

1991

Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes

Bernal Herrera

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Herrera, Bernal (Otoño 1991) "Aspectos del deseo en la obra de Carlos Fuentes," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 34, Article 10.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss34/10>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ASPECTOS DEL DESEO EN LA OBRA DE CARLOS FUENTES

Bernal Herrera
Harvard University

I. **P**ara Fuentes, como para Borges, la literatura es ante todo un arte verbal, pero también una indagación sobre la condición humana. Sus obras se quieren no espejo o reflejo del mundo sino una faceta más que lo enriquece, dando paso los componentes realistas a una exploración lingüística que, al tiempo que genera su propio desarrollo, se lanza hacia la realidad reproduciéndola del modo recomendado por Huidobro: no mediante la copia de sus elementos concretos, sino ejerciendo su capacidad creativa. Concebida como ficción, la escritura no es puramente autorreferencial; vinculada siempre a lo extratextual zapa y amplía lo dado al enfocar el desnivel entre la realidad social y las posibilidades de la imaginación. Como el deseo la escritura se desarrolla a partir de sí misma, impulsada por una vectorialidad hacia lo externo que le brinda su sentido: el de sus encarnaciones concretas. Como en Octavio Paz, la literatura se vuelve fiesta y expansión del deseo, apertura a él. Deseo y escritura no concluyen: se encarnan y ramifican, y con la plurivocidad inserta en sus objetos minan todo concepto fijo o absoluto, desestabilizan las perspectivas establecidas, haciéndonos ver el otro lado, intuir lo no visto pero deseado.

Paz vió el peso temático del deseo en la literatura de Fuentes; más importantes son afinidades no-temáticas como el polimorfismo y la inestabilidad. Vistas su obras bajo este lente, las relaciones proliferan: la rigurosa construcción y economía de recursos de *Aura* caracterizan su doble seducción: la de Montero por Consuelo y la del lector por el texto.¹

En Fuentes “no hay metafísica de la palabra: hay erotismo verbal, violencia y delicia, encuentro y explosión.” (18, 20) Hay erotismo en la delectación y regodeo con que se manipula el cuerpo-lenguaje, con cuya mediación intenta lo que para Bataille es la aspiración del erotismo: la eliminación de lo discontinuo, de los compartimentos estancos y lo delimitado.

Todo está superpuesto, comunicado y contenido en cada parcela de realidad: las ortodoxias reaccionarias acechan en las prácticas revolucionarias, una anciana contiene una niña, el general Arroyo a los caudillos árabes y españoles, la literatura los sueños y la vigilia. Si en el espesor de lo cotidiano razón y palabra oprimen al deseo, ahora éste contraataca y retuerce, impulsa la narración y configura su objeto, no un factum dado sino doblemente constituido por el dual sujeto del hecho literario: autor y lector. Lo erótico y lo literario comparten una misma raíz: el deseo, y ambos construyen su propio objeto.

II. De *Cambio de piel* dice Fuentes: “Aquí resulta que ‘nada es cierto’. Igual que siempre: Don Quijote no es cierto, es sólo un deseo: el de Cervantes y el de Alonso Quijano.” (18, 46) Nada es cierto, salvo el deseo, cuya realidad permanece en pie aunque sus frutos puedan ser puramente imaginarios. En este contexto la literatura no es sino un lenguaje que se desarrolla a partir de sí mismo en todas las direcciones de lo real, aun cuando ello implique el entrecomillado o la negación de lo concreto. *Cambio de piel* es ficción, pero el deseo que lo atraviesa es real. ¿Es su acción algo más que un producto de la imaginación de Freddy Lambert, personaje-narrador, con la que éste juega a su antojo, trastrocando continuamente sus coordenadas espacio-temporales en una narración abierta sin inicio ni fin claramente establecidos? Lo importante es que el texto sigue los meandros de sus deseos, y ello en muchos sentidos. Freddy es amante de Isabel y Elizabeth, y su participación en la trama obedece a un deseo constantemente desdoblado. Afirma unirse a ella para después escribir lo acontecido; pero sus motivaciones van más allá: “Me venció el entusiasmo de una participación y la conciencia de que voy que chuto para la cuarentena. Yo iba a ser joven con ellos, dragona. ¿Tú no hubieras hecho lo mismo que yo?” (10, 443) Su voz narrativa, y con ella la narración como tal, está empapada de deseo, surge y es configurada por éste.

