

Lo popular como *lo propio* que participa de una inercia colectiva.
Un aspecto a explorar en *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente*

Araceli Rodríguez López
Universidad Autónoma de Querétaro¹

Artículo de reflexión derivado de investigación
Recibido: 20-08-2021- Aprobado: 15-10-2021

Resumen

En este texto se cimienta la conjetura de que ciertos referentes populares que aparecen en las dos novelas mencionadas en el subtítulo proponen una significación estética liberada de presupuestos que finiquitan la función del arte en el mundo actual. Examinamos cómo esos objetos literarios se constituyen como materia y, al mismo tiempo, mecanismo para manifestar la reflexión crítica y estética tanto de la perspectiva autoral como de la lengua que les da realidad y que proviene de una fuerza colectiva que permite que la visión individual participe de un sentido que se ha ido construyendo a través de los otros.

Palabras clave: Objetos populares, realidad, ficción, arte, Manuel Puig, L.H. Crosthwaite.

The popular as one's own that participates in a collective inertia.
An aspect to be explored in *El beso de la mujer araña* and *Idos de la mente*

Abstract

In this text, the conjecture that certain popular references that appear in the two novels mentioned in the subtitle propose an aesthetic significance liberated from assumptions that finalize the function of art in today's world is cemented. We examine how these literary objects are constituted as matter and, at the same time, mechanism to manifest the critical and aesthetic reflection of both the authorial perspective and the language that gives them reality and that comes from a collective force that allows the individual vision to participate in a meaning that has been built through others.

Key words: Popular objects, reality, fiction, art, Manuel Puig, L.H. Crosthwaite.

¹ Profesora-Investigadora. Facultad de Lenguas y Letras de la Universidad Autónoma de Querétaro.
Email: rodlop20@hotmail.com

O popular como próprio que participa de uma inércia colectiva.
Um aspeto a ser explorado em *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente*.

Resumo

Este texto baseia-se na conjectura de que certas referências populares que aparecem nos dois romances mencionados no subtítulo propõem uma significação estética liberta de pressupostos que finalizam a função da arte no mundo atual. Examinamos como estes objectos literários se constituem como material e, ao mesmo tempo, como mecanismo de manifestação da reflexão crítica e estética, tanto da perspectiva do autor como da linguagem que lhes dá realidade e que provém de uma força colectiva que permite à visão individual participar num significado que foi construído.

Palavras-chave: Objectos populares, realidade, ficção, arte, Manuel Puig, L.H. Crosthwaite.

Lo popular como *lo propio* que participa de una inercia colectiva. Un aspecto a explorar en *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente*².

Toda narración está “poblada” de *objetos* o *individuales ficcionales*,³ desde hace algún tiempo estos individuales ficcionales son percibidos por muchos lectores como construcciones de lenguaje, sin embargo, hay otros que los observan como el reflejo de individuos o temas universales de su realidad. A pesar de lo abarcadoras que resultan estas dos posibilidades de lectura, se dan muchos casos, como los dos que nos ocupan (*El beso de la mujer araña*⁴ e *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*⁵), en los que no sólo se percibe esta semejanza entre realidad y ficción, sino que la propuesta artística y estética se trabaja a partir del reconocimiento de alguna entidad en el mundo cotidiano. Estamos ante una literatura que pretende vivificar su historicidad y sus vínculos con su realidad a través de textos que manifiestan una evidente conciencia sobre sí mismos. La literatura que Manuel Puig y Luis Humberto Crosthwaite crean después de presupuestos teóricos como la muerte del autor, el cuestionamiento de los géneros, la muerte del arte, la desaparición del mensaje o del fondo, el desvanecimiento de la figura, entre otros, muestra un vínculo a partir de

² Este artículo presenta parte de los resultados obtenidos en la investigación *La referencia y lo popular en El beso de la mujer araña e Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*, desarrollada para la obtención del grado de doctorado en la Universidad Autónoma Metropolitana – Unidad Iztapalapa, presentada en 2013.

³ Concepto que retomamos de Lubomir Doležel. 1997. “Mímesis y mundos posibles” en Antonio Garrido Domínguez (comp.) *Teorías de la ficción literaria*. Serie Lecturas. Pp: 69-94. Madrid, Arco/Libros, S. L. Tr. Mariano Baselga.

⁴ Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. México: Seix Barral. (1999 [1976]).

⁵ Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz. 2001.

este mecanismo, más allá de la separación que pudiera darse por las dos décadas que separan sus publicaciones, o por los diferentes contextos en los que se desarrollan (Puig, argentino apasionado del cine y Crosthwaite, mexicano norteamericano aficionado a la música de su tierra). Ambos nos presentan textos que existen precisamente por estar enclavados en un momento histórico y artístico en que el hombre es consciente de la existencia de una inconmensurable cantidad de creaciones y por lo tanto en el que un creador que no puede olvidar las preguntas y respuestas que se han hecho otros hombres, las imágenes que lo han marcado, las historias que se han contado y que hoy se le presentan citadas a pie de página, en otros textos que ha leído, en la televisión, en la voz de un personaje, en una camiseta, etcétera; siempre como recreación de la recreación de la recreación.

