

La deconstrucción del sujeto cartesiano, de su tiempo y espacio en *Todas las familias felices* de Carlos Fuentes*

Fecha de recepción: 2 de octubre de 2014
Fecha de aprobación: 12 de noviembre de 2014

Resumen:

En este texto se deconstruye el concepto del sujeto cartesiano, del soy, luego existo, el cual es la base de la filosofía occidental. Dicho sujeto ahora se fragmenta en pedazos, como los de un espejo, y nunca volverá a ser el mismo. Lo único que queda es la escritura, el lenguaje, que es arbitrario. Es decir, en el sujeto el ser y el parecer no coinciden; todo es máscara y simulación que sirven para cubrir la falta de un centro, para cubrir el vacío, la enajenación. Como consecuencia de esto, lo que impera es la ironía, el mundo al revés, el mundo en crisis, que incluye, además, al tiempo y al espacio, y que rechaza las grandes narrativas occidentales. Ante este panorama, una alternativa que tienen estos personajes es, utilizando el mismo lenguaje como arma, la de transgredir, la de resistir, característica del hombre posmoderno que Carlos Fuentes muestra acertadamente.

Palabras clave: sujeto; deconstrucción; identidad; crisis; transgresión.

* Artículo de reflexión

Citar: Villanueva Benavides, I. (enero-junio de 2015). La deconstrucción del sujeto cartesiano, de su tiempo y espacio en *Todas las familias felices* de Carlos Fuentes. *La Palabra* (26). Páginas 97-114

Idalia Villanueva Benavides
Tecnológico de Monterrey,
México
ivillanu@itesm.mx

Doctora en Literatura Latinoamericana
(University of Missouri, Estados Unidos)
Profesora Asociada, Departamento de
Lenguas Modernas Escuela de Negocios,
Ciencias Sociales y Humanidades
ITESM-Campus Monterrey, México.

Deconstruction of the Cartesian subject, its time and space in *Todas las familias felices* [All the happy families] by Carlos Fuentes

Abstract

This paper will describe what Lyotard calls the postmodern condition, which Carlos Fuentes accurately depicts in *Todas las familias felices* [All the happy families]. One of the characteristics of the postmodern subject is that it lacks a center, which leaves it empty, destroyed, torn to pieces. That emptiness needs to be filled and the pieces put back together again. Nevertheless this is impossible, considering that all that remains is language, which by nature is arbitrary. Arbitrary means that the relation between the signifier and the signified is “arbitrary”; that there is no direct connection between the shape and the concept. This impossible situation creates a crisis in the subject that can only be solved through the use of irony, which means double discourse, saying the contrary to what is meant, and critique of the great narratives of the Western world. Thus, irony and critique lead to transgression, the only alternative left.

Key words: subject; postmodernity; identity; crisis; transgression.

La déconstruction du sujet cartésien, de son temps et espace dans *Todas las familias felices* [Toutes les familles heureuses] de Carlos Fuentes

Résumé

Dans ce texte on déconstruit le concept du sujet cartésien, du « je suis, j'existe », qui est la base de la philosophie occidentale. Ce sujet se fragmente maintenant en morceaux, comme ceux d'un miroir, et ne sera plus jamais le même. La seule chose qui reste est l'écriture, le langage qui est arbitraire. C'est-à-dire, l'être et le paraître ne coïncident pas dans le sujet ; tout est un masque et une simulation qui servent à couvrir le manque d'un centre, pour couvrir le vide, l'aliénation. Comme conséquence de cela, ce qui règne est l'ironie, le monde à l'envers, le monde en crise, qui inclut, en plus, le temps et l'espace, et qui rejette les grandes narratives occidentales. Devant ce panorama, les personnages ont une alternative : en utilisant le même langage comme une arme, celle de transgresser, celle de résister. Tout cela, caractéristique de l'homme postmoderne que Carlos Fuentes montre à juste titre.

Mots clés: sujet, déconstruction, identité, crise, transgression

En *Todas las familias felices* de Carlos Fuentes se narra la vida de diferentes personajes. A lo largo de ese texto aparece la imagen del padre y, a través de ella, la de la violencia. Esa violencia y esa autoridad del padre son un signo de los tiempos, reflejo de un mundo a través de cuya descripción se cuestiona la definición cartesiana de sujeto, la definición del yo que afirma soy, luego existo. Este ensayo es un análisis de este cuestionamiento tal como aparece en esta obra de este autor mexicano quien, a través de ella, retrata la situación del hombre posmoderno, un ser en crisis, y en cuyo entorno se revela la enajenación.

Según Lacan (2006), es necesario, en toda noción analítica, coherente y organizada del yo, distinguir absolutamente la función imaginaria del yo como una unidad del sujeto alienado a sí mismo. El yo es eso en lo que el sujeto solo puede reconocerse primero alienándose (p.36).

Esa función imaginaria es alienante, enajenante, porque la realidad esencial primaria, primigenia, original del sujeto, del yo, ha quedado atrás a partir del momento de su nacimiento pues “lo real es la totalidad o el instante que se desvanece” (Lacan, 2006, p.54). Bajo esta circunstancia, lo real, relacionado con lo femenino, con la madre y su vientre, se pierde, se desvanece, se vuelve algo incierto,

y el sujeto se fragmenta, se quiebra, y ya no existe como totalidad, como Uno. La imagen del espejo se vuelve crucial en ese instante de disolución dado que el sujeto, como respuesta a esta crisis, se vuelve narcisista. “Todo comienza con el narcisismo. Es lo que Freud percibió en 1914 con su texto *Introducción del narcisismo* y que Lacan retoma con su estadio del espejo. El primer objeto es el propio yo” (Soler, 2006, p.38). Ese estadio del espejo, del propio yo, se vive como

Un drama cuyo empuje interno se precipita de la insuficiencia a la anticipación; y que para el sujeto, presa de la ilusión de la identificación espacial, maquina las fantasías que se sucederán desde una imagen fragmentada del cuerpo hasta una forma que llamaremos ortopédica de su totalidad—y a la armadura por fin asumida de una identidad enajenante, que va a marcar con su estructura rígida todo su desarrollo mental (Lacan, 1997, p. 90).

Este drama se desarrolla, por tanto, alrededor de la idea de identidad. Una identidad que en determinado momento (el del imaginario lacaniano) se vuelve enajenante y está en crisis, rota, pero que, a nivel de lo simbólico, adquiere una forma, una estructura, que, sin embargo, no es real, sino ortopédica (es decir, rígida, artificialmente enderezada, corregida—no deformada ni he-

cha añicos). Por tanto, “todo aquello de lo que se trata ahí son evidentemente símbolos. Son precisamente símbolos que no tienen nada absolutamente que ver con la realidad” (Lacan, 2006, p. 56). Esos símbolos serán siempre “símbolos organizados en el lenguaje, luego, que funcionan a partir de la articulación del significante y el significado, que es el equivalente de la estructura misma del lenguaje” (Lacan, 2006, p. 28). El sujeto, en esta etapa de lo simbólico, de los símbolos, se encuentra inmerso en el lenguaje y en situaciones socialmente determinadas y contingentes. Lo social y la palabra (con su carácter arbitrario) lo definen, lo marcan. El lenguaje está ahí, ha emergido. Sin embargo, “ahora que emergió, nunca más sabremos cómo ni cuando comenzó, ni cómo eran las cosas antes de que estuviera” (Lacan, 2006, p.29). Como resultado de todo esto, no hay más una anamnesis, un recordar el origen y lo ideal de las formas al más puro estilo platónico, sino que, por el contrario, el sujeto, su esencia y su palabra, su nombre, son reducidos a lo arbitrario, a la nada, a un simple cadáver, cuyo ropaje es el lenguaje, mediante el cual se pretende llenarlo de vida y cubrir el vacío, o al menos dar la apariencia de vida y de duración y permanencia para disimular la muerte. De acuerdo con Lacan (2006), “la especie humana se caracteriza justa-

mente por rodear el cadáver con algo que constituya una sepultura, por mantener el hecho de que algo ha durado” (p.44). No obstante, ese afán de permanencia, de duración, de querer eternizarse y mantener una esencia, resulta inútil porque, de acuerdo también con Julia Kristeva (1980), el sujeto “has lost his totality and no longer coincides with himself” (p.83). Ser y parecer no coinciden: hay un ser aparentemente vivo, con esencia, con alma, pero que en realidad está vacío y es un fantasma, un muerto.