Las relaciones deseo-literatura no corren en un sólo sentido, ya que aquel puede seguir modelos literarios: Elizabeth anhela fundirse con las fuerzas telúricas mexicanas a lo D. H. Lawrence, mientras en “La Desdichada” Toño le propone a Bernardo hacerle el amor a dos prostitutas imaginando que son heroínas literarias.

El deseo se desarrolla a partir de sí mismo, pero se dirige hacia imágenes y objetos externos; no existe en estado puro, abstracto, sino como intencionalidad deseante. Lo proteico del deseo flexibiliza esta vectorialidad, pudiendo tomar como su objeto cualquiera que permita su satisfacción. Este polimorfismo puede o no ser evidente pero siempre se da, y estructura textos como *Gringo viejo*, cuyo erotismo dista de ser puramente sexual: el viejo desea cierto tipo de muerte; la tropa avanzar sin cesar y tomar lo previamente inaccesible: ciertas mujeres, sí, pero también la tierra, el tren.

III. Aparece a menudo una distancia, muchas veces insalvable, entre el

deseo y su objeto, distancia que no lo anula sino lo atiza, convirtiéndolo en hecho central de la vida y principal nutriente de la imaginación. Tal el caso de Arroyo, el general revolucionario de *Gringo Viejo*, cuya ambigua relación con la casa de la hacienda en la que fue criado provoca su conversión en objeto de su deseo, no por la posibilidad real de poseerla sino por la simultaneidad de su cercanía y distancia; Arroyo ha vivido dentro y fuera de la casa, pertenece y no pertenece a ella, es aceptado y rechazado al mismo tiempo, y esto lo enardece. Al preguntarse él y Harriet si es bueno que los sueños se conviertan en realidad, no saben que responder².

No sólo hay una distancia entre el deseo y su objeto, sino diferencias entre el objeto externo como tal y en cuanto objeto del deseo. Girard distingue en literatura la pasión auténtica de la mediada en base a la reconstrucción que la última hace de su objeto. En Fuentes esta reconstrucción se da en toda relación deseante, cuyo objeto es siempre constituido. En el objeto varía su grado de reconstitución, en el sujeto el de conocimiento de este inevitable proceso. De un lado tenemos a Javier, quien trata de hacer de Isabel una nueva Elizabeth; del otro a Felipe Montero, de cuyo deseo Consuelo se constituye astutamente en objeto sin que él lo perciba sino cuando ya está atrapado por Consuelo y por la red de su propio deseo. Esto no elimina la necesaria participación del deseante: Felipe responde el anuncio, acepta las condiciones, posee a Aura pese a los indicios de que algo extraño sucede, y por medio de la escritura se convierte en rival del fallecido marido de Consuelo: “El francés del general Llorente no goza de las excelencias que su mujer le habrá atribuido. Te dices que tú puedes mejorar considerablemente el estilo.” (9, 30) Cuando finalmente Aura acepta huir de la vieja casona, es Felipe quien decide no hacerlo.

No todo objeto es constituido por un deseante y/o un deseo individuales. La constitución del objeto puede ser colectiva: Toño y Bernardo con La Desdichada, o responder a deseos superpuestos: Harriet desea a Arroyo por su propia sexualidad y para emular la de su padre, el capitán Winslow; y Arroyo a Harriet por ella misma pero también para poseer a una mujer como hubiera querido a su madre: igual a la esposa de su padre:

“Harriet hundió la nariz en la nuca de Tomás Arroyo y olió a sexo erizado y velludo de una negra: Capitán Winslow estoy muy sola y puede usted tomarme cuando guste.

Tomás Arroyo apretó el talle de la mujer extranjera mientras bailaban y se acercó más a su vientre boscoso, imaginó el vientre de Harriet como un bosque muy lindo que él vería siempre de lejos, y detrás de una puerta de espejos salió Tomás Arroyo a bailar con su madre, su madre la esposa legítima de su padre, su madre la señora limpia y derecha” (13, 106).