Entre la amplia bibliografía crítica que se ha encargado de la obra de Manuel Puig, encontramos menciones al gusto y la pasión que el escritor argentino tuvo por el cine, por las historias folletinescas que escuchaba en la radio y que eran su alimento en el desierto, también se ha manifestado la viabilidad de *tolerar* esa pasión ante su fuerte y acertada mirada crítica respecto a estos objetos queridos. Con Luis Humberto Crosthwaite no parece existir esa necesidad de perdonarle nada, ya que el mismo Crosthwaite, por medio del humor, parece redimirlos ante los Relámpagos o Bravos o Bárbaros del norte. Para la crítica en general la presencia de esos *objetos populares* que caracterizan de manera importante a ambas producciones literarias se distancia de los autores y se vuelve motivo de reflexión sobre la ideología que caracteriza a determinado grupo social o sobre su relación con el ámbito literario o artístico, pues sólo desde esos fundamentos adquieren sentido esas historias, esos boleros, esas miradas cursis -en el caso de Puig-, divertidas y simples -en el caso de Crosthwaite-. Al decidir tomar como materia de estudio estas dos novelas, a manera de justificación real y más allá de las posibles racionalizaciones que se hicieron después, hubo apenas una intuición: estas reflexiones críticas no descifraban ni trataban el innegable placer que se manifiesta por esos *objetos*. Estos manifiestan una emoción que se presenta exenta de cualquier compromiso crítico hacia sí mismos: ni ironía, ni develación, ni desmitificación. Por ello, planteamos que tanto en *El beso de la mujer araña* como en *Idos de la mente* no hay una revisión de los objetos de la cultura popular como *lo otro*, sino como *lo propio*.

La individualidad que se manifiesta mediante este placer es la de alguien que verdaderamente disfruta del cine de Hollywood o de la música norteamericana sin inhibiciones, sin necesidad de justificarse, aunque en la novela de Puig esa emoción no

se manifiesta tan independiente como en la de Crosthwaite: en *El beso de la mujer araña*, la confrontación literal de dos posiciones la explica de alguna manera, a través de los discursos de Valentín y de Molina observamos el análisis de sus puntos de vista, el primero observa la películas de manera muy estructurada, muy lógica, y el otro lo hace de un modo más instintivo y sentimental, Molina “siente” las películas y a partir de esa intuición obtiene un sentido que al final Valentín comparte. En *Idos de la mente* sólo tenemos un punto de vista, el de quien disfruta plenamente lo popular, pero su mirada integra también principios estéticos que fueron en otro momento parte de la visión crítica e irónica sobre el arte y su escisión en culto y popular. Reflexionar sobre esta subjetividad que se explicita a través de representaciones que ya son propias de muchos otros y que lo hace para compartirla nuevamente, requiere una conceptualización de esos objetos diferente al que hasta aquí se ha revisado. Ambas novelas presentan sus posibles cuestionamientos estéticos sobre esos objetos en la escena misma, esto es, y están tematizados: son los personajes los que cuestionan la validez de sus gustos (en el caso de *El beso de la mujer araña*) o de sí mismos en general como figuras “construidas” (en *Idos de la mente*), pero se trata de cuestionamientos literales que no tocan la propuesta estética de la novela como tal. La presencia de estos *objetos populares* puede ser entendida desde ángulos diferentes, como la figuración que implican, su materialidad, su conformación como lugar común. Encontramos que la posibilidad o imposibilidad de que la figura exprese al hombre, de que a través de ella se relacione con el mundo, es una discusión que encuentra un fuerte espacio en los alrededores del *pop art* y el *kitsch*, y no se desvincula de los mismos, la realidad que el siglo veinte ha presentado al hombre es un espacio en cambio constante, inestable y relativo que ha requerido repensar sus posibilidades de representación.

Posibilidades de significación artística de lo popular

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

Baudrillard especula (en libros como *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*⁶ y *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*⁷) que en lo que queda del arte después de su descomposición hay una posible búsqueda de redención destinada al fracaso. La imagen, como abstracción del mundo en dos dimensiones, desaparece en la búsqueda de la *ilusión perfecta*, ya que ésta no hace más que sustituir a la realidad: la ilusión se destruye y queda la reproducción de lo real, re-producción en tres dimensiones (o hasta cuatro, como en el caso de la pornografía) que viene a sustituir lo real por su doble⁸. Así, ve en la cita y la reapropiación actual conexiones entre objetos *reales*, ni ilusión ni alusión a la realidad. Baudrillard alude a un tipo de arte que acumula “pornográficamente” imágenes, figuras, objetos, en un arte que sigue diciendo, pintando y produciendo desde la plena conciencia de que no hay nada que decir. Se trata de un arte que no indaga en el vacío o en la insignificancia del mundo –como sí lo hace Warhol en sus inicios, según el mismo Baudrillard–, sino que lo satura con una abundancia insignificante. En este tipo de arte el efecto programado parece ser el de la desilusión.

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

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

Son literalmente imágenes que no dejan huella. Carecen, hablando con propiedad, de consecuencias estéticas⁹.

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

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

⁶ Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

⁷ Baudrillard, Jean. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

⁸ Cfr. Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. Págs. 15-16.

