

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1872-2011)*



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1872-2011)*



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
ESTHER MARTÍNEZ LUNA, SALVADOR TOVAR MENDOZA  
Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO  
CHRISTIAN SPERLING, MILENKA FLORES Y FABIOLA DEL VILLAR



**f.l.m.**  
fundación para las  
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Fundación para las Letras Mexicanas  
México, 2011



Diseño de logotipo: Andrea Jiménez

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini  
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: 13 de diciembre de 2011

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,  
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas

Liverpool 16, colonia Juárez,  
06600, México, D.F.

**ISBN: 978-607-02-2919-0 (Tomo II)**

**ISBN de la serie: 968-36-3758-2**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

## **VI. CRUCE DE CAMINOS**

*EL GATO Y LA MUERTE DE UN INSTALADOR:*  
CONSTRUCCIONES DIVERGENTES EN EL ARTE DE LA  
SUSPENSIÓN NARRATIVA

RAQUEL VELASCO  
Universidad Veracruzana

*La naturaleza siempre empieza resistiéndose al artista; pero aquel que realmente la toma en serio no se deja desalentar por la resistencia; al contrario, ésta es un estímulo para pelear más aún por la victoria. En el fondo, la naturaleza y el verdadero artista están de acuerdo. Pero la naturaleza es “intangible”, y sin embargo uno debe apresarla con mano fuerte.*

VINCENT VAN GOGH

Para Walter Gropius construir era crear sucesos, para la literatura —además— es retar el tiempo, permanecer en ese espacio que trasciende a la obra y suspender las imposiciones del vacío a través de la escritura, de la precisión en el lenguaje. Juan García Ponce (1932-2003) y Álvaro Enrígue (1969) asumen este compromiso desde polos opuestos, pese a coincidir en la inclinación perversa, el diálogo con la plástica y otras artes, o la *délectation morose* como el péndulo de las acciones en dos novelas cortas, paradójicamente, representativas de la mudanza generacional evidente entre ambos: el primero explica las razones del ser humano para corromper un orden, mientras el autor de *La muerte de un instalador* exhibe los avatares de esa naturaleza cambiante.

Tales premisas revelaron entonces parte del conflicto. A pesar de la lealtad profesada por quienes reconocemos en García Ponce a un pilar en la formación erótica literaria de México, como ocurrió con la Bauhaus, algunas de sus obras ya tienen aroma de ayer, aunque nacieron vanguardistas. En 1974, el escritor yucateco publicó *El gato*. Como él menciona en la introducción a esta novela corta, pretendía replantear la estructura establecida en el cuento del mismo título —incluido dos años antes en el volumen *Encuentros*— y recuperar desde ese otro género aquella historia enraizada en la retórica de los cuerpos, mediante la inclusión de un secreto. Sin embargo, el mismo ejercicio de manifestar el sentido de la obra en un apartado previo, redujo la efectividad del enigma que su autor esperaba le permitiera mantener en vilo el verdadero origen de la reescritura: mostrar el carácter inagotable de un tema y la desaparición de la figura del autor, desde el efecto de la neutralidad (533).<sup>1</sup>

“El gato” narra la relación sostenida por una pareja sin un compromiso preestablecido. En el cuento, D está absorto en la contemplación de su amante y el recuerdo obsesivo de su desnudez, redimensionado por la perspectiva de la mujer ofrecida en el reflejo de los ojos de un gato, cuya aparición intermitente funciona como testigo de la relación. En dicho relato, la tensión es acentuada por la fugacidad de la narración, un trazo definitorio en la obra de García Ponce, delineado para enfatizar el rumbo de la anécdota— aparentemente trivial o, incluso, en ocasiones casi idéntica a otras— y problematizar concepciones filosóficas y aspectos relacionados con el arte, al interior de obras con cariz de ensayo.

En la novela corta tenemos la misma situación, pero la irrupción de un tercero en el vínculo erótico, y la función que tal elemento cumple en la potencialización del deseo, deja atrás las

<sup>1</sup> A partir de ahora, todas las referencias a *El gato* corresponden a la edición de Alfaguara, *Novelas breves*, coordinada por Hernán Lara Zavala.

estrategias del cuento con el afán de prolongar la introspección sobre el asunto abordado. También es tangible una composición diferente de los personajes y el ambiente, puestos a disposición del nuevo género narrativo de *El gato*; en esta estructura, las acciones por sí mismas carecen de relevancia y el significado se halla cifrado en la repetición de escenas que vuelven progresiva la búsqueda del ser, desde la transgresión erótica.

Para conseguirlo, García Ponce acude a la *délectation morose*, ese espectáculo “que la perversidad se ha dado a sí misma entregando la palabra y el cuerpo a la multiplicidad de reflejos [que se resuelven] bajo la forma de un cuadro vivo: el movimiento transformado en inmovilidad, la inmovilidad encerrando la posibilidad del movimiento” (*Teología* 30), un recurso empleado por Klossowski en *Roberte, esta noche*, relato que cuenta una historia similar a la de *El gato* —la mujer es animada por su esposo a exhibir su cuerpo ante cualquier huésped que los visite—. Esta coincidencia delata cómo funciona la escritura obsesiva de una anécdota reiterativa con sutiles variantes, si el tiempo se suspende a partir de la *délectation morose*, columna de ambos autores, para contar lentamente algo que subterráneamente habla sobre la muerte de Dios proclamada por Nietzsche.