Esta tragedia, mortal para el sujeto cartesiano, anuncia también la muerte de Dios, del logos, tal como lo explica Julia Kristeva (1980), quien en su libro *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*, menciona precisamente este “drama experienced by the Western subject as it attempts to master and structure not only the logos but also its pre- and translogical breakouts” (p.27). Ese intento dramático por dominar el código que rige las estructuras que marcan el funcionamiento del lenguaje, del logos, y de las instituciones sociales está relacionado con la ley, y en el caso de Lacan y su teoría, con la ley del padre, así como con los conceptos de responsabilidad y culpa. Todo se reduce, en consecuencia, al mito de Edipo, y al triángulo formado por el padre, la

madre y el hijo, así como al espectro del incesto, alrededor del cual surge la idea de prohibición. Este “mito apunta a fundar la pareja sexual por vía de las prohibiciones y los ideales del sexo” (Soler, 2006, p.38). La prohibición, la ley del padre, es precisamente la que define el papel ideal que, dentro de un entorno social e institucional y simbólico, deberán desempeñar el hombre y la mujer; es decir, define el rol de los sexos, y por tanto, la identidad del sujeto y la naturaleza de los lazos familiares.

Dicha identidad está marcada, según estos roles, por la instauración de jerarquías dentro de las cuales lo masculino ocupa un lugar preponderante sobre lo femenino. Bajo estas circunstancias, la relación con el otro se vuelve primordial. Al hijo se le define en relación con otro, que es el padre; a la esposa, en relación con el esposo. Pero no son solamente las relaciones familiares las que se definen en relación con lo otro. También a la ficción se le define en relación con la realidad, y a la literatura en relación con la historia. El respetar esas jerarquías y esas relaciones y el obedecer los códigos que gobiernan sus estructuras se convierte, dentro de este contexto, en asunto de primordial importancia para la supervivencia del sujeto que aspira a trascender. La figura encargada de hacer que se acaten esos códigos es precisa-

mente la paterna quien busca lograrlo a través de la violencia, una violencia que se ejerce a través de la palabra y que, según explica Bibi Bakare-Yusuf (2006), es más poderosa que la física:

The poststructuralist account would hold that violence in language is a more primordial form of violence than physical wounding and therefore we must take it very seriously. Physical violence is a contingent event; it occurs in a specific time and place and is gone. In contrast, violence at the symbolic level installs violence within a generalized economy of the sign; in which case, symbolic violence occupies a wider domain through which its effects as physical violence are preserved and maintained. In this conception, physical violence becomes a symptom, of which symbolic violence is the underlying cause (p.172).

El problema, por tanto, consiste en controlar esa violencia de carácter simbólico ejercida por el padre, “to abolish it at first, to pierce through the paternal wall (...) and (...) to reemerge still uneasy, split apart, asymmetrical overwhelmed with a desire to know more and differently than what is encoded-spoken-written” (Kristeva, 1980, p. 165). Ese deseo que surge, después de abolir la autoridad del padre (el nombre del padre), de conocer más y de manera diferente la realidad es liberador

para el sujeto. Lo libera de esa cadena que lo ata al poder omnipotente del padre, un poder único, homogéneo y totalitario que no tolera ser compartido con nadie más. Esa idea del Uno, de lo homogéneo, es la que define al sujeto cartesiano, que, sin embargo, a partir de esa liberación, ya no es uno sino múltiple, y más complejo. Pero no sólo ese sujeto atraviesa por una situación así sino en general la civilización occidental, la cual, según los postulados del posmodernismo, se encuentra también en crisis. Dicha crisis se ve reflejada en la literatura contemporánea, varias de cuyas novelas ya no se adhieren a los cánones tradicionales, establecidos desde un principio por la épica, por las grandes narrativas, sino que son más bien polifónicas. Según esos cánones, la novela realista “conceives of the opposition of terms as a nonaltering and absolute opposition between two groupings that are competitive but never solidary, never complementary, and never reconcilable through indestructible rhythm” (Kristeva, 1980, p. 47). Esa falta de reconciliación que marca la existencia absoluta e inalterable de opuestos dentro del texto realista, no existe en la narración polifónica, en particular si se toma en cuenta a la sintaxis (garantizadora, según Kristeva, de nuestra identidad) y a la figura del escritor o autor. En cuanto a la sintaxis, “the borders that define a sequence as

a unit of breathing, meaning, and signification (grammatically made up as a concatenation of sentences) vary greatly and indicate the subject of enunciation’s motility—his chances for resurgence and metamorphosis” (Kristeva, 1980, p. 170).

En la polifonía, el sujeto de la enunciación no está, por tanto, anclado, fijo, sino que experimenta cambios y permutaciones que lo hacen ser más complejo. Por el contrario, “within epic (...) we detect the presence of the transcendental signified and self presence as highlighted by Jacques Derrida” (Kristeva, 1980, p. 77). El personaje épico, de acuerdo a Derrida, está lleno de presencia, y su ser es trascendente, una trascendencia que surge de su carácter arquetípico. Según Kristeva (1980), tanto este personaje arquetípico, épico, así como su lenguaje y el nombre con el que se le designa “is transcendent as it is posited by means of certain concatenations within an experience that is always confined to judgement” (p.129). Y ese juicio es el juicio o la ley del padre, de la autoridad, quien lleva a cabo esa concatenación (asociada a la narración de los hechos y es representante de lo social y las instituciones. Con respecto al escritor, en la polifonía

the one who writes is the same as the one who reads. Since his interlocutor is a

text, he himself is no more than a text rereading itself as it rewrites itself. (...) In the epic, on the other hand, A is an extratextual, absolute entity (God or community) that relativizes dialogue to the point where it is canceled out and reduced to monologue (Kristeva, 1980, p.87).

Ese monólogo al que hace referencia Kristeva (2006) y que es característico de la épica es cuestionado por Barthes quien alude más bien a una multiplicación o proliferación de pronombres narrativos que se mueven como piezas de un juego de ajedrez:

Here the drama of personal pronouns reveals the staging of a subject pluralized on the chessboard of writing. Neither lyric I, ritual You nor epic (...) novelistic He, the plural subject of writing simultaneously traverses the sites of these three discursive agencies, invoking their conflicts and undergoing their divergent appearances (Kristeva, 2006, p.113).

Esa pluralidad, ese conflicto y esa divergencia de apariencias forman parte de lo que Kristeva ha denominado novela polifónica, la cual asocia, al igual que Bajtín, con lo carnavalesco y el lenguaje poético.

Para este teórico existe toda una tradición literaria, que también se identifica como literatura carnavalizada y que se distingue por resaltar el principio material de

la vida del cuerpo humano (...) el lector puede identificar dos rasgos que se vinculan al principio material y corporal que motivó los estudios de Bajtín. Éstos son el hiperbolismo y la degradación. (...) No debe perderse de vista que desde la concepción estética del realismo grotesco, degradar significa transferir al plano material y corporal aquello que se considera elevado, espiritual, ideal y abstracto. (...) es decir, para degradar hay que oponer con cierta ambivalencia los dos polos (...), lo bajo y lo alto (Parrilla Sotomayor, 2005, p.330).