⁹ *Ibíd.*, Pág. 26.

mismas. El mundo natural es sustituido por esa *realidad integral*. El mundo es transnumeralizado en información pura. El mundo es dato numérico, artificial y esconde la ausencia de verdad. El simulacro del mundo no esconde la verdad sino su ausencia.

Para Baudrillard, este juego irónico en el que está inmerso el arte viene a constituir un complot: los artistas están conscientes de la insignificancia de sus obras, las obras se parodian, se vomitan a sí mismas, retoman fragmentos o imágenes de otros sólo para redundar, para hacer patente la insignificancia del arte, el *no hay nada nuevo que decir* o *no hay nada que decir, no digo nada porque nunca hubo nada que decir*. En esas imágenes de un mundo de información pura no hay nada que ver ni qué comprender. Este arte se considera a sí mismo nulo, sin embargo sigue apareciendo, el artista se justifica a pesar de que “la más alta función del signo es hacer desaparecer la realidad y, al mismo tiempo enmascarar esta desaparición”¹⁰.

Baudrillard se pregunta qué puede significar el arte en un mundo hiperrealista, *cool*, transparente y publicitario, sino un arte “riéndose de sí mismo y de su propia desaparición bajo su forma más artificial: la ironía”¹¹. Una ironía que oculta, en esa confesión de banalidad y nulidad que presenta, una pretensión de elevar al rango de valor y goce estético sus propias faltas. Este arte, dice Baudrillard, se sublima a través de ironizar su propia superficialidad. Pero distingue entre quienes lo hacen como mera estrategia comercial y quienes realmente hacen surgir la nada de los signos: “no la banalidad o la indiferencia de lo real, sino la ilusión radical”¹².

Quienes hacen de la nulidad un valor siguen presentando sus obras y les procuran razones para existir, fanfarroneando con esa nulidad, hacen parecer que detrás de ese vacío hay algo más, un secreto, que, a la manera del “delito de iniciados”, no ha de comprender el espectador: abuso de poder en cuanto al control de las reglas del arte. Según este punto de vista, el arte y el discurso sobre el arte ejercen un chantaje mental. Los actores de esta imposición no son necesariamente los artistas, ya que tanto creadores como espectadores son o pueden ser parte del mismo; a pesar de la mirada apocalíptica, Baudrillard considera que existe la posibilidad de mantenerse como *no iniciado* y así defender una posición crítica desde fuera de este sistema: piensa que desde una posición de *primitivo* se puede oponer una cierta resistencia. Las masas,

¹⁰ *Ibíd.*, Pág. 27.

¹¹ *Ibíd.*, Pág. 57.

¹² *Ibíd.*, Pág. 63.

aunque participan en el juego desde una postura de “servilismo voluntario”¹³, en el fondo son incrédulas de estos valores. Así que a pesar de los esfuerzos realizados por movilizarlas se resisten a su politización, a su culturización, a su estetización y en ello Baudrillard observa una posibilidad de salir del sistema.

Superar una idea es negarla. Superar una forma es pasar de una forma a otra. Lo primero define la posición intelectual crítica, que es a menudo la posición de la pintura moderna enfrentada con el mundo. Lo segundo describe el principio mismo de la ilusión: la de que no hay para la forma más destino que la forma. En este sentido, necesitamos ilusionistas que sepan que el arte y la pintura son ilusión; que sepan, pues, tan lejos de la crítica intelectual del mundo como de la estética propiamente dicha (la cual supone una discriminación reflexiva de lo bello y lo feo), que todo el arte es primero un trompe-l’œil, un engaña-ojo, un engaña-vida, como toda teoría es un engaña-sentido; que toda la pintura, lejos de ser una versión expresiva –y, por consiguiente, pretendidamente verídica– del mundo, consiste en erigir señuelos en los que la realidad supuesta del mundo sea lo bastante ingenua como para dejarse atrapar. Tampoco la teoría consiste en tener ideas (y, por lo tanto, en flirtear con la verdad), sino en erigir señuelos, trampas en las que el sentido sea lo bastante ingenuo como para dejarse atrapar. Recobrar, a través de la ilusión, una forma de seducción fundamental¹⁴.

La forma llegó a la versión superlativa de la semejanza, no sólo *mimesis* sino sustitución de la realidad y, con ello, desaparición o dominación y condena de la alteridad, de la diferencia, y sólo en la resistencia de las masas podría observarse el germen de una sublevación de la imagen, un cambio en la comprensión de la representación, que dejaría de ser imagen servil de lo real, dejaría de señalar una relación de soberanía y de sujeción; sólo en ella hay una posibilidad de convivencia entre imagen y mundo, marcados por su diferencia y no por su semejanza. La visión de *no iniciados* de la masa constituye, entonces, la única posibilidad, pero ¿en qué consiste esa visión? ¿Podemos entender esa *masa*, de la que habla Baudrillard, como *el pueblo*? Baudrillard señala que quienes escapen y ayuden a escapar de ese complot serán ilusionistas que sepan que el arte es quimera y seducción y que realicen sus señuelos con la conciencia de que en ellos quedarán atrapados la realidad y al sentido, siempre y cuando estén alejados de la reflexión crítica y de los presupuestos cultos tanto del arte como del mundo. Esta caracterización de la masa remite a un conocimiento estético alejado del mediatizado y comercializado mundo del llamado *arte culto*. Los prejuicios que han fundado los *mass media* y la compra-venta del arte son la verdad de ese arte y son los que evitará una mirada incrédula, no ingenua o inocente en sí misma, sino que sea capaz de ver una realidad y un sentido ingenuo, simple, libre de los rebuscamientos y complejidades que

¹³ *Ibíd.*, Pág. 97.

