en el proceso de su agonía.

Lo real tiene un horizonte común : la historia. Sólo que el presente es el proyecto de rehacerla. No sólo de reinterpretarla sino de reprocesarla al interior de la nueva sociedad de control. Así, lo que es común (la historicidad) se ha vuelto un museo del poder. Los hombres vuelven a la historia para clausurarla. Sólo la cultura (la mezcla) escapa a la racionalidad negativa del poder. Porque aquí la cultura es el otro horizonte social : la modernidad popular, construida como la forma realizada de la vida cotidiana, que se expresa en un lenguaje del mundo, pleno y vivo. Hasta la fuerza del deseo pasa por la codificación (licencia o regla, previstas) social. La cultura, por el contrario, es el margen de humanidad actual y virtual, lugar del cambio y la creación.

« ¿ Pero existe una sangre original ?, » se pregunta Manuel Zamacona, y se responde : « No, todo elemento puro se cumple y se consume en sí, no logra arraigar. Lo original es lo impuro, lo mixto. Como nosotros, como yo, como México » (68). Esa mezcla (que responde aquí a la política cultural de la hibridación, característica de la reflexión latinoamericana) es la materia que hace a la cultura. Esa identidad heterogénea es una virtualidad, la del otro horizonte — el de la creatividad, que en el instrumento de la novela tiene su forma discursiva y su imagen concurrente. Sangre o tinta, mezcla de la cultura política de los orígenes, la cultura se proyecta como la traza múltiple de la identidad : una identidad abierta, heteróclita, donde el rasgo de identificación es la puesta en crisis de lo idéntico. La materia de esta identidad es el tiempo (transcurrir) pero su forma es el dialogismo polifónico (transformar). Está más allá y afuera de lo hecho, haciéndose. Esta ciudadanía de la cultura tiene sus primeros « documentos de identidad » en la novela : en sus operaciones de adición y

combinación, en su movimiento perpetuo de oposición a la desagregación social.

La ciudad es el cruce de los caminos — de ida y vuelta, entre los horizontes de referencia, donde somos y dejamos de ser. Por un lado, la ciudad abre el abismo de la negatividad reductora y, por otro, proyecta el espacio salvado de la cultura heterogénea. « No tienes memoria, porque todo vive al mismo tiempo » (454). La ciudad nace a diario y muere diariamente. Es materialización de la historia (monumento, museo, archivo, panteón), y es fluir del mito (voces, deseos, rituales, peregrinaje). Pero es, sobre todo, territorio de los umbrales y los márgenes de la cultura (identidades, sueños, lenguajes). La novela es la transparencia de esa otra región : la de los recomienzos, allí donde la fábula tradicional del origen se transforma en el cuento crítico del porvenir.

— Te pareces al país — dijo Ixca al tomar de un codo a Rodrigo [Pola] para cruzar la avenida.

— No, Ixca, no. ¿ Por qué mi padre supo lanzarse a luchar, a superar esos defectos, y yo no ? ¿ Por qué para él y para sus hombres hubo una vía de acción honrada, abierta, y para nosotros no hay sino la conformidad, el quemarse por dentro, el sigilo y eso, eso, el chingar quedito ? (136-37).

Novela de educación (de una educación mexicana), los personajes narran su fábula del origen : se representan los orígenes como una tragedia colectiva, la tragedia de la inautenticidad mutua. Y la narran al testigo funambulesco de su tiempo : Ixca Cienfuegos, a su vez un signo flotante, que interroga, registra, y devuelve las imágenes de la identidad problemática. La condición mexicana del origen aparece no como una fuente sino como una piedra, no primera sino postrera, donde no hay fundación sino fijeza vacía :

— No hay nada indispensable en México, Rodrigo. Tarde o temprano una fuerza secreta y anónima lo inunda y transforma todo. Es una fuerza más vieja que todas las memorias, tan reducida y concentrada como un grano de pólvora : es el origen. Todo lo demás son disfraces. Allá, en el origen, está todavía México, lo que es, nunca lo que puede ser. México es algo fijado para siempre, incapaz de evolución. Una roca madre inmovible que todo lo tolera (138).