Por otra parte, según lo explica Kristeva, para Bajtín,

who assimilates narrative discourse into epic discourse, narrative is a prohibition, a monologism, a subordination of the code to 1, to God. (...) The realist novel, which Bakhtin calls monological tends to evolve within this space. Realist description, definition of personality, character creation, and subject development all are descriptive narrative elements belonging to a 0-1 interval and are thus monological. The only discourse integrally to achieve the 0-2 poetic is that of the carnival. By adopting a dream logic, it transgresses rules of linguistic code and social morality as well. (...) The novel incorporating carnivalesque structure is called polyphonic (Kristeva, 2006, p.70).

Dentro de esa polifonía, el concepto de tiempo, no sólo

el de voz narrativa, es también muy importante.

Since the family has its familial time—the time of reproduction, generations, life and death, the linear-phallic time within which and in relation to which the familial son-daughter-subject thinks itself—shattering the family through rhythmic polylogue puts and end to that time (Kristeva, 2006, p. 201).

Ese tiempo lineal fálico al que hace referencia Kristeva (2006) “is built upon negativity-rejection-death; and the fulcrum of this negativity is first and foremost the subject itself: put to death or suicided by society” (p. 206). ¿Cuál sería la opción ante este suicidio social? La alternativa que ella propone sería el sacar a flote todo aquello que ha sido rechazado así como la renovación (mediante una nueva música, una nueva poesía, una nueva filosofía, una nueva política). Todo eso “induces us to gasp a new history” (Kristeva, 1980, p.207). Esa nueva historia es plural, polifónica pues incluye muchas voces que generalmente no son las que se escuchan en la historia oficial. Dentro de dicha historia oficial la idea de tiempo que prevalece es la de un tiempo lineal, cerrado, acabado. Sin embargo, “any historical, linear and specific reconstitution seems narrow, penal, penalizing, and

reductive of at least one of the lines that are competing (...) to sever, complement, and open themselves—avoiding the formation of a closed loop” (Kristeva, 1980, p.203). Estas “new historical forces (...) will have no choice but to impose themselves in other ways” (Kristeva, 1980, p. 204).

Esas otras maneras en las que estas nuevas fuerzas históricas (que no eran parte de la historia oficial y cronológica) buscan imponerse incluyen “pathological states of the soul such as madness, split personalities, daydreams, and death. (...) According to Bakhtin, these elements (...) destroy man’s epic and tragic unity as well as his belief in identity and causality” (Kristeva, 1980, p. 83). La destrucción de la épica y de la unidad trágica aristotélica así como de toda relación causal que menciona Bajtín forma parte de una historia no oficial a la que hace referencia la corriente del Nuevo Historicismo, en la que se ubica, entre otros, Hayden White (1978). Según dicha corriente, la línea que divide la ficción de la realidad, la literatura de la historia, no existe. Por el contrario, se considera que el historiador recurre a la ficción para poder reconstruir desde el presente los hechos del pasado. Esto hace que la historia, la cual se tuerce o se llena de barbarie, pierda su objetividad y se vuelva subje-

tiva o más bien que la barrera entre lo objetivo y lo subjetivo se rompa. Como consecuencia, cada quien reconstruye a su manera el pasado, según su propia lógica causal. Todo ello implica la muerte del autor omnisciente así como la caída de las utopías de progreso y linealidad lo cual cancela el futuro y hace que los pasados se acumulen. Al mismo tiempo, la ficción, la literatura, se degrada porque la palabra se vacía de significado y ya no refleja la realidad, la esencia, de los objetos. No obstante, esa degradación implica una liberación del sujeto, el cual, al no ser determinado por el lenguaje, al no ser marcado por él, puede ahora manifestarse en toda su complejidad sin enfrentarse a ningún obstáculo, entre los cuales se incluye primordialmente el representado por la ley del padre.

Por otra parte, esa liberación gracias a la cual los límites y las barreras se traspasan—produciendo una reorganización de temporalidades, las cuales tienen distintas texturas—se desarrolla u ocurre actualmente dentro de un espacio que ya no es tanto el del campo, sino el ciudadano. Según Carlos Monsiváis (2007),

lo urbano es hoy el don de negociar a diario la armonización de los opuestos, de los contrastes entre fealdad genuina y belleza prefabricada, entre la prosperidad

que le llega a unos cuantos y la pobreza que se expande. (...) El espacio físico se reduce por la explosión demográfica de las personas y de la pobreza; en el espacio social, lo público y lo privado se asemejan y se intensifican las geografías de la exclusión y las geografías de la inclusión. Si hay un sentimiento utópico es el del poder.

Debido a ese afán por el poder, no hay, finalmente, una posibilidad de negociación, de cohesión, en una sociedad fragmentada en la que se intensifican las diversas geografías. En consecuencia, la lucha es brutal en la ciudad, en donde prevalecen el miedo, la violencia y la muerte y en donde no hay un sentido de comunidad sino islas. Una isla es una interioridad como también lo son los hoteles, las librerías, al igual que todo espacio con límites donde se genere comunidad en su interior, incluido aquel marcado por las pandillas. Fuera de esas islas no hay nada, no hay individuos, no hay sujetos, en un sentido cartesiano. En cuanto a la isla urbana, ésta se abandona o se destruye pero no hay en ella postulación de espacios permanentes, lo cual plantea un problema de identidad. Además, hay un sentido de ambivalencia: por un lado caen las fronteras pero por otro se refuerzan. Hay mundos cerrados, espacios cerrados; sin embargo, las personas están entrando y saliendo de

un espacio a otro, invadiéndolos, lo que les da a ellas una posición movable y una pertenencia dual y a la ciudad un aspecto degradado y apocalíptico.

En el caso de los personajes de *Todas las familias felices* de Carlos Fuentes esa dualidad, esa pertenencia dual que viven, esa fragmentación, es resultado de la imposición de una ley, y más concretamente de la ley del padre, es decir, la del poder. Esa figura paterna y esa idea de poder son centrales en el desarrollo de la identidad de ellos, como puede verse en la narración titulada *Una familia de tantas* en donde el triángulo padre-madre-hijos está, sin duda, presente. El padre, Pastor Pagán, es víctima precisamente de esa ley dictada por el poder que en su caso está representado por su jefe, el señor Barroso, el más alto jerarca dentro una estructura piramidal. De alguna manera, ese hombre hace que Pastor sea parte de esa red de corrupción y violencia que existe dentro de esa organización, de esa comunidad laboral que es un reflejo a su vez de lo social. ¿Y por qué es parte de esa red de corrupción? Porque “al presentarse como el único empleado honrado, implicó que los demás no lo eran” (Fuentes, 2006, p.18). Es decir, el ejercicio del poder (tanto el poder de la palabra para nombrar la realidad y los objetos, como cualquier otra forma

de autoridad sea política o de cualquier otro tipo) debe ser “natural”, no arbitrario, según afirman quienes buscan detentarlo. ¿Qué significa esto? Que esas leyes o códigos que los rigen deben ser aceptados por todos como parte de un contrato social implícito. Sin embargo, ese contrato social hay un momento en que, por ser artificial, arbitrario, se rompe, pues alguien de alguna manera se rebela o habla en contra de él o se muestra inconforme. Según la autoridad, eso es precisamente lo que Pastor Pagán hace (rebelarse, cuestionar) cuando se presenta ante su patrón como el único subordinado decente. Como resultado viene una acusación falsa de fraude en contra del empleado, así como el retiro temprano.