¹⁴ *Ibíd.*, Págs. 43-44.

han llevado al ocultamiento de su desaparición, como justificación para seguir creando.

Ya se podía intuir que Puig y Crosthwaite están ciertos de que sus textos no esconden el gran mensaje, pero sobre todo, que parecen estar conscientes de que no explicitan la realidad sino una ficción, y Crosthwaite lo declara a la manera de esos avisos legales del cine: “Cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia...”: aunque según la declaración que hace en la novela la música es real, estamos ante un señuelo de discernimiento, ya que la *realidad* de esa nota más bien habla de *verdad*, y ni siquiera la nota es real... así que la trampa en la que está metida la realidad se abre al lector cual paradoja de Epiménides, pero con una claridad de sentido que proviene de ambas imágenes: parece decirnos que hay en esos objetos mucho de realidad y que seguramente el lector encontrará parecidos con más de un personaje o acción de su realidad factica, pero que ese no es el propósito principal porque siempre estará ante una ficción. Ambos escritores ignoran muchos de los presupuestos cultos que harían de sus novelas el perfecto artificio para mostrar el vacío: el hecho más claro es que hablan de amor y de pasión, cuando hace mucho existe la certeza de que ambos temas agotaron su discurso directo, que si no se logra un *giro de tuerca*, necesariamente acabará siendo algo cursi. Que estas novelas sean parte de esas formas ilusorias de las que habla Baudrillard es posible, dado su amplio uso de recursos ficcionales que ignora presupuestos de complejidad y, en *El beso de la mujer araña*, los rebate con ingenuidad y cursilería, o, en *Idos de la mente*, los iguala con una forma directa y elemental.

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

Los escritores de Tijuana han sido influidos por inglés, multiculturalismo, música y nuevas tecnologías. Su retórica remezcla. Del spanglish al blog, la literatura de Tijuana nació lejos del DF; soñada en casinos, casas de cambio, filas al otro lado y centros nocturnos, cobró una forma propia. Tiyei style. [...] TJ es una literatura menor —Deleuze dixit— hecha por una minoría dentro de una lengua mayor. Defensa de la negada

diferencia. Gregaria, sobrecodificada, ironizada¹⁵

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

Y acaso debamos buscar en esa “incompetencia” una de las causas del admirable poder de invención (de nuevos modos literarios de experimentación) con el que identificamos a Puig. No porque él haya logrado finalmente sortear los obstáculos a los que su incompetencia lo enfrentaba, sino porque esa situación de escasez de recursos literarios convencionales, duplicada por la escasez de recursos lingüísticos, le impuso la necesidad, para realizar en la escritura su deseo de “transcribir” voces, de inventarse otros. En el momento de comenzar a escribir Puig carecía de talento, carecía de destrezas retóricas y de recursos estilísticos (esos atributos que caracterizan a la literatura Mayor), pero, como sucede siempre con los autores “menores”, “esa situación de escasez de talento resultó de hecho benéfica [porque le] permitió la creación de algo diferente”¹⁶ a todo lo literariamente reconocible¹⁷.

En su conocidísimo texto, *Kafka. Por una literatura menor*, Gilles Deleuze señala la posibilidad-imposibilidad expresiva que tienen ciertos grupos humanos, ese conflicto que enfrenta el hombre al tratar de expresarse en una lengua que no es su lengua, sino la del otro y en ese espacio propone la existencia de una literatura menor: “Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor”¹⁸. Esa minoría nos remite a los grupos que en su relación con el poder son los únicos capaces de oponerse a la opresión, no sólo política sino también de pensamiento. Deleuze afirma que lo menor no alude a una literatura específica, sino a condiciones específicas de la creación de esa literatura:

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

¹⁵ Yépez, Heriberto. “Libros made in Tijuana”. Milenio, 4 de octubre de 2013. Consultado en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9000738>

¹⁶ La cita de Giordano se refiere a Gilles Deleuze. *Spinoza y el problema de la expresión*. Barcelona, Ed. Muchnik. 1975, Pág. 30

¹⁷ Giordano, Alberto. “Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor”. Revista Orbis tertius, año I, Núm. 2-3. 1996. Pág. 6.

¹⁸ Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era Ediciones. 1990 [1975]. Pág. 28

su propio tercer mundo, su propio desierto¹⁹.

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

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

[...] lo que el escritor dice totalmente solo se vuelve una acción colectiva, y lo que dice o hace es necesariamente político, incluso si los otros no están de acuerdo. El campo político ha contaminado cualquier enunciado. Pero aún más, precisamente porque la conciencia colectiva o nacional se encuentra “a menudo inactiva en la vida pública y siempre en dispersión” sucede que la literatura es la encargada de este papel y de esta función de enunciación colectiva e incluso revolucionaria: es la literatura la que produce una solidaridad activa, a pesar del escepticismo; y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esa misma situación lo coloca aún más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad²⁰.