En *El gato* y otras de sus obras, García Ponce no pretende que su avidez por la transgresión implique únicamente la necesidad de librarse de un dios reducido a la nada; promueve —al mismo tiempo— que la genuina urgencia del hombre por el absoluto se torne perversa; de este modo, la dialéctica de los cuerpos conlleva a la lección espiritual proveniente del erotismo; en este conocimiento, “la destrucción se instituye como regla, la norma es ausencia de norma, el sentido se encuentra en el sinsentido” (*Teología* 137).

A diferencia del cuento, en *El gato* los protagonistas tienen nombre: Andrés y Alma. En la novela corta, luego de perder su carácter anónimo, los personajes inician un viaje metafórico de la oscuridad a la luz, aunque aparentemente sea de manera inversa.

Entonces, la subversión de los conceptos se vuelve la clave para descubrir el secreto interno del relato, por cierto, muchas veces contado por García Ponce en obras posteriores, al grado de conocerlo sus lectores, incluso antes de abrir el libro.

Sobrepuesta al espíritu psicodélico de los 60, Alma intenta probar hasta dónde puede traspasar el orden impuesto por el “deber ser” de la mujer decimonónica e incorporarse al modelo femenino impulsado por la popular revolución sexual. Parece preguntarse, si Dios ha muerto ¿por qué debo llegar virgen al matrimonio, casarme o conformarme con un solo hombre? La respuesta a estas interrogantes la llevan a enfrentar su *statu quo* y elegir como nueva religión el erotismo. Andrés, por su parte, habiendo trascendido esta etapa, observa la transformación de su amante como el artista que es: participa directamente en su transición y la invita a llegar todavía más lejos. Entre ellos es primordial el peculiar pacto de confianza que establecen y el apasionado enfrentamiento de los márgenes entre uno y otro, sobre todo, cuando la incorporación de un gato en el dúo devela las virtudes del triángulo amoroso.

Admirador de los maestros de la Bauhaus —especialmente de Paul Klee— García Ponce construye el ambiente primario en el que se desarrolla esta novela corta con las aportaciones de dicha vanguardia. Primero, recupera su técnica en la proyección de la luz; en la narración circula del mismo modo que en el edificio de Dessau: de día inunda el espacio. Así también, coherente con la estética a la que está haciendo homenaje, el autor de *El gato* es enfático al mencionar que la casa de Andrés, a pesar de sus amplios ventanales, carece de cortinas. Sin embargo, los personajes de esta obra, incluyendo al gato, son seres nocturnos. Por ello, no es extraño que durante la noche la luz intensifique su efecto tridimensional y trace el estado anímico de los protagonistas:

[Alma] se aparta de Andrés y apaga la luz. La habitación queda iluminada sólo por el farol de la calle y la luz que entra por la puerta entreabierta que comunica con el cuarto de al lado. Alma termina de



desvestirse y se queda de pie en el centro del cuarto en penumbra. Las hojas de los truenos entre los que está el farol hacen que la luz parezca moverse cubriendo de cambiantes reflejos las paredes del cuarto y el cuerpo de Alma, desnuda e inmóvil en el centro. Alrededor de ese cuerpo, el espacio de la habitación ha perdido el carácter frío y neutro que tenía mientras Andrés leía sentado en el sillón (54).

No obstante, es con la acción del gato en tanto *voyeur* y participante en los encuentros eróticos de la pareja, cuando se instala el ritual amoroso cuyo núcleo es Alma, quien —dada su necesidad de exhibirse frente a un tercero y así conseguir una apropiación distinta de su cuerpo— da pie al triángulo sexual, a través de una representación de sí misma que permite esclarecer un punto de inflexión determinante en obras posteriores de García Ponce: “El erotismo conlleva a una expropiación del propio cuerpo” (*De anima* 203).

Paralelamente, desde la serie de retratos de la protagonista realizados por el escritor, García Ponce gira incesantemente alrededor de ese signo que supera a la obra y, de forma simultánea, en *El gato* clarifica otro de los principios que define al lenguaje de la Bauhaus: la transparencia, elemento que obliga a la exposición permanente y resuelve la supuesta complejidad de la historia:

Andrés: ¿Y qué pasó después, al bajarse tu amiga?