Por otra parte, quien también resiente las consecuencias es el hijo, Abel Pagán, que igualmente se rebela contra el poder. Él se pregunta: “¿Barrosos a mí? ¡Jefecillos autoritarios? ¡Dictadorcillos de escritorio? ¡Qué me duran!” (Fuentes, 2006, p.16). Él desea liberarse y tener éxito. “Ansía la libertad. Quería regresar triunfante al hogar. El hijo pródigo” (Fuentes, 2006, p.16). Sin embargo, no lo logra pues “confundió la libertad con la venganza” (Fuentes, 2006, p.16). Mediante este fracaso se deconstruye tanto lo que Juan Villegas, autor del libro titulado *La estructura mítica*

del héroe, llama el mitema del regreso como lo que sería el género de la novela de formación o bildungsroman. Según Villegas, el héroe épico, de carácter mítico, después de finalizada sus aventuras, regresa victorioso a compartir con aquellos que se quedaron atrás todo ese aprendizaje que ha adquirido a través de tantas vivencias (Villegas, 1978, p.30). Ese regreso en la Antigüedad griega era conocido como nostos. En cuanto a la novela de formación, ésta es una novela que sigue el desarrollo y crecimiento espiritual, moral, o social del personaje principal desde la niñez hasta la madurez. Además, es frecuente que en este tipo de relato aparezca un maestro, o figura de autoridad, que es quien guía al adolescente en ese proceso de madurez y de adquisición de los valores representativos de la comunidad en la que vive.

En el caso de Abel Pagán, la deconstrucción se da porque él, cuando es estudiante, se cree más listo que los maestros, por lo que deja la escuela para reintegrarse a su familia. No se completa, por tanto, ese proceso natural de aprendizaje, ni hay una formación o crecimiento, aunque él lo piense así. Tan lo piensa que se siente capaz de trabajar para la misma organización para la que laboró su padre. Considera, asimismo, que su desempeño ahí será mejor que el de su progenitor. Sin embargo, al final las cosas no resultan ser de esa

manera y su rebeldía contra el poder fracasa. A diferencia de héroe épico, en *Una familia de tantas* tanto el hijo como el padre demuestran en el último momento ser unos fracasados mediocres. “Ni el padre ni el hijo dominaban sus propias vidas”. (Fuentes, 2006, p. 28). Estos dos personajes que no tienen control sobre su propio destino son seres fragmentados, en crisis, que en determinado momento se hacen una serie de cuestionamientos de carácter existencial, los cuales a su vez son reflejo de un grave problema de identidad. El padre, por ejemplo, en el trabajo siempre demuestra que es un hombre correcto y trabaja mucho para sentirse un hombre íntegro y moral. No obstante, todo cambia cuando descubre que él también tiene un precio, lo cual lo hace sentir vergüenza y repugnancia hacia sí mismo. Eso lo muestra como un ser débil ante el poder y lo convierte en uno del montón, en un antihéroe. Pero esa debilidad él descubre que es parte ahora no sólo de su propia identidad sino de la idiosincrasia de su país. Se da cuenta de que “en México lo único moral es hacer fortuna sin trabajar” (Fuentes, 2006, p.28). Ése es ahora el nuevo contrato social en el que los lazos se han roto y no se logra la armonía en el conflicto entre los opuestos, no hay una dialéctica. Ahora impera la violencia, la lucha de todos contra todos y del más fuerte para poder so-

brevivir. Esta situación de lucha y de debilidad de algunos ante el poder la vive también el hijo. A él lo despiden, lo cual lo hace sentirse vulnerable y al garete. Se encuentra entonces ante una disyuntiva y ante una serie de preguntas que deberá contestar: ¿Quién es él, es su presente, es su pasado? ¿Cómo puede dejar una huella, hacer que lo recuerden y salvarse del olvido? Mientras está reflexionando en esto, la violencia se manifiesta ante él a través del grafiti impreso en las paredes de las calles. Dicha violencia surge porque esa ley del padre (en términos lacanianos), esa ley del poder, esa ley de Herodes (se debe acatar el mandato de los más poderosos, no hay otra opción), no es una ley natural sino arbitraria. Y esa arbitrariedad determina la identidad de los sujetos así como las relaciones de unos con otros. La determina a tal grado que la nombra y la configura, de ahí que se haga referencia a los nombres del padre.

Pero además, dentro de este triángulo familiar, está Elvira, la madre, cuya identidad, cuya vida, la determinan los nombres del padre, es decir, el poder. En el caso de ella, ese poder es ejercido por la sociedad y sus instituciones, en particular la del matrimonio. Esta mujer conoce a su marido cuando trabaja de cantante en un cabaret en donde interpreta boleros. Después se casa con Abel, pero al final se da

cuenta de que esa vida en familia no la satisface. Sólo las canciones, que eran su plegaria, la ayudan a soportar su existencia y la rutina doméstica. Se siente vacía, pues considera que vive en un mundo quebradizo y hueco como las esferas de un árbol de Navidad. Al igual que el padre y el hijo, ella también enfrenta entonces una crisis existencial, una crisis de identidad. ¿Quién es ella? A final de cuentas esta mujer es un ser dividido, fragmentado, escindido. Como lo afirma su mismo hijo, ante ella se presentaron dos posibilidades (de ahí la escisión, concepto posmoderno): el canto o la familia. Según él, según su hijo, su madre debió haber escogido el canto y cometió un grave error al no hacerlo. Ahora sólo le queda una única alternativa: seguir al lado de Abel, su esposo.

Dentro de la cultura occidental esa idea del uno, de lo único, esa idea de una síntesis mediante la cual se pretende resolver el conflicto que ocurre al estar ante dos alternativas, es básica, elemental, primaria, primigenia, y representa el centro alrededor del cual se ha construido toda una filosofía. Sin embargo, esa síntesis, ese Uno, esa homogeneidad, al final resulta ser ilusoria, imaginaria (término laciano), y no real, original. Lo que prevalece, por el contrario, es lo heterogéneo, lo plural, la división, la

bifurcación; en suma: la polifonía, el coro de voces. Por medio de la ley del padre, del nombre del padre, se busca enmascarar esa división, esa bifurcación del sujeto, su escisión. Se pretende ocultar ese vacío, esa falta de esencia, esa arbitrariedad, que está detrás de la palabra, detrás del signo, detrás del ser, del yo cartesiano. Sin embargo, al final no es posible, ya que esa ley no es natural sino más bien de carácter social e institucional. Al no ser natural, debe ser ejercida de manera violenta. Víctima de esa violencia lo es uno de los personajes de *El hijo desobediente*, cuyo padre en un principio determina que cada uno de sus hijos “al cumplir los dieciocho años viaje a Guadalajara a iniciar sus estudios en el Seminario del Eterno Enfermo a fin de llegar al sacerdocio y dedicar su vida al servicio de Nuestro Señor” (Fuentes, 2006, p. 54). Esta ley o mandato del padre (decreto que está relacionado con toda una figura patriarcal como es la del abuelo, quien murió por la religión) incluye violencia y amenazas, como la de que si no se hacen sacerdotes “se les va a aparecer el fantasma del abuelo Abraham” (Fuentes, 2006, p. 55). No obstante, los hijos no desean ser curas. Uno de ellos, por ejemplo, quiere ser ingeniero mientras que otro anhela casarse. Ellos son seres divididos, fragmentados, que viven entre el autoritarismo

y el deseo. Finalmente uno de los hermanos les confiesa a los demás que él no ha seguido las instrucciones del padre sino que, en lugar de estudiar en el seminario, está estudiando leyes. Él les explica que ellos también podrán realizar sus sueños profesionales y personales si guardan el secreto que les ha confesado. Ese secreto es una fuerza oscura, que está acechando en las sombras, pero que en cualquier momento podría revelarse. Como lo inconsciente, que en algún instante podría manifestarse. En cierto sentido, esto sería una especie de polisemia, de polifonía, ya que bajo las apariencias, siempre hay otra voz, otra verdad que está preparada para salir, para ser escuchada, por más que la ley del padre, que el nombre del padre, quiera evitarlo. Esa ley del padre, esa palabra del padre que busca imponerse, determina a su vez la identidad del sujeto, y, al hacerlo, la controlarla, la limita, le niega su libertad y la vacía de significado.