Las variantes pueden multiplicarse, lo importante es que todo objeto del deseo es de algún modo constituido por él.

Lo anterior tiene consecuencias. Cuando lo deseado es un sujeto este

puede resistirse a las particulares reconstrucciones a que puede ser sometido. Faris adjudica muchos de los problemas entre Javier y Elizabeth al mutuo intento de modelarse según imágenes pre-establecidas. La pugna puede acarrear la destrucción del objeto: el deseo no sólo constituye sino que también destruye³; destructividad que en Bataille liga erotismo y sacrificio. El objeto es aliciente y obstáculo; alienta la satisfacción total del deseo y muestra la imposibilidad de alcanzarla a través de él, siendo ésta una de las razones por las que Javier asesina a Isabel. Estamos condenados a fracasar en el intento de construir un objeto totalmente satisfactorio: o padece de irrealidad, como Aura, o su realidad independiente acaba por quebrar la imagen sobreimpuesta, peligrosamente perdiendo su atractivo.

IV. Una relación deseante reiterada por Fuentes es la mediada por la mirada, la voyeurista. Muchas de sus obras contienen elementos voyeuristas y en algunas, como “Viva mi fama”, es componente principal. El voyeurismo presenta una amplia gradación. Algunas veces la relación se queda ahí: Javier y la vecina en Buenos Aires; en otras es una etapa previa a las relaciones físicas: Consuelo con Felipe, a quien ve hacer el amor con Aura antes de hacerlo ella misma; otras no empiezan sino que acaban en él: La Privada y su marido; otras, en fin, alternan voyeurismo y posesión física: Goya y La Privada en “Viva mi fama”.

Esta recurrencia recalca la omnipresencia del deseo, que engloba a la mirada y la convierte en deseante. Quien anhela ser deseado empieza por posicionarse ante la mirada de los posibles deseantes, actitud que culmina en La Privada quien, tras haber sido objeto del voyeurismo privado, se hace actriz para serlo del público. El voyeurismo facilita una solución aparente a algunos de los problemas envueltos en las relaciones sujeto-objeto. La mirada objetiva lo deseado⁴, dificultando la entrada en su configuración de factores tan perturbantes como los afectos. Para Goya representa la posibilidad de ejercer un fuerte erotismo en su campo sensorial privilegiado, el visual. También puede equivaler a la confesión de un fracaso: el de Javier en evitar los sentimientos, o el de Goya por lograr lo que consiguen otros amantes de La Privada: desmayarla en el orgasmo. El único que acepta su carácter paliativo es el anciano marido de La Privada, quien imposibilitado de satisfacerla la presta a condición de poder mirar discretamente.

La importancia de la mirada es correlativa de la de su objeto habitual: el cuerpo, central no sólo al mostrarnos ante los otros sino ante nosotros mismos, lo que se evidencia en *Gringo viejo*. A diferencia de su tropa Arroyo está totalmente consciente de su cuerpo: “Todo porque un día descubrí el salón de los espejos y descubrí que yo tenía una cara y un cuerpo. Yo podía verme.” (13, 148) La mayoría de sus soldados, en cambio, son campesinos criados bajo un régimen de represión general que incluye la del cuerpo, casi-inexistente para ellos. Arroyo lo sabe, y al incendiar la hacienda en que creció conserva para su

tropa el salón de los espejos:

Los hombres y las mujeres de la tropa de Arroyo se miraban a sí mismos. Paralizados por sus propias imágenes, por el reflejo corpóreo de su ser, por la integridad de sus cuerpos. Giraron lentamente, como para cerciorarse de que ésta no era una ilusión más. (13, 44)

La misma conciencia corporal de Arroyo es mostrada en la novela por Pancho Villa. Afirma Paz en *Conjunciones y disyunciones* que la civilización occidental contemporánea subordina el 'signo cuerpo' al 'signo no-cuerpo', e interpreta las revueltas estudiantiles de los sesenta como una vuelta al primero, vuelta que para los hombres de Arroyo pasa por la mirada, inscribiéndose en la larga tradición que resume la experiencia cognoscitiva en metáforas visuales⁵.