Así, ante el pasado presente y extraviado, paradójico (origen sin solución de continuidad), que evoca la desfundación pétrea (desértica, infernal) de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo ; y ante un futuro improbable, determinado ya por la petrificación de la fuente originaria, el sujeto está recortado del tiempo del saber y flota, divaga, en el destiempo de la inautenticidad. El mexicano urbano, desasido de su propio nacimiento, carece aquí de lugar de identificación ; y sólo por vía negativa puede constituirse como una sílaba del habla recusatoria : como el *no* de la

negatividad, que convierte al nosotros en un no-soy-otro. El yo se revela en su pérdida de sustancia como una conciencia de desdicha.

Si México es algo prefijado, « incapaz de evolución, » quiere decir que es un proceso clausurado ; y si Rodrigo se parece al país quiere decir que pertenece a la tipicidad. Rodrigo habla a nombre del hijo que ha perdido el origen y carece de destino. Por eso, en su habla se autorefleja, con lucidez y agonía. Debe construirse, reinventarse a su padre y a su madre, sacándolos de la historia biográfica y situándolos en la biografía moral : « desde que tengo noción de las cosas sé que soy su hijo moral más que carnal, y que hoy debía actuar, y con más razón que él... » (137). Hacerse un ser para la moral, en contraposición a un ser para la inautenticidad, es un proyecto que supone trascender la educación mexicana y empezar no sólo de nuevo sino más allá, en la virtualidad, en el margen/umbral de otro discurso. Antes que Horacio Oliveira en *Rayuela* de Julio Cortázar, Rodrigo Pola se mueve hacia la escritura, hacia la alteridad del arte, para darse otro tiempo. Y mucho antes que Zavalita en *Conversación en « La Catedral »* de Mario Vargas Llosa, ha hecho de la conciencia del fracaso el lugar de su enunciación.

Sólo que Rodrigo vive el destiempo del hijo : la tipología mexicana del padre fusilado y la madre costurera, esa metáfora del melodrama de la historia. Y la escritura, a donde llega en pos de sí mismo, en la alegoría propia del hijo, debe darse en contra del discurso materno, doméstico, hecho en las expectativas sociales. La madre descubre los poemas del hijo (150) y los rechaza porque esperaba ver al hijo convertirse en « un hombre de provecho ». Y así escribir es hacerse hijo de uno mismo — escribir es cancelar la escena materna de la asimilación, darse otro nacimiento. Por lo mismo, la escritura es una reinterpretación : da cuenta del origen, procede a excederlo, no sin un « dolor original », parecido al dolor del parto, mientras se da nacimiento adulto. Este drama (o melodrama) del héroe mexicano de la letra implica que la identidad está por hacerse (rehacerse) sobre la negación (angustia) del árbol familiar ; y sobre la recusación del destino (claudicante) social. La historia de la letra es la creación del sujeto : su ingreso al universo simbólico, donde (hijo de la moral del fracaso, de su nuevo discurso) pueda ganar la autenticidad ; esto es, reconocer la identidad de los signos que median la subjetividad del decir/hacer. Escribir sería dejar de ser « mexicano » (estereotípico) y empezar a ser el sujeto del lenguaje crítico (emancipatorio) imaginado por las equivalencias de la fábula.

Sólo que, en una vuelta de tuerca que desdobra el relato para revelar el fracaso del sujeto, la novela se reescribe a sí misma : Rodrigo ha fracasado ya como escritor ; es un falso escritor : « se vuelve uno esclavo de su propio juego » (249), dice, consciente de su íntima escisión, entre la

derrota de su proyecto y la conformidad amoralista. La fábula es aquí devorada por el sentido contrario, que descuenta los proyectos, las virtualidades. Rodrigo Pola (virtualidad de la fábula) ha perdido autenticidad, y sobrevive teatralmente en el cinismo de su contradicción : « Ya no es uno bueno ni malo, redimible ni irredimible. Quizá esto se llama quedar fuera de la gracia. Es todo » (249).