No obstante, en esta historia particular de la familia Buenaventura, el padre don Isaac, al final dice: “Aquí sigo yo guardando de la tierra, orgulloso de mis hijos que no se dejaron manipular por su padre y se encargaron de labrar su destino propio, cismáticos ante la vida” (Fuentes, 2006, p.62). Eso significa que para su descendencia estará abierta la posibilidad de decidir qué

hacer con su existencia, lo cual hará que ésta sea, si bien más compleja, también más llena, más plena, y menos vacía y sola. Lo contrario sucede en la historia titulada *Una prima sin gracia*, cuyos personajes viven totalmente bajo la autoridad del padre y bajo su nombre, bajo su palabra, y sometidos al yugo de su ley. Ahí, el matrimonio formado por Ana Fernanda y Jesús Aníbal está pasando por una crisis. Diariamente, cuando regresa del trabajo, él “entraba a la desolación de una casa enorme, vacía salvo por un piano que nadie teceleaba y muchas sillitas de espaldas a las paredes” (Fuentes, 2006, p.70). Ese vacío de la casa se refleja también en la vida de esta pareja ya que, mientras ella se apega a las convenciones sociales y religiosas, es decir, a la ley del padre y al mundo de lo simbólico (en términos lacanianos), él busca la libertad plena, sobretodo la libertad de decisión, y la compañía. Es por eso que cuando Jesús, para llenar el vacío de su soledad, sugiere invitar a la familia de ella, Ana Fernanda está más que dispuesta a cumplir con ese rito social. Un rito que, contrario a lo que sucede en la épica, y en una muestra clara de ironía o mundo al revés, resulta finalmente ser igual de vacío que sus vidas. Lo único que durante la visita de la parentela parece ser un rayo de esperanza que viene a llenar esa soledad de él es la prima de su esposa, Valentina, origi-

naria de Michoacán. Según la familia, Valentina es una mujer poco agraciada físicamente, lo cual lleva a Jesús a reflexionar: “¿Quién nos dice qué cosa o qué persona es bella o es fea? ¿Quién determina las leyes de fealdad y belleza?” (Fuentes, 2006, p. 76). La respuesta es: la determinan los códigos sociales, lo simbólico, la ley del padre, su palabra, su nombre. Ellos (el esposo y la prima) en determinado momento violan todos esos mandatos, lo cual produce en él un gran placer. Por ejemplo, cuando él

se quitó los mocasines y se unió a Valentina sobre el pasto. Supo la razón de este acto. La frescura del césped daba un placer violado por la pudorosa grosería del zapato. Andar descalzo por el pasto era un acto no sólo placentero sino erótico (Fuentes, 2006, p.77).

Más adelante, él le dice a ella: “Valentina tú me liberas de los fardos de conciencia obligación fidelidad costumbre para ser yo mismo” (Fuentes, 2006, p. 83). Sin embargo, esa liberación de las ataduras es únicamente temporal pues, al final, Ana Fernanda no acepta darle el divorcio a su marido y se “dedicó a criar a la niña Luisa Fernanda de acuerdo con la más estricta moral católica” (Fuentes, 2006, p.86). Los lazos matrimoniales no se rompen y el amante de la prima se queda sumido en el más absoluto vacío y la más terrible soledad. Otro relato es el de *La familia*

armada, una familia en la que el padre es miembro de la milicia (el ejército, esa es la autoridad, la ley) y uno de los hijos, Andrés Miles, es un rebelde. “Desde muy joven, Andrés luchó por causas de izquierda, dentro de la ley y con la esperanza de que la acción política alcanzara las metas populares” (Fuentes, 2006, p.189). No obstante, esa lucha de Andrés, dentro del marco de la ley del padre, fracasa y la única alternativa ahora es la de la rebeldía. Es la dualidad, la lucha de opuestos entre sumisión y rebeldía, la que de alguna manera debe resolverse hasta llegar a una síntesis, en un proceso dialéctico. Ese conflicto entre distintas fuerzas lo sufre también el general, en cuya conciencia “combatían y se enredaban el amor a su hijo y el deber militar” (Fuentes, 2006, p. 192). Al final la rebeldía y la traición se encargan de solucionar este dilema, este drama familiar: los dos hijos reciben su castigo por parte de la autoridad, uno por rebelarse y otro por traicionar a un miembro de la familia, al cual delató. Ambos castigos se ejecutan de tal manera que el honor tanto militar como familiar queda a salvo, al menos según la versión oficial, según la historia oficial.

Una familia más (en este caso relacionada con la política), es la que se describe en *La familia oficial*. En esta historia el rebelde es el hijo del presidente de la república mexi-

cana, Enrique Mayorga, quien desea vivir libremente y ser él mismo. Sin embargo, la autoridad del presidente, la ley del padre, su nombre, su palabra, se impone. Incluso al joven se le alienta a usar, a valerse de ese poder presidencial, a aprovecharse del poder del águila: “deja que se te suba el águila, y se te alborote la serpiente” (Fuentes, 2006, p.245). Pero, a pesar de ese consejo, Enrique desafía los decretos de su padre, del águila, en especial el de no tener amigos (y menos Richi Riva). Al final este joven fracasa y el presidente lo separa de Riva, a quien deporta a Australia. Al descubrir lo que ha ocurrido, Quique “dio un portazo. Apretó los dientes, se aguantó las lágrimas y comenzó a patear el auto sport rojo, patadas fuertes, abollando la carrocería” (Fuentes, 2006, p.256). Ha perdido la batalla contra el poder y surge la frustración. Por otra parte, quien también libra su propia batalla interna es la madre de Enrique, la señora Luz, a quien han delegado a las obras de beneficencia como lo propio de una Primera Dama “digna y que no se sale de su lugar” (Fuentes, 2006, p. 247). Ese no salirse de su lugar implica desempeñar adecuadamente ese papel que se le ha asignado dentro de lo simbólico, dentro de ese “triángulo edípico” de la política: el presidente (una especie de figura paternal dentro de una sociedad patriarcal), la primera dama y el hijo. Al pa-

recer una familia perfecta. No obstante, están lejos de serlo, y todo es un espejismo, término lacaniano. Lo suyo es una farsa, una mascarada, que ella ayuda a su esposo a representar, pues corresponde a la eterna comedia del país ordenado y estable. Como consecuencia de esa farsa, de esa comedia, ella pierde su identidad y se vacía. Ya no es más que un fantasma, reflejo y sombra de su esposo, ya no es ella misma, real y verdadera, de ahí que el presidente le diga:

Ten cuidado Lucecita, no manifiestes tus sentimientos, guárdate en el pecho el rencor que sientes, porque no puedes ser auténtica, porque eres la prisionera de Los Pinos, porque quisieras que tu marido no fuese tan poderoso, que si se enfermara pudieras mostrarle el cariño real que le tienes (Fuentes, 2006, p.252).

Ella es una prisionera del poder, lo cual le impide mostrar su esencia, lo que ella realmente es. En términos lacanianos, ella está viviendo la etapa de lo simbólico, pero desearía volver al origen, a lo real (que para ella es su tierra, la provincia), lo cual es imposible, pues no hay un nostos, un regreso; de ahí que surja el sentimiento de nostalgia, y el miedo a mirarse en el espejo (el imaginario, según Lacan):

No abro los ojos para evitar mi rostro actual en el espejo mientras me arreglan el pelo porque de esa manera puedo ser otra, me salvo de la polí-

tica que ensucia y del poder que nos arrebató el alma y protejo lo más auténtico que me queda hoy y eso es mi recuerdo de la juventud, mi nostalgia de la provincia” (Fuentes, 2006, p. 247).

Ese cerrar los ojos, esa protección de lo más auténtico que le queda, sería como una especie de máscara que ella se pone para encubrir esa nada que la rodea, esa cadáver vacío (como diría Kristeva) que ella es a causa de su sumisión al poder, al nombre del padre, a su palabra, la cual está representada en este caso por su marido, el presidente. Él, al terminar su negociación con el líder Villagrán, a quien le ha dado puro atole con el dedo, recibe puros vivos de parte de la gente ante quien aparece como un hombre decidido: “Puros pantalones, Lucecita. Puros pantalones” (Fuentes, 2006, p.257).

