



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Corso di Laurea Specialistica in
Lingue, letterature e culture moderne euroamericane
Classe 42/S

Tesi di Laurea

La búsqueda de la identidad en la práctica artística: *Los años con Laura Díaz* de Carlos Fuentes

Relatore
Prof. Gabriele Bizzarri

Laureando
Erica Cecchinato
n° matr.590078/ LME

Anno Accademico 2009 / 2010

Leer una novela: acto amatorio,
que nos enseña a querer mejor.
Y acto egoísta también,
que nos enseña a tener conversaciones
espléndidas con nosotros mismos.
C. Fuentes

Índice general

Introducción	4
1. Carlos Fuentes	14
1.1 Presentación	19
1.2 La región más transparente	19
1.3 La muerte de Artemio Cruz.....	25
1.4 El espejo enterrado.....	29
2. Los años con Laura Díaz.....	35
2.1 Presentación de la obra	35
2.2 Personajes.....	42
2.3 La búsqueda identitaria de Laura Díaz.....	56
2.4 El tema de la muerte en Los años con Laura Díaz.....	62
2.5 La Historia en la novela	67
3. Los años con Laura Díaz y la temática del arte	74
3.1 El arte en la novela.....	74
3.2 El marco de la novela.....	75
3.3 Diego Rivera y Frida Kahlo	82
3.4 Diego Rivera	83
3.5 Frida Kahlo	94
3.6 Práctica y reflexión artística.....	103
Conclusión.....	116
Bibliografía	125

Introducción

La tesis presenta un análisis de la novela de Carlos Fuentes *Los años con Laura Díaz*, escrita en 1999. La obra es el relato de la vida de la protagonista, Laura Díaz, que vive en México entre 1898 y 1972.

La novela se concentra sobre todo en la historia personal de Laura y su proceso de maduración; sin embargo, la vida de la mujer se entrelaza continuamente con los acontecimientos principales del siglo XX en su país, y justamente la relación con la Historia es uno de los elementos que más influyen en su formación personal. La tesis sigue la progresiva maduración de la mujer, evidenciando el valor de este proceso como búsqueda de la identidad. En particular, es central la oposición dialéctica, muy evidente en la novela, entre el mundo de la política y el del arte, que son los dos polos de referencia entre los cuales Laura cumple su proceso de descubrimiento de sí misma. Antes de profundizar en esta temática, que según mi opinión ofrece la clave para entender la novela, considero útil dibujar un cuadro general de la obra, analizando no sólo sus componentes internos, sino también sus relaciones con las otras obras de Carlos Fuentes. De esta manera es posible considerar una novela reciente como *Los años con Laura Díaz* dentro de un contexto más amplio, así que es posible encontrar en ella los temas más importantes para el autor, que vuelven a presentarse en sus trabajos.

El primer capítulo está dedicado a Carlos Fuentes y a unas de sus obras principales. Se consideran primero las premisas teóricas de la producción de Fuentes, con particular atención a los ensayos *La nueva novela hispanoamericana*, de 1969, y *Geografía de la novela*, de 1993, y luego se pasa a los relatos, que representan las aplicaciones prácticas de este sistema teórico.

Un tema fundamental en la teoría y en la práctica literarias de Fuentes es la relación entre el arte y la realidad. Ésta es una idea central para el escritor, y, como se verá, está a la base también de mi análisis de *Los años con Laura Díaz*. Fuentes

afirma la exigencia de que el arte no se limite a ser una reproducción fiel de la realidad, sino que sea su representación evocativa, capaz de desvelar el significado profundo del mundo sin ser su imitación mimética. Esta teoría está expresada claramente en un pasaje del ensayo *Geografía de la novela*, del cual se hablará más atentamente en la tesis y que sin embargo me parece interesante anticipar aquí:

La obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces, inmediatamente perceptible o material. [...] La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos verbales del mundo. Y aunque siempre refleja el espíritu del tiempo, no es idéntica a él. (Fuentes, 1993:22)

Según Fuentes, la novela -como cualquiera expresión artística- añade algo al mundo porque lo representa simbólicamente, ofreciendo un instrumento para reflexionar sobre la realidad. Subrayo este punto porque en *Los años con Laura Díaz* el arte tiene una importancia fundamental para la protagonista, porque le ofrece una clave para interpretar la realidad y es el medio que le permite expresarse de manera completa. Como se verá, la idea del arte como espejo “infiel” de la realidad permite entender más que un elemento de la novela, a partir del marco de la narración, a la relación entre la protagonista y la historia, hasta el papel del artista como creador de un mundo independiente.

Otra importante teoría de Fuentes es su concepción del tiempo en el arte: según el autor, cada obra se realiza en el presente, pero se abre también hacia el pasado y el futuro, porque proviene de un contexto que ha formado a su autor y se proyecta en el tiempo, a través de los sucesivos y distintos actos de lectura. El arte puede trascender el contexto concreto de lo que representa, pues las referencias puntuales a una determinada circunstancia quedan transformadas en símbolos. Una obra de arte representa un instrumento vivo de reflexión para todos los hombres, porque su significado es universal.

Después de haber establecido estas premisas teóricas, la tesis analiza tres obras que considero significativas para dibujar un cuadro introductorio del autor.

La primera es la novela *La región más transparente*, de 1958, gran representación de la sociedad mexicana del periodo posrevolucionario. Se trata de una “novela total”: el autor crea un mundo rico de personajes y contextos diferentes, en el cual presente y pasado están continuamente relacionados y el sistema de referencias simbólicas es obsesivo. La novela es el retrato de la sociedad mexicana después del cambio ocurrido con la Revolución y representa una crítica a la nueva burguesía que se ha apoderado del país económica y políticamente. Sin embargo, *La región más transparente* no es una novela realista, porque el autor representa la realidad total de su país, y trabaja con personajes arquetípicos, que se inspiran en la situación mexicana y sin embargo representan tipos humanos universales. El mito constituye una presencia constante en la novela, y Fuentes lo utiliza no sólo como elemento interno, que une pasado y presente a través de la recuperación de las tradiciones de los orígenes, sino también como parte fundamental de su elaboración narrativa. En efecto, Fuentes filtra la realidad de su país a través del mito, supera la circunstancia mexicana y la hace intemporal. El lenguaje es lo que le permite al escritor crear este mundo “paralelo” al real, porque constituye un vehículo activo de significado, sobre el cual el autor puede fundar su realidad artística.

La segunda novela que se analiza es *La muerte de Artemio Cruz*, de 1963, cuyo protagonista es un hombre que recuerda fragmentariamente su vida desde la cama donde está muriendo. Fuentes fragmenta la voz del narrador en tres personas diferentes, cada una de las cuales utiliza un tiempo verbal distinto. El lector debe ser atento y activo para seguir el progresivo desvelamiento de la vida interior del protagonista, hombre riquísimo y todopoderoso, que sin embargo ha fracasado en la vida privada. Las referencias a la historia mexicana son numerosas, ya que Artemio Cruz combatió en la Revolución y luego llegó a ser rico traicionando los ideales para los cuales él mismo había luchado. La fascinación por el poder y la riqueza que caracteriza a Artemio Cruz se parece al de burguesía de *La región más transparente*, que realiza el mismo camino de alejamiento de los ideales de la Revolución. Artemio Cruz es otro símbolo que Fuentes crea para su país, ya que

encarna las contradicciones del periodo posrevolucionario y representa por lo tanto un personaje ejemplar, cuya historia personal refleja los aspectos determinantes del contexto nacional.

La última parte del capítulo está dedicada a un ensayo que Fuentes escribió en 1993, *El espejo enterrado*. La metáfora del espejo es la idea que está a la base de esta gran análisis que el autor dedica a América Latina en ocasión de los quinientos años de su descubrimiento. En particular, es central la relación entre España y América Latina, que son vistas como el reflejo la una del otra. Fuentes repasa la larga historia de su continente, que no puede prescindir de la aportación cultural del mundo europeo y que al mismo tiempo no puede olvidar las devastaciones y las violencias de la Conquista. El diálogo entre los diferentes tiempos de la historia es central en este ensayo que analiza los orígenes históricos y culturales de su continente para poder interpretar el presente e intentar entender cómo será el futuro. Además, en *El espejo enterrado* el autor le dedica gran atención al arte, que es espejo de la realidad, espejo deformante, como se ha dicho, ya que no restituye una imagen fiel de la realidad, sino su representación simbólica. Las grandes obras de arte, como *Las meninas* de Velázquez, las pinturas de Goya, o las estatuas indígenas de la Mesoamérica precolombina, son consideradas como claves interpretativas de las época en las que fueron creadas y símbolos universales. No es casualidad si para simbolizar las promesas incumplidas de su continente, Fuentes elige justamente una obra de arte, la Sagrada Familia de Gaudí en Barcelona, obra magnífica y ambiciosa en su proyecto y probablemente condenada a quedarse inacabada.

En el segundo capítulo se empieza a analizar específicamente *Los años con Laura Díaz*. Como se ha anticipado, la novela es el relato de la historia de esta mujer y de la progresiva definición de su identidad a través de las diferentes etapas de su larga vida. En la tesis se dedica atención sobre todo a la importancia que en este proceso tienen las experiencias de la protagonista y a sus relaciones con los demás. Se hará aquí una breve presentación de los capítulos dedicados al análisis de la novela. Un tema que vuelve a presentarse más que una vez en *Los años con*

Laura Díaz es la idea de especularidad, en referencia a las relaciones de Laura consigo misma, con los demás y también con su país. Por ejemplo, se repite varias veces la escena de Laura mirándose al espejo; la observación de los cambios de su imagen a lo largo del tiempo es una manera para ella de conocerse más a sí misma y comparar su aspecto actual con el de su memoria, como si su imagen fuera el fruto de la superposición de máscaras diferentes. Otros reflejos de Laura provienen de los demás, sobre todo los personajes femeninos, en los cuales la protagonista ve unos aspectos de sí misma o, al contrario, nota características que a ella le faltan. Este continuo reconocerse en los demás es una de las experiencias que forman la personalidad de Laura, lo que será particularmente evidente en la relación entre la protagonista y la pintora Frida Kahlo, que se analizará en el tercer capítulo. La última relación de especularidad es la con México: en efecto, la novela, al contar la historia de una mujer mexicana en el siglo XX, habla también de la historia del país. Laura busca su identidad en un país que a su vez está formándose, con errores continuos, después del gran cambio puesto en marcha por la Revolución; por lo tanto, el camino de la protagonista refleja, en la dimensión privada, el de su país.

El análisis empieza considerando la vida de Laura a través de sus desplazamientos entre las diferentes ciudades de México en las que la mujer vive. En efecto, cada movimiento hacia un nuevo sitio simboliza el inicio de una nueva fase de su vida. Los desplazamientos marcan las etapas de la vida de Laura y están estrechamente relacionados con la dimensión temporal, ya que cada movimiento hacia un nuevo lugar representa una abertura hacia el futuro, mientras que los regresos son viajes al pasado, necesarios para reanudar los hilos con los orígenes. Los lugares físicos se convierten en símbolos de particulares estados de ánimo, que dependen de las experiencias de Laura: por ejemplo, la finca cafetalera de su abuelo, donde se cría, representa para Laura el lugar de la seguridad y de la inocencia, mientras que México DF es el lugar de la inquietud y de los continuos desplazamientos, porque es donde se hace más urgente su necesidad de definir su identidad.

Como se decía, la protagonista tiene una rica red de relaciones con los otros personajes de la novela, que son bien de ficción bien personajes históricos. El constante diálogo con los demás le permite a Laura entrar en contacto con puntos de vista diferentes del suyo, que la estimulan a reflexionar sobre sí misma y también sobre su posición en el contexto histórico y cultural en el que vive.

La familia de origen de Laura es importante para el desarrollo de su personalidad, ya que es el primer ambiente humano que conoce. En particular, me parece significativo el contraste entre la actitud práctica de su madre, constantemente ocupada en las tareas domésticas y la frustración de las tías, una pianista y una escritora, que viven repitiendo sus ejercicios soñando tener éxito, aunque saben que sus ambiciones nunca se realizarán. Esta diferencia de actitud refleja la diferencia entre modelos femeninos distintos: mientras que la madre de Laura no tiene problemas en aceptar su identidad y está integrada en el sistema representado por su familia las dos tías querrían alejarse del contexto en el que viven. Sin embargo, no tienen los medios, ni la fuerza, para hacerlo, y por eso su identidad nunca se define claramente: aunque viven en la casa de su padre rechazan este mundo, y al mismo tiempo no logran afirmarse en el arte. Durante su vida Laura buscará una síntesis entre estos distintos modelos, intentando unir el espíritu concreto de su madre con la vocación artística de sus tías.

En la reseña de los personajes que más influyen en la vida de Laura, destaca la importancia que tienen unos hombres que la mujer encuentra en momentos diferentes de su vida, porque cada uno de ellos representa una etapa en su maduración y refleja una parte de ella. Una figura central en la novela es el medio hermano de Laura, Santiago, gracias al cual la joven entra en contacto por primera vez con el amor y la Historia. En efecto, Santiago es un joven estudiante y escritor, fusilado a los veinte años por revolucionario y une al compromiso político la sensibilidad hacia la hermana y la actividad artística. El medio hermano es también la primera de “las promesas incumplidas” de la vida de Laura, ya que su muerte prematura interrumpe sus proyectos, como ocurrirá a sus homónimos en la novela. En efecto, Santiago es el primero de los personajes con este nombre en la vida de

Laura, todos jóvenes idealistas condenados a un destino trágico y sin embargo destinatarios privilegiados del amor de Laura. Los Santiago de la novela son todos personajes poéticos y trágicos a la vez, como se ve bien en el caso de Santiago “el Menor”, el hijo de Laura, pintor que muere muy joven por sus enfermedades, bien en el de Santiago “el Tercero”, estudiante asesinado en la matanza de Tlatelolco de 1968. El único que evita el destino común a sus homónimos es el último de los Santiago, bisnieto de Laura y narrador interno de la novela, fotógrafo que se encarga de transmitir la memoria de su propia familia.

Me parece interesante evidenciar ya en la introducción el contraste entre el papel de los Santiago y el de Juan Francisco, el marido de Laura. Éste es un sindicalista del movimiento obrero, activo durante la Revolución. Sin embargo, Juan Francisco lo sacrifica todo a su parte política, al punto de renunciar a su espíritu crítico, conformándose con seguir la ortodoxia de su partido. La contraposición entre la carencia de profundidad de lo político estrictamente ideológico y la riqueza que al compromiso le puede añadir la disponibilidad a abrirse a las contradicciones y ambigüedades de la existencia que tan sólo puede proporcionar la frecuentación del arte, es importante para comprender la maduración de Laura, que siempre rechazará la rigidez de los convencimientos monolíticos para interpretar el mundo de una manera independiente. De esta premisa deriva también la importancia que Laura atribuye a la búsqueda de una forma personal para expresarse, a la que sin embargo llegará sólo en la edad madura.

Otro modelo de hombre es el gran amor de Laura, Jorge Maura, un español que ha combatido en la Guerra Civil Española con los republicanos, que fascina Laura también porque evita siempre la afiliación a un partido político. Sin embargo, como se verá, el idealismo de Jorge proviene también de su situación: en efecto, los republicanos han perdido su guerra, y en la inactividad obligada impuesta por el exilio pueden sólo seguir discutiendo infinitamente con sus viejos compañeros. Jorge puede preservar intactos sus ideales porque ha fracasado en la práctica. Sin embargo, es un hombre muy importante para Laura, pues es el

primero con el que la mujer puede establecer un verdadero diálogo, que le permite conocerse mejor a sí misma y a considerar de manera más madura sus relaciones con los demás.

Otro tema que se analiza es la relación de la protagonista con la Historia, que, como se ha dicho, es una presencia constante en la novela. Laura es una testigo de los principales acontecimientos que cambian su país a lo largo del siglo XX. Además, conoce también la situación europea antes de la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil Española, los exiliados de esta guerra y años más tarde la víctimas del macartismo en los Estados Unidos de los años cincuenta. Los horizontes de la novela son entonces bastante amplios, aunque el eje del atención es siempre México. El contacto con la Historia le ofrece a la protagonista ocasiones constantes para interpretar la realidad, creando un bagaje de impresiones que será determinante para el desarrollo de su propia actividad artística. Además, la presencia de la Historia en la novela permite entender la relación de especularidad que se establece entre Laura y México, ya que evidencia el paralelismo entre la evolución personal de la protagonista y la colectiva de su país.

En el tercer y último capítulo se desarrolla el tema de la relación de la protagonista con el mundo del arte, que constituye para ella una constante atracción. La novela muestra desde el principio una fuerte tendencia al diálogo entre distintos discursos estéticos: el narrador interno es un fotógrafo, Santiago, que mientras retrata el mural de Diego Rivera en el Instituto de Arte de Detroit reconoce en un detalle el rostro de su bisabuela Laura y a partir de esta “revelación” decide narrar su historia. El relato nace por lo tanto de la fértil unión de formas expresivas diferentes, que evocan una serie de imágenes gracias a las cuales el narrador decide recuperar sus propias orígenes y contar la historia de su bisabuela. En el epílogo Santiago revela que en su relato no ha buscado la fidelidad histórica, sino que ha creado un cuento significativo para él, uniendo realidad y ficción. Es evidente el reflejo de la teoría de Fuentes de que el arte es un representación de la realidad, no su imitación: el cuento de Santiago se basa sobre

la vida real de Laura, pero si se limitara a ser su biografía carecería de profundidad y ya no sería una obra de arte sino un relato histórico.

En la vida de la protagonista el acercamiento a la práctica artística se realiza también gracias a sus relaciones con otros artistas. Particularmente importante, en este sentido, es la amistad con Diego Rivera y Frida Kahlo, protagonistas de la pintura mexicana entre los años veinte y los cincuenta. La relación de Laura con la pareja no es importante sólo para su formación cultural, sino también para su maduración personal.

A los dos pintores se dedica una atención especial, ya que representan modelos diferentes de artistas y que sus distintas personalidades son materia de observación para Laura. Diego Rivera es el gran muralista revolucionario y comunista, pintor y hombre controvertido y amadísimo a la vez. En su arte destaca la fuerte connotación ideológicas de sus murales, que se pueden interpretar también como manifiestos políticos. Rivera representa el artista comprometido que ostenta continuamente su fe política; sin embargo, el ejercicio crítico del arte, le permite salvarse de la esclerotización ideológica de la cual es víctima, por ejemplo, el marido de Laura, que se dedica sólo a la política.

Frida Kahlo es un personaje importante en la novela bien por su actividad de pintora bien porque le ofrece a Laura la posibilidad de dialogar con un modelo femenino nuevo. En efecto, la protagonista ve en Frida una mujer independiente, que ha encontrado y realizado su vocación artística y que representa un modelo anticonvencional también en su vida privada. Sin embargo, durante su relación de amistad, Laura puede enterarse también del profundo dolor interior de la pintora, que depende primariamente de sus graves problemas físicos y que Frida desahoga dedicándose a un arte en la que se indaga constantemente a sí misma. Las dos mujeres se completan recíprocamente, como se ve, por ejemplo, en la relación que tienen con el tema de la maternidad: Frida no puede tener el hijo que tanto quiere, mientras que Laura, que ya tiene dos hijos, vive de manera conflictiva su condición de madre. La protagonista de la novela, para definir de manera completa su personalidad, tiene también que aceptar esta parte de sí misma, y en este

proceso la comprensión del dolor de Frida es un pasaje fundamental. En la tesis se subraya el valor de esta amistad en la que tan explícitamente se unen el nivel artístico y el personal y en la que es tan importante el diálogo entre modelos femeninos diferentes.

Cuando ya es mayor, Laura llega a ser ella misma una artista. Su actividad de fotógrafa representa el ápice de su camino hacia la madurez, y le permite a Laura expresar finalmente su personal interpretación de la realidad. Laura decide fotografiar los habitantes de los barrios más pobres de México DF, y representar su país a través de sus retratos. En sus fotografías Laura crea su propia representación de México, filtrada por la elección bien de los sujetos bien de la manera de representarlos, en un atento proceso de interpretación de la realidad. Los reportajes de Laura representan también la suma de su experiencia humana, en el sentido de que en ellos se expresa también su elaboración de todo lo que ha vivido. La práctica artística representa entonces para Laura la posibilidad de unir lo público y lo privado, lo que se hace realizable sólo cuando la mujer ha llevado a término su personal proceso de maduración. Arte y vida se entrelazan necesariamente, resolviendo la tensión que ha animado toda la novela: Laura no puede hacer arte sin haber llevado al cabo antes una rica experiencia de vida, ni puede vivir renunciando a la elaboración de los estímulos que le brinda la realidad, proceso que encuentra su máxima expresión en el arte.

Como se ha visto en esta rápida presentación del trabajo, el punto central es la vida de la protagonista y su progresiva definición de su propia identidad. Laura se mueve constantemente entre los dos polos interpretativos de la realidad constituidos, según la visión del mundo de Carlos Fuentes, por el arte y la política. Al final, Laura elige el mundo del arte porque es el que permite la resolución de esta tensión, ya que une compromiso, sensibilidad y experiencia personal, y ofrece por lo tanto la posibilidad de expresarse de manera completa. Todos los temas que aparecen en la novela concurren a la formación de la protagonista, que culminará en su actividad de fotógrafa, fruto del complejo y variado conjunto de sus experiencias.

1. Carlos Fuentes

Carlos Fuentes (Panamá, 1928) es uno de los autores principales de la literatura hispanoamericana del siglo XX. En su larga carrera, empezada en los años cincuenta, escribió, y sigue escribiendo, novelas, ensayos, obras teatrales, libros de cuentos. Los temas que más destacan en la obra de Fuentes son estrechamente relacionados con la reflexión que el autor cumple sobre la historia de su país, México. Hijo de un diplomático, Fuentes se mudó del país muchas veces durante su infancia: vivió y estudió en Estados Unidos, Chile, Argentina, lo que le permitió confrontarse desde muy joven con realidades e idiomas diferentes. Vivir en el extranjero durante la infancia permitió que Fuentes desarrollara su actitud cosmopolita, lo que constituye uno de los marcos característicos de su personalidad, y al mismo tiempo facilitó su precoz toma de conciencia de su pertenencia a la nación mexicana. El alejamiento de la patria es un elemento fundamental para entender la relación que une al escritor a su país, y los interrogantes que se pone acerca de una tierra “lejana” que sin embargo es parte integrante de su identidad y el punto al que vuelve constantemente. Sobre su relación con su País Fuentes dijo:

Yo crecí fuera de México, en las embajadas que la lotería diplomática fue asignando a mis padres (...) y desde ellas siento que perdí ciertas raíces y gané determinadas perspectivas. México, para mí, era un hecho de violentos acercamientos y separaciones, frente al cual la afectividad no era menos fuerte que el rechazo. (Fuentes, 1966)

Fuentes volvió a México en la adolescencia, y permaneció en el País por casi veinte años. Fue en México donde empezó a publicar, trasponiendo en las novelas y en los cuentos que iba escribiendo sus inquietudes acerca del significado de la identidad mexicana.

En la reflexión de Fuentes el pasado mexicano tiene una importancia de primer plano: del tiempo mítico prehispánico al gran acontecimiento de la colonización, hasta el gran evento de la Revolución y el desordenado progreso

económico y democrático nacional, que estaba logrando su cumbre justo en los años '50. En la obra del autor se produce una dialéctica constante entre las distintas etapas de la historia mexicana, porque no es posible entender el presente sin considerar el pasado, pero tampoco se puede hacer literatura sino a partir de una tensión hacia el porvenir. También por eso las novelas de Fuentes son de considerarse "novelas totales", porque intentan abarcarlo todo, cubriendo largos periodos de tiempo y tratando situaciones muy complejas, donde las historias personales llevan en sí la herencia de los siglos y se entrecruzan con los grandes acontecimientos históricos, en particular con los tres momentos que Fuentes considera fundamentales en la formación de México, o sea la colonización, la Revolución y el presente. El primer libro de cuentos de Fuentes, *Los días enmascarados*, publicado en 1954, y su primera novela, *La región más transparente* de 1957, ya evidencian unos temas que serán centrales en la producción del autor: la fascinación por el ambiente de la ciudad y la relación entre mito y contemporaneidad. En este sentido me parece significativo como ejemplo el primer cuento de *Los días enmascarados*, intitulado *Chac Mool*, donde la estatua del dios prehispánico que da el nombre al cuento recobra sus poderes. Cuando es comprada por un hombre en un mercadillo, se trueca en un monstruo todopoderoso capaz de destruir por completo la vida de su poseedor. La irrupción del mito en el presente tiene efectos devastadores, ya que las dos realidades resultan inconciliables; parece por otra parte que el autor considere imposible negarse a la relación con el pasado, que sigue teniendo un gran poder sobre la vida de los mexicanos.

La región más transparente es un análisis de la sociedad de Ciudad de México que, como todos los espacios urbanos en general, ocupa una posición privilegiada en la obra de Fuentes, quien considera la ciudad como el punto de encuentro de gentes diversas, por proveniencia y clase social. La novela presenta una notable complejidad, bien por los temas bien por la construcción narrativa, y será por eso analizada con más atención en el siguiente párrafo.