Alma: Ya te lo dije. Me quedé más cerca de él de lo que era necesario. Quiero decir, casi no me moví de mi lugar, aunque, claro, ya había más espacio. Me parece que los dos estábamos muy turbados, esperando lo que iba a pasar, sin saber qué sería. Ninguno de los dos podíamos hablar. En ese momento fue muy bien. Hasta me olvidé de ti. Sólo era el instante y todo estaba lleno de la espera. Quiero decir, sentía que iba a hacer lo que él quisiera y me gustaba y también lo deseaba a él. Pero luego, no sé cómo explicarte, él era demasiado concreto o se me hizo demasiado concreto. Tal vez no de golpe, poco a poco. Yo ya sabía lo que iba a hacer. Y aunque él me gustaba no quería que se confundiera. Volví a pensar en ti. Tú tendrías que haber estado mirándonos. Lo que yo quería era estar contigo. Así, solos los dos, él podía pensar que yo estaba con él nada más y

él era alguien aparte. Me iba a tomar a mí, aparte también, y tú te hubieras quedado fuera. Entonces se me hizo demasiado presente y yo no quería eso aunque lo que me hacía me gustaba, me gustaba mucho (636).

La transparencia no está en lo narrado sino en el hecho mismo de narrar; la densidad resulta en el sentido de la narración. Estos párrafos —sugerescentes del convenio entre los protagonistas— son también el preámbulo para recuperar la influencia de otras artes en *El gato*. La escena imita el sentido de los diálogos en *El último tango en París* (1972), de Bernardo Bertolucci, y su paulatina interpretación del delirante y poético. A su vez, la actitud de la protagonista alude simbólicamente a la transparencia pretendida por la plástica sobre la cual García Ponce escribió en *Cruce de caminos* (1965), específicamente de la pintura.

Desde la simulación de este arte, en la novela corta el encuentro de los amantes con el gato produce la creación de un cuadro; la manera como Alma establece una simbiosis entre su desnudez y la presencia del gato, pinta otro; y utiliza una paleta de tonalidades muy distinta cuando Alma tiene relaciones sexuales con dos hombres frente a Andrés, quien se debate entre conducir el auto donde se da el suceso o seguir observando la acción de los libertinos por el retrovisor.

La suma de los cuadros conforma la exposición constante de Alma y el aprendizaje obtenido: le interesa desprenderse de su cuerpo cuando se dirige a Andrés, aunque esté siendo poseída por otro; sin él, queda roto el triángulo. Pese a esto, necesita de la tercera figura para conservar el deseo, de lo contrario el equilibrio se pierde, como ocurre —incluso antes del acontecimiento descrito en la cita— durante los días cuando inexplicablemente el gato desaparece del departamento. Es así como el inconsciente surge a través de la violencia implicada en la transgresión, pues después de verse inserta en la dificultad de vulnerar la autoimpuesta lógica del placer, Alma descubre su amor por Andrés. Si es así ¿qué representa verdaderamente el gato? La imaginación en sus infini-

tas posibilidades y las variaciones posteriores: la *deléctation mo-rose*, el éxtasis obsesivo y recurrente, el cuerpo fusionado con los satisfactorios arrebatos del pensamiento subordinado al sexo.

El Marqués de Sade escribió: “La felicidad del hombre no está en la elección que puede hacer entre el vicio y la virtud [...] puesto que tanto uno como la otra no son más que una manera de actuar en el mundo” (195). *El gato* deambula alrededor de esta conciencia. Pero como novela corta, además, aborda el proceso por el cual, sobre todo la protagonista, acepta dicha postura. Alma y Andrés deciden ir más allá de un orden preestablecido para instaurar uno nuevo basado en reglas propias. Sin embargo, esta anécdota es capaz de aprehender la concepción filosófica existente detrás de la entrega voluntaria de sus personajes y la estética de dicha formulación, debido a la decisión de García Ponce de abandonar la intensidad del cuento y optar por la libertad de detenerse a narrar cómo llega a la convicción de que en toda obra de arte, el deseo es un agente del movimiento.

Desde la oscilación y la estructura abierta de esta novela corta, en tanto el ser perverso siempre intenta reestablecer sus propios límites —simultáneamente— el secreto albergado en esta pieza, abre otra aproximación al carácter inacabado de *El gato*: es una parada más en el trayecto de recreación de su anécdota, la cual retoma García Ponce en 1984, con la publicación de la novela *De anima*. En ella, los personajes de Alma y Andrés, adquieren otro cuerpo, a través de una escritura de pulso prolongado, que deja atrás la arquitectura de la novela corta para ampliar su proyecto, en un intento por desentrañar los mecanismos participantes en la resignificación de un símbolo conforme transita por distintas manifestaciones artísticas.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> De este modo, “la realidad es devorada por la obra, por la imagen, para que ésta nos la muestre como otra vida. Pero ésta es una vida muerta a la que precisamente se ha sacado del tiempo, despojándola de su discontinuidad, dejándola fija para siempre fuera y dentro de la vida al mismo tiempo. En este hecho se encuentra el secreto y el poder de permanencia de la obra de arte. En ella el sacrificio vuelve a repetirse una y otra vez ante la mirada del espectador atento. Y de él nace su poder de evocación de lo sagrado, de esa esencia que manifiesta la continuidad del ser” (García Ponce *Aparición* 98).