Esos pantalones simbolizan la fuerza del poder político, pero también hay otro tipo de poder, el religioso, el cual se analiza en *La sierva del padre*. Ahí uno de los personajes principales es el sacerdote Benito, y el otro es la joven Mayadle. Él la controla a ella haciéndola repetir lo siguiente: “Soy un asco de porquerías hediondas. Mis pecados son abominables. Soy pernicioso, escandalosa e incorregible. Merezco ser encerrada en un calabozo a pan y agua hasta que me muera” (265). El cura ejerce su influencia sobre la mucha-

cha al tiempo que él mismo, dialécticamente, enfrenta su propia lucha del bien y el mal, lo cual queda en evidencia cuando pregunta: “¿Crees que no me la vivo luchando contra mi propia maldad, mi bajeza sórdida?” (*Todas las familias felices*, 276). La principal víctima de esa lucha de él es Mayadle, quien “miró con odio al cura y se sintió manoseada. El padre no tenía a nadie más a quien humillar” (Fuentes, 2006, p. 277). Esa humillación es terrible para la joven que se siente prisionera viviendo con ese hombre, viviendo en el mundo de lo simbólico, y en ese pueblo, por lo que ella anhela escapar de ahí, a pesar de que él le dice que fuera de esas paredes y de ese lugar no hay nada más. Sin embargo, al sitio donde ellos están llega un joven, Félix Camberos, quien finalmente la libera de esa cárcel, de esa violencia, de esa mentira y esa apariencia a la que ella estaba condenada. La muerte “accidental” del sacerdote la libera también, por lo que después puede casarse y abandonar ese pueblecito de la montaña. No obstante, debido a que el poder ejercido por el nombre del padre, por su palabra, no es natural, sino arbitrario, la liberación debe imponerse a través de la violencia y la rebeldía, de ahí la presencia de la muerte, no sólo del cura sino de Félix.

La muerte, por tanto, no sólo es resultado de la opresión sino que también sirve (igual

que el desenmascaramiento) para rebelarse, para resistir y liberar al sujeto del mundo simbólico, de lo patriarcal. Puede desempeñar esas dos funciones. Por otra parte, quien no se resiste sino que sigue de manera estricta la rutina marcada por el abrumador ritmo de la vida diaria es uno de los protagonistas de *El hermano incómodo*. En lo doméstico, ese apego que él tiene a esa rutina se mantiene aun cuando la esposa ha muerto. “Doña Matilde había dejado un servicio bien entrenado y le bastó a don Luis repetir los mandamientos hogareños de su difunta esposa para que la maquinaria casera siguiera funcionando como una relojería” (Fuentes, 2006, p.330). De pronto, aparece de visita el hermano incómodo, cuya presencia lo cambia todo. No obstante, el dueño de la casa se consuela pensando que con la partida de Reyes “todo volvería al ritmo acostumbrado. Todo volvería a ser como antes” (Fuentes, 2006, p. 355). Pero en realidad, al final, el viudo se da cuenta de que el cambio introducido por el incómodo visitante “era un cambio del alma que él no alcanzaba a distinguir pero que sentía con la misma intensidad física que un golpe en el estómago. De una manera misteriosa la rutina de la casa, aunque se repitiese puntualmente de allí en adelante, ya no sería la misma” (Fuentes, 2006, p. 356). El jefe de la casa, del castillo feudal (como lo llama Reyes),

entiende que cuando su hermano le dijo: “Vives dentro de la ruina de ti mismo” (Fuentes, 2006, p.354) tenía razón. Sin embargo, se niega a aceptarlo, se niega a aceptar el vacío de su vida. Prefiere mirar el retrato de su esposa y dormir tranquilo, aunque está consciente de que, de ahora en adelante, todo lo pondrá a prueba, todo lo cuestionará a él, a su estilo de vida (caracterizado por la lambisconería y por valerse de la gente para luego tirarla) y a la identidad que ha asumido gracias en parte a su matrimonio; todo lo cuestionará como lo ha hecho el huésped.

Ese cuestionamiento, ese poner a prueba, ese intentar ir más allá de lo ordinario o de los límites preestablecidos, es precisamente en lo que consiste la polifonía, lo heterogéneo. Dentro de una visión homogénea (sustentada en el ejercicio del poder, el cual se mueve a su propio ritmo, que puede ser el de la rutina, la cual haría parecer dicho ejercicio como algo natural, cuando no lo es por ser impuesto de manera arbitraria por la ley del padre, por su palabra, por su nombre) la única voz que se acepta, la única verdad que se reconoce es la de quien tiene el control, el poder. Todas las demás se descartan por incómodas.

Ese control, ese poder, quien lo impone busca hacerlo indefinidamente, tal como

puede verse en el caso de *El padre eterno*. En esa historia las protagonistas son tres hermanas (Julia, Genara y Augusta) cuyo padre ha dispuesto que “durante los diez años que sigan a mi muerte, ustedes me velarán cada aniversario de mi nacimiento en el mismo humilde lugar donde nací: un viejo garaje junto al parque hundido” (Fuentes, 2006, p.389). Tampoco pueden casarse. Esos mandatos, esa ley, esa última palabra (o nombre del padre), esa última voluntad es la condición que ellas deben respetar para poder recibir la herencia. Además, “esta ceremonia anual lo mantiene vivo” (Fuentes, 2006, p. 391). Adicionalmente, esa disposición es una muestra del poder que se mantiene más allá de la muerte gracias a un rito de carácter casi religioso y mítico (identificable con lo épico). Por otra parte, Augusta

se sentía abrumada por la sospecha de que el hecho de la muerte hacía recaer sobre ella la autoridad que fue del padre y esa era la herencia que Augusta, a un tiempo, rechazaba y ambicionaba, en un conflicto sin salidas, que sólo sus hermanas, si lo entendiesen, se atreverían a resolverle (Fuentes, 2006, p.397).

Nuevamente surge, en esta obra de Fuentes, ese conflicto o lucha dialéctica de fuerzas opuestas al final de la cual lo que se impone indefinidamente, eternamente, es el padre,

su nombre, su palabra, y el castigo que este decreta para quien no lo respeta (lo que las haría quedar fuera del testamento). Como lo dice al final Augusta, cuando piensa en sus hermanas: “Que se sintieran libres. Que huyeran del padre. Como si pudieran alejarse de él. Como si los albaceas no fueran leales al padre. Vaya” (Fuentes, 2006, p. 420). La mirada vigilante del padre estará siempre ahí, aun cuando él ya no esté físicamente. Su sitio, su espacio, lo llenará la hija mayor para que no esté vacío: “Augusta se quedará al lado de la caja del padre. Cumplirá el rito fúnebre hasta que ella misma ocupe el féretro del padre. Es la heredera” (Fuentes, 2006, p.354). Ella es, ahora, por tanto, la augusta, la poderosa, la encargada de cubrir el féretro, el cadáver, de que no esté vacío, de aparentar que hay alguien ahí, una esencia, y de detentar el poder. Según Augusta, ese poder

es la papa caliente que tenemos que pasarle a un pobre individuo inerte, desnudo, mediocre, sin imaginación, espiritualmente desolado, un ser estúpido al que unimos con la corona y cubrimos con el armiño que nosotras mismas no nos atrevemos a usar. El emperador es el reflejo deforme de nuestra impotencia. Lo malo es que una vez que le entregamos el cetro, el escogido se cree de verdad poderoso. No sabe que su fuerza es prestada (Fuentes, 2006, p.70).