En las novelas de Fuentes, la temporalidad está marcada por la teoría del tiempo cíclico, según la cual, en la historia, los eventos se presentan como en un círculo que se repite, y desaparecen para volver a presentarse. Concatenada con esta concepción está la idea de que cada evolución comporta también una involución. Uno de los ejemplos más evidentes en este sentido con referencia a la historia de México, y sobre el cual Fuentes vuelve frecuentemente, es la Revolución, que en los propósitos pudo cambiar radicalmente a México, y se resolvió al final en un sustancial restablecimiento del sistema de poder que había antes de la guerra.

En la obra de Fuentes es fundamental la reflexión sobre las formas de la narración. El autor introduce novedades que afectan todos los distintos niveles del texto: cambia la sintaxis de las tramas, quebrantando la linealidad de la narración; utiliza una lengua compleja y variada dando voz directamente a los personajes; en el nivel lexical, recupera el habla de las diferentes clases sociales de México, con sus propios idiolectos.

En más de una obra, el autor ha reflexionado directamente sobre su concepción de la literatura, revelando sus modelos mexicanos e internacionales y proponiendo la necesidad de una narrativa nueva, capaz de sustraerse a la tiranía del “costumbrismo”. Uno de estos textos programáticos es el capítulo de introducción al libro *Geografía de la novela*, en el que se presentan los autores del siglo XX que Fuentes considera más importantes. Aquí, el autor nos expone sus ideas sobre la literatura, subrayando la oposición entre un modo de escribir moderno -capaz de producir la “nueva novela”- y el realismo impuesto por la tradición. Fuentes relaciona también las novelas mexicanas con las de los otros Países Hispanoamericanos, porque no cree que pueda existir una novela puramente “nacional”. No es casualidad que cite las palabras de Alfonso Reyes: “sólo se puede ser provechosamente nacional siendo generosamente internacional” (Fuentes, 1993:25) y “la literatura mexicana será buena porque es literatura, no porque es mexicana” (Fuentes, 1993:25). De esta manera se eliminan las barreras que supuestamente deberían separar la literatura de un País de las de los demás, y

Fuentes destaca precisamente los lazos que hermanan a los autores de América Latina, cuyas obras ve como ligadas la una con la otra. Declara que hay como un hilo que hace comprensible una obra sólo si se lee en el contexto de las otras obras del mismo autor, y también en el de las obras de los autores que le preceden y siguen. El primer argumento encuentra una correspondencia exacta en las novelas de Fuentes, donde los personajes vuelven a aparecer en más textos, creando así un discurso que continúa entre texto y texto; la relación con otros autores es quizás menos evidente, pero se hace clara al considerar los contactos entre Fuentes y la que parece considerar la gran comunidad de los novelistas hispanoamericanos de hoy.

Un momento importante de la actividad teórica de Fuentes es también el ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, publicado en 1969, en el cual Fuentes se interroga sobre el papel jugado por la novela en la sociedad contemporánea y el posible futuro de la literatura en su continente. El autor basa su reflexión sobre el hecho de que, en un mundo cambiado radicalmente a lo largo de poco tiempo, ya no es posible seguir haciendo literatura como se hacía en el siglo XX, o sea siguiendo la tradición realista. La pregunta fundamental puesta por el ensayo es: “¿Ha muerto la novela?”, como parecería, considerando la distancia entre el mundo narrado en las “malas” novelas y el mundo real. Ya en la introducción Fuentes propone su respuesta:

Lo que ha muerto no es la novela, sino precisamente la forma burguesa de la novela y su término de referencia, el realismo (Fuentes, 1972a:17)

Entonces la novela tiene que encontrar nuevos estímulos y abandonar los códigos establecidos; esto significa para el autor ampliar la realidad novelesca hacia horizontes muchos más amplios que los tradicionales. Fuentes escribe que esto sería posible introduciendo en la novela la dimensión mítica, como hace por ejemplo Juan Rulfo, que logra dar a *Pedro Páramo* un valor universal entrelazando la historia de un caudillo mexicano con los grandes mitos universales. Considerando también las obras de otros escritores, como Faulkner o Golding, Fuentes evidencia como el mito permite a la novela crear un universo de palabras

que sea representación de la realidad, representativa pero no mimética, que desvele el sentido profundo del mundo sin reproducir sus formas. La misma conclusión se encuentra también en *Geografía de la novela*, donde el autor escribe:

La obra de arte añade algo a la realidad que antes no estaba allí, y al hacerlo, forma la realidad, pero una realidad que no es, muchas veces, inmediatamente perceptible o material. [...] La novela ni muestra ni demuestra al mundo, sino que añade algo al mundo. Crea complementos verbales del mundo. Y aunque siempre refleja el espíritu del tiempo, no es idéntica a él. (Fuentes, 1993:22)

Siempre en *Geografía de la novela*, Fuentes individúa las tres «dicotomías innecesarias» vigentes en el México ultra nacionalista de los años '50: realismo contra fantasía; nacionalismo contra cosmopolitismo; compromiso contra formalismo. Fuentes nunca aceptó el valor dogmático de las tres oposiciones, no sólo en el nivel teórico, sino en su actividad práctica de escritor. El autor dice que su primer libro, *Los días enmascarados*, fue criticado en México por ser “fantástico”, “cosmopolita” e “irresponsable”. Al mismo tiempo recuerda que su novela sucesiva, *La región más transparente* recibió comentarios negativos por las razones contrarias, ya que su análisis de la realidad mexicana evidenciaba los defectos que esta tenía, y parecía demasiado crítico hacia el país. Fuentes reivindica el derecho del artista a enfrentarse a la realidad de una manera “comprometida”, y justo en esta actitud se puede encontrar la respuesta a la gran pregunta: «¿Qué puede decir la novela que no se pueda decir de otra manera?». La literatura es un arma crítica y el escritor, que es él que tiene los instrumentos para ejercer esa crítica, puede llevar sus lectores a reflexionar sobre lo que leen y consecuentemente sobre el mundo en el que viven. Además, la novela es algo universal, que sobrevive aun cuando hayan pasado las circunstancias en las que ha sido creada; quizás por eso Fuentes concluye su introducción diciendo que «el tiempo de la lectura es infinito». No sólo el mundo de la literatura tiene pasado y presente, sino que puede seguir siendo un instrumento activo de reflexión también en el futuro.

1.1 Presentación

Como se ha dicho en el precedente párrafo, Fuentes crea un universo narrativo en el que algunos temas claves vuelven a presentarse. Es lo que ocurre, por ejemplo, con los mitos prehispánicos o la lectura crítica de la Revolución, que le interesan mucho al autor y que éste vuelve a tratar en más de una de sus obras. Naturalmente, los mismos temas son narrados de maneras diferentes, y Fuentes presenta en cada novela una faceta o da un punto de vista sobre el fenómeno en cuestión. Por lo tanto, me ha parecido útil hacer una breve presentación de tres libros escritos en periodos diferentes, que evidencian los intereses fundamentales del autor. Por ejemplo, bien *La región más transparente* y bien *La muerte de Artemio Cruz* representan la visión del autor sobre la sociedad mexicana del periodo posrevolucionario, y sin embargo son novelas profundamente diferentes por su estructura y lenguaje. El último libro presentado en este primer capítulo, *El espejo enterrado*, es un ensayo sobre la historia de Hispanoamérica, desde el periodo precolombino hasta la contemporaneidad, en el cual tiene una importancia fundamental la dialéctica entre pasado y presente, tan central en el “ideario” del autor. También la novela que será analizada con mayor atención en los capítulos siguientes, *Los años con Laura Díaz*, de 1998, se ocupa de historia e identidad mexicana, a través de la biografía de una mujer ejemplar.

1.2 *La región más transparente*

En 1958 Fuentes publicó su primera novela, *La región más transparente*, concentrada sobre todo en el análisis de la Ciudad de México y en su multiforme sociedad. La novela representa un ejemplo de “novela total”: Fuentes une estilos y géneros literarios diferentes, presenta el habla de las distintas capas de la sociedad, y crea una dimensión temporal en la que el presente está constantemente relacionado con el pasado. De esta manera en los hechos de la novela, ambientada entre 1951 y 1955, se percibe continuamente la influencia no sólo del pasado

próximo, o sea de los hechos de la Revolución y sus consecuencias, sino también del periodo azteca, presente sobre todo como referencia mítica.

La riqueza de la novela de Fuentes es reconocida y apreciada por otros escritores, como por ejemplo Julio Cortázar, que le escribió:

Usted ha incurrido en el magnífico pecado del hombre talentoso que escribe su primera novela: ha echado el resto, ha metido el mundo en quinientas páginas, se ha dado el gusto de combinar el ataque con el goce, la elegía con el panfleto, la sátira con la narrativa pura. No tengo el prejuicio de los “géneros literarios”: una novela es siempre el baúl en el que metemos un poco de todo. (Cortázar, 1974:117)

También José Miguel Oviedo subraya esta característica de Fuentes, común a todas sus obras:

Cada narración de Fuentes tiende a ser una enciclopedia de su saber novelístico al momento de escribirla. Al escribir, el autor está colmado hasta la plenitud y aspira a quedarse vacío; nunca se reserva nada para sí y descarga sin remordimientos todas sus fuerzas creadoras, como si cada vez se tratase de la primera -o de la última, tal vez [...]. Es un autor de aluvión, que arrastra en su impulso elementos confusos y heterogéneos, de caudal impetuoso, intoxicado por sus propias manías. (VV.AA, 1988:XII-XIII)

Georgina García Gutiérrez en su introducción para la edición Cátedra añade que no es fácil inscribir *La región más transparente* en un género, ya que Fuentes une melodrama, novela de la Revolución, novela de amor y cuento mítico para dar su retrato del México de su tiempo. La novela es como una caja en la que Fuentes pone los diferentes elementos que forman la realidad de su país, demasiado vasta y variada para que un único género literario pueda contenerla. La novela de Fuentes presenta una gran riqueza temática, a la cual corresponde una compleja estructura estilística: en *La región más transparente* se alternan continuamente narración en tercera persona, reflexiones de los protagonistas, diálogos fragmentados. Estilo y contenido, como en otras obras del autor, se completan el uno con el otro y son inseparables, ya que el sentido total de la novela se encuentra en su unión.

Uno de los rasgos que más destacan en la novela es el gran interés que Fuentes demuestra para las diferentes maneras de hablar de los personajes, a

cualquier clase social pertenezcan. En *La región más transparente* se presentan diferentes maneras de hablar, que son también medios a través de los cuales se caracterizan los personajes que las usan. Se percibe claramente, por ejemplo, la diferencia que hay entre el habla de los burgueses y la de los trabajadores incultos. Cortázar subraya la importancia de los diálogos como medios de representación:

Los diálogos son verdaderos diálogos, no ese extraño producto que inventan tantos novelistas[...] como si jamás hubieran hablado con el vecino, con su amante o con el inspector de réditos. (Cortázar, 1974:136, 139)

Esta autenticidad que Cortázar subraya permite caracterizar los personajes a través de su habla; sin embargo, Fuentes utiliza el lenguaje como medio gracias al cual es posible representar simbólicamente la realidad mexicana.

También la construcción polifónica de la novela permite que el lector se confronte directamente con los protagonistas. Un dato notable en esta operación de indagación de la identidad, y sobre el cual Fuentes vuelve varias veces, es la influencia del inglés sobre el habla de los mexicanos. En efecto, bien el habla burguesa bien la popular son profundamente afectadas por términos provenientes de los Estados Unidos, que vienen usados como símbolos de afectación y distinción social. Se podría decir que la crítica a México de la novela pasa también a través de este aspecto, porque en el momento en que alcanza un nivel de bienestar económico y podría elaborar una cultura propia, México mira hacia su poderoso vecino del norte como modelo y sin elaborar los modelos que de éste provienen, los imita pasivamente.

Fuentes representa su país creando una galería de personajes que encarnan arquetipos gracias a los cuales se simboliza la realidad. *La región más transparente* es sobre todo una novela sobre la burguesía posrevolucionaria que vive su momento de máximo esplendor en los años '50, cuando el sistema de poder se ha establecido de manera bastante fija y los "hombres nuevos" crean y aumentan su riqueza en el ambiente de la ciudad. Hay una cierta heterogeneidad también dentro de la misma burguesía, ya que en los mismos ambientes se encuentran los viejos sobrevividos de los poderosos de la edad porfiriana decaídos

a causa de la Revolución y los que, al contrario, lograron pasar de la pobreza a los estados más altos de la sociedad disfrutando justamente del cambio ocurrido con la Revolución. Significativamente, la nueva clase, cuyo representante más notable en la novela es el personaje de Federico Robles, se caracteriza por su dinero, símbolo de poder, y por su habilidad en aprovecharse, no siempre de manera honesta, de las nuevas condiciones políticas y económicas del País. Fuentes representa las tensiones de México en la relación problemática entre los nuevos ricos y los viejos burgueses, puesto que, si bien las clases emergentes construyen imperios económicos, éstos no les proporcionan el prestigio social al que ambicionan. El autor crea figuras que encarnan este contraste, y en particular me parece significativo confrontar Pimpinela de Ovando, descendente de una antigua familia que se ha quedado sin dinero, con Norma Lagarroiti, primera mujer de Federico Robles. Las dos frecuentan la buena sociedad y se encuentran en las mismas fiestas, pero mientras Pimpinela ha recibido la educación de los ricos de la edad porfiriana, y es por ésto considerada un modelo de elegancia, Norma encarna la nueva burguesía, con la arrogancia de quien ha obtenido riqueza y poder a lo largo de poco tiempo. Las dos mujeres representan de manera muy evidente la contraposición entre viejo y nuevo, que simboliza el profundo y complejo cambio ocurrido en México de los años '10 a los '50.

El personaje más emblemático del nuevo poder, como ya se ha dicho, es Federico Robles, que ha llegado a ser riquísimo aprovechándose de la confusión posrevolucionaria, envidiado y despreciado a la vez por los viejos burgueses de la ciudad. Sin embargo, al final, Robles fracasa en los negocios, lo que comporta también su muerte social. El brusco cambio en la fortuna del personaje, que pasa de una riqueza excepcional a la ruina en poquísimo tiempo, recuerda la teoría del tiempo cíclico, ya que Robles vuelve a la pobreza de la que venía y otros ocupan su lugar en la cumbre del poder. No obstante su fracaso financiero, el personaje de Robles parece tener una posibilidad de salvación en el privado, gracias a su amante Hortensia. La relación con esta mujer destaca netamente si confrontada con la que Robles tiene con su esposa Norma, que parece un acuerdo de conveniencia -

belleza y sexo a cambio de prestigio y lujo. Simbólicamente, el ciclo de Robles se cierra con la ruina económica, el incendio de su casa y la muerte de Norma, o sea la destrucción de los signos tangibles de su éxito. Robles vuelve a Hortensia en el momento de máxima dificultad, y ella lo acoge, aunque no es claro cuánto el retorno de Robles se deba al amor y cuánto, en cambio, sea tan sólo necesidad de amparo.

Robles es un personaje bastante complejo, que ha nacido pobre y ha llegado a ser parte de la burguesía, y se pone el problema de entender esta clase a él ajena y definir el lugar que la misma ocupa en el País - más o menos las mismas problemática son presentes también en Artemio Cruz, otro personaje emblemático de Fuentes. Significativas, en este sentido, son las conversaciones que Robles tiene con Ixca Cienfuegos, al que cuenta, desvelándolo, su pasado de pobreza, y con Manuel Zamacona, joven intelectual. En particular, el diálogo con Zamacona, que luego descubriremos haber sido un diálogo entre padre e hijo, contrapone las dos generaciones que deben gestionar el periodo posrevolucionario: la representada por Robles, que participó a la Revolución y luego conquistó una posición de poder y bienestar, y la de Zamacona, más joven, que se encuentra a vivir en un sistema político bastante estable, y que no sabe como expresar su inconformidad en el presente de la así llamada democracia. Zamacona intenta oponerse a las oscuras tramas del poder con las palabras, esperando que sus reflexiones puedan ser escuchada y tener una valencia práctica. Los dos personaje expresan concepciones muy distintas del tiempo: Robles, aunque sea el más viejos de los dos, cree que el pasado ha muerto y un curso completamente nuevo ha iniciado con la Revolución, mientras que Manuel dice:

La Revolución nos obligó a darnos cuenta de que todo el pasado mexicano era presente y que, si recordarlo era doloroso, con olvidarlo no lograríamos suprimir su vigencia. (Fuentes, 2006b:396)

Los dos encarnan las dos ánimas contrapuestas del México de aquellos años: la que combatió y luego se enriqueció aprovechándose del cambio social y la que rechaza el estado actual del poder y, viendo la Revolución como un acontecimiento

casi mítico, quisiera recuperar sus ideales iniciales, perdidos en su triste proceso de envilecimiento.

En *La región más transparente* hay otro personaje, muy significativo, que actúa como hilo que une entre ellas las diferentes historias de la novela y los hechos narrados con el pasado mítico de México. Éste es Ixca Cienfuegos, cuyo nombre, según la lectura de Georgina García Gutiérrez se podría interpretar como “el ente que por recuperar o conservar el tiempo mítico se abrasa a sí mismo”. Primero, Ixca tiene la capacidad de hacer hablar a los demás personajes, haciendo caer las máscaras que estos han construido para ser aceptados por la sociedad o para aceptarse a sí mismos. Luego, su identidad es diferente de la de los demás, y la alteridad de Ixca le permite asumir sobre sí la identidad colectiva. Además, Ixca está estrechamente relacionado con otro personaje, Teódula Monctezuma, protectora de la dimensión mítica de la novela; es Teódula quien le recuerda constantemente a Ixca la presencia del mundo de los dioses prehispánicos, y actúa como la gran sacerdotisa de ritos que atan la vida con la muerte y el pasado con el presente. Por ejemplo, cuando Norma Lagarroití muere en el incendio de su casa, es Teódula la que oficialmente anuncia a Ixca la apertura de un nuevo ciclo vital, hecho posible gracias al sacrificio purificador de la vida de Norma, correspondiente a la muerte ritual de los aztecas. El hecho de que Ixca no sea un personaje como los otros, también en su relación con el tiempo, se ve confirmado por las palabras que el mismo Ixca dice en su último diálogo con Rodrigo Pola:

Mi vida comienza todos los días [...] y nunca tengo el recuerdo de lo que pasó antes, ¿ves? , nunca; todo fue un juego espantoso, nada más que un juego de ritos olvidados y signos y palabras muertas. (Fuentes, 2006b:544)

Esa suerte de ave fénix, que renace cada día, y que tiene una identidad separada de los condicionamientos del tiempo y de las preocupaciones de una determinada sociedad, puede hacerse portador de la identidad colectiva y representar a todo México. No es casualidad si el personaje que representa las infinitas posibilidades del tiempo cíclico es también el que abre y cierra la novela.

En particular, son significativas sus últimas palabras, que expresan la concepción fatalista que anima el autor en su visión de la historia de México:

Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire. (Fuentes, 2006b:147, 565)

La novela que analiza la nueva sociedad mexicana, y aun criticándola duramente, se concluye con la idea de un inevitable lazo que une los mexicanos con su patria, y que la influencia que de ésta les viene, con toda su pesada herencia de pasado, no es eludible de ninguna manera.

1.3 *La muerte de Artemio Cruz*

La muerte de Artemio Cruz fue publicada en 1962 y representa un importante momento de la reflexión para Fuentes sobre la historia de su País, en particular en relación con la Revolución y sus consecuencias. La novela presenta varios elementos en común con *La región más transparente*, bien en el contenido y bien en la construcción de la trama: en ambas obras Fuentes considera la nueva sociedad mexicana, y el contraste entre los ideales de la Revolución y lo que les siguió, y crea estructuras fragmentarias, llamando al lector a una tarea activa, obligándolo a descifrar el significado más allá de la superficie.

La novela es narrada fragmentariamente por el propio Artemio Cruz, que desde la cama donde está muriéndose recuerda su vida, y sobre todo los momentos que se revelarían decisivos para su futuro, sin seguir ningún orden cronológico. Gran parte de la complejidad de la narración proviene del hecho de que la voz de Cruz se articula en tres voces, “yo”, “tú” y “él”, cada una de las cuales se refiere a un aspecto particular de la personalidad del protagonista y usa un tiempo verbal diferente. La primera persona, en presente, relata las sensaciones físicas del personaje moribundo; la segunda es quizás la más compleja y expresándose con el futuro parece referirse al ámbito de la posibilidad; la tercera, la más clásica en narrativa, expone los episodios cruciales de la vida de Cruz, y ofrece así las claves para entender lo que dicen el “yo” y el “tú”. Las tres voces se alternan con

regularidad, y comportan continuos cambios de punto de vista, tiempo y estilo, como nota José Miguel Oviedo en su ensayo sobre la novela de Fuentes. Como ya en *La región más transparente*, el lector debe reconstruir el mundo presentado por fragmentos en la novela y actuar como un intérprete. Esta es una característica constante en Fuentes, que siempre pide una lectura activa. A propósito de este aspecto, José Miguel Oviedo escribe:

Sus creaciones son un ensamblado (frecuentemente un rompecabezas gigante) de pequeñas partículas, que sólo cobran sentido por acumulación; cuando todo el espacio novelístico está atestado, el ojo atento del lector descubre en esa maraña el sutil diseño de una *forma*. (VVAA, 1988:XII-XIII)

Aun más que en su primera novela, Fuentes entrelaza técnica y contenido, como escribe José Carlos González Boixo en su ensayo para la introducción de la edición Cátedra:

MAC es una de esas novelas, [...] que no es concebible fuera del marco técnico en que fue creada: la absoluta fusión entre lo narrado y el modo en que se hace condiciona el texto resultante de tal manera que no es imaginable otra combinación. (González Boixo, 2008:26)

La personalidad de Cruz, una vez reconstruida, es la de un hombre complejo, que tiene muchos elementos en común con su correspondiente social en *La región más transparente*, Federico Robles. Ambos nacieron pobres, ambos tomaron parte en la Revolución y ambos llegaron a ser ricos; los dos tienen relaciones conflictivas con sus respectivas mujeres y buscan -con mayor o menor fortuna- el amor en sus amantes. Esta lectura está confirmada por la interpretación hecha por González Boixo, que hace notar también como, no obstante aparentemente las dos historias acaben de una manera muy diferente, se percibe para ambos personajes un profundo sentido de derrota, que en el caso de Robles es social y en el de Cruz personal, dado que fracasa en los afectos. Una diferencia, sin embargo, queda por destacar: *La región más transparente* es mucho más coral y la de Robles es una voz que se presenta entrelazada con todas las demás; en la novela posterior, como

se entiende ya del título, Artemio Cruz es el protagonista único, y su punto de vista es la perspectiva adoptada en toda la obra.

La personalidad de Artemio Cruz, como se decía, es el resultado de la acumulación de los fragmentos que él mismo, en sus diferentes voces, hace emerger de su pasado y del de la nación. El lector se encuentra así con un hombre complicado y lleno de aspectos contradictorios, sobre todo en el límite que separa su dimensión privada de la pública: Cruz es al mismo tiempo sentimental y sin escrúpulos, todopoderoso e indefenso ante el pasar del tiempo, infiel y enamorado de su mujer. El personaje fracasa en la vida privada, mientras que en los negocios siempre triunfa. Especialmente importantes para entender la faceta privada de Cruz son sus relaciones con las mujeres, que evidencian, de maneras diferentes, el fracaso personal de Cruz. En efecto, con cada una de las mujeres con las que tiene una relación Cruz revela una parte de sí, y sus comportamientos privados evidencian una pobreza afectiva que contrasta con su imagen pública de hombre de éxito. En efecto hay una separación evidente entre el Cruz privado y el público: mientras el primero, aunque sólo en los últimos momentos de su vida, es capaz de conmoverse, recordar y reconocer sus errores, el Cruz público nunca tiene dudas, se aprovecha de las situaciones que puedan darle riqueza y poder y no se preocupa del juicio de los demás. Una palabra que Fuentes utiliza en relación a Cruz, y que bien define el modo de actuar en público del personaje, es “chingón”. Cruz representa el tipo del “gran chingón”, o sea él que se apodera de todo, también de modo violento. Octavio Paz, en el ensayo *El labrinto de la soledad*, analiza el mito de “la chingada” en relación al ser mexicano. Escribe Paz que el verbo “chingar ” en México tiene una molteplicidad de significados, pero remite siempre a la idea de violación; además, es una palabra casi prohibida, que se pronuncia raras veces en público. Sigue Paz explicando que “chingada” es la figura mítica de la madre que ha sufrido, emblema de lo que es pasivo y abierto, mientras que “chingón” se asocia al macho, activo y que abre con la fuerza. Ampliando la extensión de la palabra, Paz la define como algo típico del ser mexicano:

Para el mexicano la vida es una posibilidad de chingar o de ser chingado. Es decir, de humillar, castigar y ofender. O la inversa. Esta concepción de la vida social como combate engendra fatalmente la división de la sociedad en fuertes y débiles. (Paz, 2008:215-216)

Artemio Cruz personifica la figura del “chingón” en los negocios, ya que obtiene riqueza y poder gracias a su falta de escrúpulos.