Subsisten tres nociones por resaltar. La primera está relacionada con un eminente arraigo metafísico en la construcción de *El gato*, al sugerir la presencia de lo sagrado y la continuidad del ser a partir del erotismo, aunque ambas concepciones sean consecuencia de una actitud perversa.<sup>3</sup> Una más insiste en ese envejecimiento de la obra de García Ponce, justificado en continuar su trayecto como escritor sin reformular lo explícito en la narración sexual, inmerso en un cierto aire de época, superado en *Belleza robada* (1995) de Bertolucci, cuando sustituye lo carnal por la seducción; “los tiempos están cambiando”, predijo Bob Dylan, entonces la libertad del cuerpo y las implicaciones morales de pervertirlo por decisión propia no importan en lo absoluto a Álvaro Enrígue, a quien interesa más la muerte del arte que las dinámicas de ese burdel fundamentalmente simbólico en la tercera parte de *La muerte de un instalador*. La última confronta la notoria esperanza en lo extremadamente racional y la creencia en la positiva repercusión de las vanguardias, tanto en la obra de García Ponce como en la propia Bauhaus —representación plástica de esta idea—, como preámbulo de la consecuente ruptura por parte de los creadores más jóvenes, amparada en la voluntad de acabar con ese estado del arte.

No obstante, algo común a la factura de las novelas cortas de García Ponce y Enrígue —que en *El gato* puede volver agotadora su lectura— consiste en la determinación de prolongar la llegada de la acción, retardando el ensueño sobre el cual suceden las situaciones significativas del relato, a partir de la interiorización de la anécdota en la demarcación de los personajes y el ambiente,

<sup>3</sup> Dice Bataille: “La experiencia interior del erotismo pide al que la practica una sensibilidad idéntica para la angustia que fundamenta lo prohibido, y para el deseo que despierta de infringirlo. Es la sensibilidad religiosa, que siempre une estrechamente el deseo y el temor, el placer intenso y la angustia” (46). Pero, además, el francés propone que la única manera de alcanzar la continuidad de los cuerpos es a través del erotismo sagrado, vinculado —precisamente— a la experiencia mística (29).

y de una dilación cercana a la *délectation morose*,<sup>4</sup> lograda con precisión en *La muerte de un instalador*, ganadora del Premio de Primera Novela Joaquín Mortiz (1996).

Esta ópera prima revoluciona la tradicional disposición de forma y contenido en la novela corta. Sus delimitaciones secuenciales no están indicadas con blancos en la página o con la aparición de un número: las tres partes primarias del relato poseen un título, circunstancia que ocurre también con cada uno de los segmentos de éstas. “El acecho”, “La celada” y “El trofeo” apuntan las etapas del plan diseñado por el protagonista, en un despliegue constructivo, determinante para la hibridación genérica desbordada por Enrígue en obras posteriores como *Hipotermia* —donde inserta la novela corta “Mugre”—,<sup>5</sup> cuyos apartados también son identificados por una denominación temática.

*La muerte de un instalador* inicia con el desplome de las utopías. No sólo en el plano simbólico, sino con la sugestiva caída de Simón de la balastrada de un edificio. Se trata de un personaje que —intuimos mucho después— quizá fue el primer proyecto de Aristóteles Brumell, un mecenas posmoderno a quien el mercado de la plástica intenta obligarlo a comercializar con *performance* e instalaciones de precaria calidad, heredero de nombre, fortuna y cierta inclinación familiar por la destrucción del otro, práctica combinada con una obsesión: presionar las fronteras del arte.

Como la duda razonable es el hilo conductor en esta novela corta —que a las pocas páginas aventura uno de tantos cabos de la obra, entre ellos la velada sugerencia al *thriller*— elijo

<sup>4</sup> “La *délectation morose* consiste en un movimiento del alma por el cual ésta se apoya voluntariamente hacia las imágenes de actos carnales o espirituales para prolongar su contemplación; estas imágenes de la tentación o del pecado cometido pertenecen a la ilusión espontánea y su aparición no constituye todavía un estado pecaminoso, desde el punto de vista de la teología moral, dado que la tentación del pecado no es el pecado mismo” (Klossowski 161, la traducción es mía).

<sup>5</sup> En una nota periodística, dedicada a la difusión de *Hipotermia* en Chile, así la define el propio Enrígue.

este punto para cimentar el comportamiento arquitectónico de *La muerte de un instalador* en la no existencia espacial de las construcciones a las que haré referencia, sino en la mención que se hace de las mismas en algunas obras literarias.

Simón era llamado el Utopista. Al comenzar la lectura y conforme se plantean los rasgos de la segunda parte de esta novela corta recordé a Walter Benjamin. De igual modo que Brumell, en algún momento se interesó en la obra de un utopista: Fourier, el creador del irrealizado modelo constructivo de hipótesis social por excelencia: el falansterio. En éste, según la concepción original, no tiene cabida la moralidad. Por el contrario, pretendía proveer de una nueva forma de organización comunitaria que dejara atrás la virtud, para confiar —en cambio— en un funcionamiento orgánico y eficaz de la sociedad, apoyado en la fuerza motriz de las pasiones. Dice Benjamin: “Mediante los engranajes de las pasiones, mediante la compleja combinación de las pasiones mecanicistas con la pasión cabalística, Fourier representa la psicología colectiva como si fuera un mecanismo de relojería” (52).<sup>6</sup> En esto último se parece a Aristóteles Brumell. Sin embargo, aunque para el francés el falansterio se convierte en una alucinación constante y la difusión del proyecto inspira a escritores como Émile Zola, según Benjamin, su imposibilidad estuvo reforzada por el mal uso que se dio a la técnica en el siglo xx, al convertirla en un medio de explotación.<sup>7</sup> Tal vez no importa. Seguramente cuando Álvaro Enríque pensó en el último utopista no se refería a Fourier sino —probablemente— al propio Benjamin, pues anticipándose a la