En consecuencia, contrario a lo que sucede en la épica, dentro esta historia de las tres hermanas lo que ocurre es que nada es permanente, todo es prestado (como lo reconoce Augusta), todo es temporal, contingente, incluso los nombres, puesto que el nombre de quien posee primero el poder es el de padre y el de quien lo detenta posteriormente es el de Augusta, (que de alguna manera denota también la idea de poder). Esto en términos lingüísticos podría explicarse como la arbitrariedad del signo: un concepto, en este caso el de poder, puede asumir distintos nombres, por ejemplo, padre o Augusta. Asimismo, este drama que están viviendo estas mujeres es un ejemplo claro de lo que Lacan define como el paso de lo imaginario a lo simbólico, cuando el sujeto se da cuenta de que está roto y se ha convertido en un cadáver el cual hay que cubrir, tapar, enmascarar, para que nadie se dé cuenta de lo ocurrido, del vacío que hay, y que el engaño se prolongue eternamente (al menos eso es lo que se intenta).

En lo que respecta a *Coro de la familia registrada*, a un hombre incluso se le ofrece la posibilidad de cambiar su identidad, su nombre, lo cual demuestra, una vez más, la crisis por la que atraviesa el sujeto así como la arbitrariedad del signo: “Como no, en quince minutos le tenemos su nueva acta de nacimiento, con

todo y documentación oficial y si gusta cédula de elector y ficha de causante fiscal” (Fuentes, 2006, p.358). La verdad no es entonces absoluta, no es sólo una (la oficial, contenida por ejemplo en actas de nacimiento y ofrecida por la autoridad), sino que es más bien arbitraria, heterogénea, plural, polifónica. Esa polifonía y esa arbitrariedad provocan que las barreras caigan y los límites se tornen difusos.

En *Una familia de tantas* se hace referencia, por ejemplo, a un reality show. La hija, quien por un tiempo trabajó como azafata, decide dejar su empleo, pues se siente indefensa ante el acoso de uno de los pasajeros. Piensa que nadie le va a creer que ha sido violentada, ya que el cliente siempre tiene la razón. Se retira a vivir en la casa de sus padres, a encerrarse en su cuarto y a dedicarse a ver la televisión. Ese escape de la realidad le brinda un sentimiento de seguridad que a ella le hace sentir bien. Sin embargo, las barreras caen y esa realidad terrible, violenta, de la que ella busca escapar se filtra en lo virtual, en el reality show, en el que de pronto aparecen doce diablos juveniles:

Rapados, desnudos de la cintura para arriba, con lágrimas tatuadas en el pecho. El narrador del reality show no omite esos datos. Cree que se trata de un obstáculo más previsto en la carrera. Parte del show. No es así. Cinco o seis muchachos

suben con ametralladoras al tren y empiezan a disparar contra los pasajeros. (...) Alma Pagán apaga la pantalla. No sabe cuándo volverá a prenderla. De todas maneras, se siente mejor informada que sus padres. Ellos son muy ignorantes. Y sin información, ¿qué autoridad pueden tener sobre ella y sobre su hermano Abel? Pensó esto y no entendió por qué se sintió más vulnerable que nunca (Fuentes, 2006, p.43).

Esa vulnerabilidad es la muestra más clara de que los límites entre los dos espacios son difusos, pues esa sensación de desamparo se ha infiltrado en todos esos ámbitos haciéndolos indistinguibles.

Por otro lado, en *Todas las familias felices* el espacio en el que mayormente se mueven estos personajes es el de la ciudad. En *Una prima sin gracia* la familia habita

la casa ancestral de los Sorolla en el solitario y perpetuamente démodé paraje del Desierto de los Leones situados en el extremo suroeste de la Ciudad de México. (...) Él hubiese preferido unirse a la avanzada moderna, segura y cómoda de la ciudad, el desarrollo urbano de Santa Fe y sus altos condominios en el camino a Toluca, con todas las amenidades a la mano, cines, comercios, restaurantes (Fuentes, 2006, p. 67).

El ambiente citadino prevalece y se ofrece como un ideal a alcanzar. Sin embargo, no

todo es perfecto en ese mundo. En ciertas zonas de la ciudad de México se observa también la decadencia: “La casa del Desierto se iba haciendo no sólo más vieja con los años, sino más irreparable, una gotera aquí anunciaba una pared húmeda allá, un piso crujiente acullá preveía un techo derumbado más acá” (Fuentes, 2006, p.69).

Además, en *La madre del mariachi* se afirma que “el barrio entero es un hervidero de chismes, ambiciones, deseos de largarse para salir del atolladero de la ciudad”. (143). Los personajes de esta historia se mueven

en una ciudad sin esperanza, destruida por dentro y por fuera, alimentada sin embargo por unas ilusiones que con suerte se dan el lujo de ser más abusadas que una fatalidad que se lo va chupando todo, hasta dejar a los habitantes del barrio sin más recurso que el crimen (Fuentes, 2006, p.144).

En *Los novios* se describe a la ciudad de México como “demasiado insegura. Raptaron al marido de una de mis hijas. Lo mataron. Pagamos el rescate. Aun así, lo mataron” (Fuentes, 2006, p.179). Esa desesperanza y esa inseguridad son el resultado de un enfrentamiento dialéctico de fuerzas opuestas que no ha sabido resolverse, que no ha encontrado solución, porque no se ha sabido negociar, en

términos de Carlos Monsiváis. Como lo afirma uno de los personajes de esa misma historia: “Las familias nos obligan a reconocer nuestras diferencias. Tú dejaste a un pobre rico por un rico pobre” (Fuentes, 2006, p.183). Esas diferencias que existen entre quienes se mueven en esos espacios ocasionan enfrentamientos y definen los destinos de las personas. En general, ese destino está marcado por la sangre, la muerte, y la lucha por el poder, como en el caso de la Mara Salvatrucha.

En el *Coro de la familia asesinada* se analiza la consecuencia de lo ocurrido el once de diciembre de 1981, cuando el ejército de la dictadura atacó por sorpresa y exterminó a todos los habitantes de El Mazote. Años después, aparece la mera mara y ahí están “los hijos de los soldados del año ochenta y uno los hijos de los sacrificados del año ochenta y uno nada se pierde en Centroamérica la delgada cintura del continente todo se hereda todo el rencor pasa de mano a mano” (Fuentes, 2006, p.188). Como resultado de esa herencia trágica, se marcan territorios, se intensifican las geografías y se forman comunidades (que más bien son islas), bandas cuyos miembros se unen por un sentido de pertenencia y cuyo vientre es la calle. Como se dice: “Aquí nomás hay el territorio Aquí somos familia del territorio

entre El Tanque y El Cerro No dejes pasar a nadie que no sea familia del barrio” (Fuentes, 2006, p.259). Se integran entonces bandas (que son como familia, comunidades al interior) que están llenas de rencor y que tienen sus propios ritos de iniciación: “A ver iníciate en la banda haz la prueba del vómito” (Fuentes, 2006, p.283). Ese tipo de rito de iniciación contrasta con el de la épica en donde el héroe, a través de esa ceremonia, logra dignificarse, reafirmar su identidad, así como asumir los valores propios de su sociedad en la cual le es posible encontrar un lugar.

En el caso de esos protagonistas de Carlos Fuentes lo ritual, más que enaltecer y ser sagrado, denigra, deshumaniza. Ese mundo al revés, deshumanizante, es un ejemplo de la ironía, tal como la define Northrop Frye (1973). Al ironizar el mundo de estos personajes (que es un mundo al revés), el autor lo está deconstruyendo al mismo tiempo. Aquí los protagonistas más que héroes son lo contrario, antihéroes, pues, por ejemplo, en su

peregrinar interminable del sur al norte del norte al sur la mara salvatrucha y la mara dieciocho rivales unidos por la muerte cien mil miembros en las dos fronteras cien mil maras en la ciudad de México entre pensil norte y los indios verdes se anuncian con graffitis en todos los ejes urbanos (Fuentes, 2006, p.259).