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

¹⁹ *Ibíd.*, Pág. 31.

²⁰ *Ibíd.*, Pág. 30.

intensidad de la palabra, desterritorializar esa lengua en el sentido de Deleuze:

Lo único que permite definir la literatura popular, la literatura marginal, etcétera, es la posibilidad de instaurar desde dentro un ejercicio menor de una lengua incluso mayor. Sólo a ese precio es como la literatura se vuelve verdaderamente máquina colectiva de expresión y adquiere la aptitud para tratar, para arrastrar los contenidos [...] Pues bien, hay que ir más lejos, hay que llevar todavía más lejos este movimiento de desterritorialización en la expresión. Sólo hay dos posibilidades: o enriquecer artificialmente este alemán, inflarlo con todos los recursos de un simbolismo, de un onirismo, de un sentido esotérico, de un significante escondido [...] pero esta tentativa implica un esfuerzo desesperado de reterritorialización simbólica, a base de arquetipos, de cábala, de alquimia; lo que acentúa la separación del pueblo [...] Kafka tomará muy pronto el otro camino, o más bien, lo inventará: optar por la lengua alemana de Praga, tal y como es, en su pobreza misma. Ir siempre más lejos en la desterritorialización... a fuerza de sobriedad. En vista de que el vocabulario está desecado hacerlo vibrar en intensidad. Oponer un uso puramente intensivo de la lengua a cualquier uso simbólico o incluso significativo o simplemente significante. Llegar a una expresión perfecta y no formada, una expresión material intensa²¹.

Desde este punto de vista, los componentes populares en las escrituras de Puig y de Crosthwaite pueden aparecer como subversivos, por ejemplo, a través de la “pobreza” del uso del español, de su sencillez, agotamiento e imposibilidad comunicativa. Quizá esa palabra desecada manifiesta la intensidad que contiene, la concentración de un decir colectivo que sin duda se parece un poco a la inercia colectiva que representa la emoción que encontramos como característico de lo popular, sin embargo consideramos que en estas novelas la palabra no es sólo expresión, sino también signo literario, con un tipo diferente de significación y simbolización que no ha sido explorado del todo. Se trata de una posibilidad que asentaremos nuevamente en el ámbito de lo popular debido a que es el sesgo que sigue apareciendo como desestabilizador cuando se lee:

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

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

—¿Por qué no se dedican a otra cosa?²²

En estos textos no vemos la expresión de una intensidad en abstracto, es más bien una representación de la emoción, la felicidad o la tristeza de Ramón y Cornelio toma forma

²¹ *Ibíd.*, Págs., 32-33.

²² Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz. 2001. Pág. 23.

de aplausos de los parientes, de latigazo maternal, de trágico descarrilamiento. Es una emoción fácilmente reconocible porque se asienta en un objeto con historia, como el que Molina le indica a Valentín:

—¿Hace mucho que no la ves?

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

—¿Porque se querían demasiado?

—Eso también suena a bolero, Molina.

—Pero tonto, es que los boleros dicen montones de verdades, es por eso que a mí me gustan tanto²³.

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

Geneviève Bollème²⁴, siguiendo a Deleuze, señala que un lenguaje popular es el que no es personal ni propio, el que se desarrolla a partir de una lengua “prestada” y trastocada por la pasión, es la manifestación de una comunidad a partir de la utilización de una lengua para construir la suya. Bollème señala que más allá de si se da por medio oral o escrito, el carácter popular de una expresión se da cuando, por medio del lenguaje, una unanimidad manifiesta una emoción. Esa unanimidad o colectividad que se manifiesta es:

[...] ante todo, una serie y una sucesión de actores dando, en circunstancias múltiples, una serie de representaciones de un cuento, de un canto, de una narración, por medio de los

²³ Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. México: Seix Barral. (1999 [1976]). Pág. 143.

²⁴ Bollème, Geneviève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*. Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero. México: Grijalbo/CONACULTA. (1990 [1986]).

cuales se encuentran repetidos y renovados un tema o una trama tradicionales²⁵.

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

Lo popular implica es una proximidad con lo vivido, con lo sentido, una proximidad ingenua, modesta, que Bollème ve en dos tipos: la ingenuidad del artista y la popular, la del artista es buscada para dotar a su obra de autenticidad y sigue envidiando la ingenuidad del lenguaje del pueblo. El segundo tipo de ingenuidad es el que Bajtin ve en Rabelais y Bollème considera que es lo que Deleuze y Guattari llaman “uso intensivo” de la lengua. Ya que el escritor es un sujeto que no puede liberarse de sí mismo como figura, como ficción, y a pesar de que lo desee no puede llegar a escribir desde ese lenguaje pasional, vivo, sin modelo, vuelve la mirada hacia el sujeto “sin saber ni cultura” pues considera que él “poseería el secreto de la palabra viva, puesto que no tiene nada de otro para expresarse y vivir” ... y así hace vivir a la escritura también. En diferentes momentos, la literatura ha “otorgado” la palabra a estos sujetos. Como temática ha ingresado el hombre de la naturaleza, el campesino, el simple y también lo ha hecho su lenguaje. Sin embargo “La lengua literaria acusa al escritor. Él no puede más que imitar o parodiar [...] Es una curiosidad divertida que da a este lenguaje “encuadrado” una dimensión folclorista o colonialista”²⁶.