<sup>6</sup> Pero también en el plano de la literalidad de *La muerte de un instalador* ofrece otras señales que pudieran reflejar una idea sobre lo que pudo ser el falansterio si se hubiera construido: un territorio carente de moralidad alguna también puede dar cabida al mal.

<sup>7</sup> Continúa Benjamin: “Uno de los más notables rasgos de la utopía fourierista es que la idea de la explotación de la naturaleza por el hombre, tan generalizada por el hombre, es el reflejo de la explotación efectiva de los hombres por los propietarios de los medios de producción. Si la integración de la técnica en la vida de los hombres ha fracasado, la culpa es de esta explotación” (53).

devastación existencial que provocó la Segunda Guerra Mundial, cuestionó todo aquello que intoxica el ambiente de *La muerte de un instalador*: el declive y la transmisión operativa del conocimiento, las derivaciones — apenas adivinadas— de la cultura de masas, la función de la técnica como un instrumento de control de las clases dominantes, la experiencia verdadera sustituida por una reconstrucción artificial de la realidad, el efecto de la moda en el arte. Cada uno de estos temas, proyectos de libro todos, aparecen en otra utopía por su origen: *El libro de los pasajes*, obra de Benjamin donde se reunieron los bosquejos cerebrales de su autor, los cuales aparecen narrados en la obra de Enríque.

Antes de revelar los motivos de Aristóteles Brumell para convertirse en un patrocinador de ese ingenuo representante de la instalación protagonizado por Sebastián Vaca, ambos personajes (con la inconstante intervención de un tercero) sostienen una conversación donde subyace la influencia de Benjamin, así como el paralelismo entre el atentado a la obra de arte por parte de los empresarios y una referencia muy personal al pensador alemán:

El instalador [...] contemplaba estupefacto una copia firmada por Duchamp del *Desnudo bajando la escalera*. ¿Es original? [...] Otra pregunta como ésta, y te saco a palos, anotó Aristóteles [...] Aquí todo es original, incluso demasiado original. Siguió el artista: Si no es indiscreción, ¿cuánto te costó? Casi nada; lo compré durante la remodelación de la casa de Frida Kahlo; el vigilante me lo vendió por unos dolaritos y a la fecha nadie se ha dado cuenta de que ya no está ahí; o a lo mejor suponen que se lo robó un pez más gordo [...] ¿Lo piensas vender alguna vez? Jamás, ¿tú crees que debería Damián [un crítico de arte inserto en la conversación]? El verbo “deber” se utiliza en discusiones éticas, y aquí no tenemos un problema de este tipo. Si necesitas dinero véndelo, si no, no lo vendas; el mercado lleva un tiempo a la baja, así que sería estúpido deshacerte de él; te pagarían la mitad de lo que costará en unos años [...] ¿si lo acumulo hasta que se venda bien estoy contribuyendo a la degradación del arte? Si lo vendes bien ayudas a que los artistas vivan mejor: engorda el mercado. ¿De verdad piensas eso? No, pero hoy no me interesa pensar mucho; vine sólo a tomar una copa y de

paso estoy conociendo a otro instalacionista latinoamericano [...] Yo estoy de acuerdo contigo, Damián. El crítico respingó al escuchar que *el artista* —que *más bien le parecía un soldado soviético recién rescatado de un campo de concentración nazi*— lo tuteaba (64-5, las cursivas me pertenecen).

Conozco otro comunista que de haber conseguido huir a Estados Unidos en lugar de quedar atrapado en el bloqueo de Alemania emprendido contra los judíos, sería la efigie del último combatiente de los efectos de la globalización. De hecho, se ha escrito sobre Benjamin en ese sentido, aunque gran parte de su obra quedó inconclusa. En cambio, la historia nos dio un relato de terror, denso como el de Enrigue, cuando deja asomar las fauces del lobo,<sup>8</sup> antes del vuelco en la segunda parte.

En este sentido, la disertación sobre la maquinaria en la producción artística, la autenticidad del creador y otros asuntos enunciados en la cita de *La muerte de un instalador*, además de contexto estético con repercusiones filosóficas, es el encuadre para la interacción de los dos personajes de este relato: Aristóteles<sup>9</sup> —hombre solitario, poderoso y sin escrúpulos que lleva a vivir a su casa a un artista con la intención de acabar con su vida y lo que él significa en cuanto a la desviación experimentada por la plástica contemporánea— y Sebastián —ese individuo, quien so pretexto de tener la oportunidad económica de continuar con su expresión artística, ante la austeridad de su bolsillo, cercana a la pobreza urbana reflejada en una parte importante de la clase media mexicana, acepta la propuesta de vivir en la residencia del millonario, a cambio de hacerse cargo del jardín.