Esos grafitis son una muestra de un comportamiento antisocial y denigrante que no se describe en la épica. A su vez, evidencian la intromisión de un mundo en otro: el mundo salvaje y violento de la mara en el mundo civilizado; ambos ambientes coexisten (aunque no pacíficamente) en un mismo espacio. Gracias a esa mezcla

no hay necesidad alguna de separar lo personal de lo colectivo, lo vivido de lo soñado, lo que falta de hacer de lo que ya se hizo. La ciudad es generosa y lo abarca todo, desde lo más chico hasta lo más grande, desde lo más secreto hasta lo más público, desde lo más personal hasta lo más social. No vale andar dividiendo y separando nada de lo que crea una ciudad como la nuestra (Fuentes, 2006, p.152).

Ese no separar una realidad de otra y que ambas no convivan en paz, ese no dividir un mundo de otro, esa posición movable y pertenencia dual, es un principio que se aplica no solo a la configuración de un espacio, como lo es la ciudad, sino también al concepto de tiempo. Por ejemplo, en *Los novios* para los dos protagonistas (un hombre y una mujer) el mundo de los recuerdos se convierte en el mundo de los deseos, uno se introduce dentro del otro:

Ellos se miraron. Dos viejos. Dos viejos recordando tiempos lejanos. ¿Pensaron

los dos que, al cabo, nada de esto ocurrió? ¿O que, dada la circunstancia del azar, pudo ocurrir de maneras muy distintas? Mirándose ahora como nunca se miraron cuando la nostalgia estaba exiliada por la presencia, ambos pensaron que si nada de esto ocurrió ayer, ocurría ahora y sólo así lo podrían recordar de hoy en adelante. Sería un momento irrepetible de nuestras vidas. Suplantaría con su actualidad toda nostalgia del pasado. Acaso todo anhelo de porvenir (Fuentes, 2006, p.176).

El pasado pudo ocurrir de maneras muy distintas, según cada quien lo recuerde desde el presente, desde el ahora. Consecuentemente, las circunstancias y los instantes no vuelven a revivirse (no pueden captarse) tal como ocurrieron y se hacen irrepetibles, por lo que no hay un nostos (un regreso al origen, a lo primario, a lo primigenio). Contrario a lo que sucede en la épica, aquí no hay un tiempo cíclico, que al repetirse le dé un peso a la realidad y una identidad sólida al sujeto y a su historia, a su memoria.

Ese tiempo cíclico de la épica posee, además, un carácter mítico y ritual, que también se menciona en esta obra de Carlos Fuentes. Se habla, por ejemplo, de ese ritual de iniciación o rite of passage, por el que, en la épica, pasa el adolescente en su proceso de maduración, y que en el caso

de *Una familia de tantas* no se cumple satisfactoriamente, pues el hijo no madura, no tiene éxito y regresa derrotado a la casa de sus padres. Otro ritual que fracasa es el del matrimonio, que en *Una prima sin gracia* se convierte, a diferencia de la épica, en una costumbre vacía que llena de soledad la vida de el esposo.

Asimismo, en *El hermano incómodo* el ritmo de la vida de la casa del protagonista, marcado por la maquinaria de la rutina (repetitiva y cíclica), llega a ser cuestionado (deconstruido) cuando esa penitencia cotidiana se ve interrumpida por la intempestiva llegada de Reyes Albarrán. A partir de ese momento, el ritmo del tiempo, y su caminar, cambia y, como lo afirma el mismo don Luis, dueño del lugar, de ahora en adelante todo será puesto a prueba, todo se cuestionará. Ese poner a prueba, ese cuestionar, ese transgredir las reglas de lo ya establecido es característico de una novela que incorpora lo carnavalesco, que aspira a socavar -incluso deconstruir-, la hegemonía de cualquier ideología que pretenda decir la última palabra sobre el mundo. Y la novela que hace eso es, precisamente, la polifónica, y *Todas las familias felices* ciertamente es polifónica, es coral. En ella se transgreden, por ejemplo, como ya se ha mencionado, el código o estructura narrativa que caracteriza a la épica.

También hay transgresión (deconstrucción) cuando la voz narrativa cambia, por ejemplo, abruptamente, y de un yo se pasa a una tercera persona omnisciente, tal como sucede en *El hijo desobediente*: “Cuando volví de visita tres años más tarde (...) mi padre lleno de orgullo mandó tocar las campanas de la iglesia (...) Años más tarde, don Isaac Buenaventura abrió el candado de su escotillón y descendió al sótano” (Fuentes, 2006, p.57-61). Tampoco se respeta la ortografía cuando se omite el punto y seguido, por lo que se rompen o se traspasan “the borders that define a sequence as a unit of breathing, meaning, and signification (gramatically made up as a concatenation of sentences” (Kristeva, 1980, p.169). Ese traspasar las barreras que delimitan la concatenación de oraciones se observa claramente en los coros que se incluyen en esta obra de Carlos Fuentes, en particular en el *Coro de la hija amenazada*. En dicho texto, las oraciones se segmentan, resultan incomple-

tas, a tal grado que una línea puede tener sólo una o dos palabras además de que no se utiliza el punto. Asimismo, hay transgresión en este texto al destacar el principio material de la vida del cuerpo humano mediante la descripción de situaciones físicas, como por ejemplo la del aborto, la del parto (y el vientre), la del abuso sexual, y el hecho de ser hijos de la chingada. La oposición de esas descripciones—cuyo realismo es grotesco (y representa lo bajo y degradado, lo no sagrado)— con la inocencia de los niños (que son las víctimas) es precisamente lo que acentúa lo carnavalesco, lo cual está presente, por ejemplo, en *Todas las familias felices*, como parte de los coros: “Fuimos paridos por la calle. Tu mamacita abortó en plena calle. La patearon en plena calle hasta que soltara al feto. (...) Porque la calle es nuestro vientre. Los riachuelos nuestra leche. Los basureros nuestro barrio” (Fuentes, 2006, p.59). Finalmente, otra forma de transgredir, de resistir, de deconstruir es adoptar la lógica

del sueño, que es más bien ilógica. Es decir, se puede transgredir a través de la ironía, o el mundo al revés.

Esa ironía está presente en *Coro de un hijo del mar* donde el protagonista sueña con el mar pero despierta

bajo una red de arañas de alta tensión en un tejabán de la colonia Capulín y trata de agarrarse a la roca volcánica para no ahogarse en el pantano y despierta en su casucha de una sola pieza sin ventanas y saldrá cuanto antes a ver si pesca lo que cae de los camiones que van rumbo al mercado (Fuentes, 2006, p.36).

Esa discrepancia entre el mundo de los sueños y la realidad es terrible, como terrible lo es en general el ambiente en el que viven los personajes de esta obra de Carlos Fuentes. Un ambiente en el que imperan la crisis existencial, el vacío, la fragmentación, la soledad y la violencia, adjetivos que describen acertadamente la situación que vive el sujeto posmoderno.

Referencias

- Bakare-Yusuf, B. (2006). Clashing Interpretations in Jamaican Dancehall Culture. *Small Axe* 21, 10(3), 161-173.
- Fuentes, C. (2006). *Todas las familias felices*. México: Alfaguara.
- Frye, N. (1973). *Anatomy of Criticism*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Lacan, J. (2006). *De los nombres del padre* (1ª ed. 2ª. reimp.). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Lacan, J. (1997) *Escritos*. (Trad. Tomás Segovia y Armando Suárez). México: Siglo Veintiuno. (original en francés, 1966).
- Monsiváis, C. (2007). ¿Adónde vas que más valgas? México: El Universal. Recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/36807.html>.
- Parrilla Sotomayor, E. (2005). Las infinitas posibilidades del olvido: Cien años de Soledad como novela polisémica. En Maricruz Castro Ricalde (Ed.), *Puerta al tiempo: literatura latinoamericana del siglo XX* (p. 30-50). México:ITESM.
- Soler, C. (2006). *Lo que Lacan dijo de las mujeres: Estudio de psicoanálisis*. México: Paidós.
- Villegas, J. (1978). *La estructura mítica del héroe*. Barcelona: Planeta.
- White, H. (1978). *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.