Quedar fuera de la gracia : quedar fuera del discurso de la fábula, de su proyecto de rehacer el mundo para dar un lugar al sujeto. Devorado por la fuerza implosiva, por la espiral negativa de la sociedad inauténtica (que le impone roles de conformismo), el poeta posible se convierte en el actor improbable. Actúa incluso su propio suicidio : la negatividad le cobra, con una farsa, la muerte (también falsa) a cambio de una vida (trivializada) ; el escritor, en fin, ya no se debe a la escritura. La sociedad (la ciudad de las apariencias, la comedia urbana) lo convierte en uno de sus agentes de la derrota : « —¿ Tanto he cambiado ? » (444), le pregunta Ixca, el testigo, el espejo, cronista mítico de la digresión urbana ; pero la pregunta afirma : no me reconoces porque has perdido tu cara.

Toda la novela es el proyecto de un lenguaje capaz de discernir la experiencia mexicana de la modernidad. En el teatro de voces convocadas al testimonio de su propia vida (que es el escrutinio de las máscaras sobreimpuestas y las voces refutadas), se abre ese lenguaje proteico, entre confesiones y revelaciones, entre juicios y justificaciones, entre pastiches y desnudamientos. Los personajes son voces de la subjetividad de un colectivo cuyo imaginario se ha vuelto agónico y culpable. Ese sería el escenario del malestar social y del carácter conflictivo de la significación. La novela responde ensayando el exorcismo de los hijos : la historia patria, como la paterna, es sumarizada en tanto entropía, errancia y falacia. Pero el exorcismo, a su vez, se plasma en fabulación : cada historia, cada pasaje abierto por el lenguaje narrativo, adquiere la vivacidad de lo específico y lo revelador ; como si la novela, por definición, diese a cada quien, a todos, su lenguaje ; el habla de su propio cuento, su drama, la indeterminación de su verdad. En el drama cada personaje es la voz de un sujeto mexicano introspectivo ; en el drama, cada cual vive las virtualidades de esa voz ; y en su verdad, al final, se confirman las coartadas de su incumplimiento. La fábula de estas vidas es el brío y la lucidez de un lenguaje ganado por la novela, por su libertad para verbalizar y su rigor para indagar. Otra vez, la fábula está en el hecho de que la novela sea un instrumento de registro diferencial único : el lenguaje del imaginario colectivo es el relato de su formación. El lenguaje, entonces, de la modernidad mexicana (el relato de su peculiaridad) encuentra en la novela su metáfora inquieta. La experiencia mexicana moderna (desigualdad, injusticia, control) no se puede ya entender fuera de la novela mexicana

(cuestionamiento, ruptura, búsqueda de otra modernidad, cultural y comunitaria), que en *La región más transparente* posee su mejor reflexión y más aguda refracción.

Al final de la novela, Ixca Cienfuegos, eje de la palabra fabularia, recuenta los sujetos del habla colectiva en una letanía o elegía de la humanidad disponible: habiendo recibido la palabra empeñada, la devuelve al lector, sumándolo en el nosotros. Si la novela es la conversión discursiva de aquello que en la experiencia social es silencio y en la historia acallamiento, ello propone que distintas fuerzas del imaginario nacional concurren en ella, en su lenguaje que desata los nudos de la convención y deshace las tramas de la apariencia mentirosa. Una verdad apasionada se impone desde la novela, una forma inclusiva de la verdad, que no responde por un código ni por una fe; sino que es la transparencia descubierta, el negativo revelado, que el autor potencia en el género interseccional de la novela. Por eso, la novela no juzga: los personajes se juzgan a sí mismos en ella, no para ser sancionados sino para ser discurrecidos, dichos. El juicio no está hecho a nombre de la Ley sino a nombre de la verdad, cuya certidumbre está también por hacerse. No porque haya una verdad, sino porque con los materiales de la apariencia sólo se puede interrogar por la certeza. Así, el lenguaje va y viene: viene de las posibilidades del género (ampliadas por el aprendizaje que el autor hace en Joyce, Dos Passos, Huxley, Lawrence), de la reflexión existencial y política sobre México (Alfonso Reyes, Octavio Paz, Edmundo O'Gorman); y va hacia la nueva novela latinoamericana, allí donde dialoga con Alejo Carpentier sobre el sentido trágico de la historia, anticipa algunos debates sobre la vida del arte que Cortázar desarrolla en *Rayuela*, señala la encrucijada narrativa que recobra a Leopoldo Marechal y a Juan Carlos Onetti, dos grandes narradores de la ciudad crepuscular latinoamericana, y, en fin, se adelanta a responder al escepticismo nihilista de Vargas Llosa y su topología de la imposibilidad comunitaria, típica del desencanto estético de los años 50.