El contraste que ya se ha notado entre el personaje público y privado es aún más fuerte si se considera la relación particularmente estrecha que une Artemio Cruz al hijo Lorenzo. El joven representa el reflejo positivo del padre, porque conserva el ideal utópico de una sociedad mejor y muere luchando en la guerra civil española en el frente de los republicanos. El hijo tiene muchos aspectos en común con su padre: por ejemplo, él también se enamora de una mujer mientras está en la guerra y se evidencia en la batalla como valiente soldado, pero, también porque muere muy joven, conserva intacta la imagen del revolucionario puro, sin que sus ideales se manchen como los del padre, quien acaba pactando con la realidad del negocio y del dinero. Artemio conserva siempre el recuerdo del hijo, que representa para él, en clara oposición con las figuras de la mujer y de la hija, la posibilidad de una relación familiar serena. No es casualidad si vuelve a presentarse repetidamente en su delirio el recuerdo del día que pasó a solas con Lorenzo, con la frase “cruzamos el río a caballo” evocada como un calmante para sus ansiedades y miedos. La íntima contradicción entre ideal y conducta que se ve en Artemio Cruz refleja la contradicción mucho más amplia que se verificó en México después de la Revolución. Como escribe Oviedo en su ensayo, ese gran movimiento de cambio de la sociedad empezó como sublevamiento contra la dictadura de Porfirio Díaz, y continuó luego con una guerra larga y cruel y terminó con el nacimiento de una nueva clase social capaz de apoderarse de los bienes públicos. La esquizofrenia de esta nueva clase, a la que Artemio Cruz pertenece plenamente, deriva del hecho de que se había formado con el ideal de una sociedad más justa, en la que la riqueza fuera distribuida entre todos. Después de la guerra llegaron la corrupción y los pactos sucios con Estados Unidos. Según Oviedo,

Cruz encarna perfectamente el nuevo tipo de burgués: sus recuerdos nos restituyen la imagen de un hombre derrotado por la imposibilidad de contrastar las consecuencias de unas decisiones tomadas mucho tiempo atrás, que le condenan a una culpa imposible de exorcizar.

1.4 *El espejo enterrado*

Fuentes escribió *El espejo enterrado* en 1992, en ocasión de los quinientos años del descubrimiento de América. El autor utiliza el aniversario como ocasión para reflexionar sobre la historia de su continente, a partir del desembarque de Cristóbal Colón hasta nuestros días. Una de las preguntas que Fuentes se pone en relación con el aniversario es si merezca la pena celebrarlo, considerando la dificultades políticas, económicas y sociales de muchos países hispanoamericanos. Ya en el comienzo del libro el autor propone su respuesta: el gran patrimonio de América Latina que se debe celebrar es su herencia cultural, construida a partir de la unión de las tradiciones de los diferentes pueblos que se radicaron en el continente. Según Fuentes esta riqueza compósita es patrimonio común de todos los hispanoamericanos, que sin embargo no logran construir sobre esta base una identidad común. Fuentes concluye su presentación diciendo:

Éste es un libro dedicado, en consecuencia, a la búsqueda de la continuidad cultural que pueda informar y trascender la desunión económica y la fragmentación política del mundo hispánico. (Fuentes, 1997:15)

El título del ensayo proviene del hallazgo, en unas tumbas descubiertas en Mesoamérica, de primitivos espejos que se enterraban con los difuntos para que les acompañaran en el pasaje al otro mundo. El espejo es un objeto simbólico, que nos permite ver nuestra misma cara, y por ésto está estrechamente relacionado con la búsqueda de la identidad.

De la idea del espejo deriva la metáfora sobre la que se construye la reflexión del texto. Es una metáfora polimorfa, que se aplica a diferentes tipos de relaciones y tiene una notable complejidad. La primera aplicación de esta metáfora

se refiere a la relación entre América de Sur y España. Según Fuentes, colonia y madre patria se reflejan inevitablemente la una en la otra, aunque la relación entre ellas haya sido a menudo problemática y conflictiva: la llegada de los conquistadores fue devastadora para el Nuevo Continente, y sin embargo representa un hecho fundador para América Latina. La especificidad cultural de América Latina proviene de la unión del patrimonio cultural español y el sustrato prehispánico. Por lo tanto, Fuentes fija la atención también en el desarrollo cultural española, ya que no se puede prescindir de su contribución para entender el Nuevo Continente.

La relación entre el espejo y la identidad se puede ya observar en el relato que Fuentes hace de la leyenda del dios Quetzalcoatl, la serpiente emplumada, dios de la luz y protector de los hombres. La versión de la historia que Fuentes narra dice que Quetzalcoatl, que nunca se había visto a si mismo, recibió en regalo un espejo por un dios menor, Tezcatlipoca (cuyo nombre se puede interpretar como “El Espejo Humeante”). Fuentes así relata la tragedia de Quetzalcoatl:

El dios se vio reflejado y gritó. Creía que, siendo un dios, carecía de rostro. Ahora, reflejado en el espejo enterrado, vio su propio rostro. Era, después de todo, la cara de un hombre, la cara de una criatura del dios. Así, Quetzalcoatl se dio cuenta de que al tener un rostro humano, debía, también, tener un destino humano. (Fuentes, 1997:150)

Después de descubrir su rostro el dios huye, pero promete regresar, y los hombres empiezan a esperar los prodigios que han de anunciar el regreso del dios. Aquí la leyenda se une a la historia, ya que se cruza con el primer contacto entre el mundo prehispánico y el español. En efecto, los portentos esperados por los aztecas ocurrieron, pero no anunciaban Quetzalcoatl, sino la llegada de los españoles guiados por Hernán Cortés. Del reflejo rechazado por el dios se pasa así a la gran especularidad histórica que une España y el Nuevo Continente.

Otro nivel de la metáfora se desarrolla en las referencias continuas que Fuentes hace al mundo del arte. Como se decía en el primer párrafo, para Fuentes el arte actúa como un espejo de la realidad; sin embargo no es un espejo fiel, sino que le añade siempre algo, presentando también la interpretación que el artista da

del mundo. El arte se coloca así en el confín entre realidad y ficción, en el que las dos pierden sus límites definidos, y justamente por esta característica permite entender mejor a la realidad. Fuentes reflexiona sobre ejemplos bien del arte español bien de la hispanoamericana, porque considera el desarrollo artístico como un aspecto más de la relación de especularidad entre las dos orillas del Atlántico.

Analiza, por ejemplo, unos artistas españoles cuyas obras considera emblemáticas para explicar el espíritu del periodo en el que fueron creadas. Uno de los cuadros a los que el autor dedica mucha atención es *Las Meninas* de Velázquez: la obra representa al pintor en su taller, mientras pinta una tela de la cual no podemos ver el sujeto, y, a su alrededor, aparecen una serie de personajes de la corte: la infanta con su dama, los reyes, que aparecen en un ovalo hacia el fondo del cuadro, un hombre vestido de negro que entra por la puerta. Lo que Fuentes nota de esta tela, y que relaciona directamente con el clima cultural del Siglo de Oro, es que la mayoría de los personajes, incluso el mismo Velázquez, miran hacia fuera, directamente al espectador. No queda claro cuál sea el sujeto. ¿Qué está pintando Velázquez en la tela que no podemos ver? ¿La infanta, los reyes o el espectador mismo? Es un juego de reflejos, en el que es evidente la ruptura del confín entre realidad y ficción, y el espectador no sólo debe interpretar la pintura, sino que es casi parte de ella.

Otro aspecto de *Las meninas* es la falta de un punto de vista fijo, que Fuentes relaciona con la carencia de un punto de vista unívoco que caracteriza también el contemporáneo *Don Quijote*, donde la incertidumbre sobre lo que es real y lo que no lo es representa una constante en todas las aventuras del protagonista. Fuentes establece una relación directa entre la operación narrativa de Cervantes y la España del siglo XVII: en un país que decide cerrarse a la modernidad y se vuelve cada día más dogmático, el artista opone el lenguaje de la ambigüedad, aplicando sistemáticamente la duda a su trabajo. Fuentes contrapone la fe de Don Quijote en el contenido de sus libros -que es lo que lo lleva a la locura- a la incertidumbre que Cervantes da a su obra, evidente en el cuestionamiento del mismo principio de

autoría. Fuentes considera que de esta manera Cervantes refleja en sus obra la complejidad del mundo moderno:

Duda y fe. Certeza e incertidumbre. Tales son los temas del mundo moderno on los que Cervantes funda la novela europea moderna. (Fuentes, 1997:150)

Siguiendo con el análisis del arte español, Fuentes dedica su atención a Goya, activo en el periodo de la Ilustración y artista que puso en discusión la idea de orden vigente en su época a través de un arte que evidencia las inquietudes del ánimo humano. Sin embargo, Goya empezó su trabajo en Madrid pintando escenas campestres y felices para las decoraciones del Palacio Real. Pero ya a partir de su retrato de la familia real se nota la deformadora crueldad a la que puede llegar su arte: no parecen muy regales las figuras pintadas, pues las imágenes grotescas e inexpresivas revelan las personalidades mediocres de los personajes de la corte. Goya no era un pintor del orden, lo que queda totalmente claro en *Los caprichos*, entre los cuales está el famoso *El sueño de la razón produce monstruos*. En esta aguafuerte Goya libera las pesadillas que están detrás del mundo controlado de la razón y que pueden llenar el mundo del pensador en el momento mismo en el que 'este renuncia al control estricto sobre su actividad. El punto más extremo del arte de Goya está representado por *Las pinturas negras*, en las que dominan colores oscuros y figuras inquietantes, representaciones de los monstruos del pintor. El caso de Goya constituye un ejemplo más de como el artista interpreta su tiempo, desvelando sus aspectos más oscuros a través de su obra. Casi al final de su ensayo, Fuentes vuelve a Goya y da una interpretación global de su obra, en la cual otra vez relaciona España con América Latina, utilizando el arte como símbolo:

Goya nos pide evitar la complacencia. El arte de España y de la América española es una advertencia constante acerca de la crueldad que podemos ejercer contra otros seres humanos. Pero como todo gran arte trágico, éste nos pide que primero miremos de cerca las consecuencias de nuestras acciones a fin de respetar el paso del tiempo y convertir, al cabo, la experiencia en conocimiento. (Fuentes, 1997:529)

Obviamente, Fuentes considera también la otra cara del espejo, citando ejemplos del arte autóctono americano, empezando por el de las civilizaciones más antiguas, como la tolteca. Las obras de este pueblo tienen una relación especial con la naturaleza, complicada y simbiótica a la vez, que se puede considerar aplicando otra vez la metáfora del espejo, por ejemplo con los grandes templos de Palenque y Monte Albán. El primero representa la unión con la naturaleza, y parece nacer y volver a hundirse en ella; el segundo es diferente, en cuanto se presenta como completamente separado del paisaje natural que lo rodea, pero, como dice Fuentes, es en realidad una fiel imitación de las montañas circundantes. Como escribe Fuentes:

La naturaleza y la civilización pueden celebrarse en el reflejo la una de la otra. (Fuentes, 1997:241)

El mismo interés hacia la síntesis entre la exigencia de crear un ambiente civilizado y la de respetar la naturaleza se evidencia en la preocupación por controlar el tiempo, emblema de la imposición del orden sobre el caos. Por eso los indígenas llegaron a tener profundos conocimientos de astronomía, que aplicaron a la construcción de sus grandes templos, uniendo su necesidad de entender el tiempo con sus creencias religiosas.

Fuentes analiza también las representaciones de los dioses, entre los cuales destaca la diosa Coatlicue “creada a imagen y semejanza de lo desconocido”. El autor añade que las estatuas que la representan, si bien fueron creadas con intenciones religiosas, superan su intento inicial para convertirse en obras universales, al punto que inspiraron a grandes artistas del siglo XX como André Breton o Henry Moore. En su comentario Fuentes une directamente estos ejemplos del arte indígena con las obras de la modernidad, subrayando el valor intemporal del arte al escribir que las estatuas de los dioses:

Se han convertido en parte de la imaginación artística, de tal manera que, más allá de sus orígenes sagrados, lo que hoy vemos es una composición artística moderna y ambivalente. La realidad se ha quebrado en varias partes, pero al mismo tiempo exige ser reunificada: ¿piden otra cosa las pinturas cubistas? Al imaginar los dioses, estos escultores anónimos del universo

indígena, igual que sus contrapartes góticas europeas, igualmente anónimos y también inspirados por la religión, crearon obras de arte intemporales, que pueden ser apreciadas fuera de su contexto religioso, en nuestro propio tiempo. La condición para entenderlo está enterrada en el corazón mismo de la creación artística. El verdadero artista no refleja la realidad: añade algo nuevo a la realidad. (Fuentes, 1997:145-146)

Aquí el escritor repite la idea, ya expresada en *La nueva novela hispanoamericana*, de que el arte tiene que añadirle algo a la realidad, y así enriquecerla e interpretarla críticamente. Fundamental es también el parangón con el arte europea, que aparecerá otras veces en *El espejo enterrado*: como el arte es universal y expresa valores que son comunes a toda la humanidad, las obras de países y periodos históricos diferentes se evocan las unas con la otras.

Fuentes individua en una obra de arte la imagen simbólica que reúne las dos caras del gran espejo al que hace referencia su ensayo. Esta es, según Fuentes, la Sagrada Familia en Barcelona, el gran proyecto de Gaudí que quedó inacabado por la muerte de su arquitecto. El escritor ve en la obra el emblema de las promesas incumplidas del mundo español e hispanoamericano. Las contradicciones estructurales de la catedral son evidentes: se encuentra en una ciudad de mar, puerto importante para el comercio y los contactos con el exterior, pero es también en una región muy cerrada en sus tradiciones; se extiende hacia el cielo con sus torres, pero al mismo tiempo es profundamente arraigada en la tierra. Para Fuentes, la Sagrada Familia, con su complejidad, expresa las preguntas que todo el mundo hispánico se pone al enfrentarse con la modernidad, con las dudas que surgen del contraste entre lo global y lo local, las tradiciones y la adaptación al mundo contemporáneo.

2. Los años con Laura Díaz

2.1 Presentación de la obra

Los años con Laura Díaz es una novela de 1999, en la que Fuentes cuenta la historia de la protagonista, Laura Díaz, desde su nacimiento en 1898 hasta la muerte en 1972. La narración sigue las etapas de la historia privada de la mujer y al mismo tiempo reseña también los acontecimientos principales del siglo XX. La novela presenta esa tensión a la totalidad tan típica de las obras del autor, que se puede observar en la variedad de temas y personajes, en el largo periodo en el cual se desarrollan los hechos de la novela y en la continua referencia a los eventos históricos más dispares. A pesar de la gran cantidad de elementos y temas que aparecen en la novela, *Los años con Laura Díaz* es primeramente el relato de la historia privada de una mujer, que cumple su proceso de maduración en relación dialéctica con los grandes acontecimientos de la Historia.

La dimensión privada de la historia de Laura se debe también al hecho de que la narración es el fruto de la reconstrucción efectuada por el bisnieto de Laura. Éste, un fotógrafo, mientras retrata los murales de Diego Rivera en Detroit, descubre en el grupo de obreros retratados las caras de dos mujeres, y reconoce en una a Frida Kahlo, en la otra a Laura Díaz. A partir de esta visión, el nieto de la protagonista empieza a reconstruir la vida de la abuela, mezclando, como se dice en el último capítulo, elementos reales e imaginados, en un cuento que, penetrando en la vida de Laura, se configura para el narrador como una recuperación de su propio pasado.

En la estructura de la novela, la biografía de Laura Díaz se presenta dividida en etapas fundamentales, como demuestra la organización misma de los capítulos, cada uno encabezado por un año y un lugar. La dimensión temporal evidencia los años fundamentales en la vida de Laura, alrededor de los cuales se concentran hechos determinantes para ella, mientras que los lugares distinguen las etapas más importantes de su maduración. En efecto, cada desplazamiento físico de Laura

corresponde a un cambio en su personalidad, un pasaje o un rito que la lleva a una nueva fase de su vida. Particularmente significativas son las ciudades en las que Laura vive: Catemaco, Veracruz, Xalapa, México DF. Los personajes con los que Laura se relaciona serán analizados con mayor atención en el próximo párrafo, pero ya dibujar el “mapa” de los desplazamientos de Laura significa seguir a la mujer en el proceso que la conduce progresivamente al descubrimiento progresivo de su identidad de mujer y, finalmente, a encontrar su propia independencia.

La finca cafetalera de Catemaco es el lugar donde Laura transcurre la infancia con la madre Leticia, las tías Hilda, Virginia y Maria de la O y los abuelos llegados a México desde Alemania. La niña crece en este ambiente habitado casi sólo por mujeres, lejos del padre que se ha quedado trabajando en Veracruz. En este ambiente, sin otros niños con los cuales jugar, Laura pasa mucho tiempo observando e intentando comprender los hábitos de los adultos que la rodean y las relaciones entre ellos. De esta manera, la niña empieza también a reconocer las diferentes personalidades que se quedarán en su memoria como unos tantos arquetipos. La influyen en particular las obsesiones recurrentes de los miembros de la familia: el silencio de la abuela, la pasión musical y literaria de las tías, la continua actividad en las tareas domésticas de la madre Leticia. Su relación con la familia, que será siempre muy fuerte, empieza en la finca de Catemaco, que se configura como un lugar encantado que precede y prepara el contacto mucho más complejo de la heroína con el resto del mundo.

A los doce años Laura se muda con la madre Leticia a Veracruz, donde viven el padre, don Fernando, y el medio hermano Santiago. El alejamiento del núcleo familiar en el que Laura se ha criado es compensado por la reunión con la otra parte de su familia, hasta ahora casi desconocida. Laura queda profundamente fascinada por el hermano mayor, estudiante y escritor, con el cual tiene una relación privilegiada de complicidad, en la que los dos se buscan, salen juntos, se cuentan historias. La felicidad de Laura se quiebra cuando Santiago es fusilado en 1910 por revolucionario. No es la primera muerte de la que Laura es testigo, pero es la más dolorosa, ya que le quita la primera persona que ha elegido como su

propio compañero. Laura se encarga de conservar y honrar la memoria del hermano, y posiblemente de cumplir su destino interrumpido. El propósito de conservar la memoria de las personas queridas y continuar sus proyectos truncados volverá a aparecer varias veces en la vida de Laura, como se verá por ejemplo en el análisis de sus relaciones con su hijo Santiago o su amante Harry.

Después de la ejecución de Santiago, el banco por el que trabaja el padre de Laura decide que la familia se mude a la ciudad del interior de Xalapa. La nueva ciudad es completamente diferente de Veracruz: obviamente no está el mar, pero también hay un clima distinto, en el que las tormentas de la ciudad portuaria son sustituidas por una constante llovizna fina, que llena de humedad cualquier cosa creando una atmósfera muy distinta de la tropical. El periodo transcurso en Xalapa puede ser visto como un tiempo de transición durante el cual Laura pasa de la adolescencia a la edad adulta y conoce a personas que serán determinantes para su futuro. La casa misma representa una proyección hacia el futuro, ya que en el altillo vive una misteriosa mujer, Armonía Aznar, una anarcosindicalista de Barcelona que se ha refugiado en México. Laura nunca se atreve a explorar la zona de la casa habitada por la mujer, bien por obediencia a la orden de sus padres bien por respeto a esta invisible y atractiva figura. El altillo se carga de valores simbólicos, y constituye también la prueba de otro posible modelo de vida, ya que Armonía Aznar representa un tipo de mujer completamente ajeno a los modelos femeninos que Laura ha conocido hasta ahora: es una mujer comprometida con la política, que vive sola y se dedica completamente a sus ideales. De hecho, Laura ni sabe por cierto si la mujer existe verdaderamente, pero sigue actuando como si la mujer ocupara realmente el altillo de su curiosidad. Armonía Aznar será un fantasma omnipresente también en el matrimonio de Laura, llegando a ser un elemento de tensión, ya que el marido sindicalista Juan Francisco siempre le reprochará a Laura no haber querido conocer a la mítica anarquista.

La vida de la familia Díaz en Xalapa se concentra mucho en la casa, también a causa de la enfermedad de don Fernando, que se quedará, en fin, parálítico. Esta situación lleva Laura a reflexionar sobre su papel en la familia, con el intento de

ser activa e útil, lo que por el momento se traduce en las lecturas en voz alta que le dedica a su padre enfermo.

Las personas nuevas que Laura conoce en Xalapa tendrán, como se decía, una influencia notable sobre su futuro: la primera es Elizabeth García, compañera de la escuela, que en México DF será el sustento económico principal de Laura. En Xalapa empiezan también las relaciones con dos hombres muy importantes: Orlando Ximénez y Juan Francisco López Greene. Orlando, que Laura conoce en una fiesta, representa el descubrimiento de la sensualidad, aunque la relación no se cumple plenamente; sin embargo tendrá pleno desarrollo cuando los dos se reencontrarán en México DF. Significativamente, el lugar donde Orlando se cita con Laura es justamente el atilillo habitado por Armonía Aznar, que representa así el lugar donde se puede encontrar “el otro”, dentro de la misma casa donde la familia vive su cotidiana rutina.

López Greene es un sindicalista que llega a Xalapa de México DF para celebrar la victoria de la Revolución. Laura decide enseguida casarse con este hombre grande y mayor que ella, fascinada sobre todo por su ser completamente ajeno a todo lo a que ella está acostumbrada.

Laura va a vivir con el marido a México DF, y llega a la ciudad con una identidad bien definida de mujer casada. Sin embargo, en la ciudad su vida se complica, y paralelamente se multiplican los lugares que frecuenta. Si hasta este momento cada lugar se identifica con un periodo de la vida de Laura, ahora las etapas de su maduración se difuminan la una en la otra. El centro constante es la casa de Laura y Juan Francisco en Avenida Sonora, lugar de los afectos, de la vida con los hijos Santiago y Dantón, pero también para Laura lugar símbolo de la coacción familiar de la que quiere huir. La búsqueda de independencia de la mujer se traduce en los desplazamientos continuos de un sitio a otro. Se puede notar, por ejemplo, que cada nuevo encuentro conlleva la ocupación de un nuevo lugar, como ocurre con sus amantes, Orlando Ximénez y Jorge Maura, para los cuales Laura abandona su casa, dando un signo tangible del cambio de su condición.

En México DF Laura empieza a trabajar como colaboradora de Diego Rivera y Frida Kahlo, a quienes sigue también en su viaje a Detroit. La protagonista de la novela tiene la oportunidad de hacer esta experiencia porque por un periodo se aleja de la familia, dejando a su marido y llevando a sus hijos a vivir en Xalapa con la abuela Leticia. Hasta cuando su madre está viva, Xalapa es el otro centro de la vida de Laura, el lugar donde puede encontrar esa protección que definía su propia infancia. Leticia es una figura irrenunciable en la vida de Laura, pues representa la unión con la raíz familiar y la base práctica que a Laura le hace falta. Como se ha dicho, la dimensión espacial y la temporal están estrechamente relacionadas en la novela, y por eso los movimientos de Laura adquieren un peculiar valor simbólico. Por ejemplo, mientras los movimientos que se realizan dentro del espacio urbano de México DF son carreras hacia el futuro, en los que cada cambio marca una evolución, positiva o negativa, los regresos a Xalapa son otros tantos viajes al pasado. Cada vez que vuelve a la casa de su madre, Laura deja en suspenso su vida en DF, o sea, abandona momentáneamente su camino hacia el futuro para mirar al pasado que su familia representa. En efecto, si el pasar del tiempo se nota en el envejecimiento de la madre y de las tías, el permanecer de ciertos hábitos y sobre todo la relación con la familia de origen y la Mutti Leticia hacen posible para Laura el regreso a una dimensión amniótica y circular, mítica en fin.

Siguiendo la relación entre espacio y tiempo, es particularmente interesante considerar la narración de la relación de Laura con Jorge Maura, que comporta una notable ampliación de las coordenadas espaciales de la novela. Jorge es español, soldado republicano de la Guerra Civil, que en juventud ha estudiado en Friburgo, y esto naturalmente conlleva una atención particular a los acontecimientos europeos que precedieron la Segunda Guerra Mundial. Además, los cuentos de Jorge no son narrados de una manera lineal, el material narrativo queda repartido en varios capítulos y cobra pleno significado sólo si se le considera en su conjunto. El centro de los cuentos de Jorge sobre su juventud es la parte de la novela que se titula “Todos los sitios, el sitio”, la única que no tiene una referencia espacial definida.

Como el amor con Jorge es una experiencia profundamente diferente de todas las que Laura ha vivido antes, y Jorge mismo es distinto de los otros hombres que ella conoce, así las coordenadas mismas de su relación se diferencian del resto de la novela. No es casualidad si el último encuentro entre Laura y Jorge tiene lugar en la isla de Lanzarote, donde la mujer va a buscar su antiguo amante, que ha decidido pasar sus últimos años en la isla. La lejanía de la isla canaria de México, el lugar de su relación, simboliza la distancia irrecuperable que se ha interpuesto entre ambos.

Jorge Maura es el gran amor de Laura, mucho más importante para ella que el marido Juan Francisco. Si por una parte la relación con Jorge es lo que lleva a la mujer a abandonar otra vez a su marido y a sus hijos, por otra es justamente la intensidad del amor con el español lo que le permite volver a su familia con un espíritu nuevo. En efecto, cuando la relación se acaba, Laura decide volver a la casa de Avenida Sonora, intentando recuperar la relación con sus hijos, para los cuales es casi una desconocida. Mientras no logrará nunca establecer un verdadero contacto con el menor, Dantón, Laura se dedica completamente a Santiago, el hijo mayor. Con éste construye una relación privilegiada, que se fortifica con la enfermedad de Santiago. Como el tío muerto en Veracruz, también este Santiago es como una promesa incumplida: su frenética actividad de pintor, que la madre sigue constantemente, orgullosa del talento del hijo, se interrumpe con la muerte cuando todavía es muy joven. Laura se encuentra a compartir su dolor sólo con el marido Juan Francisco, cada día más viejo y deprimido por el fracaso de sus ambiciones políticas, que muere poco tiempo después de Santiago. A los cincuenta años, Laura ya no tiene familia, dado que Dantón se ha casado con una chica de la buena sociedad y tiene escasas relaciones con la madre.