La aparición del hombre rústico se ha dado con la idea de que debía ser él mismo quien se representara, a invitación del escritor. El escritor se convierte en periodista, se compromete políticamente e invita a todos a escribir, así se ha hecho desde finales del siglo XIX y se continúa haciendo actualmente. Esta separación entre el escritor que presta su voz y la mirada del pueblo, que aporta la ingenuidad-intensividad se observa como una constante, sin considerar la posibilidad de que voz y mirada, vistas como palabra y emoción contenida provengan de una misma subjetividad. Bollème apunta que:

²⁵ *Ibíd.*, Pág. 162.

²⁶ *Ibíd.*, Pág. 204.

El obrero, el trabajador, el pueblo escritor, como todo escritor, pero más fuertemente o más visiblemente en razón de su situación social, se encontrarán separados de una comunidad a la cual pertenecen y de la que la acción de escribir aleja. Pero, impedidos de sufrir, habiendo escapado a su condición, también pueden encontrar alguna vez, como todo escritor, este irremplazable placer de las palabras, complacerse, ser tomado por el juego. Aparte de la dificultad que han experimentado en un principio al escribir, algunos hablan de la alegría de jugar con las palabras²⁷.

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

Claude Levi-Strauss²⁸ a partir de sus planteamientos sobre dos formas de conocimiento científico diferentes –ninguna de ellas más evolucionada que la otra, pero que se distinguen porque una, la ciencia de lo concreto que se desarrolla en los mitos y los ritos, está más cercana a la intuición, a la percepción y la imaginación y la otra, la ciencia exacta natural, está más alejada de estos procedimientos– distingue dos formas de trabajo, la del *bricoleur* y la del ingeniero o científico, que representan los planos técnicos de aquellos planos especulativos.

La ciencia de lo concreto se sustenta en una observación y una reflexión diferentes a la de la ciencia natural –ese plano especulativo que actualmente conocemos como

²⁷ *Ibíd.*, Págs. 211-212.

²⁸ Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Colombia: FCE. (1997 [1962]).

científico—; observación y reflexión usualmente identificables con lo primitivo, pero que aún se realizan en la actualidad; se trata de una forma de conocimiento que está basada en lo que la naturaleza “autoriza” a partir de la “organización y exploración reflexiva del mundo sensible en cuanto sensible”²⁹.

La reflexión mítica trabaja con signos, así como el *bricoleur* trabaja con un repertorio que está ceñido a elementos dados, heteróclitos y limitados. La labor del *bricoleur* no va encaminada a la obtención de materia prima ni instrumentos hechos a la medida de su proyecto, sino que, al contrario, se adapta y utiliza lo que tiene a la mano.

Cada elemento que usa conlleva una serie de relaciones concretas y virtuales que lo particularizan hasta cierto grado, ya que contienen un saber anterior, es algo en concreto, pero no está constreñido a un empleo específico:

El conjunto de los medios del *bricoleur* no se puede definir, por lo tanto, por un proyecto (lo que supondría, por lo demás, como en el caso del ingeniero, la existencia de tantos conjuntos instrumentales como géneros de proyectos, por lo menos en teoría); se define solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera y para emplear el lenguaje del *bricoleur*, porque los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que “de algo habrán de servir”. Tales elementos, por tanto, están particularizados a medias: lo suficiente como para que el *bricoleur* no tenga necesidad del equipo y del saber de todos los cuerpos administrativos; pero no tanto como para que cada elemento sea constreñido a un empleo preciso y determinado. Cada elemento representa un conjunto de relaciones, a la vez, concretas y virtuales; son operadores, pero utilizables con vistas a operaciones cualesquiera en el seno de un tipo³⁰.

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

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

²⁹ *Ibíd.*, Pág. 35.

³⁰ *Ibíd.*, Pág. 37.

La diferencia y la semejanza se puede observar bien en el ejemplo del *bricoleur*. Contemplémoslo en acción: excitado por su proyecto, su primera acción práctica es, sin embargo, retrospectiva: debe volverse hacia un conjunto ya constituido, compuesto de herramientas y materiales; hacer o rehacer, el inventario; por último y sobre todo, establecer con él una suerte de diálogo, para hacer un repertorio, antes de elegir entre ellas, de las respuestas posibles que el conjunto puede ofrecer al problema que él le plantea. Todos estos objetos heteróclitos que constituyen su tesoro, son interrogados por él para comprender lo que cada uno de ellos podría “significar”, contribuyendo de tal manera a definir un conjunto por realizar, pero que, finalmente, no diferirá del conjunto instrumental más que por la disposición interna de las partes³¹.