V. En Fuentes, como en el existencialismo, la identidad es algo que se constituye. Es factible diferenciar en ella diversos estratos, no así una esencia más real que las acciones que la fundan.

Dos principios estructurantes son básicos. El primero es el de superposición, utilizado por Paz y Fuentes para interpretar la historia, en particular la mexicana, y cuyo emblema son las pirámides y templos superpuestos, cubriéndose unos a otros sin extirparse completamente, lo que permite la presencia subterránea y simultánea de todos ellos. El segundo es el eclipsamiento de la esencia por la función, característico de amplias zonas del pensamiento contemporáneo que remontan a Nietzsche, para quien 'una cosa es la suma de sus efectos', y continúan en el existencialismo y el pragmatismo anglo-sajón. Este eclipsamiento es lo que permite la asimilación que establece Fuentes entre Javier y Franz, definidos no por una esencia poseída ab ovo sino por su inserción social:

"Javier y Franz representan la fraternidad de lo aislado. En Alemania, Javier hubiese sido Franz: un fascista por omisión. En México, Franz hubiese sido Javier: un intelectual burócrata demasiado consciente de sí mismo y de su aislamiento para transformar sus sueños en otra cosa". (24,122)

El carácter plural y proteiforme, de 'realidad irreal', experimentación y deseo que la identidad acarrea consigo, es adecuadamente descrito por Gyurko al calificar el yo en Fuentes de "psicodélico"⁶. La carencia de una identidad definida de antemano otorga al deseo un importante rol en la constitución de la personalidad, orientando e influyendo el accionar que nos define⁷, proceso del que forma parte la imagen que de nosotros construyen los demás de acuerdo a sus propios deseos. Nuestra identidad se constituye en buena medida a partir de los deseos propios y ajenos. El gringo viejo, de quien los mexicanos ignoran hasta el nombre, es para ellos 'el gringo que vino a México a que lo mataran'.

No pretende Fuentes, como Paz y Bataille, que el deseo erótico nos haga

conocer al otro de una manera casi metafísica. Es cierto que Harriet llega a conocer bastante bien a Arroyo gracias a sus relaciones eróticas, pero también lo es que ciertos aspectos de éste, abiertos a sus compatriotas, permanecen inaccesibles para ella; lo mismo ocurre con el autoconocimiento. A través del deseo se alcanzan aspectos vedados a otras formas de conocimiento, pero éstas no pueden ser reemplazadas.

VI. Dada la imposibilidad de construir imágenes totalmente ‘objetivas’, no teñidas por deseos propios y ajenos portadores de la abismalidad de los espejos enfrentados, el conflicto entre las diversas imágenes que luchan por imponerse unas sobre otras es altamente probable pero no inevitable. Arroyo arma su identidad a partir de su inserción en la colectividad con los elementos que su pueblo le proporciona, y se convierte en portador de los anhelos de éste, lo que no carece de riesgos: cuando duda y sigue sus deseos individuales pierde el contacto con el pueblo y acaba fusilado.

El deseo, entonces, puede llevar al rebasamiento de lo estrictamente individual y la integración a una unidad social. No hay fusión metafísica, sino un amalgamamiento a una comunidad posibilitada por deseos colectivos⁸. Este carácter colectivo puede ser explícito: deseo de la tropa de Arroyo por entrar a México con Villa; o más bien implícito: La Luna, en quien se encarna a nivel individual una de las principales consecuencias sociales de la Revolución: la aceptación y ampliación del deseo. La Luna no lo sabe, pero esta aceptación y ampliación posibilitadas por la revolución mexicana le facilita identificarse con ésta. Cuando tal unidad es percibida las reacciones van de la tranquila aceptación de Rubén Oliva: “Andalucía era su intimidad, no a pesar de que la compartía, sino porque la compartía” (11, 214), a la más problemática del gringo viejo:

“Ahora sí sabía que existía una frontera secreta dentro de cada uno y que ésta era la frontera más difícil de cruzar, porque cada uno espera encontrarse allí, solitario dentro de sí, y sólo descubre, más que nunca, que está en compañía de los demás.