Laura vuelve a trabajar para los Rivera, y de esta manera conoce a muchos miembros de la comunidad comunista que vive en México. Se acerca así al grupo de intelectuales que se han marchado de Estados Unidos para huir del macartismo y se reúnen en Cuernavaca. Entre ellos encuentra a Harry Jaffe, que fue compañero de armas de Jorge Maura en la Guerra Civil Española y vive haciendo el escritor

en Hollywood. Harry es el último hombre de Laura, un hombre vencido, probable colaborador del mismo macartismo que le expulsó de Estados Unidos, como parece sugerir la escasa claridad con la que Harry habla de su experiencia ante el Comité y el trato peculiar que le reservan los otros exiliados. Laura decide entregarse completamente a él, casi como si fuera su propio hijo, e intentar que recupere su inspiración artística y vuelva a escribir. Por eso Laura cumple otro desplazamiento, hacia el paraíso natural de Tepoztlán, esperando que la naturaleza mexicana sea un estímulo para la creatividad de Harry. Sin embargo, Harry ha sido derrotado por la historia, y no deja que le salven porque no se perdona sus propios errores. Por eso su mundo interior sigue cerrándose, y también lo escasos cuentos que escribe durante su relación con Laura son amargas reflexiones sobre su fracaso personal.

Cuando Harry muere, Laura vuelve a su casa de Avenida Sonora, y después del terremoto que destruye México DF en 1957, la vida de Laura entra en una nueva fase. Al recoger sus cosas antes de abandonar su casa dañada por el sisma, Laura encuentra la foto que ella misma ha sacado con la Leica de Harry al cadáver de Frida Kahlo. La fuerza de la imagen actúa como un estímulo para Laura, que toma la cámara y retrata primero a sí misma y a su casa a punto de ser demolida, luego a la ciudad, con sus inmigrantes y los que habitan en los barrios pobres. Laura recorre los barrios de su ciudad, y en sus imágenes concentra su experiencia de vida, sus amores y recuerdos, buscando los momentos de belleza en la vida de los más pobres. Gracias al arte fotográfica Laura se descubre por fin independiente, ya no necesita de la renta que le pasa el hijo Dantón, sino que se mantiene con su trabajo. Esta nueva condición le permite también ser el amparo del nieto, hijo de Dantón, que, huyendo de la corrupción que contamina los negocios del padre, va a vivir a casa de la abuela. El nieto estudiante, otro Santiago, es una de las víctimas de la matanza de Tlatelolco en 1968, tragedia que Laura fotografía sin poder hacer más que documentar lo que ocurre. La novia de Santiago está embarazada y el niño que nacerá es el fotógrafo que cuenta la historia de Laura, partiendo del mural de Rivera que la retrata. Con él entra en la

lista de los lugares de la novela también la ciudad de Detroit, que Laura visitó sólo por un breve periodo y que gracias al arte Rivera se convierte en el lugar privilegiado que permite reanudar los hilos de la memoria.

2.2 Personajes

Laura Díaz es la protagonista absoluta de la novela, el eje en torno al cual se organiza toda la narración. Como se ha dicho, es el bisnieto quien cuenta la historia de Laura, reconstruyéndola junto con su novia Enedina, y sus mismas palabras explicitan la voluntad de abarcar todos los aspectos de la intensa vida de la mujer, uniendo realidad y imaginación:

[...] la liberación, el dolor, la gloria de Laura Díaz, la hija, la esposa, la amante, la madre, la artista, la vieja y la joven: todo lo recordamos Enedina y yo, y lo que no recordamos lo imaginamos y lo que no imaginamos lo descartamos como indigno de una vida vivida para la posibilidad inseparable de ser y no ser, de cumplir una parte de la existencia sacrificando otra parte y sabiendo siempre que nada se posee totalmente [...] (Fuentes, 2006a:608)

En el párrafo precedente se ha analizado la vida de Laura dedicando atención sobre todo a los sitios que Laura recurre, como signos evidentes de su proceso de maduración. Sin embargo, al fin de entender toda la complejidad de la protagonista, es preciso analizar también sus relaciones. La vida de Laura Díaz es muy larga, y son muchísimos los personajes con los cuales se relaciona; entre estos, unos son imaginarios y otros históricos. La importancia de los personajes que entran en la vida de la protagonista depende de su influencia respectiva en la maduración de Laura. En efecto la construcción de la identidad de la mujer pasa a través del contacto con experiencias diferentes, que le permiten cuestionar su posición y su identidad aparentemente definida y encontrar, finalmente, su propia autonomía y la capacidad de tomar decisiones para sí misma. La búsqueda de la identidad que se expresa con una voz autónoma es el hilo conductor de toda la novela, y la Laura madura del final es el resultado de una experiencia de vida

compleja, enriquecida por el contacto fértil y variado con los protagonistas de este gran retablo de la Mexicanidad.

La decisión de dedicar atención a los diferentes personajes es, por lo tanto, la consecuencia de la voluntad de analizar la figura de Laura. Como los personajes que aparecen en la novela son muchos, una presentación general tendrá necesariamente que escoger entre ellos los más importantes. Se ha preferido entonces dedicar más atención a los personajes cuya influencia sobre la vida de Laura es mayor, mencionando sólo rápidamente los secundarios, aunque éstos tienen a menudo la importante función de hacer posibles los pasajes de Laura de una condición a otra de su vida.

Durante la infancia de Laura los personajes más importantes son los miembros de su familia, que siguen siendo figuras de primer plano durante toda su vida. En particular, destacan las distintas personalidades, con sus hábitos y obsesiones. Los abuelos de Laura vienen de Alemania, de donde el abuelo Felipe se mudó a México muy joven, después de la desilusión de sus ideales socialistas y llegó a ser, a lo largo del tiempo, el dueño de una hacienda importante. Felipe es un hombre del “cambio”, a partir de su voluntad de incorporarse plenamente en su nueva identidad mexicana, lo que se explicita con la imposición de nombres españoles a toda la familia y a sí mismo. La vida activa del abuelo contrasta con el ensimismamiento de la abuela Cósima, cuyo destino es marcado por un accidente ocurrido cuando era recién casada: volviendo de Ciudad de México encontró una banda de ladrones, cuyo jefe, el así llamado “Guapo de Papantla”, cortó tres dedos de la mano derecha a la joven alemana que no quería entregarle sus anillos. El cuento del acontecimiento se narra como algo mítico en la familia de Laura, además porque a nadie queda claro si el ensimismamiento de la abuela deriva del dolor por la menomación padecida o porque la abuela se enamoró del ladrón, famoso por su aspecto seductivo. Quizás Cósima añora el encuentro con El Guapo de Papantla como una ocasión perdida, como parecen demostrar las palabras que, ya enferma, dice a la nieta:

Vieras qué hombre tan guapo, qué brío, qué arresto...[...] Nada se repite... (Fuentes, 2006a:45)

Además, el hecho de que a la abuela le falten los dedos es para la pequeña Laura un elemento constante de asombro, ya que le parece que el eje de los movimientos de la casa sea justo la actividad frenética de esta parte del cuerpo. En efecto, las tías y la madre de Laura están constantemente utilizando las manos, la tía Hilda para sonar el piano, la tía Virginia para escribir sus poemas, y la Mutti Leticia para los quehaceres de la casa. En particular, son las dos tías las que llevan al extremo la actividad de los dedos, que para ellas constituye también un desafío. La escritura para una y la música para otra son vocaciones frustradas, debido también a la posición aislada de Catemaco respecto a los grandes centros culturales. Para Hilda y Virginia ejercitarse obsesivamente significa a la vez expresar su sensibilidad y reprocharle a sus padres la decisión de vivir en un lugar tan desfavorable. Parece posible afirmar que la disposición favorable de Laura hacia el cambio es una reacción a la inmovilidad personal de las tías, y casi un intento de compensar la eventual aventura amorosa perdida por la abuela. Es casi como un “rechazo del rechazo”, o sea, la determinación de no hacer los mismos errores de las tías y de la abuela, lo que ya representa una manera de autoafirmarse.

Muy diferente de las hermanas es María de la O, hija de Felipe y de una prostituta negra con la que el hombre tuvo una relación al llegar a México. Destinada a pasar la vida en un postríbulo junto a la madre, María de la O fue rescatada por voluntad de Cósima, que la acogió en familia como una más de sus hijas. Por la gratitud que siente hacia Cósima, María de la O se quedará siempre al servicio de la familia, llegando a ser uno de los apoyos principales de la vida adulta de Laura, quedando a su lado en los periodos de crisis de su matrimonio, muda conocedora de los secretos de la familia. La “títa” representa la alteridad, en cuanto hija mulata de una familia alemana. La distancia entre María de la O y sus medias hermanas se nota también en su actitud ante la vida: mientras Hilda y Virginia se identifican cada vez más con sus pasiones, hasta convertirse en

símbolos vivientes de la frustración, María de la O, quizás por la felicidad originaria de ser salvada de una vida en un postríbulo, demuestra ser mucho más positiva. El carácter anticonvencional de este personaje va a parar en el proyecto de casarse de vieja con un damerín que lleva el fantástico nombre de Matías Matadamas e irse con él a Veracruz a bailar dos veces por semana, pasando sus últimos días como un homenaje continuo a la vida.

Sin duda, la mujer de la familia más cercana a Laura es la madre Leticia. La mujer, ella también en contraste con las dos hermanas, se caracteriza primariamente por su incesante actividad en las tareas domésticas y por su continua atención al nivel práctico de la vida. Leticia es sin embargo un figura fuerte, también con respecto a la hija, y representa la estabilidad que a ésta parece faltarle: no es casualidad si es Leticia quien cría Santiago y Dantón mientras su verdadera madre, Laura, se está buscando a sí misma. Leticia es como un espejo para Laura, en el que ésta puede encontrar su parte racional. La distancia que hay inicialmente entre las dos mujeres se mide también en las decisiones que toman con los hombres. Leticia pasa doce años separada de su marido, aplazando su felicidad en espera de que Fernando progrese en su trabajo; por el contrario, Laura es más impulsiva y prefiere vivir inmediatamente sus pasiones, como demuestra el hecho de arrojarle a vivir la vida de sus amantes. Con el pasar del tiempo las dos mujeres llegan a una comunicación directa que casi no necesita de palabras, tanto profundamente se conocen madre y hija. En este sentido es significativo el diálogo que las dos tienen durante una de las visitas de Laura a Xalapa, en la que Leticia exhorta Laura a tomar finalmente el control de su vida:

Lo importante es que tú tomes a tu cargo algo verdadero y te decidas a salvarlo tú, en vez de esperar que te salven. [...] Hay que hacer ciertas cosas a sabiendas de que vamos a fracasar. [...] Sé tú misma, no el juguete de los demás, aunque ser un poquito más auténtica te salga caro. (Fuentes, 2006:249)

Estas palabras son como la expresión en voz alta de las mudas inquietudes de Laura, que no logra dar una forma a sus necesidades. Por eso las experiencias que vive en este periodo son primariamente intentos de alejarse de su marido y de

su cotidianidad, sin lograr encontrar una experiencia verdaderamente útil para la definición de sí misma, como se verá, por ejemplo, en el caso de la relación que tiene con Orlando.

Si en la primera parte de la vida de Laura son presentes sobre todo figuras femeninas, con el pasar del tiempo aumentan sus relaciones con los hombres. En el curso de la novela es evidente como el contacto con los hombres es importante para la definición de la identidad de Laura: las relaciones que tiene con el otro sexo le permiten en efecto manifestar de vez en vez una parte de sí misma, adaptándose a menudo al hombre con el cual está, hasta desarrollar la autonomía de sus propias ideas y empezar a considerar a los hombres de manera crítica y no imitativa. Si durante la juventud Laura necesita de maestros de vida, en la madurez buscará personas con las que dialogar.

Los primeros hombres con los que tiene contacto son el padre y el hermano, ambos importantes, por razones diferentes, para el desarrollo de su vida cultural y afectiva. En efecto, el padre es el que la introduce en el mundo de las lecturas, en particular de la literatura francesa e inglesa, cuya llegada al puerto el hombre espera siempre acompañado por la hija, así que la lectura se convierte en un placer anhelado, casi un “imprinting” de la juventud. La pasión compartida por las lecturas se hace hábito cuando don Fernando se enferma, y Laura no tiene otra manera de ser útil que leer para él en voz alta.

La figura indudablemente más importante en la adolescencia de Laura es el medio hermano Santiago, mayor que ella de nueve años: todo en el joven estudiante es una novedad para la chica recién llegada a Veracruz del mundo cerrado de la casa del abuelo. El medio hermano es un estudiante en su año sabático, con el cual Laura establece una relación privilegiada. Santiago representa el descubrimiento del amor, del arte, y el primer contacto con la historia: el joven es, en suma, el portador de las experiencias que serán fundamentales en la vida de Laura. Gracias a Santiago, Laura conoce por primera vez las inquietudes del artista, ya que el estudiante es un escritor ambicioso, que quiere destacar por su talento:

Lo que no se puede ser es parte de un rebaño artístico, ser uno más en el arte, en la literatura...Eso me mataría, Laura, prefiero ser nadie que ser mediocre... (Fuentes, 2006a:67)

Los proyectos de Santiago se interrumpen cuando el joven es fusilado por su oposición a la dictadura de Porfirio Díaz en 1910, cuando tiene sólo veinte años. La muerte de Santiago es un dolor insanable para Laura, que seguirá idealizando el hermano por toda la vida. En la representación que Laura hace de él, Santiago representa el revolucionario puro, el idealista comprometido, características que la mujer buscará en todos los hombres de su vida. También el primer, traumático, contacto con la Historia que Santiago le ofrece influencia profundamente a Laura, que, considerando el hermano como modelo del combatiente, idealiza también la Revolución y todas las personas que para ella obran. Sin embargo la práctica política del periodo posrevolucionario la desilusiona y el modelo ofrecido por Santiago parece ser un caso aislado, hecho aun más doloroso si se considera que Laura, después de la muerte del hermano, se encarga de cumplir sus proyectos acabados. Al llegar a la casa de Xalapa donde se muda con sus padres, Laura busca enseguida una habitación sólo para ella y el fantasma del hermano muerto:

[...] porque en algún lugar mudo de su cabeza, la muchacha creía que ella iba a cumplir su vida, la vida de Laura Díaz, en nombre de Santiago; o, quizás, era Santiago el que seguía cumpliendo, desde la muerte, una vida que Laura encarnaba en su nombre. (Fuentes, 2006a:79)

Para su proyecto Laura elige el altillo, antes de saber que es la habitación ocupada por Armonía Aznar. La presencia de la mujer catalana hace imposible la realización del propósito de Laura, para la cual, sin embargo, llevar a cumplimiento la vida de las personas amadas será una tensión constante.

Como se ha empezado a decir en el párrafo antecedente, en Xalapa Laura conoce también a Orlando Ximénez, personaje que tiene una influencia notable sobre su vida. Ya a partir del primer encuentro Orlando es para la joven una figura fascinante y repulsiva a la vez: el joven dice ser ayudante de Armonía Aznar y sobre todo un amigo y compañero de lucha de Santiago. En efecto, Laura habla

con él primero para saber algo más sobre el hermano, y conocer su parte pública, desconocida por la familia. Sin embargo, las palabras de Orlando parecen aumentar el misterio de Santiago, o, por lo menos, quiebran la certeza de Laura de haber sido amada por él de una manera exclusiva. Quizás por eso, Laura evita siempre otro encuentro con Orlando, aún sabiendo que él la espera en el altillo de su casa. Años después, en México DF los dos se reencuentran en un fiesta de la buena sociedad, y desde aquel momento empieza una relación que dura casi tres años. Durante este tiempo los dos amantes viven juntos en un albergue y frecuentan las fiestas de la capital de los años treinta. En neto contraste con la vida aparentemente despreocupada de la pareja, una noche Orlando lleva a Laura a ver la humanidad más miserable de la ciudad, los monstruos humanos que viven escondidos del resto del mundo. Orlando se convierte aquí en un Virgilio que guía a la mujer a descubrir el infierno, y parece actuar entonces como un educador para ella. Sin embargo, el papel que Orlando juega en la vida de Laura nunca queda claro. También el mensaje con el cual él la deja, haciendo referencia a la pérdida del misterio entre los dos, aumenta la idea de que su personalidad es en realidad impenetrable. Orlando y Laura volverán a verse sólo muchos años después, ya viejos los dos, y patéticamente Orlando pedirá a Laura que se case con él para que ninguno de los dos muera solo, propuesta que Laura rechaza. Orlando es un hombre ambiguo: se presenta como compañero de Santiago, y por eso se podría suponer que tiene un compromiso político sólido y puro, pero no parece que éste tenga una aplicación práctica. El personaje que se ve en la capital es un dandi más que un hombre de la Revolución, que trafica constantemente con la burguesía contra la cual, en teoría, debería luchar. Si en su primer encuentro Laura tiene la esperanza de haber encontrado otro Santiago, años más tarde abandona la idea de que Orlando pueda ser para ella un guía. La única vez que Orlando la lleva a conocer el mundo real y miserable que está fuera de la sociedad, lo hace de manera casi violenta, que horroriza a Laura en vez de darle la voluntad de actuar para los demás.

Otro hombre muy importante para Laura es el marido Juan Francisco, con el cual se casa después de haberle conocido en Xalapa. También Juan Francisco es un hombre de la Revolución, y Laura lo elige fascinada por su compromiso con la política, y también por su ser diferente de todos los demás hombres que conoce: Juan Francisco es mayor que ella, aparentemente grosero, bastante feo, pero tiene la capacidad de hablar a millares de personas y convencerlas de sus ideas. Justamente ésto será la fuente de muchos problemas para la pareja, ya que Juan Francisco es incapaz de separar la vida pública de la privada y descuida la atención particular que le debe a Laura porque lo que busca constantemente no es la intimidad con su pareja, sino la aclamación del público. La política es un tema constante de la vida de Laura en la casa de Avenida Sonora, también por las reuniones que Juan Francisco tiene con sus compañeros en la sala de estar. Éstos son encuentros sólo para hombres, y Laura se queda fuera del cuarto escuchándolos hablar de la situación política posrevolucionaria en la que parece cada vez más difícil conservar los ideales de la Revolución. En particular, se nota un contraste insanable entre la fuerza de las reivindicaciones obreras del periodo revolucionario y las decisiones de los gobiernos del periodo de paz. La incapacidad de los viejos sindicalistas de adaptarse a la nueva situación política provoca una esclerotización de los ideales del pasado, que se convierten en dogmas y, de manera paradójica, se reducen a formulas privas de significados. El movimiento obrero pierde su fuerza al perder el contenido de sus palabras. Por eso las conversaciones en la sala de estar se convierten con el tiempo en repeticiones de viejas frase entre hombres cada vez más cansados de tener que aceptar los acuerdos con las clases al poder para intentar tener un rol político, y sin embargo incapaces de reaccionar, porque en vez de encontrar una identidad nueva y adecuada a los tiempos, se contentan con vivir de las nostalgias del periodo revolucionario, terminado ya desde hace décadas.

La crisis del matrimonio de Laura es una consecuencia también de esta deriva de la posición política del marido. La mujer, que al casarse con un sindicalista esperaba tener un hombre con el que fuese posible proseguir la obra de

Santiago, vive casi como una traición el cambio ocurrido en su marido. Además, a Juan Francisco le falta por completo la sensibilidad que caracterizaba a Santiago; con él Laura no tiene la posibilidad de madurar intelectualmente y de realizar su deseo de unir el compromiso con el espíritu artístico. Surge en esta fase del matrimonio un contraste al interno de la pareja, también porque Laura ha empezado a trabajar con Diego Rivera y Frida Kahlo y es fascinada por la posibilidad de traducir el compromiso político en arte, experiencia que le queda negada viviendo con su marido.

Para entender la distancia que se crea entre Laura y Juan Francisco, es significativo un episodio, central en la historia del matrimonio: durante el periodo de las persecuciones al clero bajo la presidencia de Plutarco Elías Calles, Juan Francisco delata a una monja a la que Laura ha dado amparo. A partir de este momento, Laura considera el marido como un traidor, capaz de condenar a una inocente sólo para seguir las indicaciones de su parte política, y la incompreensión entre marido y mujer nunca se sanará. Después de un periodo de alejamiento, cuando vuelve a su familia, Laura intenta por lo menos investigar sobre la vida de Juan Francisco, cuyas orígenes son un misterio para ella, pero nunca logra establecer con él una relación abierta y sincera. La única posibilidad de entender algo más de este hombre es observar su comportamiento con los hijos, ya que él nunca se desvela de manera directa. Juan Francisco parece revelar algo de sí a Dantón, pero estas también son conversaciones de hombres de las que Laura queda excluida; mucho más reveladora es la desesperación del hombre al entierro del hijo Santiago, que demuestra que, no obstante casi no hablara con él, el padre amaba profundamente su hijo mayor. La manera en la que Juan Francisco muere ejemplifica la degradación padecida por el hombre en los años: viejo y débil, compañero de una mujer que ha cesado de amarlo muchísimo tiempo atrás, Juan Francisco muere solo en el baño de su casa.

Se han mencionado los hijos de Laura, Santiago y Dantón, con los cuales la madre entretiene una relación compleja. La maternidad de Laura se balancea entre la entrega completa de la madre a sus hijos y la indiferencia. Mientras los dos

niños son muy pequeños Laura se ocupa de ellos, pero cuando la armonía con Juan Francisco empieza a quebrarse, Laura los lleva a la casa de su madre Leticia. El periodo que los niños pasan con la abuela es bastante intenso para Laura, y abarca la relación extraconyugal con Orlando, el trabajo para los Rivera con el viaje a Detroit, y en efecto la madre no vuelve muchas veces a visitar a sus hijos. Por eso, cuando Dantón y Santiago vuelven a vivir a México DF con sus padres, hay una recíproca incompreensión, ya que los miembros de la familia son unos desconocidos el uno para el otro. Los dos hermanos son completamente diferentes entre sí: mientras Santiago es ensimismado y respetuoso, Dantón no acepta la autoridad y se rebela constantemente a sus padres. Después de años durante los cuales la relación con ellos es bastante difícil, Laura logra unir parcialmente su familia estableciendo el rito de las sillas, en el que los miembros de la familia, al atardecer, se sientan juntos en el jardín mirando a la ciudad en silencio, y así pasan unos momentos todos juntos.

La diferencia entre los dos hermanos se manifiesta también en las relaciones que tienen con los padres: Dantón comparte sus secretos con Juan Francisco, mientras que Santiago es el amor de la madre, que no esconde su preferencia para el hijo mayor. Su diversidad se manifiesta también en sus destinos: Dantón se casa con la hija de un riquísimo comerciante y llega a ser a su vez un potente hombre de negocios, como ha siempre deseado. No es un hombre honesto, como contará su hijo cuando irá a vivir en casa de la abuela, pero al final de la novela se revela su parte más sensible: cuando Laura vuelve a Catemaco, la finca del abuelo abandonada desde hace décadas, la encuentra en perfectas condiciones, como si el tiempo no hubiera pasado, y se entera por casualidad de que el sitio ha sido comprado por Dantón, que se ha encargado de restituirle su esplendor. Este descubrimiento parece rescatar, por lo menos parcialmente, la figura del hombre sin escrúpulos, que demuestra la necesidad de recuperar sus raíces. Quizá tenía razón Juan Francisco al evidenciar la fundamental debilidad de su hijo menor, que necesita el éxito y la fama para compensar su propia inseguridad.

Santiago, el hijo mayor de Laura, está destinado a una vida breve, marcada por las continuas enfermedades que le llevan a morir cuando todavía es muy joven. Éste es el hijo predilecto de Laura, con el cual puede compartir también sus intereses artísticos: Santiago es un pintor, y en su habitación-taller se establece con la madre una complicidad estrecha que dura hasta la muerte. Como ya el primer Santiago, también este Santiago representa una promesa incumplida, ya que nunca tendrá la posibilidad de revelar todo su talento. Si con el primer Santiago Laura era demasiado pequeña para acompañarle activamente durante la vida, ahora la mujer se asume la tarea de vivir para el hijo enfermizo, dedicándole todo su tiempo y asistiéndolo en su actividad. A propósito de la relación entre madre y hijo en la novela se lee:

Laura y Santiago se apoyaban mutuamente: el proyecto artístico del hijo encontraba una resonancia en la franqueza moral de la madre, y el regreso de Laura a un matrimonio frustrado se justificaba plenamente gracias a la unión creadora con el hijo; Santiago veía en su madre una decisión de ser libre que se correspondía con el propio impulso de hijo, pintar. (Fuentes, 2006a:354-355)

La entrega total al Santiago enfermo encuentra un importante punto de unión en el común interés hacia el arte, gracias al cual madre e hijo aprenden el uno del otro, en un proceso de recíproca educación en el cual el más maduro parece ser el más joven.