<sup>8</sup> En un fragmento de *La muerte de un instalador* hay una referencia más bien paródica al cuento de “La caperucita roja”.

<sup>9</sup> Sin la pretensión de sobre interpretar, más que relacionarlo con el filósofo griego, el nombre llama la atención por el paralelismo que se da con el empresario de la misma nacionalidad, Aristóteles Onassis, famoso por terminar con el endeble equilibrio emocional de una de las grandes artistas que dio el siglo xx: Maria Callas.



Es en este punto, donde *La muerte de un instalador* comienza a exigir su pertenencia a la novela corta. Ricardo Piglia señala la relevancia del suspenso en este género y analiza su repercusión desde las aportaciones del cine, específicamente la de Alfred Hitchcock, quien descubre la reacción del espectador cuando sabe que algo va a suceder pero no tiene claro cómo. A partir de la primera escena de la obra de Enríque estamos frente a este molde de artificio narrativo, el cual simultáneamente recupera el vértigo a las alturas como un guiño al cineasta y remite la dualidad que encierra: el horror frente al vacío y la fascinación de ponerse en el quicio de la muerte, extravagancia recurrente en Brumell, quien intenta volver escuela esta actitud, durante su estancia en la corte de los abismados (17).

Este vértigo, de algún modo, también es una insinuación del contorno filosófico por el que se escabulle la retórica de la posmodernidad. Luego de la caída del Utopista, el lector reconoce la causa del efecto hipnótico que absorbe a Brumell: el espectáculo de la muerte en sí mismo; reconoce y se subyuga, pues queda atrapado en la narración desde un talante parecido a la esclavitud. No hay explicaciones sobre nada, excepto las que da el suspenso puesto en función desde las primeras páginas:

Un tipo de apellido Bolívar<sup>10</sup> había muerto en circunstancias más o menos cómicas: un poquito de reconocimiento social lo hizo exceder en su confianza en sí mismo y fue a dar a un abismo; una vieja historia. El instalador no presencié el incidente, pero conversamos un poco mientras desprendían el cadáver de la banqueta. Aquella masa de carne impactada por una caída de seis pisos resultaba de un

<sup>10</sup> Otra lectura metafórica para dar identidad al Utopista. Simón Bolívar se convirtió en la representación simbólica de la América que no ocurrió luego de las independencias, pues otro de los escritores pertenecientes a la generación de los nacidos durante el último aliento de la década de los 60, Jorge Volpi, también lo recupera en ese sentido. No obstante, considero que en este caso, sucumbir ante la tentación de abordar la repercusión de este personaje histórico al interior de *La muerte de un instalador*, no proporcionaría los elementos en el campo del arte, que sí pueden hallarse en el paralelismo propuesto con la obra de Walter Benjamin.

grandilocuente patetismo, impensable en el cuerpecito insignificante que vi despenarse. El instalador exhibió una inusual sensibilidad durante la contemplación del cadáver: estaba sinceramente conmovido por el incuestionable valor estético de aquella inflamación armónica y desmesurada, producto del violentísimo estallido de los órganos internos. No comentó ninguna de las vulgaridades usuales en situaciones como ésta. Tampoco recurrió a las obligadas y aburridas metáforas comunes al enfrentamiento de la muerte; no dijo nada ni sobre la fragilidad de la vida humana ni sobre el horror de lo corpóreo. No utilizó el término “escatológico”, lo cual siempre se agradece. Lo sobrecogía —creo que honestamente— la belleza pura del cuerpo muerto.

Al sentirlo a mi lado disfrutando en silencio y con tan encomiable falta de morbo del último y grandioso espectáculo procurado por el Bolívar aquel, recordé la pobreza de la obra que le había visto. Medí la calidad material de su presencia y reconocí en sus aromas la elocuente densidad expresiva de los mejores objetos encontrados; vi entonces con toda claridad el error en que había incurrido él mismo al interpretar su destino: será consagrado al arte, pensé, pero no como sujeto (27-8).

Dos párrafos perfectos para retratar el ambiente de *La muerte de un instalador*, pues es en esa densidad expresiva de la que habla Brumell, donde su autor acentúa el gozne suspensivo del relato.

Álvaro Enrígue tiene un carácter singular como escritor: deja rastros imperceptibles a lo largo de su obra. Como el asesino serial de agudeza esquizofrénica, está dispuesto a arriesgar la presencia de sutiles huellas para que, después de un tardado proceso de identificación, una vez que se sepa quién es el culpable, llegue el reconocimiento a su inteligencia, cuya influencia anglosajona es múltiple: está desde la literatura detectivesca, hasta el *pshycho thriller* televisivo y cinematográfico. Aristóteles Brumell mata con la misma estrategia de John Doe (Kevin Spacey), protagonista del filme *Seven* (1995) de David Fincher: llevando al límite la ineficacia del instinto de sobrevivencia humano cuando debe superar sus debilidades.