Dudó por un instante y luego dijo:

—Esto es inesperado. Es atemorizante. Es doloroso. Y es bueno.” (13, 143)

La tendencia del deseo a sobrepasar lo estrictamente individual ha sido enfatizada por Bataille, para quien la inquietud de todo erotismo es sustituir lo discontinuo individual por lo continuo supraindividual. La aportación de Fuentes consiste en privilegiar los aspectos sociales antes que los metafísicos: la superación de nuestra individualidad nos hace partícipes no de una unidad nirvánica sino de grupos sociales concretos en situaciones sociales igualmente concretas. Todo deseo se da en una circunstancia social que lo contextualiza y lo dota de significados no intrínsecos al deseo mismo, lo que ve con amargura el gringo viejo al comprender que su deseo de justicia ha sido utilizado por su

jefe, Randolph Hearst, para sus propios propósitos. No hay posibilidad de separar, más allá de lo meramente metodológico, los deseos individuales de lo social-colectivo en que se inscriben, algo que no se puede perder de vista si se quiere entender una de las particularidades del deseo en Fuentes: su íntima relación con la política.

VII. De *El siglo de las luces* comenta Fuentes que las opciones políticas y eróticas de los personajes se influyen mutuamente; lo mismo podría haber dicho de su obra. Mientras Bataille subraya la amplitud de lo erótico mediante sus relaciones con lo religioso, en Fuentes la relación se establece con lo político, no siendo coincidencia que quienes se rebelan sean deseantes como Arroyo y Pancho Villa. El deseo aporta a la política la tendencia a la heterodoxia y la transgresión, el anhelo de libertad. El erotismo, y en particular la sexualidad, han sido vistos como posibles antídotos contra el utilitarismo moderno, posición sostenida por Bataille y, algo ambiguamente, Freud. Fuentes, como los surrealistas, va más allá, al ver en el deseo en general combustible para la revolución, convertida en uno de sus objetos. Lo proteico del deseo y su usual insatisfacción con lo concreto dado hacen de él un aliado en la constitución de un margen de disenso lo más amplio posible, cuya defensa, en línea con pensadores liberales como Stuart Mill, es uno de los elementos que cohesionan el pensamiento político de Fuentes.

Faris se refiere a la relación, también presente en Paz, entre el erotismo privado de la cópula, el público de la fiesta y el social de la revolución. El mejor ejemplo es la revolución mexicana, concebida más que nada como causa y efecto de una ampliación general del deseo, algo que instintivamente expresan los revolucionarios cuando exclaman:

“ahora todo es nuestro porque lo tomamos, las muchachas, la tropa, el dinero, los caballos; sólo queremos que todo siga así hasta morimos... las cosas estaban lejos, ahora están cerca y nosotros no sabemos si esto es bueno o malo; pero ahora todo está tan cerca de nosotros que hasta sentimos miedo, ahora todo puede tocarse: ¿ésa es la revolución?” (13, 146)

¿A qué le temen los revolucionarios? A lo mismo que les permite serlo: el ejercicio del deseo, cuya positiva valoración por parte de Fuentes no lo exime de problemas. La misma capacidad deseante que lleva a Harriet y Arroyo a encontrarse consigo mismos y con el otro es la misma que, ejercida antisocialmente, lleva a los dueños de la hacienda en que Arroyo se crió a violar campesinas, siendo él mismo el fruto de una de tales violaciones. El deseo es uno de los principales alicientes hacia la libertad, pero su ejercicio puede tomar caminos socialmente condenables, como lo indica Fuentes explícita y reiteradamente:

Los pensadores revolucionarios (Sade y Nietzsche incluidos) no son patrocinadores del mal: son patrocinadores de la libertad que deben reconocer valientemente que la libertad puede llevar al mal, pero que vale la pena tomar el riesgo. (29, 331)

El discurso erótico-deseante no es un discurso paralelo o alternativo al histórico⁹. El deseo es parte integral de la realidad, o mejor aún de lo real, y aunque posee características que lo hacen importante en la concepción de Fuentes, ello no lo pone al margen de limitaciones y problemas.