El cariño de Laura hacia el hijo mayor se relaciona con otro de sus grandes amores, el español Jorge Maura. Las palabras mismas de la novela unen los grandes amores de la vida de Laura:

Prolongó, a veces con sentimientos de culpa, su amor por Maura en el amor por Santiago, dándose cuenta de que éste, Santiago Segundo, era también la continuación de su amor por el primer Santiago [...] El hiato entre el hermano, el amante y el hijo fue imperceptible. (Fuentes, 2006a:344)

La relación con Jorge Maura constituye un pasaje fundamental para la definición de la identidad de Laura y le ofrece los instrumentos para llegar a ser independiente. El amor de la pareja está siempre dividido entre la dimensión

privada y la política. Jorge es un diplomático que ha combatido con los republicanos durante la Guerra Civil Española y ha estudiado en la Alemania dominada por los nazis, y todos estos elementos, como es natural, amplían los horizontes de la relación de la pareja. Las posiciones políticas de Jorge se evidencian sobre todo en las tertulias que éste tiene con sus viejos compañeros españoles, Basilio Baltazar y Domingo Vidal, respectivamente un anarquista y un comunista. En las tertulias Jorge se pone siempre en una posición alternativa respecto a los otros dos, ya que rechaza la rigidez de las convicciones demasiado dogmáticas, pegadas a una ideología definida y parece más bien poner al centro de su atención el hombre y sus necesidades. El antidogmatismo de Jorge contrasta evidentemente con la involución ideológica de Juan Francisco; los dos hombres combatieron para la libertad, pero el español no forma parte de un partido, y su posición independiente le permite mantener vivo el significado de sus ideales. En parte, por estas características, Jorge se podría asimilar a Santiago, pero a diferencia de éste se le puede considerar una promesa cumplida, ya que ha tenido la posibilidad y el tiempo de desarrollar sus ideas y darles forma.

Junto a la dimensión política, está el desarrollo privado de la relación de Laura y Jorge, que es un amor maduro, en el cual el sentimiento pasa también por el recíproco intento de comprensión de la historia personal del otro. Significativamente, al contrario de lo que ocurrió con Orlando, Jorge no es un misterio para Laura: se establece entre ambos una unión tan fuerte que los dos amantes llegan a completarse el uno con el otro desde el primer encuentro:

Laura Díaz tuvo la convicción de que, por primera vez, ella y un hombre iban a verse y conocerse sin necesidad de decirse nada, sin explicaciones o cálculos superfluos. Cada uno lo comprendería todo. (Fuentes, 2006a:269)

Con el tiempo Laura llega a conocer toda la historia de su amante, sobre todo su secreto más doloroso, o sea el recuerdo de su amante de juventud, Raquel Alemán, una judía conversa al catolicismo, que se ha quedado en Alemania en el periodo de la persecución nazi, corriendo el riesgo que la envíen a un campo de

exterminio, como en efecto ocurrirá. Jorge interrumpe su relación con Laura para intentar salvar a Raquel, utilizando también su posición de diplomático, pero no puede evitar que se cumpla el destino trágico de la mujer. Esta derrota, personal además que política, representa el acto final de la vida pública de Jorge: luego el hombre lo dejará todo para irse a vivir a la isla de Lanzarote, en un exilio voluntario. Dedicándose a los trabajos más humildes para las comunidades de monjes de la isla, rodeado por las guardias de la España franquista que pueden perseguirlo por su pasado republicano, Jorge intenta encontrar el significado de su vida a través de la mortificación cotidiana. El destino de Raquel Alemán simboliza la imposibilidad de poner en práctica el ideal de justicia entre los hombres al que Jorge tiende, y dado que la Historia impide la realización de una pacífica convivencia entre los hombres, la única posibilidad para no perder los ideales es el ensimismamiento. El contraste que se verifica entre Laura y Jorge en su último encuentro deriva de sus opuestas maneras de relacionarse con la realidad: Jorge la rechaza, Laura quiere vivirla para mejorarla.

Como se ha dicho al principio de este párrafo, la selección de los personajes más importantes de la novela excluye a muchos, que de todas formas son importantes porque, por ejemplo, resuelven algunos fundamentales pasajes narrativos. Por ejemplo, Basilio Baltazar, el amigo de Jorge Maura, podría parecer una figura secundaria, y sin embargo es gracias a él si entra en la novela la historia de Pilar Méndez, emblema de la brutalidad de la Guerra Civil Española, y si Laura conoce la comunidad de intelectuales norteamericanos exiliados a México, entre los cuales está Harry Jaffe. Éste es un personaje que se relaciona también con el pasado de Laura: combatió con los republicanos durante la Guerra Civil Española, y entonces, antes de que lo conociera personalmente, Laura ya conocía parte de su historia gracias a los cuentos de Jorge Maura. Laura, que empieza esta nueva relación después de la muerte del hijo Santiago, casi para compensar esta pérdida, intenta salvar a Harry. Y como cuidaba al hijo enfermo, así Laura decide dedicarse a su nuevo amante:

Amaneció un día en Cuernavaca en 1952 y vio a su lado un hombre débil y enfermo dormido y allí mismo decidió que de ahora en adelante su vida sólo tendría sentido si la dedicaba a cuidar a este hombre, hacerse cargo de él. (Fuentes, 2006a:483)

Harry no logra encontrar la serenidad porque tiene una relación compleja con la memoria, ya que vive como un peso el cargo de sus experiencias pasadas. El punto más alto de su vida fue la participación como voluntario en la Guerra Civil Española, pero después de esta experiencia parece imposible para el hombre encontrar otra vez la pureza del ideal. Fuera del evento extraordinario de la Guerra Civil empieza para él un lento y prolongado declino moral, que depende del contraste con su compañero que murió en España: el hecho de morir joven permite conservar inalterada la imagen del revolucionario. Cuando vuelve a Estados Unidos Harry no logra aplicar a la vida cotidiana y al trabajo los ideales que han animado su viaje a España y su juventud. La pérdida definitiva de la inocencia ocurre durante el periodo macartista: Harry no ha tenido una actitud clara delante del Comité que lo interrogaba, y ha quizás delatado a personas que consideraba insospechables. A partir de este momento, el hombre se condena a la infelicidad, porque él mismo no se perdona su falta de firmeza.

Se ha subrayado la importancia de los Santiago en la vida de Laura. Es como si el nombre conlleva un destino, hecho que recuerda por ciertos aspectos lo que ocurre en *Cien años de soledad*, novela en la cual los personajes que poseen el mismo nombre comparten características fundamentales. En *Los años con Laura Díaz* los Santiagos son personajes “poéticos”, frágiles, creativos, destinatarios privilegiados del amor de Laura, y al mismo tiempo son todos abocados a un destino trágico, que los lleva a morir jóvenes y dejando incumplidos sus proyectos. Esta regla vale también para el tercer Santiago, el hijo de Dantón que huye de la casa paterna y se muda con su novia a la casa de la abuela. Santiago es un estudiante que participa al movimiento de los universitarios de los años sesenta, y es víctima de la matanza de Tlatelolco de 1968, cuando la policía dispara sobre los estudiantes que manifiestan. Cuando va a reconocer el cadáver del nieto muerto

Laura le colga al pie derecho una etiqueta con las palabras “Santiago el Tercero, 1944-1968. Un mundo por hacer”, que es el mismo mundo de posibilidades incumplidas dejado atrás por Santiago el Mayor (el medio hermano de Laura) y Santiago el Menor (su hijo), y no es casualidad si refiriéndose a este Santiago el narrador comenta:

Este nuevo Santiago era el heredero de todos ellos, lo supiera o no. Los años con Laura Díaz habían formado los días de Santiago el Nuevo, así lo llamó, como si fuese el nuevo apóstol de la línea larga de homónimos.(Fuentes, 2006a:563)

2.3 La búsqueda identitaria de Laura Díaz

La cuestión de la identidad en la novela es bastante compleja, y el encuentro de la protagonista con sí misma se realiza también a través de la análisis de sus “reflejos”. En la novela se encuentran varias veces aspectos de Laura fuera de ella, y en particular me parece significativo, para observar la progresiva construcción de su identidad, considerar las relaciones especulares que tiene con la historia de su País, con su misma imagen y con los otros personajes.

La vida de Laura atraviesa una buena parte del siglo XX, un periodo durante el cual la identidad misma del País en el cual vive es constantemente puesta en duda. La Revolución es el gran acontecimiento que influencia todo el siglo, después del cual hay que definir y renegociar la fisionomía del país, proceso que se desarrolla entre muchos errores y dudas. La historia de Laura, con su dificultades en encontrar una forma, es una representación simbólica de lo que ocurre contemporáneamente en México. En efecto, el problema de la identidad en la novela es bastante amplio: Laura tiene que encontrar su posición en la sociedad, pero la sociedad misma tiene que encontrar una manera de definirse. También la estrecha relación con los orígenes y con el pasado que caracteriza la vida de Laura es una reproducción de la atención al pasado propia de México, donde la historia se refleja en el mito y este último se convierte en un punto de referencia constante. No es casualidad si la novela presenta una protagonista tan interesada por la

historia de su País, y que siempre pone en relación el nivel personal con el político y el histórico.

Naturalmente, Laura tiene que construirse a sí misma teniendo cuenta de su condición de mujer. Hay una serie de episodios en los que Laura mira su reflejo al espejo, casi un rito que vuelve a aparecer en las diferentes fases de su vida.

Ya en la infancia, cuando la abuela está enferma, Laura corre a mirarse en un espejo para ver si se parece a la abuela alemana. El espejo es, como se ha dicho, una constante en la relación de Laura con sí misma, y cuando no utiliza directamente el objeto, Laura se ve reflejada en la mirada que le restituyen los otros. Los personajes del libro son todos, de manera más o menos marcada, espejos de Laura, en los cuales se ven reflejadas las características de la mujer y se pueden registrar sus cambios. En particular, hay una serie de personajes femeninos en los cuales se pueden reconocer aspectos de Laura. Gracias a este fenómeno, Laura puede ver fragmentos de sí en otras personalidades y analizarse de una perspectiva diferente.

Obviamente, las mujeres de la familia, también con sus errores, son los primeros modelos femeninos de la protagonista. Ya se ha relevado como Leticia es una referencia importante para Laura, y sobre todo es el personaje que la impulsa a ser independiente. Se puede notar como la abuela Cósima, enferma de melancolía, constituye para Laura un estímulo a no perder las ocasiones que la vida le ofrece. Es también interesante el paralelo que hay entre la muerte de las tías y la de Laura: Hilda y Virginia se pierden en la selva para evitar una lenta decadencia acudidas por Leticia, y en el mensaje que dejan dicen:

Nos estábamos apagando como dos velas menguadas [...] Hemos querido hacer de la muerte un arte. El último. El único. (Fuentes, 2006a:244-245)

La muerte que las tías eligen es también un extremo intento de rescate por lo que no han logrado hacer en vida. En oposición simbólica, Laura, después de una vida intensa, y sabiendo de estar enferma, entra en la selva de Catemaco acompañada por el recuerdo de sus Santiago, decidiendo poner fin a su vida

confundiéndose con la selva de su infancia cerrando así el círculo de su experiencia. Si la muerte de las tías representa un acto de valor necesario, la de Laura es el cumplimiento de una vida rica.

Una mujer importante en la vida de Laura es también Elizabeth García. Ya en los tiempos de la escuela en Xalapa se evidencia la diferencia entre las dos, ya que Elizabeth es más ligera y coquetas que Laura, se podría decir más conforme con el ideal de la chica que vive en la buena sociedad. La misma situación se verifica en México años después, cuando Laura deja al marido y Elizabeth, divorciada a su vez, la mantiene económicamente. El dinero que Elizabeth le ofrece es como una paradoja, ya que es el instrumento que le permite hacer una vida independiente del marido, y al mismo tiempo es el signo de su incapacidad de mantenerse. Con el tiempo las relaciones con Elizabeth se reducen, hasta que, después de años que no se ven, Laura no logra reconocer en la matrona gordísima que ve en ocasión de una fiesta su amiga de juventud.

Una mujer con la que se puede establecer una relación más intensa, y con la cual sin embargo la amistad no se profundiza, es Laura Rivière. La intertextualidad es evidente: Laura Rivière es un personaje de *La muerte de Artemio Cruz*, donde es la amante del protagonista, en compañía de cual aparece también en un episodio de *Los años con Laura Díaz*. Las dos Laura establecen desde el primer encuentro una simpatía espontánea, debida a la común insatisfacción hacia el ambiente que las rodea. Durante una fiesta en la que se encuentran Laura Rivière le dice a la otra Laura:

Sálvate pronto[...] Yo ya no puedo. Estoy capturada. Mi cuerpo está capturado por la rutina. Pero te juro que si pudiera escaparme de mi cuerpo...lo detesto. (Fuentes, 2006a:200)

Efectivamente, Laura Díaz, no obstante unas vacilaciones, logrará alejarse de las fiestas y de la buena sociedad gracias a una metamorfosis continua que la ve hacerse cada vez más independiente. Este proceso está marcado por etapas, entre las cuales es fundamental la relación con Jorge Maura, que no es sólo el gran amor de su vida, sino también la persona que le ofrece la posibilidad para madurar y

tomar conciencia de su identidad de mujer y del posible papel que puede jugar en la sociedad. Para Laura Rivière ocurre el contrario, ya que es precisamente para estar con el hombre que ama que acepta una posición social que no le gusta y que renuncia parcialmente a su autonomía.

Como se decía, durante la vida de Laura vuelven a presentarse los momentos en los que la mujer se mira al espejo, que no le restituye sólo su imagen exterior, sino parece dar una imagen también a los cambios que están ocurriendo dentro de ella. Por ejemplo, cuando la relación con Jorge Maura está recién acabada,

Ella no tenía más compañía que los espejos. Se miraba y sólo veía dos edades. Veía dos personalidades. Veía a Laura razonable y Laura impulsiva, Laura vital y Laura mentirosa. Miraba su conciencia y su deseo batallando sobre una superficie de vidrio. (Fuentes, 2006a:336)

La metamorfosis de Laura se hace más evidente con el pasar del tiempo, cuando abandona progresivamente los vestidos adecuados para las ocasiones mundanas y elige un estilo más simple. De Harry Jaffe, su hombre en los años cincuenta, se escribe que

se sentía tentado de ser desagradable, de decirle a ella que por qué no te tiñes el pelo, por qué no te peinas con más estilo, por qué había abandonado toda coquetería. (Fuentes, 2006a:475)

y luego Laura está descrita como

Una señora vieja, canosa, de faldas amplias y sandalias rotas. (Fuentes, 2006a:523)

Evidentemente, la búsqueda de sí misma que Laura conduce desde siempre la lleva a elegir la esencialidad de la forma, que es también la manera más sincera de presentarse al mundo. Cuando ya tiene setenta años, hay otra escena de Laura que se detiene al espejo mirándose, y ve en su cara reflejada todos los momentos de su vidas, como si hubiera usado una serie de máscaras que se sobreponían la una a la otra. La máscara que ella elige como la más representativa es la del tiempo de su amor con Jorge Maura:

Ésta era su fotografía mental de sí misma. Eso quería ver en el espejo esta mañana de agosto de 1970. Pero el espejo, esta mañana, era más fiel a la mujer que la mujer misma. (Fuentes, 2006a:570)

Laura puede aceptar su imagen envejecida porque su aspecto ya no es una prioridad para ella, y la reseña de todas sus diferentes imágenes es una manera de conocerse más a sí misma. En este juego no hay nostalgia por la belleza del pasado, porque en el recuerdo las caras de las diferentes edades no tienen importancia por su aspecto en sí, sino por los que simbolizan, son máscaras, como se dice, que representan un periodo o un estado imperfecto de una transformación incansable.

El proceso gracias al cual, por fin, Laura encuentra su vocación y su realización personal pasa a través del trabajo. Durante su matrimonio intenta convencer al marido para que la lleve con él al trabajo, y Juan Francisco la conduce sólo por dos días a visitar las calles donde viven los pobres de México DF. La conclusión de Juan Francisco, que espera la reacción confundida de la mujer ante de la humanidad perdida de la ciudad, es que el sitio de Laura es la casa, y su trabajo la cura del hogar. Sin embargo,

Esa noche, de regreso en su casa, Laura se sintió apasionada, sin saber muy bien por qué. (Fuentes, 2006a:151)

El trabajo con los Rivera será la primera posibilidad que Laura tiene para realizarse y para conocer un ambiente completamente nuevo y rico en estímulos culturales y humanos.

Podemos considerar como un espejo de Laura, que refleja sus dificultades en encontrar una identidad, también la muñeca Li Po, regalo de cumpleaños recibido a los siete años por el abuelo. Li Po es la “amiga” de Laura durante la infancia, la destinataria privilegiada de sus atenciones. Sin embargo, aunque al recibirla prometió que nunca la abandonaría, en los desplazamientos importantes de su vida Laura olvida Li Po en la casa de la madre, como por ejemplo ocurre cuando se muda a México DF después del matrimonio. La muñeca simboliza la edad dorada

de la infancia, en la que la inercia estaba permitida, como demuestra el hecho de que en efecto Li Po “vive” en las almohadas de la cama de Laura. Además, representa la inmovilidad de este tiempo casi mítico: pasan los años y Laura envejece, pero Li Po nunca cambia. Con la madurez de Laura se evoluciona la relación que ésta tiene con su muñeca, y ya no la olvida, sino que se separa de ella voluntariamente. Por ejemplo, en una ocasión decide dejarla a la madre, casi para preservarla de los problemas que encontraría al volver con ella en México DF por la complicada situación de su matrimonio con Juan Francisco. Otra vez Laura lleva Li Po a la casa de Frida Kahlo, y este es un regalo altamente simbólico, ya que Frida acaba de perder su niño y Li Po representa el signo de la solidaridad que Laura, como mujer, puede ofrecer a otra mujer que se ve negada la posibilidad de ser madre. Para Laura, que vive su maternidad de manera conflictiva, la decisión de regalar un objeto tan significativo como Li Po puede ser también una etapa en el proceso que la lleva a una diferente consideración de su propia condición de madre.

Sin embargo, es casi milagrosa la reaparición de Li Po en la casa de Catemaco donde Laura vuelve al final de la novela, encontrándola en el primer lugar donde la muñeca había aparecido, setenta años antes. No se explica cómo Li Po haya vuelto de la casa de Frida a la habitación de niña de Laura, pero el hecho es parte de la atmósfera de tiempo suspendido que parece dominar en Catemaco.

Durante su vida Laura aprende a separarse del objeto que más representa su infancia, y sin embargo logra alejarse también de la idea de inmovilidad que la muñeca sugiere. Su trabajo, que empieza cuando ya tiene sesenta años, es la manifestación más evidente de la realización del proceso que la convierte de “muñeca” a mujer, capaz de decidir para sí misma.

Después de haber perdido los grandes amores de su vida, Laura reacciona a la que podría ser una catástrofe para ella cambiando radicalmente el curso de su vida. Cuando el terremoto devasta México DF, Laura toma la cámara y fotografía su ciudad, concentrándose significativamente en los barrios que Juan Francisco

sólo le había hecho entrever, manifestando con la práctica su determinación de poner en su trabajo sus experiencias de vida.

2.4 El tema de la muerte en *Los años con Laura Díaz*

En *Los años con Laura Díaz* la muerte es un elemento que se presenta varias veces, debido también al largo periodo durante el cual la historia se desarrolla. Los personajes que acompañan a la protagonista desaparecen con el pasar del tiempo, y a menudo las pérdidas son compensadas por la aparición de otros personajes. Sin embargo, la percepción que Laura tiene de la muerte cambia dependiendo de quien es el personaje que desaparece y de las circunstancias en las que ésto ocurre: si la muerte de los abuelos es un hecho más o menos soportable, porque llega cuando éstos ya son viejos, cuando mueren los Santiago, todos en joven edad, el evento es percibido como algo inaceptable.

A menudo el dolor por la muerte de un personaje amado es mitigado por el hecho de que quedarse más sola representa para Laura un estímulo para madurar. Me parece significativo, en este sentido, lo que ocurre en el entierro de la abuela Cósima: Laura, todavía niña, durante la función se pierde en la selva siguiendo un cuervo blanco, y de esta manera descubre el territorio que rodea su casa, que es como encontrar una parte de su identidad. Dice la novela:

Es el día en que la niña se dio cuenta de dónde estaba, de dónde venía, como si la abuela, al morir, le hubiese dado alas para volver a la selva.
(Fuentes, 2006a:46)

La herencia que la abuela deja a Laura no es algo material, sino la posibilidad de conocerse mejor a sí misma. Esta situación volverá a presentarse en la novela, y el conjunto de experiencias y herencias superpuestas serán una parte importante de su bagaje personal. También la muerte de la madre Leticia es un momento que le permite a Laura tomar conciencia de sí misma, y constituye una ocasión de autonomía y un vehículo hacia mayores responsabilidades. Con Leticia desaparece la columna de la vida de Laura, la persona que se ocupaba de la vida

práctica de toda la familia, y a partir de este momento la hija debe asumirse sus responsabilidades, porque ya no habrá nadie para ocuparse de ella y solucionar sus errores.

La necesidad que la protagonista de la novela siente de completar las vidas de los que mueren responde más o menos a la misma lógica, ya que llevar a cumplimiento los proyectos interrumpidos de alguien tiene significado no sólo por la acción en sí, sino también porque sigue manteniendo viva y presente la memoria de la persona que ha muerto. Es evidente la influencia que el recuerdo de los diferentes Santiago ejerce sobre Laura, y el hecho mismo de que los personajes con este nombre tienen características muy similares es como una confirmación de que los personajes no desaparecen por completo, sino que dejan algo de sí para los que quedan, un testimonio difícil y, sin embargo, vital.

Esta relación intensa con la muerte que se encuentra en la novela de Fuentes está presente también en otras obras de la literatura mexicana y parece una constante del imaginario mexicano. Octavio Paz, en el capítulo *Todos los santos, día de muertos* del ensayo *El laberinto de la soledad*, evidencia como vida y muerte son inseparables en México, ya que son las dos caras de una misma medalla. Paz remonta al pasado azteca, en el cual la muerte tenía el valor ritual de perpetrar las fuerzas del cosmos gracias al sacrificio cumplido por los hombres. Con el catolicismo de los conquistadores la muerte pasó a ser relacionada con la salvación individual, manteniendo, de todas formas, un fuerte valor simbólico. Según Paz los contemporáneos han perdido la significación de la muerte, que ahora consideran sólo como un hecho natural. El autor evidencia una diferencia fundamental entre los mexicanos y los otros pueblos occidentales por lo que se refiere a su relación con la muerte. Europeos y norteamericanos ni nombran a la muerte, por el miedo que el concepto les provoca, y proponen una cultura que tiende a la preservación de la vida, aunque de manera hipócrita, dado que eso no impide que en estas culturas se cumplan horribles crímenes contra los hombres. Por el contrario, los mexicanos viven una constante relación de proximidad con la muerte, que en la interpretación de Paz es fruto de una compleja unión de factores.

La indiferencia de los mexicanos ante la muerte es primeramente el fruto de su indiferencia ante la vida:

Matamos porque la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables, y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora. (Paz, 2008:194)

Sin embargo, la muerte es una idea constante para el mexicano, y las grandes fiestas que se organizan para el día de los muertos son las ocasiones en las que los mexicanos se abren y exhiben de manera extremadamente exterior su ambigua fascinación hacia el más allá. Paz completa su compleja análisis volviendo a la concepción fuertemente pesimista de la vida que atribuye a los mexicanos. Escribe Paz que los símbolos mismos de las fiestas de los días de muertos expresan este pesimismo:

Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nadería e insignificancia de la humana existencia. (Paz, 2008:194)

El desafío a la muerte que los mexicanos celebran en sus fiestas representa entonces la otra cara del desafío a la vida, de la cual la muerte revela la inutilidad. El miedo provocado por la muerte se manifiesta sólo en el ámbito personal y privado, mientras que las fiestas representan un exorcismo público y son las ocasiones para combatir colectivamente contra el miedo. Paz evidencia el neto y triste contraste que hay entre el exceso celebrado durante las fiestas y la soledad del hombre mexicano (y universal) cuando tiene que enfrentarse a la muerte.

Otra novela mexicana en la que la muerte resulta central es *Pedro Páramo*, escrita por Juan Rulfo. El protagonista, Juan Preciado, llega al pueblo de origen de sus padres, Comala, que conoce sólo a través de los cuentos que le hacía la madre. El viaje de Juan Preciado, y su búsqueda del padre Pedro Páramo, se convierten en una pesadilla al descubrir progresivamente que Comala ya no es el lugar edénico de los recuerdos de la madre, y sobre todo que con el tiempo se ha convertido en

un lugar fantasma. El confín entre vida y muerte está borrado en Comala: los personajes con los que Juan Preciado habla parecen normales, pero la fundamental carencia de lógica en lo que dicen y en lo que ocurre en el curso de la novela desvela su verdadera condición. En efecto, Comala es ahora un pueblo de muertos que siguen actuando como si fueran vivos. La carencia de diferencias entre una y otra condición, y la persistencia de las obsesiones de la vida también en la muerte anulan la posibilidad de redención representada en muchas culturas por la muerte. José Carlos Gonzáles Boixo lo subraya en su ensayo introductorio para la edición Cátedra:

En este punto radica el pesimismo más acentuado de Rulfo: si sus personajes pierden la ilusión en la vida, la muerte tal vez podría suponer para ellos, si no un mundo mejor (negación de las promesas de la religión), por lo menos ese descanso que persiguen mientras viven. Sin embargo, quedan convertidos en almas en pena que deben seguir vagando sin encontrar reposo. (González Boixo, 2005:33)

El poder de la atmósfera de Comala es tan grande que el mismo Juan Preciado muere y se convierte en una de las almas en pena que habitan el pueblo, como si su sola presencia en Comala conllevara necesariamente su entrada en la zona indefinida del ser que está entre la vida y la muerte.