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

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

³¹ *Ibíd.*, Pág. 38.

también nos permite ver que había varias soluciones más. Las permutaciones posibles son las que quedan presentes de manera virtual al mismo tiempo que la solución particular dada y el hecho de contemplar la obra hace que el espectador, agente, participe de esas otras modalidades, de esas otras perspectivas suplementarias: “O dicho de otra manera, la virtud intrínseca del modelo reducido es la de que compensa la renuncia a las dimensiones sensibles con la adquisición de dimensiones inteligibles”³².

Levi-Strauss considera que el arte se encuentra “a mitad de camino, entre el conocimiento científico y el pensamiento mítico o mágico”³³. El artista, con algo del sabio y del *bricoleur*, “con medios artesanales, confeciona un objeto material que es al mismo tiempo objeto de conocimiento”³⁴. El sabio o ingeniero y el *bricoleur* asignan funciones inversas al acontecimiento y a la estructura en cuanto al orden instrumental y final. El artista se encuentra:

A mitad del camino siempre entre el esquema y la anécdota, el genio del pintor consiste en unir un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir, con un pincel, un objeto que no existe, como objeto y que, sin embargo, sabe crearlo sobre su tela: síntesis exactamente equilibrada de una o varias estructuras artificiales y naturales y de uno o varios acontecimientos, naturales y sociales³⁵.

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

El arte procede, pues, a partir de un conjunto: (objeto + acontecimiento) y se lanza al *descubrimiento* de su estructura; el mito parte de una estructura, por medio de la cual emprende la *construcción* de un conjunto (objeto + acontecimiento)³⁶.

Levi-Strauss define lo que entiende por acontecimiento respecto al arte desde un punto de vista más general: “el acontecimiento no es más que un modo de la contingencia cuya integración (percibida como necesaria) a una estructura, engendra la emoción estética, sea cual fuere la clase de arte considerada”³⁷. La contingencia puede manifestarse en tres estadios distintos de la creación artística: en el nivel de la ocasión, de la ejecución o de la destinación. La ocasión se refiere a “una actitud, una expresión,

³² *Ibíd.*, Pág. 46.

³³ *Ibíd.*, Pág. 43.

³⁴ *Ídem.*

³⁵ Lévi-Strauss, *Op. Cit.*, Pág. 48.

³⁶ *Ibíd.*, Pág. 49.

³⁷ *Ibíd.*, Pág. 50.

una iluminación, una situación, cuya relación sensible e inteligible con la estructura del objeto capta”³⁸ el artista y la incorpora desde afuera y desde antes del acto creador. Cuando la contingencia se manifiesta durante la ejecución, hablamos de las resistencias que opone la materia, los accidentes de las fibras, de la calidad del grano, de los instrumentos; se trata de contingencias intrínsecas al acto de creación. En cuanto al tercer estadio, el de la destinación, es también extrínseco como el de la ocasión, pero posterior al acto de la creación; en este caso la contingencia proviene del hecho de que lo que se produce está destinado a un uso determinado y el creador se coloca, consciente o inconscientemente, en el lugar del utilizador. Así, la creación será una búsqueda de diálogo, ya sea con el modelo, con la materia o con el utilizador –en relación con los tres tipos de contingencia– siempre dentro de una confrontación de la estructura y el accidente.

El arte sabio está liberado, o cree estarlo, de la relación con la ejecución (por el dominio de las dificultades técnicas) y la destinación (por ser en sí mismo su propio fin) y la contingencia en él se refiere totalmente a la ocasión. En las artes aplicadas las proporciones se invierten: predominan las contingencias provenientes de la destinación y de la ejecución, excluyendo las de la ocasión: una copa, un tejido “nos parecen perfectos cuando su valor práctico se afirma como intemporal: correspondiendo plenamente a su función, para hombres diferentes en cuanto a la época o a la civilización”³⁹. Al respecto es aún más obvia la diferencia entre el arte industrial y el campesino o rústico, el primero crea objetos a través de máquinas, medios de ejecución perfecta, sin dificultades de ejecución y por tanto una concentración en la destinación, cada vez más precisa y particular; no así el rústico que conserva la presencia de ambos tipos de dificultades. El arte sabio:

[...] interioriza la ejecución (de la que es o se cree maestro) y la destinación (puesto que “el arte por el arte” es en sí su propio fin). De rechazo, se ve impelido a exteriorizar la ocasión (que le pide al modelo que se la ofrezca): esta última se convierte, así, en una parte de lo significado. En cambio, el arte primitivo “interioriza la ocasión (puesto que los seres sobrenaturales que se complace en representar tienen una realidad intemporal e independiente de las circunstancias) y exterioriza la ejecución y la destinación, que se convierten, por tanto, en una parte de lo significante⁴⁰.

Si el diálogo que se da con el modelo, éste resulta de gran importancia, así, los expresionistas abstractos sopesaron los obstáculos que la figura oponía al sentido del arte

³⁸ Ídem.

³⁹ Lévi-Strauss, Op. Cit., Pág. 53.