Existe también un interés —explícito en *La muerte de un instalador*— por la narrativa de Edgar Allan Poe.<sup>11</sup> Por ello, obviamente no es espontáneo el fuerte parecido de esta novela corta con uno de los cuentos más representativos del escritor norteamericano: “*The Fall of the House of Usher*”.<sup>12</sup> Varias coincidencias: la acción se concentra fundamentalmente en la interacción —entendida como diálogo sostenido de distintas formas— entre dos personajes. Uno de ellos custodia un enigma inaccesible para el lector. Roderick Usher y Aristóteles Brumell, los protagonistas con mayor rango de poder, habitan mansiones que en otro tiempo tampoco fueron lugares esplendorosos por la historia previa de cada una de las familias, cuya decadencia moral de los integrantes, está condenada a morir con ellos, últimos descendientes de un linaje envilecido. Ambas casas de corte palaciego guardan un secreto no revelado y poseen una arquitectura gótica, en el caso de Brumell, sólo enfatizada en lo agreste de ese jardín responsabilidad del instalador y cuya imagen determinará el momento exacto cuando el artista esté listo para la transición final.

Usher también aporta elementos para el boceto de Sebastián Vaca: comparten la adicción al opio, prevista en el plan de Brumell, para posteriormente convertir al instalador en dependiente a la heroína, la cual lo hace perder la dignidad que más allá del artista debía conservar como hombre. Usher y Vaca, durante su estancia en la mansión, padecen una enfermedad corporal aguda y trastornos mentales, superiores a los ocasionados por el efecto alucinógeno de las drogas. Asimismo, las dos piezas coinciden —por distintos motivos— en el requerimiento de prolongar el entierro definitivo de los restos humanos y en ambos relatos está la abyección en sí misma del cuerpo insepulto.

<sup>11</sup> En una entrevista realizada por David Medina Portillo a Álvaro Enrígue, éste confiesa: “Tengo una fe ciega en los clásicos y apelo a ellos en el momento en que hay que transformar eso que uno estuvo escribiendo por meses y meses en un libro y que no tiene que ser bello y verdadero, pero sí tiene que decir algo y ser legible” (39).

<sup>12</sup> Este cuento fue publicado por primera vez en *Burton's Gentleman's Magazine* en 1839.

No obstante, el paradigma de suspenso utilizado por Poe no es del todo simétrico con el de Enrigue, precisamente por la diferencia establecida en la longitud de las obras: el relato del primero es cuento; el del segundo, una novela corta. En *La muerte de un instalador*, el suspenso está relacionado con el efecto producido en el receptor, pero también responde al primer significado que tuvo la palabra: como término específico para ese hecho sin resolver, no determinado o inacabado, de algo suspendido.<sup>13</sup>

Tal exigencia de suspensión, hacia el final de la novela corta de Enrigue, adquiere una cadencia circular, semejante, una vez más, a la *délectation morose* propuesta por Klossowski para comprender la obra del Marqués de Sade; un recurso que intensifica el deseo por la muerte en una figura cercana a este escritor: Aristóteles Brumell. Al igual que para el aristócrata homólogo, eso que es descrito como una complacencia deliberada en un objeto o pensamiento prohibido, encierra la conciencia del despojo que ha sufrido la humanidad con el derrumbe de las utopías y el deleite del hombre en la razón perversa.

Cuando Sebastián Vaca ha perdido su estado de hombre, bolea obsesivamente unos zapatos que le da Aristóteles para tal fin buscando humillarlo. Es imposible no hacer coincidir la imagen con *Los zapatos* de Van Gogh, cuadro que descansa en el MET de Nueva York, la ciudad donde Brumell pretende poner a la moda a sus artistas. Álvaro Enrigue no cree en las vanguardias, tampoco en las utopías. Van Gogh parece morir negándolas, a pesar de haber pretendido una al lado de Gauguin: el Taller del Sur. El propio José Martí, citado en *La muerte de un instalador*, cuando conoció la obra de los impresionistas en ese espacio histórico que siempre ha sido Nueva York, pensó: “Quieren pintar como el sol, y caen”. A Juan García Ponce le ocurre lo mismo. Cuando supo que Paul Klee

<sup>13</sup> De acuerdo con la definición que aparece en el *Diccionario de la lengua castellana* correspondiente a 1869 y que en 1739, tuvo un aditamento puesto en forma adverbial: suspenso refería a algo pendiente de resolución o cumplimiento.

no se sentía a gusto en su taller en Dessau y Wassily Kandinsky —otro artista notable de la Bauhaus— pintó los ventanales de su estudio para acabar con la exhibición de sí mismo a la que lo obligaba la arquitectura del edificio, debió modificar su visión. Con el paso del tiempo, al poner en contraste *El gato* y *La muerte de un instalador* queda la percepción de que García Ponce hace pasar por profundidad lo que en realidad es frívolo, mientras Enrigue consigue lo contrario. Los dos autores parecen haber leído a Nietzsche y a Heidegger, pero en sus novelas cortas los interpretan de manera completamente distinta. Uno, pese a la enseñanza, prevalece en la nostalgia por el absoluto; el otro da vuelta a la página de la metafísica y se sienta a esperar las consecuencias del vacío.