En *Los años con Laura Díaz*, Laura aprende a asimilar, desde niña, el concepto de la muerte, en un largo proceso de educación que la lleva finalmente a saber elaborar los lutos. Uno de los momentos en los que Laura está más sola es el que sigue la muerte de su hijo Santiago el Menor:

Llega un momento de la vida en que nada tiene importancia salvo amar a los muertos. Hay que hacerlo todo por los muertos [...]. La presencia del muerto no es cierta. Su ausencia es lo único cierto. Pero el deseo que tenemos del muerto no es ni presencia ni ausencia. En mi casa no hay nadie [...]. Murió mi marido Juan Francisco. Murió la tía María de la O. Pero la muerte de mi adorado hijo Santiago es la única muerte real para mí, las abarca todas, les da sentido. (Fuentes, 2006a:417)

Sin embargo, es justamente la muerte de Santiago que le permite a Laura entrever las reales relaciones entre los hombres de su familia, expresadas por la

desesperación manifestada por Juan Francisco y Dantón. Laura ha pasado años acudiendo al hijo enfermizo, creando una relación exclusiva con él, y cuando éste muere se da cuenta de que el silencio de los hombres de la familia celaba un amor profundo.

Santiago el Menor le deja también la herencia de su experiencia artística, que Laura asume después de otra muerte que la afecta. Es con la desaparición de Frida Kahlo que Laura toma la decisión de hacerse fotógrafa, y así recupera también la educación estética madurada al lado del hijo. Hacer revivir el arte de Santiago, aunque en una diferente forma expresiva, permite naturalmente hacer revivir el joven, y puede constituir finalmente la prosecución de su proyecto interrumpido. Lo mismo ocurre con la muerte de los otros Santiago, ya que Laura se encarga de cumplir sus destinos, negando de hecho una separación definitiva con el mundo de los muertos. Se ha hecho referencia a la falta de separación entre la vida y la muerte que se nota en *Pedro Páramo*; mientras que en la novela de Rulfo esto conlleva la desesperación porque la muerte es una repetición infinita de las obsesiones de la vida, en *Los años con Laura Díaz* la relación con la muerte asume un valor positivo. En efecto, para Laura la prosecución de los proyectos de los Santiago es un estímulo para actuar siguiendo sus ideales. La diferencia fundamental entre las dos novelas es claramente el punto de vista: en Comala todo está muerto y no hay posibilidad de mejoría porque cualquier tipo de cambio es negado, mientras que Laura obra entre los vivos, en una sociedad en cambio constante que puede ser mejorada. También el hecho de fotografiar la matanza de Taltelolco, creando una documentación sobre lo que ocurre allí es un medio para proseguir la acción del nieto Santiago el Tercero, que es uno de los estudiantes matados por la policía. De esta manera también la última muerte de una persona amada por Laura se traduce en una tensión hacia la acción. La fotografía es un medio privilegiado para la conservación y la transmisión de la memoria, ya que crea imágenes que reproducen fielmente un momento y lo eternizan. Gracias a la fotografía es posible crear un archivo de la memoria en el cual se pueden reencontrar el propio pasado y las personas que lo poblaron. Un álbum puede ser

también una reseña de imágenes de muertos, ya que las imágenes tienen el poder de anular la dimensión temporal y por lo tanto mostrar contemporáneamente los vivos y los muertos. La fotografía es también un auxilio para la memoria pública, y de aquí deriva su fundamental función testimonial. En su trabajo Laura documenta los eventos y la sociedad de su tiempo, y así contribuye, con su punto de vista, a crear un archivo de la memoria de su país.

Laura pierde todas las personas a las que quiere, excepto una: Jorge Maura no muere, elige exiliarse en Lanzarote y allí se le encuentra por última vez. No se conoce su destino, pero no es necesario, porque su aislamiento ya se parece a una muerte, con el abandono total del mundo. Jorge decide pasar sus últimos años buscando la iluminación que lo acerque a Dios, y por esto se aleja voluntariamente y para siempre del mundo de los otros personajes.

El acto de extrema aceptación de la muerte por parte de Laura es el que la mujer busca para sí misma. Se verifica, al final de la novela, el cerrarse de un círculo que ha durado décadas, a través de la recuperación de los orígenes, simbolizados por la finca de Catemaco. Reencontrar el pasado es un pasaje necesario para meter en perspectiva la suma de las experiencias acumuladas en setenta años, así que Laura se puede unir a la selva de su infancia con la plena conciencia de una experiencia de vida completa y rica. La conclusión de la novela se enlaza también con la muerte de la persona adorada por Laura desde la infancia: siguiendo el consejo de la pequeña Laura, la familia decidió sepultar a Santiago el Mayor en el mar. Las mismas palabras unen en la novela los destinos de ambos: “Ella cumpliría el deseo de Santiago el Mayor. Se haría selva como él se hizo mar [...] La acompañaban las vidas incumplidas de un hermano, un hijo y un nieto” (Fuentes, 2006a:599), como si la unidad con el medio hermano buscada por Laura durante toda su vida no pudiera detenerse ni ante la muerte.

2.5 La Historia en la novela

La Historia es un tema que influye profundamente *Los años con Laura Díaz*. Ya se ha evidenciado que la historia personal de la protagonista no sólo está

influenciada por la historia de México, sino que también la refleja. La relación profunda con los acontecimientos históricos es una constante para todos los personajes, y sobre todo para los principales, que a menudo intervienen directamente en los grandes eventos de su tiempo. La novela abarca casi todo el siglo XX, y comprende bien elementos de la historia mexicana, bien de la europea. En efecto, gracias a personajes como Jorge Maura, la novela se enriquece con relatos sobre los eventos europeos, como la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil Española. Ésta, en particular, es un elemento que recurre en la vida de Laura, bien porque se relaciona con su amor hacia Jorge Maura y la comunidad de exiliados españoles, bien porque la lucha republicana se une idealmente a la Revolución mexicana en la cual murió Santiago el Mayor.

La Revolución tiene una importancia fundamental para Fuentes, que la considera un momento central en la construcción de la identidad mexicana. En un ensayo de 1972 el autor escribió:

La Revolución, en esencia un paso del no ser, o del ser enajenado, al ser para sí, fue el acto mismo de ese descubrimiento [el de México por sí mismo]: los actos coinciden con las palabras y la apariencia con el rostro: la máscara cae y todos los colores, voces y cuerpos de México brillan con su existencia real. Un país dividido en compartimientos estancados entra en contacto con sí mismo. (Fuentes, 1972b:63)

La misma idea se encuentra también en *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz:

La Revolución Mexicana es un hecho que irrumpe en nuestra historia como una verdadera revelación de nuestro ser. (Paz, 2008:279-280)

Ambos autores individuán en el periodo dramático y extremadamente conflictivo de la Revolución el momento en el que el país logra encontrarse a sí mismo, y sobre todo, logra encontrar una manera para expresarse, lo que lo convierte en el evento fundador del México contemporáneo. Como la Revolución es un pasaje fundamental para la formación de México, lo es también para Laura, que crece en los años de la guerra. Durante el desarrollo de la guerra la muchacha

es demasiado pequeña para participar o entender claramente la importancia del cambio que está ocurriendo en su país. Sin embargo, viendo la política desde una perspectiva privada, Laura simpatiza desde el principio con los revolucionarios por el hecho de que su hermano Santiago el Mayor era uno de ellos. El interés que la mujer mantendrá toda su vida hacia los revolucionarios deriva de su fascinación hacia Santiago el Mayor.

Laura no tiene la posibilidad de entender el sentido profundo de la Revolución porque, excepto el fusilamiento de Santiago, no tiene contactos directos con lo que ocurre, ya que Xalapa no es zona de combate. En la pequeña ciudad llegan sólo noticias y “rumores” de la Revolución, sin que la vida cotidiana sea perturbada por la situación del país. Me parece interesante el hecho de que los conocimientos que Laura llega a tener sobre los protagonistas de la vida política del periodo provienen de las fotografías en los diarios que llegan por correo a su padre. A partir de sus imágenes Laura intenta descifrar las personalidades de Villa, Zapata, Carranza, Obregón, Madero, Díaz y los demás líderes. Es como un juego, en el que lo que la joven sabe de estos hombres se une con lo que imagina, así que las personalidades importantes de la Revolución se convierten en personajes de una historia que es también una creación personal en la que las fotografías dan el impulso para la interpretación de la Historia.

Es preciso notar que la Revolución es un evento histórico complejo, en el que actúan una cantidad de líderes, a veces aliados y a veces enemigos que se alternan en el poder. Fuentes traduce irónicamente la dificultad de interpretar este periodo en los discursos de la gente de Xalapa. Estos diálogos son transcritos de manera fragmentaria y no se conoce quién son los personajes que hablan, porque las suyas son sólo voces anónimas que expresan los diferentes puntos de vista sobre la Revolución. La construcción fragmentaria se convierte aquí en el símbolo de la confusión que la población siente hacia la guerra.

Por otra parte, no parece más clara la situación que se crea en el periodo posbélico, cuando México tiene que reconstruirse teniendo en cuenta y poniendo en práctica la herencia ideológica de la Revolución. Como se ha dicho en el

párrafo antecedente, la involución política del marido de Laura y de sus compañeros sindicalistas simboliza la dificultad de mantener vivo el ideal revolucionario cuando se crean nuevas instituciones. Este problema -hacer convivir el ideal con la realidad en el México posrevolucionario- se manifiesta también en otras novelas de Fuentes, como *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*. En ambas se nota la incapacidad de acompañar las tentaciones del tiempo de paz con las aspiraciones de la Revolución y la consecuente caída de la utopía. A la creación de una nueva organización política y económica para el país parece necesariamente acompañarse el instinto a aprovecharse de la situación para acumular riqueza y poder. En *La región más transparente* Fuentes considera la sociedad urbana en su conjunto, sus desequilibrios y las diferencias entre los grupos sociales que se reparten el poder después de la Revolución, poniendo la atención también sobre la confusión cultural que acompaña esta fase de la búsqueda de identidad de los mexicanos. En la otra fundamental novela, *Artemio Cruz* representa el modelo del hombre que ha combatido en la Revolución y que luego se convierte en un hombre de negocios todopoderoso, que persigue el dinero como único ideal. La falta de solidaridad hacia los demás practicada por Artemio Cruz refleja la decepción de los ideales de igualdad entre los hombres con la que la Revolución acaba. En particular, vuelve a presentarse el sistema de caciquismo que dominaba México antes de la sublevación popular, en el cual pocos hombres se apoderan de las riquezas del país y así lo controlan también políticamente. En *Los años con Laura Díaz* la desilusión que acompaña el periodo posrevolucionario se refleja, como ya se ha dicho, en la vida privada de la protagonista, que a lo largo del tiempo ve desvanecerse la energía revolucionaria de su marido. Me parece que en la novela hay dos tipos de hombres que simbolizan este periodo: Juan Francisco, que vive recordando el tiempo en el cual cambiar la sociedad le parecía posible, y Dantón, que representa la nueva burguesía que triunfa en la sociedad posrevolucionaria. En efecto, se casa con la hija de un riquísimo comerciante, y así convierte su vida privada en el medio a través del cual puede obtener la posición social a la que

ambiciona. Un momento evidente de la consagración de la esfera privada a la política es cuando, poco tiempo después de la muerte de su hijo Santiago el Tercero, fusilado por el ejercito, Dantón aparece sonriente al lado del Presidente de la República para la abertura de la Olimpiada. La negación de la memoria del hijo es consecuente al rechazo más amplio obrado por Dantón hacia la memoria en general, por ejemplo la de los ideales que habían animado la juventud de sus padres.

El otro evento histórico del siglo XX del que Laura recoge indirectamente la herencia es la Guerra Civil Española. Después de la victoria franquista muchos republicanos se refugian en el México gobernado por Cárdenas, y ésto origina un cambio en la sociedad mexicana, que se abre a un periodo de nuevos contactos culturales. La situación de los exiliados es bastante compleja, también porque la lejanía forzosa de la patria lleva a poner en duda la identidad misma de la persona y la consistencia de los ideales que animaron su lucha. Además, como escribe Mónica Jato en su ensayo *Hispanidad, mestizaje e indigenismo*, la adaptación de los españoles en México es más problemática por el hecho de que la Constitución de este país impide la intervención de extranjeros en la vida política nacional. De esta manera los exiliados quedan condenados al silencio también en el país en el cual se han refugiado. La voluntad de mantener la identidad española y seguir con su compromiso político se explicita en *Los años con Laura Díaz* en las infinitas tertulias que Basilio Baltazar, Domingo Vidal y Jorge Maura practicaban en España y repiten en México. Cada uno de los tres sigue defendiendo las ideas que caracterizaban su actividad política en patria, que representan para ellos un elemento fundamental de su identidad, y entonces lo que les permite conservarla. Estas conversaciones, si bien son para los contertulios la manera de defenderse contra la confusión sobre la identidad provocada por el exilio, son también tristes repeticiones de las mismas ideas. La dimensión anacrónica de las tertulias es evidente en las mismas palabras del narrador:

A ella le sorprendió que tanto Baltazar como Vidal hablasen de la guerra como si viviesen uno o dos años atrás antes de que ocurriera lo que ya estaba ocurriendo. (Fuentes, 2006a:290)

Además, los tres españoles son todos republicanos, pero pertenecen a tres corrientes políticas diferentes, lo que evidencia la desorientación ideológica que ni en el exilio les permite encontrar un punto común del cual iniciar una acción política. Lo que une el grupo es la condici3n de una experiencia fuerte como la participaci3n a la guerra en defensa de su propio pa3s. En el exilio la dimensi3n temporal parece suspendida, y los contertulios miran con nostalgia a su juventud en el frente, y 3sto les permite tambi3n salvar la imagen ideal que tienen de su patria. Se puede notar aqu3 el contraste parad3jico entre los mexicanos y los espa3oles: los primeros han ganado su propia Revoluci3n, pero han perdido la utop3a y la inocencia cuando han tenido que reorganizar su pa3s, mientras que los europeos, justamente por el hecho de haber sido derrotados, han sido excluidos de cualquier tipo de actividad pol3tica, y al mismo tiempo preservados de los errores de la posguerra. El exilio cristaliza las relaciones de los espa3oles con su patria en la dimensi3n de los recuerdos gloriosos, que sin embargo en el tiempo se convierten en un est3ril ejercicio de nostalgia.

El tema del exilio es central tambi3n para el grupo de norteamericanos que se mudan a M3xico a causa de las inquisiciones del macartismo en los a3os Cincuenta, y que Laura conoce gracias a Basilio Baltazar, a su vez a3os atr3s exiliado de la Rep3blica Espa3ola. Estos personajes son intelectuales, actores, escritores que trabajaban para el cine en Estados Unidos, hasta que fueron indagados por comunistas. M3xico, y en particular Cuernavaca, es donde se refugian y donde se crea una comunidad que aumenta con el pasar del tiempo. La diferencia fundamental entre el exilio de los norteamericanos y el de los espa3oles depende del tipo de persecuci3n de la que son v3ctimas. El macartismo no es un periodo de enfrentamiento directo entre dos partes pol3ticas en el que cada una lucha para defender sus convicciones, sino que la fuerza es unilateral, y los acusados por comunistas no tienen los medios para defenderse contra los ataques del gobierno. El exilio de los norteamericanos es anticipado por la destrucci3n sistem3tica de su vida personal: el gobierno les ha hecho perder el trabajo, ha

investigado sobre los aspectos más personales de sus vidas, obligándolos también a la humillación de no poder confiar en nadie, porque también los amigos podían delatarlos. La comunidad que Laura conoce es formada por estos intelectuales, que intentan crear un grupo unido donde cada uno puede contar su historia y manifestar sus ideas, en contraste con el silencio al cual el gobierno los ha reducido en Estados Unidos.

El único personaje que parece solo en el grupo es Harry Jaffe, y es precisamente el personaje que más atrae a Laura. La derrota personal de Harry es paralela a la derrota de las batallas que ha combatido: voluntario en la Guerra Civil Española, comunista en los Estados Unidos del consumismo, perseguido por el macartismo y sin embargo ambiguo a la hora de defenderse ante el Comité macartista. Aunque nunca se clarifica con precisión este aspecto, Harry parece haber cedido a la presión del interrogatorio revelando nombres de gente que ya había sido acusada por otros, esperando, con culpable ingenuidad, que ésto no tuviera consecuencias negativas. Harry es incapaz de encontrar su colocación en la Historia, ni intenta hacerlo. En efecto, no se rebela contra su papel de eterno vencido y acepta la marginación, renunciando en la práctica a la posibilidad de mostrarse a los otros y reivindicar sus ideales.

El contraste entre Harry y Laura es evidente: mientras él es un sobrevivido de las luchas de su pasado, que representan el tiempo perdido e irreparable de la inocencia, la mujer puede seguir siendo un sujeto activo de la Historia. Quizás esta diferencia se deba al hecho de que Laura es un testimonio que ha participado en la Historia del siglo XX de una manera indirecta, desde los márgenes, asistiendo a los eventos y conociendo a los que los han vivido en primera persona. Laura es una conciencia de su tiempo, que a lo largo de los años acumula impresiones sobre los acontecimientos históricos a los que asiste. Cuando empieza a fotografiar encuentra su propia manera de expresarse gracias al lenguaje de las imágenes y puede manifestar públicamente su capacidad de interpretar de manera crítica y personal el tiempo en el que ha vivido.

3. *Los años con Laura Díaz* y la temática del arte

3.1 El arte en la novela

Dedicaré este capítulo a la importante presencia del mundo del arte en *Los años con Laura Díaz*. En efecto, sobre todo en el personaje de Laura, se nota una curiosidad constante hacia el arte y el mundo de posibilidades que ésta representa. Para entender la importancia que la tensión artística tiene para Laura Díaz, es preciso considerar que la maduración de la mujer se desarrolla entre dos polos distintos: la vida política y el mundo del arte, en los cuales Laura encuentra las categorías para interpretar la vida. El compromiso político y la curiosidad artística no están necesariamente en contraste, y podrían contribuir juntos a la maduración de la protagonista, y sin embargo se señala en el texto una profunda separación entre ellos. En particular, la perspectiva de Laura está condicionada por sus relaciones con los demás, como se ve, por ejemplo, en su formación política, fuertemente influenciada por su marido Juan Francisco. El hombre es el representante de una ideología monolítica, en la que nunca se manifiestan dudas y no hay posibilidades de diálogo ni de renovación. Ésto se traduce en una pobreza expresiva en la que sólo se repiten viejos conceptos, que de hecho pierden la fuerza de su contenido originario.

El progresivo cerrarse en sí misma de la política practicada por su marido lleva Laura a acercarse al arte, que parece ser el mundo que le permite a la persona manifestar sus ideas y su mundo interior de una forma más compleja, contradictoria y vital, sea cual sea el lenguaje expresivo que se decida utilizar. La creación artística requiere un constante ejercicio del espíritu crítico, para profundizar en las caras ocultas de la realidad y de la conciencia y traducirlas en expresión.

Lo que Laura busca es una síntesis entre sus dos polos de referencia, o sea una manera para seguir con el compromiso político dándole dinamismo intelectual. La mujer conseguirá realizar esta síntesis entre los dos polos gracias a su actividad

de fotógrafa. Gracias a las imágenes que “crea” con su cámara Laura encuentra la manera de dar su propia visión de la realidad que la rodea.

Además de la continua tensión personal de Laura hacia el arte, en la novela hay otro nivel de conexión, más inmediato, dado por los contactos directos de la protagonista con los artistas de su tiempo. Por ejemplo, Laura colabora con dos grandes pintores, Diego Rivera y Frida Kahlo, conoce escritores y guionistas de cine, su hijo es pintor. También este aspecto, naturalmente, es importante para seguir el proceso que en los años atrae a Laura hacia el mundo del arte, hasta que ella misma llega a ser parte de ésto.

3.2 El marco de la novela

La importancia del mundo del arte en la novela es evidente ya en el prólogo: el bisnieto de Laura, él también fotógrafo, descubre el rostro de la bisabuela en un mural de Diego Rivera en Detroit, y a partir de este momento decide narrar la historia de Laura. El narrador interno es por lo tanto un artista, que tomando inspiración de una obra de arte, elabora otro tipo de creación a la que no está acostumbrado: fotografía, pintura y escritura se ven así indisolublemente enlazados. En el prólogo de la novela se presentan ya unos aspectos fundamentales del debate sobre el arte y su función, que es uno de los grandes temas de la novela. Por ejemplo, hay una superposición de lenguajes artísticos, ya que el fotógrafo se encuentra delante de la pintura de Rivera porque está trabajando para una serie de televisión. Además, el prólogo de la novela evidencia la posibilidades expresiva que el contacto entre artistas diferentes puede tener e introduce también el tema del valor del arte como mundo paralelo al de la realidad, punto central de la reflexión sobre el arte en la novela.

Para entender el origen de la historia de la novela es importante analizar el mural del que nace la inspiración para el relato y el contexto en el cual el narrador encuentra el rostro de Laura Díaz. El bisnieto de Laura, Santiago, está fotografiando el mural que Rivera realizó en el Detroit Institute of Arts en 1932 mientras trabaja para una serie de televisión sobre los muralistas mexicanos. Sin

embargo, al ver el mural, su interés profesional se convierte en una gran fascinación hacia su autor y el punto de vista que le llevó a crear esa obra especial. Así el fotógrafo describe su reacción ante el mural:

 Tuve una sensación desplazada y excitante, de descubrimiento creativo, tan rara en tareas de televisión. Estoy detenido aquí frente a un mural de Diego Rivera en Detroit porque dependo de mi público como Rivera dependió de sus patrocinadores. Pero él se burlaba de ellos, les plantaba banderas rojas y líderes soviéticos en las narices de sus bastiones capitalistas. En cambio, yo no merezco ni la censura ni el escándalo: el público me da el éxito o el fracaso, nada más. (Fuentes, 2006a:14)

Rivera es considerado el símbolo del artista que se permite la libertad total en su arte, y que, gracias a su genialidad, puede burlarse explícitamente de sus propios mecenas. Al mismo tiempo, sin embargo, el narrador se da cuenta de que el mural de Rivera en Detroit no parece tanto una obra revolucionaria en sentido marxista, cuanto, más bien, una exaltación de las posibilidades ofrecidas por el progreso industrial. Como nota Santiago,

 [...] Rivera vino a Detroit como los peregrinos de antaño a Canterbury y a Compostela: lleno de fe. [...] Éste era el idilio industrial. (Fuentes, 2006a:13)

El mural, que cubre dos paredes del Instituto, representa la febril actividad de las industrias Ford, donde los obreros trabajan junto a las enormes máquinas de producción. La escena está completamente llena de figuras, hombres y máquinas juntos y compenetrados, casi como si los humanos fueran las continuaciones lógicas de las maquinarias. Aparentemente, en esta obra no se da la denuncia de la maquinización del trabajo impuesto por el sistema de producción capitalista. La escenografía creada por las enormes máquinas enmarca el trabajo de los hombres, empeñados en una actividad continua, en la que cada uno se dedica a una tarea precisa en colaboración con las mismas máquinas. En su conjunto, el mural recuerda la imagen de una orquesta perfectamente organizada, y sin embargo, esta visión positiva del proceso industrial no corresponde a las ideas marxistas de Rivera, ni a su ostentada oposición al sistema capitalista. En la novela el elemento que perturba esta impresión general y que introduce las semillas de otra forma más

sutil de disidencia, es individuado por el fotógrafo después de una atenta observación:

Los rostros norteamericanos eran anónimos. Enmascarados. Como ellos nos ven a los mexicanos, así los vió Rivera a ellos. De espaldas. Anónimos. Sin rostro. Entonces Rivera no reía, no era Charlot, era sólo el mexicano que se atrevía a decirles ustedes no tienen rostro. Era el marxista que les decía su trabajo no tiene el nombre ni la cara del trabajador, su trabajo no es de ustedes. ¿Quiénes miraban, en contraste, el espectador? Los negros. Ellos tenían caras. (Fuentes, 2006a:15)

Ésta podría ser, en efecto, la clave para interpretar la operación de Rivera en la ciudad símbolo del progreso industrial al principio del siglo XX: pintar la deshumanización impuesta por la industria fordista a través del rechazo de la representación de los rostros, o sea de la parte del cuerpo que más hace reconocible la identidad del ser. Al contrario, los trabajadores negros y mestizos son visibles y así demuestran tener una identidad independientemente de su función de trabajadores. En el mural el mundo mestizo, al cual el mismo Rivera pertenecía, parece capaz de superar la miseria de la condición obrera, y es como si Rivera se reconociese en estos rostros que se parecen al suyo y que se levantan en contra de su propia masificación. Por una parte el mural es una celebración del progreso industrial, que le puede ofrecer a la población una vida mejor, y por la otra es también una denuncia del mismo sistema, que para garantizar su propio desarrollo obliga los obreros a un trabajo que los despersonaliza. El contexto histórico en el cual el mural fue realizado complica aun más su lectura, ya que su aparente fe en la industria contrasta violentamente con lo que estaba realmente ocurriendo: en 1932 Estados Unidos estaban en el periodo de depresión económica que siguió a 1929, y por lo tanto en una fase de crisis para la industria. Rivera prefirió pintar las industrias en su fase de máxima actividad, aunque ésto podía parecer un poco anacrónico. La difícil interpretación del mural refleja las contradicciones del trabajo de Rivera en Estados Unidos, donde él, pintor marxista, trabajaba bajo compenso de los grandes capitalistas, lo que le provocó

duras críticas por sus compañeros del partido comunista, que le acusaron de vender su arte y sus ideales.