⁴⁰ Ídem.

y prefirieron tomar como modelo la forma en abstracto y el color, pero a partir de la nueva figuración encontramos una búsqueda de abrir nuevas relaciones, lo importante ya no es el objeto o la figura, sino la forma en que se le percibe y reconoce, como señalamos antes, ya no es el color o el movimiento, sino la sensibilidad de los mismos la que resultaba significativa. Si en el momento de la contingencia creativa el artista no dialoga con el modelo en sí, sino con la sensación que produce ese modelo –como De Kooning– podemos observar que el diálogo se comienza a trasladar hacia el artista y sus posibilidades de relacionarse con la realidad, cosa que no sucede en el diálogo que se establece con la careta vacía que se presenta como algo –de Warhol– en donde la ejecución es reducida al mínimo mediante su mecanización. Vemos en la contingencia de Puig y Crosthwaite un diálogo con esos objetos populares al nivel de la ejecución y no de la ocasión, el objeto (el bolero o la canción norteña) no está vacío, no pretende engañarlos, es lo que es, y como tal lo toman y el diálogo versa sobre los problemas que como materia ofrece, entre ellos las relaciones que se concentran en ese ser, su automatización como lugar común, o su potencia ante la certeza de que de cualquier manera todo se refiere a la vida, el amor, la muerte, el viaje y el paraíso perdido como centros gravitacionales de toda vida humana:

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

Entre tus cejas

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

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

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

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

Los niños saben que sólo es una canción, y sonrían⁴¹.

Ceder ante el ser de la materia, dejarse ir en ese diálogo con, en el caso de la literatura, la palabra, la página, los signos, es exteriorizar los accidentes que se dan durante el proceso de la creación. A ese objeto se le toma como “algo” que formó parte de otra cosa, como desecho material que volverá a ser útil para la conformación de un nuevo

⁴¹ Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz. 2001. Pág. 29.

signo, un signo literario cuya representación encuentra fundamento en su misma materia para significar algo; no es el objeto-modelo de Warhol, donde la representación exteriorizaba la realidad de trampantojo del modelo mismo. A los *objetos populares* que se representan en *El beso de la mujer araña* e *Idos de la mente* se les interroga como materia con la finalidad de valorar las limitaciones que impone en cuanto a sus posibles combinaciones, en cuanto a las dependencias que les asigna su historia como objetos –o fragmentos de un objeto– y, en general, en cuanto a todas las relaciones que ya implican de manera virtual o concreta.

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

[...] no provienen del devenir puro. Este rigor, que parece hacerles falta cuando los observamos en el momento de su nuevo empleo, lo poseyeron antaño, cuando formaban parte de otros conjuntos coherentes; y lo que es más, lo poseen todavía, en la medida que no son materiales brutos, sino productos ya trabajados: términos del lenguaje o, en el caso del bricolaje, términos de un sistema tecnológico, expresiones condensadas, por tanto, de relaciones necesarias de las que, de maneras diversas, las constricciones harán repercutir el eco sobre cada uno de sus niveles de utilización⁴².

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

⁴² Lévi-Strauss, Op. Cit., Pág. 61.

novela es una tonada que excita y entristece; la novela de Crosthwaite, sus personajes, sus palabras, pertenece en parte a esos dos dominios.

Los objetos populares participan de manera metaliteraria en la disposición de una subjetividad que da cuenta de la inercia colectiva que los ha conformado. La referencia no habla del texto literario como tema, sino que representa una estrategia que a su vez explota como productora del texto mismo: una representación con poder de representación, una representación que impone las leyes de su objeto y de su forma. Estas representaciones en las novelas toman una forma maravillosa y memorable (quizá no hermosa ni sublime), porque su materia influye en el logro de una estructura múltiple y simple al mismo tiempo, una materia que al surgir de una organización anterior (atraída por la referencia) y no ser expresamente hecha para el proyecto presente trae consigo significaciones pasadas, que implican atraer parte de una representación pasada que también impuso las leyes de su objeto y su forma, e implicó también un poder de representación –y de significación– que se multiplicará al fusionarse con la nueva representación en el nuevo objeto.

Bibliografía

Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu. 2007.

Baudrillard, Jean. *El pacto de lucidez o la inteligencia del mal*. Buenos Aires: Amorrortu. 2008.

Bollème, Geneviève. *El pueblo por escrito. Significados culturales de lo "popular"*. Trad. Rosa Cusminsky de Cendrero. México: Grijalbo/CONACULTA. (1990 [1986]).

Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente. La increíble y (a veces) triste historia de Ramón y Cornelio*. México: Joaquín Mortiz. 2001.

Deleuze, Gilles y Guatari, Félix. *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era Ediciones. 1990 [1975].

Giordano, Alberto. "Manuel Puig: los comienzos de una literatura menor". *Revista Orbis tertius*, año I, Núm. 2-3. 1996. Consultado el 14 de febrero de 2013 en <http://es.scribd.com/doc/56670598/Manuel-Puig-Los-Comienzos-de-Una-Literatura-Menor-Alberto-Giordano>

Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Colombia: FCE. (1997 [1962]).

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

Puig, Manuel. *El beso de la mujer araña*. México: Seix Barral. (1999 [1976]).

Yépez, Heriberto. “Libros made in Tijuana”. *Milenio*, 4 de octubre de 2013. Consultado en <http://www.milenio.com/cdb/doc/impreso/9000738>