VIII. Queda patente la complejidad del deseo, que puede ser individual o colectivo, simple o compuesto, construir y destruir sus objetos, ser confrontado por otras fuerzas o por otros deseos. Su necesaria inserción en una amalgama colectiva lo trenza en una red, aludida implícitamente en la “letra de araña” con que Carlota le escribe al hombre que literalmente atrapa en la casona de “Tlactocatzine, del jardín de Flandes”, y explícitamente en “Viva mi fama”:

“Esta era la ley del agua, universalmente comunicada, manantiales con arroyos y riachuelos, y éstos con ríos, y ríos con lagos y éstos con cascadas y las caídas con las deltas y éstas con el océano y la mar más vasta con el pozo más oscuro. ¿Por qué no iba a pasar lo mismo con las recámaras, todas las recámaras del mundo, comunicadas entre sí, ni una sólo puerta cerrada, ningún candado o traba, ni un sólo obstáculo para el deseo, el texto, la satisfacción de la cama?” (11, 228)

No obstante su vectorialidad externa, el carácter autogenerante del deseo hace que, a diferencia de su inserción social y posibilidades concretas de satisfacción, su surgimiento no dependa de circunstancias externas, lo que ayuda a explicar su omnipresencia. Esta marca una diferencia entre Fuentes y Paz: sus concepciones de la mujer. Mientras en Fuentes el deseo es omnipresente, sin diferencias genéricas, para Paz la mujer, al menos la mexicana, es un ente pasivo:

“tendida o erguida, vestida o desnuda, la mujer nunca es ella misma. Manifestación indiferenciada de la vida, es el canal del apetito cósmico. En este sentido, no tiene deseos propios... La mexicana simplemente no tiene voluntad. Su cuerpo duerme y sólo se enciende si alguien lo despierta. Nunca es pregunta, sino respuesta, materia fácil y vibrante que la imaginación y la sensualidad masculina esculpen.” (27, 33)

Aún si Paz se refiere no a la ‘esencia’ de la mujer, sino a una situación valorada como nefasta, permanece la diferencia con Fuentes, para quien la radicalidad del deseo irrumpe por doquier.

Esta misma radicalidad convierte su satisfacción en momento cumbre de la vida y la escritura, y textos como *Aura* y “Viva mi fama” se construyen

alrededor del esfuerzo por satisfacer deseos. No es de extrañar entonces la cantidad de argucias de todo tipo utilizadas en dicha labor: el gringo viejo se niega a matar a un prisionero porque sabe que Harriet no amará nunca a un asesino, y por lo mismo Arroyo no castiga tal desobediencia; Felipe Montero justifica su deseo por Aura diciéndose que liberará a la muchacha; Elizabeth acepta que Javier la posea pensando en otras mujeres con tal de que lo haga y, no estando éste en condiciones, hará el amor con Freddy mientras Javier, a quien ama y en quien piensa en ese momento, duerme borracho en el cuarto contiguo. Todo vale, lo importante es satisfacer el deseo. Asumido lo imparable de su fuerza, se comprende mejor el intento de ponerla al servicio de ideales políticos.

Lo real en su totalidad está sometido a su influencia. Aunque la naturaleza no ocupa un sitio importante en la obra de Fuentes, hay indicios de que también ella contiene en su seno fuerzas relacionadas: “hasta el desierto que parecía muerto escondía toda una minuciosa vida que prolongaba, originaba o remedaba las leyes de la existencia humana. El no podía sustraerse, aunque fuese otra su voluntad, al imperio vital del yermo” (13, 23). Pero lo que realmente interesa a Fuentes es la presencia del deseo en la realidad social, manifiesta de muchas maneras. El deseo afecta las relaciones interpersonales, ayudando a configurar la vida de los individuos y su inserción social; tal el caso del gringo viejo, cuyo anhelo de una muerte digna y su actitud crítica ante la revolución mexicana coronan una vida dedicada al ejercicio del deseo personal y la crítica social.