El narrador encuentra en un detalle del mural el rostro de Laura Díaz, y de aquí nace la idea de escribir un relato que recorra la historia de sus orígenes familiares. Diferentes lenguajes expresivos se unen para permitir la “revelación”: el fotógrafo mira a la pintura, pero no logra fijarse en los detalles hasta que no se aleja para volver a mirarlos como lo haría un cámara de cine a través de un propicio blow-up. Es en este momento que nota las mujeres, vestidas como los hombres y casi irreconocibles entre los demás obreros. Reconoce inmediatamente a Frida, pero tiene que observar más atentamente para entender quién es la otra mujer que la acompaña. Santiago observa minuciosamente su cara, hasta que lo que ve se funde con las imágenes que recuerda de su infancia.

Esos ojos que mi recuerdo muerto no conoció pero que mi memoria viva conserva en el alma [...] Esos ojos los miré temblando con un azoro casi sagrado [...] Yo miraba el rostro de esa bella y extraña mujer vestida de obrero, y al hacerlo, todas las formas del recuerdo, la memoria y como se llamen esos instantes privilegiados de la vida, se agolparon en mi cabeza como un océano desatado, cuyas olas son siempre iguales y nunca las mismas: acabo de mirar el rostro de Laura Díaz. (Fuentes, 2006a:16-17)

Santiago no ha conocido directamente a la bisabuela, porque se fue a Los Ángeles con su madre cuando todavía era muy pequeño, pero conserva muchas fotografías que la retratan. El reconocimiento de Laura es por lo tanto el fruto de una superposición de imágenes, en el cual las fotografías del pasado se unen con la representación que Santiago ve en el mural. La historia de la novela nace de la necesidad interior del narrador de reconstruir la historia de la bisabuela uniendo como las piezas de un rompecabezas las piezas de distintos lenguajes expresivos dándoles continuidad.

Además, Santiago es la persona más adecuada para recuperar la memoria de Laura Díaz, y es él mismo quien, en el epílogo, establece la línea de continuidad que a partir de la bisabuela llega hasta él:

Descubrí el rostro de una mujer que era mía, de mi sangre, de mi memoria, Laura Díaz, la abuela de mi padre, asesinado en Tlatelolco, la madre

de otro Santiago que no pudo cumplir su promesa pero que acaso le transmitió a su sobrino la continuidad de la imagen artística, la hermana de un primer Santiago fusilado en Veracruz y entregado a las olas del Golfo de México. (Fuentes, 2006a:606-607)

El cuarto y último Santiago de la novela hereda la vocación artística y la sensibilidad que caracterizan a los otros personajes que llevan este nombre. El narrador puede perpetuar la memoria de Laura porque él mismo es una continuación de su historia, y encarna la suma de las experiencias de los personajes de su familia que le han precedido. En efecto, ha traducido las tendencias artísticas de sus homónimos en su actividad de fotógrafo, compartiendo también, de esta manera, la pasión que ha animado los últimos años de Laura Díaz. Además, es el hijo de Santiago el Tercero, asesinado en Tlatelolco, y toda su vida ha sido acompañada por la figura del padre muerto por sus ideales. El “descubrimiento” de Laura Díaz en el mural de Rivera representa la síntesis de la relación entre el mundo del arte y el de la vida que está presente en toda la novela, ya que gracias a una obra de arte Santiago encuentra el cabo a los hilos desflecados de sus lejanos orígenes.

El mismo cuento de la historia de Laura Díaz es el resultado de la unión entre memoria e imaginación, o sea vida y arte, que el narrador crea junto con su novia Enedina, como él mismo dice en el epílogo:

Hablando con Enedina, recordando todo lo posible, inventando lo imposible, mezclando libremente la memoria y la imaginación, lo que sabíamos, lo que nos contaron, lo que las generaciones de Laura Díaz conocieron y soñaron, lo factible, pero también lo probable, de nuestras vidas. (Fuentes, 2006a:608)

El narrador no busca la fidelidad histórica para contar la vida de Laura, sino que su narración es el fruto de una elaboración en la que elementos reales e imaginarios se entrelazan continuamente. En sus novelas y ensayos Carlos Fuentes había ya subrayado la importancia del arte como producto de la reflexión sobre el mundo hecha por el artista y al mismo tiempo instrumento de reflexión para los demás. En *Geografía de la novela* el autor escribe:

¿Realismo? ¿No es más real Don Quijote que la mayor parte de los seres de carne y huesos? ¿Fantasía? ¿Hay realidad que no haya sido, primero, imaginada y deseada? ¿Arte comprometido? ¿Lo hay que no compromete, más bien, a quien lo mira o lo lee? ¿Artepurismo? ¿Hay arte que no esté teñido, manchado, no por la amarilla noticia del día, sino por los colores de la exclusión y el olvido, el deseo y al memoria? (Fuentes, 1993:32)

La cita ayuda a individuar la concepción del arte de Fuentes, que se ha ya comentado en el primer capítulo y que sin embargo me parece importante repetir, ya que se trata de un punto central en las teorías de Fuentes, que vuelve a subrayarlas y aplicarlas también en *Los años con Laura Díaz*. El arte se inspira en la realidad, y no puede existir sin ella, y sin embargo una obra de arte representa mucho más que una reproducción de la realidad. La elaboración que lleva de la mera imitación de la realidad a su representación es el trabajo del artista, que elige e interpreta fragmentos de realidad para dar su visión del mundo. El artista es una persona que vive profundamente su tiempo, y que lo representa creando otro mundo, paralelo al verdadero. La capacidad creadora distingue el artista y lo separa de los demás, y la actividad artística ocupa toda su sensibilidad. La prioridad atribuida a la actividad creadora queda aclarada en *Los años con Laura Díaz* en las reflexiones que Laura Díaz -según el cuento de su bisnieto- hace mientras observa a Rivera trabajando:

Diego Rivera pintaba y la puerta hacia el mundo y los hombre se cerraba para que en la jaula del arte volasen libremente las formas, los colores, los homenajes de un arte que, por muy social o político que se declare, es ente todo parte de la historia del arte, no de la historia política, y añade o resta realidad a una tradición y, a través de ella, a la realidad que el común de los mortales juzga autónoma y fluyente. El artista sabe mejor: su arte no refleja la realidad: la funda. (Fuentes, 2006a:227)

Si la reflexión citada se refiere a la pintura, naturalmente esta supremacía atribuida a la creación se aplica a todas las formas artísticas, como queda claro en el hecho de que la historia de la novela que estamos leyendo nace y se desarrolla gracias al constante diálogo entre diferentes lenguajes expresivos. En efecto, el narrador encuentra su inspiración mientras está fotografiando un mural, y este impulso a la creación se traduce en un gran afán creativo, en la espera del relato.

El narrador, junto con su novia, realiza con su cuento una compleja operación sobre la memoria, en la que, gracias a los elementos de imaginación que añade a la historia de Laura, puede introducir en ésta detalles que hablan también de sí mismo. Como Rivera con los obreros de su mural, así el narrador interno de la novela siente la necesidad de reconocerse en la historia que él mismo crea y establecer un hilo que une pasado y presente. En el epílogo de la novela se dice:

La memoria actual consagraba, aunque la deformase, la memoria de ayer. La imaginación de hoy era la verdad de ayer y de mañana. (Fuentes, 2006a:608)

El narrador declara haber añadido unos elementos a la realidad histórica, revelando de hecho que lo que ha escrito corresponde sólo parcialmente a los sucesos reales. Desde la perspectiva del presente el cuento recupera la memoria del pasado y la celebra, lo que no conlleva necesariamente la fidelidad a los detalles históricos, sino la atención hacia los aspectos que el mismo narrador considera más significativos para su cuento. La dimensión del cuento crea un mundo, dentro del cual valen las reglas establecidas por el narrador, que es el fundador de este mundo. En todas las novelas se realiza un pacto implícito entre lector y narrador en el cual el uno acepta el mundo que el otro le propone. En *Los años con Laura Díaz*, donde el narrador en el prólogo y en el epílogo explica la génesis de su obra, la relación que se establece con el lector es inmediata y explícita. Me parece interesante el sistema de cajas chinas que se crea en la novela. Primero, Santiago hace del mural de Rivera lo que Rivera hizo con la realidad: elige un aspecto que le parece particularmente significativo y lo convierte en el sujeto principal de su obra. El pintor le ofrece al fotógrafo una idea, que éste desarrolla alejándose, si lo cree oportuno, del punto inicial: no se trata de infidelidad a la fuente, sino de la elaboración necesaria para toda elaboración artística, en cuyo sistema de filtros y caleidoscopios se esconde una verdad que nos aproxima a la realidad más aún que la imagen fotográfica de la misma.

Además, el narrador interno cumple la misma operación del narrador externo, o sea funde en su cuento elementos históricos y elementos imaginarios.

Fuentes “crea” el mundo de Laura Díaz y la misma protagonista, haciéndola vivir en un contexto histórico en el cual actúan personajes realmente existidos, histórico y fundamentales del siglo XX mexicano; Santiago -él también imaginario- cuenta la historia de Laura, que para él es un personaje real, y al hacerlo inventa la vida interior de una bisabuela que no conoce y sobre la cual no realiza investigaciones de archivo. Para entender la complejidad de la novela es preciso tener en cuenta la presencia de estos diferentes niveles que se entrelazan continuamente.

3.3 Diego Rivera y Frida Kahlo

Laura entra en contacto directo con el mundo del arte gracias a sus relaciones con los artistas más importantes de su época. En particular, trabaja con Diego Rivera y Frida Kahlo, pintores que tuvieron una importancia fundamental en el México del periodo posrevolucionario. El encuentro con la pareja de pintores representa para Laura la posibilidad de seguir desde una posición privilegiada el trabajo de los artistas y de observar cómo las complejas personalidades de ambos se expresan en sus obras. Diego y Frida tenían caracteres bastante distintos, que se manifestaban en tipos de obras diferentes bien en los contenidos bien en la forma. Rivera, junto con Orozco y Siqueiros, fue uno de los grandes muralistas que con sus obras monumentales celebraron el nacimiento de un nuevo México, aunque los tres tenían ideas y estilos muy diferentes. Frida era la protagonista de un tipo de pintura más personal, que se manifestaba en sus cuadros, frecuentemente autorretratos. Lo que sí unía los dos pintores era el profundo interés hacia México y sus orígenes, sobre todo a través de la recuperación del elemento indígena, que está presente como referencia constante en la obra de ambos.

Los dos pintores compartían también la activa participación a las actividades del partido comunista, aunque Rivera se encontró muchas veces en posiciones no conformes con la ortodoxia de la disciplina de partido.

Además de su fama y de su compromiso político, Diego y Frida formaban una pareja poco común ya de por sí: él era un gigante, feo pero muy apreciado por las mujeres, pintor ya famoso que buscaba más notoriedad a través de la

provocación constante, mientras que ella, veinte y dos años más joven que él, era en apariencia mucho más frágil, enfermiza y coja a causa de un terrible accidente. Sin embargo, los dos tuvieron una relación larga e intensa, en la cual la vida artística y la privada se entrelazaban continuamente.

En *Los años con Laura Díaz*, su relación con la pareja le permite a Laura trabajar por primera vez, y ver con sus propios ojos la realización de la unión entre política, vida y arte. Además, gracias al trabajo, Laura puede iniciar a poner la base concreta sobre la cual desarrollar su proceso de independencia.

La experiencia de Laura con Rivera y la Kahlo tiene un importancia central en el mecanismo de la novela también porque constituye la demostración de que el arte puede ofrecer otro modelo de vida, y de que este modelo funciona.

Como se ha visto, el prólogo de la novela desvela el mecanismo de la escritura; analizando los personajes de Diego y Frida se puede ver cómo funciona la pintura. Los dos tipos de creaciones artísticas tienen en común la característica fundamental de ofrecer una versión de la realidad mediada por el trabajo del autor, que convierte en arte los estímulos que le llegan del mundo.

Dado la importancia que tiene el arte en la novela, y la importancia de Diego Rivera y Frida Kahlo en la vida artística y política de su país, las figuras de los dos artistas serán analizadas por separado, considerando primero sus biografías y luego su papel en el relato de Fuentes.

3.4 Diego Rivera

La figura de Diego Rivera es muy compleja, bien por su actividad artística bien por su vida personal. Su actividad está estrechamente relacionada con la historia del México del siglo XX, a la cual participó activamente por su compromiso político. Para entender la figura de Rivera es preciso conocer unos elementos del contexto en el que trabajó, y en particular el movimiento muralista del cual Rivera fue uno de los protagonistas absolutos.

La formación del pintor se realizó en México y en Europa: en su país Rivera estudió en la academia, donde recibió una instrucción clásica. Sin embargo, el

estilo de Rivera fue muy influenciado también por las obras del artista Posada, en las cuales se hacía una fuerte sátira contra la sociedad y se representaban los elementos típicos de la cultura mexicana. Los maestros de Rivera no eran sólo americanos: entre 1907 y 1921 el pintor pasó un largo periodo en Europa. Aquí pudo conocer las obras de los grandes pintores del Renacimiento italiano, estudió las pinturas de Goya, observó los cuadros con los cuales Cezanne había transformado el arte y, viviendo en París, conoció a los artistas de las vanguardias del inicio del siglo XX. En particular, Rivera se aplicó al cubismo, que practicó primero en las telas y que luego, de vuelta a México, influyó en sus murales.

Si la etapa europea le permitió a Rivera completar su formación artística, es preciso notar que lo alejó de los eventos de su patria: Rivera no estaba en México cuando estalló la Revolución ni durante las fases de los combates. El pintor volvió en 1921, cuando el intelectual José Vasconcelos ya era el Secretario de la Instrucción Pública de un gobierno revolucionario, y había elaborado su programa de ampliar la difusión de la cultura en el país, bien combatiendo el analfabetismo, bien pidiendo a los artistas que narrasen la epopeya del pueblo mexicano con sus obras. Este proyecto de Vasconcelos correspondía perfectamente con la idea de Rivera y de los otros dos grandes muralistas, Orozco e Siqueiros, de que el arte debiera ser pública y accesible para todos. Los tres artistas aceptaron los encargos de Vasconcelos para pintar los edificios públicos, y realizaron obras monumentales, extremadamente visibles, en las que las imágenes presentaban las fases fundamentales de la historia mexicana. Una obra pública en la que trabajaron los tres fue la decoración de la Escuela Nacional Preparatoria, en la cual los trabajos duraron varios años, debido a la grandeza de la obra y a la complejidad de su realización. En el mismo periodo nació el Sindicato de los técnicos, pintores y escultores, en el cual militaban sobre todo Rivera y Siqueiros, que elaboró también el manifiesto que proclamaba la voluntad de un arte que le diera instrumentos ideológicos a la población para su educación política, individuando en el muralismo el único tipo de arte que pudiera concretizar ese deseo.

En los trabajos realizados para la Preparatoria, Rivera empezó ya a manifestar la admiración hacia el indigenismo que constituye una característica constante de su obra. Después de la larga permanencia del pintor en Europa, Vasconcelos le había invitado a pasar un periodo en Tehuantepec, donde el pintor pudo estar en contacto con la población indígena y redescubrir sus propios orígenes.

El interés del pintor hacia el elemento indígena y la temática política se manifestaron de manera aun más fuerte en la gigantesca obra mural que decora el Palacio de la Secretaría de la Pública Instrucción, ésta también realizada para el ministro Vasconcelos. En ocasión de este trabajo Rivera fue nombrado Jefe del Departamento de Artes Plásticas, lo que le procuró fuertes críticas por parte de los otros artistas del Sindicato, que le contestaban bien el hecho de haber aceptado una posición privilegiada respecto a sus colegas, bien el de institucionalizar su arte.

El pintor organizó el Palacio de la Pública Instrucción como un sitio donde poder comunicar su visión del mundo, profundamente marcada por sus ideales socialistas. Rivera repartió la enorme composición entre un área dedicada al trabajo y una a las tradiciones y a las fiestas del pueblo mexicano. En las escenas dedicadas al trabajo, Rivera expuso sus ideas políticas retratando los trabajadores como Cristos dolientes, obligados a una vida de sacrificios en la cual la muerte aparece como una liberación. A la denuncia de las inhumanas condiciones de trabajo en los campos y en las minas, Rivera unió la representación de los aspectos más alegres de la vida mexicana, que se relacionan con las fiestas populares y con la Revolución. En las escenas de las fiestas populares se juntan muchísimas figuras, que representan un pueblo, formado sobre todo por indios, que participa unido a sus ceremonias. Entre éstas se encuentran también las celebraciones para los eventos de la Revolución, como la *Fiesta del primer de mayo* y *La redistribución de las tierras*. A la serenidad transmitida por las fiestas, Rivera junta ilustraciones inspiradas en los corridos, o sea las canciones populares de la Revolución, exaltándola sin reservas, y momentos de fuerte sátira contra los ricos capitalistas y los intelectuales aburguesados. La continua alternancia entre la

visión idílica del mundo indígena, la crítica al sistema burgués y la exaltación de la Revolución da voz al sueño de Rivera de una sociedad profundamente reformada, capaz de rechazar el mito del capitalismo y al mismo tiempo de recuperar su identidad gracias a la valorización de su componente indígena.

El trabajo para la Secretaría de Pública Instrucción, realizado entre 1924 y 1928, ofrece un ejemplo de las características principales del pintor. Primero, es una obra monumental, que ilustra la enorme capacidad de trabajo que Rivera siempre tuvo; luego, representa la unión total de arte y política que el pintor practicó siempre, haciendo de sus obras también otros tantos manifiestos ideológicos. La fuerte presencia de la política en sus murales a menudo le causó problemas a Rivera, ya que se le contestaba el hecho de utilizar los trabajos públicos para dar su personal visión de los sucesos históricos. Por ejemplo, en la obra que se acaba de describir la interpretación es sólo positiva para la Revolución y el pueblo y sólo negativa para la burguesía.

Otro gran trabajo atribuido por el gobierno mexicano a Rivera fue el de decorar el Palacio Nacional, donde trabajó entre 1928 y 1935, con pausas debidas a sus viajes a Estados Unidos. La importancia de los murales del Palacio Nacional está en el hecho de que por primera vez se representó la Revolución dentro de un contexto histórico más amplio. Rivera dividió su mural en tres partes: una está dedicada al pasado precolombino, otra a la historia del país de la Conquista a la Revolución y la tercera al futuro que Rivera imaginaba para México. Evidentemente, el mural debía ser una ilustración de la historia del país, parte integrante de la construcción de la identidad nacional que los gobiernos tenían que actuar después de la Revolución, también a través del reconocimiento que el pueblo podía hacer de sí mismo en los murales. Así define esta operación Desmond Rochfort:

Nel corso degli anni Trenta, sul terreno di questa dinamica politica, Diego Rivera e José Clemente Orozco creavano una serie di epici cicli murali sulla storia messicana con cui si ripromettevano di fare non una semplicistica propaganda di un preconcetta identità nazionale messicana, bensì un'operazione di riappropriazione e riassetto del passato del proprio paese in una storia fruibile. (Rochfort, 1997:84)

En concordancia con el fervor indigenista que caracterizó siempre la obra de Rivera, el mundo prehispánico es representado en este mural como una edad de oro, en la cual triunfa la armonía entre los hombres, la naturaleza y el mundo de los dioses. Rivera no pintó, ni en el Palacio Nacional, ni en el contemporáneo trabajo para el Palacio de Cortés en Cuernavaca, la crueldad de los sacrificios rituales o las divisiones y las guerras entre las diferentes civilizaciones indígenas que las debilitaron ya antes de la llegada de Cortés y de los otros invasores. La Conquista, sin embargo, es representada como la base de la Historia nacional, una base indudablemente violenta, caracterizada por la disparidad de fuerzas entre europeos e indios y el sometimiento físico y cultural de éstos. En el mural está también presente la Iglesia, bien con sus aspectos positivos, por ejemplo los franciscanos que vivían al lado de los indios, bien con sus violencias, como prueban las imágenes de la Inquisición. Junto a la Conquista, el mural representa también los momentos y los personajes fundamentales de la lucha para la Independencia, el periodo porfiriano y la Revolución, en un continuo contraste entre la persecución perpetrada por los conquistadores o, más tarde, por los caciques, y el heroísmo del pueblo que resiste y lucha para liberarse. La gran representación se cierra sobre otra imagen utópica, la edad en la que los obreros, guiados por las enseñanzas de Marx, llegan a tener su posición en la historia nacional. Como se ve, el mural responde perfectamente a la necesidad de los gobiernos posrevolucionarios de establecer en la población un sentido de fuerte pertenencia a la nación. Rivera fue un activo colaborador de los gobiernos en este sentido, y, como demuestra claramente este mural, tendió siempre a dar una visión idealizada de México. La corrupción que reinaba en el País de la posguerra no entraba en las representaciones épicas del pintor, animado por lo que parece un inquebrantable optimismo.

Rivera interrumpió por un periodo su trabajo en el Palacio Nacional, porque fue llamado a Estados Unidos, para obras comisionadas justamente por los mismos capitalistas que atacaba. Los trabajos realizados en San Francisco, Detroit y Nueva

York le procuraron a Rivera fuertes críticas y problemas con otros artistas comunistas. Se le reprochaba a Rivera no sólo haber puesto su arte a servicio del capitalismo, sino también el implícito apoyo que sus murales parecían atribuir a este sistema. En efecto, Rivera estaba cautivado por las posibilidades del progreso industrial y la riqueza de Estados Unidos le parecía la promesa de un mundo mejor para todos. Las alegorías que realizó en San Francisco son celebraciones de una tierra fértil, cuya población ha sabido utilizar las riquezas naturales para mejorar sus condiciones.

De la misma manera, el mural hecho en la Ford de Detroit un año después expresaba la fe del pintor en la posibilidad de una industria cuyos éxitos se aplicaban a la vida del hombre, aunque no faltan, en su realización, elementos de crítica social.

Sin embargo, el espíritu provocador de Rivera volvió a expresarse contundentemente en Nueva York, en el mural realizado en el Rockefeller Center. Aquí Rivera decidió trabajar sobre el tema de la liberación del hombre; su proyecto fue aceptado sin problemas, pero cuando se descubrió que Rivera estaba pintando la cara de Lenin como guía de los obreros, el pintor fue invitado a suspender el trabajo. Rivera se negó, y su obra fue consecuentemente destruida por orden del mismo Rockefeller. Este episodio ilustra la personalidad y las contradicciones del personaje Rivera: el retrato de Lenin era claramente una provocación, hecha para que el artista pudiera reclamar la independencia de su arte. Declarando que su mural podía ser destruido pero no cambiado Rivera se presentaba al mundo como el intransigente defensor de un arte puro, cuya integridad intelectual debía ser preservada aún a costa de su integridad física. Además, la contraposición con un hombre importante como Rockefeller le procuró a Rivera un enorme interés mediático. El artista estaba en el centro de la atención tanto como su trabajo, y los análisis sobre el mural se traducían en una curiosidad general hacia el pintor que lo había creado. A Rivera le gustaba que se hablase de él, y le divertían también las críticas y los ataques, porque cualquier tipo de

atención exaltaba su narcisismo. En *Los años con Laura Díaz* así se describe el trabajo de Rivera en Nueva York:

Atacado por los capitalistas por comunista y por los comunistas por capitalista, Rivera se sentía puro mexicano, mexicano burlón y travieso, [...] encantado de ser el blanco del deporte nacional de atacar a Diego Rivera. (Fuentes, 2006a:241)

Es preciso decir que la adhesión de Rivera al Partido Comunista fue siempre problemática justamente a causa de su personalidad, que lo llevaba a menudo a tomar posiciones provocativas. Un evento que signó una profunda división entre Rivera y el Partido fue el asilo ofrecido por el pintor a Trotsky, el ex-líder de la Armada Roja huido de la persecución estalinista. Las relaciones entre el pintor y el revolucionario luego se interrumpieron, pero, claramente, el hecho de haber protegido al hombre declarado por Stalin enemigo del comunismo puso a Rivera en una posición de franco contraste con la ortodoxia de su partido.

La larga introducción sobre la personalidad y la obra de Rivera es útil para entender su papel en *Los años con Laura Díaz*. Como ya se ha dicho, el mundo del arte representa para la protagonista de la novela un polo de atracción constante. Laura Díaz es cautivada por las posibilidades expresivas ofrecidas al artista por su trabajo, o sea por la posibilidad de encontrar una forma adecuada, un cauce propicio para expresar su reflexión sobre la realidad. Durante su vida, Laura ha sido siempre una espectadora, de las actividades de su familia como de la vida política de su marido, y en la edad adulta siente la necesidad de expresarse de manera autónoma, recurriendo también al bagaje de impresiones acumulado a lo largo de los años. Se podría decir que como el Rivera real, con los otros muralistas, le ofreció a México un léxico visual para reconocerse en su propia historia, así el Rivera de la novela le ofrece a Laura el léxico para entender su propia vocación artística. Laura le conoce mientras él está pintando en el Palacio Nacional, en el periodo de la Presidencia de Obregón. La mujer ama recorrer la ciudad en el periodo del cambio posrevolucionario, en el cual los pintores, trabajando en absoluta libertad por encargo del mismo gobierno, son el símbolo de la nueva

época que se ha iniciado en el país. Mientras observa Rivera pintando, Laura es a su vez observada por el artista y es así que los dos se conocen. En perfecta consonancia con su personalidad muy extrovertida, en efecto, el pintor no se fija sólo en su trabajo, sino que mira también al ambiente que rodea su propio taller, casi como si estuviera representando un espectáculo y quisiera enterarse de las reacciones de su público.