Los poetas guardan la idea de que el mundo de los creadores se divide en dos: los narradores tienen perros, ellos gatos. En ambas novelas cortas aparece esta figura felina: en *El gato* representa el anonimato del *voyeur*, en la de Enrigue se llaman como los pecados capitales. Dos novelas cortas, dos concepciones filosóficas, dos plásticas, dos fórmulas cinematográficas, dos tipos de escritura. García Ponce es tripartita en su composición: influenciado por el estilo europeo es alemán en la forma, francés en el contenido, italiano en un ritmo proveniente de ese *tempo lento* de *El último tango en París*: su mérito está en fusionar tales proyecciones en la explícita novela erótica mexicana a la que dio vida, sin detenerse frente al riesgo de convertir su escritura en pornografía. Enrigue es muy norteamericano en su estilo, aunque siga la filosofía alemana y para *La muerte de un instalador* haya leído también la *Atlántida* de Platón, *El príncipe* de Maquiavelo, *El hombre rebelde* de Camus, “Pierre Menard, autor del Quijote”, de Borges, y *El laberinto de la soledad*, de Paz. Ambos, con la *délectation morose* persiguen la voluntad de los poetas: esa puesta en escena del instante a través del lenguaje, que en la novela corta demuestra cómo “el tiempo del espasmo no sirve sólo para capturar la atención del espectador ingenuo de primer nivel, sino

también para estimular el goce estético del espectador de segundo nivel” (Eco 75).

“La aparición de lo invisible”, decía García Ponce. No se me ocurre una frase de mayor densidad, ambigua e inacabada que ésta. Pero si alguien puede desarrollarla es Enrígue. A través de la búsqueda natural del lenguaje —como lo pretendía el autor de *El gato*— atrapa el legado de la Bauhaus dejado por Gropius, que el arquitecto diseñara desde la cuchara hasta la ciudad: en *La muerte de un instalador* estamos ante el ahogado alarido de una generación.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, THEODOR. “El Benjamin epistolar”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003: 563-70.

\_\_\_\_\_. “Introducción a los Escritos de Benjamin”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2003: 548-62.

BATAILLE, GEORGES. *El erotismo*. Barcelona: Mateu, 1971.

BENEDETTI, MARIO. “Tres géneros narrativos”. *La novela corta: una biblioteca virtual*. Web. 3 jun 2011. <<http://www.lanovelacorta.com/tgnmb/php>>.

BENJAMIN, WALTER. *El libro de los pasajes*. Rolf Tiederman, edición. Madrid: Akal, 2004.

ECO, UMBERTO. *Seis paseos por los bosques narrativos*. México: Lumen, 1997.

ENRÍGUE, ÁLVARO. *Hipotermia*. Barcelona: Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. *La muerte de un instalador*. México: Random House Mondadori, 2008.

GARCÍA PONCE, JUAN. *La aparición de lo invisible*. México: Siglo XXI, 1968.

\_\_\_\_\_. *De anima*. México: Montesinos, 1984.

\_\_\_\_\_. *Encuentros*. México: FCE, 1972.

\_\_\_\_\_. *Novelas breves*. Hernán Lara Zavala, introducción. México: Alfaguara, 1997.

- \_\_\_\_\_. “Paul Klee”. *Cruce de caminos*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997: 17-22.
- \_\_\_\_\_. *Teología y pornografía. Pierre Klossowski en su obra: una descripción*. México: Era, 1975.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Arte y poesía*. México: FCE, 2006.
- KLOSSOWSKI, PIERRE. *Nietzsche y el círculo vicioso*. México: Caronte, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Sade mon prochain. Précédé de Le philosophe scélérat*. París: Éditions Du Seuil, 1967.
- MEDINA PORTILLO, DAVID. “Estrategias narrativas. Un solitario con buenos amigos”. Entrevista con Álvaro Enrigue. *Literal Latin American Voices* 14 (2008): 37-40.
- PIGLIA, RICARDO. “Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle”. Eduardo Becerra, edición. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Madrid: Páginas de Espuma, 2006: 187-205.
- POE, EDGAR ALLAN. “El hundimiento de la casa Usher”. *Narraciones extraordinarias*. Ricardo Summers, traducción. Madrid: Edaf, 2005: 25-48.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua [...] Compuesto por la Real Academia Española*. Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, por los herederos de Francisco del Hierro, 1739. Web. 5 jun 2011.
- SADE, MARQUÉS DE. *Los infortunios de la virtud*. Madrid: Edaf, 1997. *Teoría de la arquitectura. Del Renacimiento a la actualidad*. Bernd Evers, prólogo. Madrid: Tashen, 2006.
- VATTIMO, GIANNI. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*. México: Planeta Agosti, 1994.
- VELASCO, RAQUEL. “La aparición del otro como constante erótica en la novela *De anima* de Juan García Ponce”. Tesis de maestría. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2001.