Gracias al deseo cuestionamos la tan a menudo oprimente cotidianeidad, permitiéndole a personajes como Felipe Montero o Harriet Winslow escapar de vidas anodinas. Esta subversión de lo cotidiano según Bataille caracteriza al erotismo, igualado por él a conducta heterodoxa: “Usamos la palabra erotismo cada vez que un ser humano se comporta de una manera fuertemente contrastante con la conducta y normas cotidianas.” (1, 109) Sin ir tan lejos, Fuentes plantea la utilidad de deseos comunes como los de paz y justicia en la necesaria remodelación de lo cotidiano. (Cf. 16, 85)¹⁰. Pero no cae en el utopismo, y diferencia claramente los deseos de las contrastantes realidades. No basta que Elizabeth en *Cambio de piel* o Regina en *La muerte de Artemio Cruz* idealicen su pasado para que éste cambie, ni que Arroyo desee que su madre haya sido la esposa legítima de su padre. Tampoco basta que Elizabeth idealice la realidad mexicana: ello no elimina una miseria que, como le dice Freddy, dista mucho de ser poética. Todo tiene doble filo, y como tal aparece en Fuentes. Si por un lado afirma que la superposición, ese principio estructurante de su universo, es en México el signo externo de una decisión subconsciente de mantener todo tiempo porque ninguno se ha cumplido, lo que conserva viejas aspiraciones del pueblo mexicano, del otro nos advierte de su utilización para adormecerlo y despolitizarlo.

Dice Goya en “Viva mi fama”: Hice que se conocieran los que, desconociéndose, ya se deseaban. Pueblo y Señores: Mírense. Hombre y Mujer: Mírense, mírense.” (11, 252) Esta visión del arte como exploración y

comunicación, cercana a la que de la filosofía defendió Sócrates y de la revolución defiende Fuentes, capta uno de los aspectos de su obra que la hace merecer, y no casualmente, el calificativo de revolucionaria.

NOTAS

1 Consuelo-texto, no dispone de mucho tiempo ni espacio para seducir a Montero-lector; el éxito se debe a la perfecta dosificación de insinuación y encubrimiento, información y desinformación, y a la rapidez de la acción. La atmósfera onírica y alucinatoria envuelve por igual a lectores y protagonistas.

2 Fuentes, tan alerta a lo político, no parece percibir lo equívoco de tal posición. Si debemos ampliar nuestra capacidad deseante, capacidad cuyo ejercicio tiene consecuencias políticas, podría afirmarse que un incremento en la necesidad incrementa el deseo y es, en esa medida, positivo. Fuentes no afirma esto, y tal conclusión no cabe en su pensamiento político, pero ello no anula que las premisas pueden llevar a ella.

3 Esto no es tema nuevo en literatura. Puede verse un ejemplo en “La balada de la cárcel de Reading” de Oscar Wilde.

4 En esto puede verse la influencia del existencialismo de corte sartriano, presente también en temas como la identidad.

5 Esta tradición incluye, por ejemplo los mitos de Narciso y de Acteón, mitos mexicanos como el de Quetzalcóatl mirándose al espejo por primera vez, y la multiplicidad de ensayos del siglo XVIII dedicados a la visión y sus posibilidades de conocimiento, que culminan en el *Nuevo ensayo sobre la visión* de Berkeley y en discusiones como la de Locke: ¿puede un ciego llegar a saber lo que es el color escarlata?

6 La psicodelia tuvo entre sus preocupaciones, casualmente, el tema de la identidad y su posible disolución. Un perfecto ejemplo es el film *Performance*, del año 70.

7 Hay aquí un punto de contacto entre Fuentes y Borges: la idea del momento crucial que define a una persona. Comparar, por ejemplo, la “Historia de Rosendo Juárez” o la “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” con el siguiente texto de *Gringo viejo*: “él había sido el testigo privilegiado del momento en que un individuo, hombre o mujer, cambia para siempre, se agarra fatalmente al instante para el cual nació y luego lo deja ir, ya sin ambición, aunque con tristeza. (13, 140-1)

8 Esto se ha interpretado como un deseo de fusión nirvánica que busca la anulación de lo espacio-temporal y lo histórico-social. Ver por ejemplo lo que afirma Gloria Durán, p. 60 de libro incluido en bibliografía.