Quizá más que del lenguaje narrativo de Carlos Fuentes o del lenguaje dando voz a distintos rostros y máscaras del teatro filosófico mexicano, aquí se trata de un movimiento contrario, de carácter eminentemente poético: distintas fuerzas, ideas, hipótesis, interpretaciones y experiencias adquieren entidad al ganar su lugar como lenguaje posicionado en la fábula. Porque cada hablante ejerce su discurso desde su posición en el habla fabularia; la referencialidad de esos discursos remiten, en efecto, a la ciudad, pero su ocurrencia no es documental, ni siquiera naturalista, sino novelesca. Cada instancia, personaje, tema y dilema encarnan en la escritura que los narra; y obtienen así su actualidad en el edificio discursivo de la novela/ciudad, la urgencia de su palabra en

la saturación verbal que es la suma de las hablas urbanas. De este modo, la novela es el acto de significación por la presencia ; y aun si la presencia se adelgaza en el presente precario que le da tierra poco firme, ella es un espejo de energía afirmativa de lo vivo en tanto gana su posición enunciativa en el discurso. Y aun si la presencia se torna fantasmática en el vórtice que devora de sustancia a lo genuino, ella reverbera en su pura condición de palabra.

Dicho de otro modo, todo llega al lenguaje de la novela para vivir allí instantánea, polifónica, secuencialmente. Y ésta es la calidad reafirmativa que el escenario humano adquiere a pesar del extravío y la farsa. La vida, en efecto, intensa, desasosegada, ferviente de este lenguaje, no implica una función mimética, aunque tampoco simplemente la niega. La asume, se diría, para excederla. No le interesa copiar lo real, ni siquiera sus versiones ; sino forjar la novelización del lenguaje donde lo real acontece como la vida más intensa del discurso. En la extraordinaria capacidad de la escritura novelesca (que noveliza incluso su ocurrencia), Carlos Fuentes no sólo descubrirá la naturaleza discursiva de la representación de lo real, sino también los poderes del lenguaje para desmontar los códigos, los nudos de lo real, y, en consecuencia, la calidad imaginativa de la representación novelesca. Ya en esta su primera novela se vislumbra esa persuasión poética radical del acto novelesco en manos de Fuentes ; no como mera sustitución o fantasía sino como pensamiento y entendimiento de la vida concreta. Este aparecer de lo real — de su porosidad, calor, sonido : de sus voces — se manifiesta como la resta/suma de la presencia. No en una metafísica nostálgica de la unidad perdida del sujeto y el mundo, sino como inmediatez tangible, vulnerable, única : poética, entonces. Presencia que tampoco es sólo histórica, transcurso errático ; sino que se inscribe en el delgado tiempo verbal, duración demorada por la fábula, entre el suspenso de la pérdida y la promesa de la encarnación. Materia fluida, equivalencia de lo vivo por nombrado.

De allí la inquieta fuerza de esta novela, su poder de nombrar y retener, esa energía empática que despliega — aun si a ratos resulta abrumadora o digresiva. La estrategia discursiva se organiza, por lo demás, como la forma de esa presencia elocuente, urgida de perpetuarse. El lenguaje no se rinde a las demandas del testimonio, al espectáculo de su energía expansiva (convocado por Ixca Cienfuegos) ; sino que se perfila con rigor y economía propia, recortándose sobre la materia biográfica al modo de secuencias de revelación. Así, la forma sintética de cada escena se da sobre la forma expansiva secuencial del relato. O sea, la sintaxis narrativa abierta da más relieve a cada escena de recuento. La fábula, la historia que trama los hechos, se sostiene en la simultaneidad de las escenas. El efecto es doble : intensidad de la escena, suspenso de la

secuencia. La dinámica narrativa otorga carácter definitivo a la escenas ; y, a la vez, una intensa vivencialidad. La lectura es cautivada por ese « suspenso » del discurso entre escenas y secuencias.