9 También se ha visto en el deseo una especie de realidad alternativa, tesis defendida, por ejemplo, por Wendy Faris.

10 Hasta qué punto deseos como los de paz y justicia son compatibles con los de tipo erótico, o si pueden ser ubicados bajo el mismo concepto, son problemas que Fuentes no toca. Dificultades similares se hallan en otros autores que estudian el deseo. Freud, por ejemplo, en ocasiones define el impulso erótico como el anhelo de constituir y preservar unidades cada vez mayores, de la que la civilización sería una y por ende su producto. Pero en textos como *El malestar en la cultura* contraponen, como Bataille, las fuerzas eróticas a las de cohesión social que posibilitan la civilización.

BIBLIOGRAFIA

Bataille, Georges. *Erotism, Death and Sensuality*. Trad. Mary Dalwood. San Francisco: City Light Books, 1986.

Bland, Carole C. "Carlos Fuentes' *Cambio de piel*: the quest for rebirth." *Journal of Spanish Studies. Twentieth Century*. 4.2 (1976): 77-87.

Brooks, Peter. *Reading for the Plot*. New York: Vintage, 1985.

Castillo, Debra. "Travails with Time: An Interview with Carlos Fuentes." *The Review of Contemporary Fiction*. 8-2 (1988): 153-65.

Duran, Gloria B. *The Archetypes of Carlos Fuentes*. Hamden: Archon Books, 1980.

Faris, Wendy B. *Carlos Fuentes*. New York: Frederick Ungar Publishing Co.; 1983.

_____. "Desire and Power. Love and Revolution: Carlos Fuentes and Milan Kundera." *The Review of Contemporary Fiction*. 8.2 (1988): 273-84.

_____. "'Without Sin, and with Pleasure': The Erotic Dimensions of Fuentes' Fiction". *Novel. A Forum on Fiction*. 20.1 (1986): 62-77.

Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Era, 1988.

_____. *Cambio de piel*. México: Joaquín Mortiz, 1986.

_____. *Constancia y otras novelas para vírgenes*. Madrid: Mondadori, 1989.

_____. *Los días enmascarados*. México: Era, 1986.

_____. *Gringo Viejo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. *Myself with others*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1988.

_____. *La nueva novela hispanoamericana*. México: Joaquín Mortiz, 1980.

_____. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1987.

Fouques, Bernard. "Escritura y Diferencia / *Cambio de piel* de Carlos Fuentes." *Cuadernos Americanos*. 2ª Epoca. 262.5 (1985): 223-31.

Giacoman, Helmy F. *Homenaje a Carlos Fuentes*. New York: Las Américas, 1971.

Girard, René. *Mensonge romantique et verité romanesque*. Paris; Bernard Grasset, 1985.

Grossman, Edith. "Myth and Madness in Carlos Fuentes' *Change of Skin*". *Latin American Literary Review*. 3.5 (1074): 99-110.

Gyurko, Lanin. "Freedom and Fate in Carlos Fuentes' *Cambio de piel*". *Revista/Review Interamericana*. 7 (1977-8): 703-38.

_____. "El yo y su imagen en *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes". *Revista Iberoamericana*. 37 (1971): 689-709).

Knight, Thomas J. and Werner, Flora M. "'Timeliness' in Carlos Fuentes' *Cambio de piel*." *Latin American Literary Review*. 4.7 (1975): 23-30.

Ordiz, Francisco Javier. *El mito en la obra narrativa de Carlos Fuentes*. León (Esp.): Universidad de León, 1987.

Otero, José. "La estética del doble en *Aura*, de Carlos Fuentes." *Explicación de Texto Literarios*. 4 (1976): 181-90.

Paz, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1978.

_____. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. "The question of Carlos Fuentes". *The Review of Contemporary Fiction*. 8-2 (1988): 186-8.

Ramirez Mattei, Aida Elsa. *La narrativa de Carlos Fuentes*. Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1983.