De pronto, los personajes y sus vidas — ciertas o falsas — se nos imponen, y nos importan no sólo en sus hechos, también en su reflexión, en el proceso discursivo que los ciernen. Ese proceso es, de por sí, una intriga del sentido, un desciframiento. Y no se trata solamente de individuos probables o improbables sino de la vida que comparten como un destino colvulso y trágico. Todo ello va y viene de una escena a otra, de un montaje a otro. Este despliegue formal no es meramente una puesta al día del género ni sólo una homología del caleidoscopio urbano ; es, más bien, la forma de la subjetividad, su modo de ocurrencia, manifestándose en un espacio de tensiones y de asedios, fragmentario y discontinuo. Porque es en el lenguaje y su forma novelesca (combinatoria, polifónica) donde el drama del sentido entrevisto se decide como la vida o la muerte del sujeto del habla — capaz de rehacerse o perderse en su propio discurso. Al final, la « región más transparente » no es la ciudad sino la novela.

En la última secuencia, Ixca Cienfuegos resume en una suerte de *raptus* elegíaco el proyecto de la novela : la voz que la novela explora es la del otro (los varios tú que no suman un nosotros) y de lo otro (el mundo mal dado), a través de la capacidad de rehacer que tiene el discurso (los muchos nombres que se disputan hablar dentro de lo que sería una voz nuestra, virtual). Ixca Cienfuegos (la palabra encendida por las carencias de la historia, que la novela traslada a la abundancia de la fábula) repasa la ciudad, los nombres de sus calles que encarnan la historia ; allí donde avanza el « tú » sin nombre del héroe anónimo, sujeto de la cultura tradicional y popular, que es uno de los « yo » del colectivo cuyo proyecto es recusado por la modernidad desigual. Ese sujeto de lo popular tiene su lugar en el relato de la nacionalidad cultural, que recomienza en la afirmación final de la novela.

Estas transiciones de la historia a la política, de la cultura étnica a la cultura nacional y plural ; y de estas representaciones del sujeto a su nuevo nacimiento narrativo, son una serie de transformaciones donde la crítica y la mitopoética se ceden la palabra. Pero son también una simultaneidad vertiginosa, donde cada nombre pertenece a una serie de identidad diferencial. De tal modo que los paradigmas narrativos más obvios (Joyce, Dos Passos), parecen ocultar uno que lo es menos : Borges y su relato « El Aleph, » emblema del acto literario, simultáneo y comprensivo. Sólo que en lugar de un Aleph místico, aquí Fuentes nos confronta con uno más terrible e irónico : el urbano, donde un punto contiene a todos los otros, un hombre equivale a todas las vidas, y un nombre al lenguaje. La parte de la

Ciudad, por eso, refiere la fantástica e improbable totalidad de la ciudad, que equivale al idioma, a sus fronteras y pasajes. Los límites de mi ciudad son los de mi lenguaje, parece decir la novela, ilimitada, como México, de cuyo universo expansivo es un recorrido a escala.

Aleph social, aleph histórico, aleph político, la novela todo lo contiene, potencialmente, y con ella el lector accede a la riqueza del habla horizontal donde, él también, está previsto como ciudadano del género, como sujeto de la fábula de hablar en uno u otro aleph. Por eso, la novela es también espejo de la identidad en el otro : « el nombre Emiliano Zapata Hilario Salas Cesáreo Castro... es el nombre de todos » (466) ; y estos héroes populares de la historia sublevada son, a su vez, emblema y materia, del discurso que puede empezar de nuevo. « El rostro de todos que es el único rostro, la voz de todos : la única voz. » Esta mítica colectiva del nombre restituído cierra la novela con su apelación, que no es un programa sino la documentación mexicana para ampliar los poderes de la predicación nominal. La voz de Ixca « imitando la verdad » se ha enmascarado y desnudado varias veces para aludir a la certidumbre que subyace al desastre : la convicción de que, en el discurso, el mundo que nos ha tocado está por hacerse. No hay pasión más latinoamericana que ésa.

La región más transparente da nombre a un discurso narrativo sumario y recusador, crítico y mítico, hipotético y vivencial, capaz de hacer de México la fábula de una modernidad distinta, excedida por los márgenes de la nueva ciudad de los hombres y el umbral de su poesía.

Julio ORTEGA