Es interesante notar que estas excursiones en la ciudad son también las primeras ocasiones en las que Laura experimenta la libertad en su vida de casada, ya que deja a sus hijos con la tía María de la O y puede así moverse sola y sin responsabilidades. Por lo tanto, el encuentro con los pintores se une a la idea de una libertad que no es sólo la conquistada por el país en general, sino también la que cada uno puede descubrir y elegir para sí mismo.

Después de la ruptura de la relación con Orlando, en un momento de fuerte crisis personal, Laura contrapone la insatisfacción de su vida con la promesa de realización que representa para ella la pintura de Rivera, y decide buscar su propio rescate pidiéndole trabajo al mismo pintor. En su casa conoce también a Frida Kahlo y entra en el mundo anticonvencional de la pareja. Los dos representan un modelo alternativo de matrimonio, en el que la relación no es fácil, pero el diálogo parece posible.

Rivera era, y así aparece en la novela, un artista completamente absorbido por su trabajo y por el personaje que él mismo había decidido interpretar, y no siempre su protagonismo le permite dedicar sus atenciones también a Frida. La pareja tuvo siempre una relación compleja, marcada por continuos alejamientos y reconciliaciones y por las frecuentes infidelidades, sobre todo por parte de Diego, que mantuvo siempre relaciones extraconyugales. En la novela destacan las personalidades de los dos pintores, presentados desde la perspectiva de Laura. El viaje a Detroit le ofrece a la protagonista la posibilidad de observarlos, e intentar penetrar el misterio de su unión.

Me parece interesante la manera en la cual se describe al personaje de Rivera. Se ha hablado de la tensión entre arte y política que caracteriza los

hombres de la vida de Laura: Rivera se encuentra en un punto liminar entre las dos categorías, porque une los dos tipos de actividad. En efecto es un pintor pero es también el autor de obras fuertemente marcadas por la ideología comunista. El compromiso político de Rivera es una característica omnipresente en sus pinturas y en el personaje que él construyó sobre sí mismo, y se refleja naturalmente también en el personaje literario. Además, Rivera era un hombre complejo, y su figura está marcada por un juicio biográfico generalmente severo. Fuentes, en *Los años con Laura Díaz* profundiza el personaje del pintor y junto con su aspecto público presenta también una interpretación más privada de Rivera, lo que mitiga el juicio general sobre el personaje, sin esconder sus aspectos negativos.

Laura pasa mucho tiempo observando a Diego, porque está fascinada por el tipo de hombre que Rivera representa, diferente de todos los otros a los que ha conocido, y sobre todo porque le interesa su pintura. Como se ha dicho, Laura ya había visto a Rivera trabajando en México; ahora puede observarlo más atentamente en Detroit e intentar entender cuál es el origen de sus obras. En particular, Laura puede ver la relación exclusiva que Rivera establece con su trabajo: Rivera crea un mundo del cual él es el dueño absoluto, y del cual está excluido todo lo que puede interferir entre el artista y su creación. La complejidad del mundo artístico de Rivera es evidente en este pasaje:

Laura encontraba la novedad excitante de un hombre creativo, a la vez fantástico y disciplinado, tan trabajador como un albañil y tan soñador como un poeta y tan divertido como un cómico de carpa y tan cruel, en fin, como un artista que necesita ser el dueño tiránico de todo su tiempo, sin contemplación alguna para las necesidades de los demás, sus angustias, sus gritos de auxilio. (Fuentes, 2006a:227)

Las grandes obras políticas de Diego son el producto también de este egoísmo, ya que son el fruto de la decisión del artista de dedicar todas sus energías a su trabajo. Sin embargo, Fuentes, como se decía, profundiza la visión del personaje y presenta, a través de las observaciones de Laura, también sus debilidades, en particular por lo que se refiere a su relación con Frida:

Y el propio Diego, ¿era tan fuerte como su apariencia física, gigantón, robusto, o tan débil como ese mismo cuerpo desnudo, sin vello, color de rosa, gordinflón, con un pene infantil, que Laura descubrió una mañana al abrir accidentalmente la puerta del camarín? ¿No sería ella, Frida, la víctima, quien le daba la fuerza a él, el hombre del vigor y las victorias? (Fuentes, 2006a:227)

En la vida privada se revela la incapacidad de bastarse a sí mismo de este hombre, que necesita a la mujer para poder comunicar sus debilidades y sus angustias artísticas. Gracias a esta perspectiva, que une lo público y lo privado, se puede entender de manera más completa el personaje. La solidez ideológica de las obras Rivera representa la fe del pintor en el comunismo; sin embargo, Rivera reelabora constantemente los conceptos de su parte política, en un proceso de continua búsqueda de la manera más significativa para representar sus ideales. Además, en la novela queda clara la necesidad del pintor de tener continuamente contactos con los demás, como revela su relación privilegiada con Frida, espejo de sus inquietudes, con la cual se crea un fundamental diálogo artístico y personal.

Además, respecto al matrimonio de Laura, el de Rivera parece tener más posibilidades de éxito. En efecto, en la dimensión privada, marido y mujer se completan recíprocamente: Frida compensa la debilidad física con su talento y su fuerza, mientras que Diego abandona el papel de gigante histriónico para refugiarse en la relación con su mujer. Los dos parecen necesitarse, y sobre todo, a diferencia de lo que ocurre entre Laura y su marido, comparten una pasión común que los lleva a tener un diálogo continuo. Me parece significativo lo que ocurre con el mural de Detroit: como se ha dicho, en la obra no se ven los rostros de los obreros blancos. La novela describe la dificultad del pintor para darles personalidad a las caras que para él eran insignificantes, todas iguales “como bolillos en una panadería”. Frida es la única que, viendo por primera vez el mural, entiende la decisión del marido de no representar estos rostros que para él eran a la vez expresiones de un pueblo al que no entendía y productos de un sistema que desaprobaba.

En el mismo mural, tan difícil de realizar para Diego, aparecen, según la novela, los retratos de Frida y Laura. En el mural de la Escuela Preparatoria Diego había ya retratado a Frida distribuyendo las armas para la Revolución, junto con amigos como la fotógrafa Tina Modotti, el exiliado cubano Juan Antonio Mella y el muralista Siqueiros. Frida volverá en el mural *Sueño de una tarde dominical en la Alameda central*, realizado en 1947. Aquí Rivera se retrata a sí mismo como un niño, entre Posada, su maestro de juventud, y Frida, representada como una figura maternal que le protege a su marido-niño.

La inclusión de Frida en los murales no es sólo un acto de cariño de Rivera hacia su mujer, sino también la manera que del pintor tiene para poner en sus obras los aspectos más personales de sí. La representación de Frida en Detroit responde a la misma necesidad del pintor de reconocerse en su propio trabajo. Frida y Laura son ajenas al sujeto del mural, pero forman parte de la vida de Rivera, y por lo tanto forman también parte de su obra. En particular, en un mural como el de Detroit, en el que Rivera tuvo tantas dificultades en representar los rostros, los retratos de Frida y Laura como dos obreros más del conjunto manifiestan, según mi opinión, la necesidad del artista de hacer reconocible su trabajo. El mural se convierte así en un espejo del mismo artista que lo ha creado, espejo deformante y parcial como lo son todas las obras de arte, en el cual se encuentran fragmentos simbólicos de la identidad del artista. Por eso, cuando el mural está terminado, no son sólo las dos mujeres las que ven sus propios retratos, sino el mismo Rivera que ve la imagen de sí mismo transfigurada en los rostros de sus dos mujeres.

La pintura representa para Rivera un lenguaje privilegiado, un código que le permite expresar todos los aspectos de su personalidad: a las imágenes que hablan de su compromiso político se juntan las que se refieren más directamente a la vida privada. Ésta es una concesión a la dimensión afectiva del pintor que suaviza la clara posición ideológica que está a la base de la obra. Es como si el pintor dejase caer por un momento su máscara pública para revelar su aspecto personal.

En particular, me parece interesante considerar el hecho de que justamente el continuo diálogo entre actividad artística y vida privada es fundamental para la

unión entre Frida y Diego. Como se ha dicho, el matrimonio entre los dos pintores fue siempre difícil, y en la misma novela Fuentes no evita las críticas a Rivera; al mismo tiempo, sin embargo, Diego y Frida siguen estando juntos no obstante sus incomprensiones. Es evidente la diferencia entre esta pareja y la formada de Laura con su marido, incapaces de comunicar. La protagonista y Juan Francisco no tiene posibilidades de diálogo también porque Juan Francisco vive de ideas monolíticas y su rigidez ideológica lo aleja cada día más de su mujer, que, por el contrario, intenta siempre elaborar de manera personal sus experiencias. Juan Francisco se parece a Rivera por la exasperación de su dimensión pública y por la enorme importancia atribuida al compromiso político. La diferencia sustancial entre ambos depende de sus trabajos: la actividad sindical provoca la progresiva esclerotización ideológica de Juan Francisco, mientras que la pintura le facilita a Rivera la exploración intelectual abierta y vital de sus temas y de su personalidad.

En la relación entre Frida y Diego el arte se presenta como un elemento ambivalente. En efecto, Diego está tan absorbido por su trabajo que descuida a su pareja, y, sobre todo, su protagonismo se exalta en las posibilidades de estar al centro de la atención que le ofrece su actividad. Al mismo tiempo, el arte constituye indudablemente un nivel común en el cual los dos pueden encontrarse y confrontar sus recíprocas experiencias.

En la relación osmótica entre vida y arte los dos polos se afectan continuamente el uno con el otro, en una relación de especularidad constante. Si la actividad artística influye la vida personal del artista, así la vida se refleja, transformada, en las obras de arte. Esta relación representa en parte la síntesis entre vida y arte que Laura va buscando, y crea un diálogo constante entre la realidad y su “elaboración”, permitiendo la profundización de la reflexión sobre ambas.

3.5 Frida Kahlo

Frida Kahlo es uno de los personajes de la novela más significativos para Laura. Las dos mujeres se conocen cuando Laura va a pedirle trabajo a Diego

Rivera, y su relación se profundiza durante el viaje a Estados Unidos, durante el cual pasan mucho tiempo juntas. Como para Rivera, la comprensión del personaje de Frida en la novela resulta más fácil si antes se introduce su biografía.

Frida era originaria de Coyoacán, de madre mexicana y padre alemán; nació en 1907, aunque declaraba haber nacido en 1910, como homenaje a la Revolución. La vida de la mujer se caracterizó por los problemas de salud que la afligieron ya desde niña: a la edad de seis años se enfermó de poliomielitis, y consecuentemente su pierna derecha se quedó para siempre más débil que la otra. El problema a la pierna hizo Frida coja, lo que le causó siempre complejos para su aspecto físico, y le provocó, en la edad adulta, dolores continuos. Frida frecuentó la Escuela Preparatoria de Ciudad de México, donde era una de las poquísimas mujeres, dado que la instrucción superior en los años Veinte era reservada a los hombres. En la Preparatoria la joven se unió al grupo de los “Cachuchas”, formado por estudiantes que se ocupaban sobre todo de literatura, y que fueron su primer grupo de amigos. La Preparatoria fue también el lugar donde Frida encontró por primera vez a Diego Rivera, que en aquella época trabajaba a los murales pedidos por el ministro Vasconcelos.

Cuando Frida tenía dieciocho años le ocurrió el hecho que marcó toda su vida: el autobús que la llevaba de la Preparatoria hacia su casa tuvo un grave accidente con un tranvía. A Frida se les rompieron varias costillas, la columna vertebral, la pelvis, una pierna, un pie, el hombro, y la chica tuvo que quedarse en la cama varios meses, sin saber si nunca volvería a caminar. Las consecuencias del accidente influenciaron toda su vida, y le impidieron, entre otras cosas, tener el hijo que tanto quería. Durante los meses en los cuales no pudo levantarse, Frida empezó a pintar para vencer el tedio de la inmovilidad. Su padre, fotógrafo, poseía unos colores al óleo, que fueron los primeros instrumentos de trabajo para la joven. Frida realizó retratos de sus amigos y de su hermana, pero, sobre todo, empezó a realizar autorretratos. Junto al caballete que le habían montado sobre su cama estaba un espejo, para que la joven pudiera utilizarse a sí misma como modelo. Frida siguió siempre indagando su propia imagen en el espejo; el autorretrato es,

en efecto, un rasgo característico de su producción, que evoluciona y cambia sus características siguiendo la maduración de la mujer.

Cuando pudo volver a caminar y tener una vida más o menos normal, Frida reanudó las relaciones con los amigos de los “Cachuchas”, que la presentaron al grupo de artistas comunistas que vivían en México DF. En la casa de Tina Modotti, fotógrafa italiana miembro de este grupo de intelectuales del periodo posrevolucionario, Frida reencontró a Diego Rivera. En 1928 Frida era mucho más madura que en el periodo de la Preparatoria, y sobre todo había encontrado su vocación artística. La fascinación recíproca entre ambos los llevó a casarse en 1929. Dos años más tarde, basándose probablemente en una foto del día de las bodas, Frida realizó un cuadro que representaba a ella y a Diego juntos. En la obra, la diferencia física entre la pareja está exagerada. Diego parece un gigante con los pies enormes, mientras que Frida, muy pequeña, se apoya a él, y está en una posición que hace destacar más el gran artista a su lado. Los símbolos revelan los significados implícitos del cuadro: él tiene en la mano una paleta, que define su profesión, ella lleva un vestido típico de las mujeres indias, que en el tiempo se convirtió en su traje habitual. La larga y amplia falda le permitía esconder la pierna enferma, y, además, Diego amaba mucho que su mujer evidenciara su origen india. En efecto, el traje de Frida era un homenaje a la tradición de su país; uno de sus modelos era Tlazolteotl, diosa de la fertilidad de los Méxicas, símbolo de la maternidad que la pintora deseaba y que nunca realizó. Frida construyó su estilo como si fuera ella misma una obra de arte, convirtiendo su propia imagen en una celebración de la creatividad espontánea de su cultura.

En 1930 la pareja se fue a Estados Unidos por el trabajo de Diego. Si el pintor, como se ha subrayado en el párrafo precedente, bien siendo declaradamente comunista, estaba fascinado por las posibilidades ofrecidas por la nación del progreso, Frida sufría mucho por la lejanía de México. Es preciso considerar que mientras el muralista estaba completamente absorbido por su trabajo, la mujer se encontraba sola, en un país donde no conocía a nadie y cuyo paisaje contrastaba violentamente con el de su adorado México. En este periodo Frida pintó cuadros,

como el famoso *Autorretrato en la frontera entre México y Estados Unidos* de 1932, en los que contraponía los paisajes de México y Estados Unidos, el uno lleno de naturaleza y colores, y el otro poblado por máquinas y rascacielos, aparentemente falto de vida.

La situación personal de Frida se agravó dramáticamente en Detroit, cuando perdió al niño al que esperaba. El episodio, del cual se habla difusamente también en *Los años con Laura Díaz*, evidenció aun más los graves problemas físicos de la mujer, que no pudo completar su embarazo por las consecuencias del accidente. También en esta ocasión, Frida se puso a trabajar desde su cama, ayudada por Diego, que le proporcionaba telas y colores, y de esta manera intentó desahogar su desesperación a través de la pintura. El aborto es el gran tema de su cuadro *Henry Ford Hospital*, en el que ella está desnuda y sangrante sobre una cama, rodeada por los símbolos de lo que le había ocurrido, un feto, un caracol (símbolo de sexualidad), una pelvis, una orquídea (que representa su amor hacia Diego), la maquinaria de un hospital y una columna vertebral rota, todos unidos a su cuerpo con hilos rojos. La cama está aislada en un paisaje desierto y a los lados se ven las tristes industrias Ford.

También en Nueva York Frida se sentía muy sola, dado que Diego seguía entusiasmado por su trabajo y aparentemente no tenía intención de volver a México; sin embargo, la representación de Lenin en el Rockefeller Center provocó el regreso de la pareja antes del tiempo previsto. En México los dos siguieron teniendo una vida conyugal problemática, al punto que llegaron pronto a una separación de hecho.

En este periodo Frida empezó a recibir el plauso de la crítica y del público, y en 1937 fue llamada por el surrealista Breton a exponer unos cuadros en una exposición dedicada a México en París. Sin embargo, el grupo de los surrealistas decepcionó profundamente a Frida, que los encontraba demasiado intelectuales y consideraba estériles sus realizaciones artísticas. Poco tiempo después fue organizada también una exposición dedicada a la sola Frida en Nueva York, la cual obtuvo bastante éxito, también gracias a la venta de un buen número de cuadros.

El periodo de separación de Diego coincidió entonces con la independencia económica y también con una nueva libertad afectiva, dado que Frida tuvo relaciones con otros hombres y mujeres. No obstante le permitiese una notable libertad, la separación del marido representaba un dolor constante para Frida, como demuestra el cuadro *Las dos Fridas*. Aquí la imagen de la pintora se desdobra: una Frida está vestida de india, a representar la Frida amada por Diego, mientras que la otra lleva un vestido europeo, y representa a la Frida “rechazada”. Dentro de los pechos de las dos mujeres se ven sus corazones, unidos por un hilo rojo; mientras que la Frida india está bien, del corazón de la Frida rechazada sale una vena sangrante, que le está lentamente matando y que indica su sufrimiento.

El dolor por la separación era ciertamente compartido también por Diego, porque los dos volvieron a casarse en 1940, y el pintor aceptó todas las condiciones que le impuso la mujer, como por ejemplo la de vivir en dos casas distintas. Poco tiempo después la salud de Frida se agravó seriamente, obligándola a una serie de operaciones a la espalda y a la pierna, que al final tuvo que ser amputada. A pesar de sus condiciones físicas, Frida siguió trabajando, y intensificó también su actividad en el Partido comunista. En este periodo, en efecto, realizó unos cuadros que revelan su fe en la figura de Stalin, visto como un padre benévolo, y en el comunismo como vehículo de la paz y como medio de salvación. La fe en el comunismo era también para Frida la manera de superar la profunda desesperación causada por la amputación de la pierna, que agravó, naturalmente, sus dificultades de movimiento, obligándola a utilizar a menudo la silla de ruedas.

La salud de la pintora era tan débil que a la exposición organizada en 1953 en México DF para celebrar su arte ella participó desde su cama, que fue llevada a la galería, porque ella no podía levantarse. Frida murió el año siguiente de una pulmonía.

La reseña de la vida de Frida completa lo que se ha dicho en el párrafo precedente sobre Diego Rivera, porque ambos viven las mismas experiencias, pero las perciben de manera diferentes debido a sus distintas sensibilidades. En *Los años con Laura Díaz* se nota una mayor atención hacia el personaje de Frida,

también porque es ella, en la pareja de pintores, la que tiene las relaciones más intensas con Laura. El primer encuentro con la pintora es para Laura una revelación: Frida aparece vestida con su típico traje indio, con muchos collares y anillos en cada dedo. Además, la visión lleva Laura a pensar en sus abuelos: en la abuela Cósima por la importancia dada a los dedos de Frida por los anillos, y en el abuelo Felipe porque él fue el guía de Laura en la selva, donde viven los dioses de la naturaleza, y Frida entra inmediatamente en el imaginario de la mujer como “diosa de la metamorfosis”. Frida encarna la tradición indígena y su relación con el mundo de la naturaleza, y al mismo tiempo les permite a los demás volver a tener contactos con sus orígenes.

Por otro lado, Frida representa un tipo femenino nuevo para Laura: es anticonvencional en todos los aspectos de la vida, de su manera de vestir hasta su vida privada, que comparte con un hombre difícil como Rivera. Además, Frida ha logrado convertir su vocación artística en su trabajo, llegando a ser independiente. Laura, cuando la conoce, se encuentra en un momento de dificultad debido también al hecho de que todavía no ha individuado cuál es su identidad. En particular, después del fracaso de su matrimonio y del descubrimiento de que la relación con Orlando ha sido un engaño, Laura siente la necesidad de salir de su dependencia de los hombres. Por eso va a la casa de Rivera a pedirle trabajo, y con el solo hecho de hacerlo encuentra la demostración, encarnada por Frida, de que otro tipo de feminidad es posible.

Frida es un personaje complejo, cuya identidad está constantemente suspendida entre pasado y presente, o sea tradición y modernidad. Su relación con Diego evidencia este aspecto: Frida es al mismo tiempo la mujer fuerte e independiente que está en el mismo nivel que su marido y la “muñeca” que quiere gustarle a su hombre. El contraste entre estas dos ánimas queda en parte pendiente, como se verá, por ejemplo, en el caso de la imagen que Frida elige para sí misma. Los trajes indios, en efecto, responden bien a la voluntad de Frida de esconder sus problemas físicos y de recuperar la tradición mexicana bien al deseo de ser apreciada por Diego. Frida exhibe la parte más fuerte de su personalidad y sin

embargo, al mismo tiempo, revela su necesidad de la relación con su su marido. Frida encarna la contradicción expresada en el cuadro *Las dos Fridas*, ya que no resuelve completamente la tensión entre la imagen femenina del folclore indígena y la de la mujer moderna.

La complejidad de Frida le ofrece a Laura un espejo en el cual verse, como dicen las mismas palabras de la novela:

Laura, que en ese momento, mirándose en Frida, se miró a sí misma, miró a Laura Díaz mirando a Laura Díaz, se vio transformada, con un carácter nuevo a punto de nacer en las facciones conocidas pero también a punto de transformarse y, acaso, de ser olvidadas por la propia Laura Díaz. (Fuentes, 2006a:221)

En el capítulo precedente se ha hablado de la importancia de los espejos, reales y metafóricos, en la vida de Laura, que le permiten ver su aspecto exterior y al mismo tiempo le restituyen la impresión de su personalidad. Frida es otro de estos espejos, y en ella Laura ve su parte fuerte que siente no haber realizado todavía. Como se ha dicho, Frida también tiene una relación privilegiada con los espejos, gracias a los cuales puede verse, reconocerse y reelaborar su propia imagen para mostrarse a los otros en sus cuadros. La relación que las dos tienen con los espejos, medios para el conocimiento de sí mismas, se evidencia también en su amistad, ya que la una se convierte en un parcial espejo de la otra. En efecto, cada una puede ver en la otra lo que a ella misma le falta, así que el contacto continuo entre dos personas tan diferentes se traduce en una ocasión de crecimiento para ambas.

Un tema de diálogo constante entre Frida y Laura es la relación con el cuerpo. Frida ha sido obligada por sus enfermedades a tomar conciencia desde muy joven de sus límites y debilidades; para ella el cuerpo es como una jaula, que le impide desarrollar su vida normalmente. Al mismo tiempo, el cuerpo es también el objeto principal de la indagación que la pintora cumple sobre sí misma, la imagen simbólica que le permite expresar su interioridad. En sus autorretratos Frida no busca la idealización de su imagen, como demuestra el hecho de que, por ejemplo, evidencia las cejas unidas y el bozo negro sobre los labios. Por contra,

Laura es una mujer atractiva y se gusta bastante a sí misma, sobre todo porque ve que su imagen le gusta a los otros. Frida representa también en este sentido una revolución: con sus vestidos indígenas crea su propia imagen, y evidencia su diferencia respecto a los demás. El estilo tan vistoso que Frida ha elegido para sí misma es a la vez la manera de reaccionar a las debilidades de su cuerpo y la de acercarse a la tradición mexicana, tan importante para ella. Al lado de Frida, Laura deja los trajes de sastre que llevaba en México DF y elige un atuendo más simple, porque entiende que a Frida le fastidia la mistificación impuesta por la moda, que oculta la personalidad uniformando a todas las mujeres con un estilo que ellas no pueden elegir.

Una intuición inmediata le dijo que a esta mujer tan elaborada y decorativa lo que le importaba, precisamente por eso, era la naturalidad en los demás. Ésta era su manera de que los demás aceptaran la naturalidad de lo extraordinario en ella misma, Frida Kahlo. (Fuentes, 2006a:222)

A través de su relación con su cuerpo y de su manera de vestir, Frida le transmite a Laura la exigencia de tomar conciencia de su aspecto exterior para aceptarse, y encontrar la independencia que busca también en su manera de presentarse a los demás. Es preciso recordar que, como se ha dicho, los trajes indios son también los preferidos por Diego, en la contradicción en la definición de la identidad de difícil solución también para el tipo de mujer fuerte que Frida representa.

Otro de los grandes temas sobre el cual las dos tienen posiciones distintas es la maternidad. En el segundo capítulo se ha visto que los desplazamientos físicos son para la historia de Laura los signos tangibles de cambios personales. El viaje a Detroit constituye uno de los ejemplos más significativos de este simbolismo: Laura va a un país para ella desconocido, en compañía de dos pintores que representan un mundo nuevo, y para hacer todo eso deja detrás de sí lo que tiene en México. En particular, deja a sus hijos a la madre Leticia por un tiempo indeterminadamente largo, excluyéndolos entonces de sus proyectos para sí misma y demostrando cuánto la maternidad representa para ella una coacción. En esto el contraste con Frida es muy evidente: la pintora desea violentamente tener un

hijo, también en contra de lo que le aconsejan sus médicos, ya que una gravidez podría tener consecuencias terribles para su ya débil salud. Por esa diferencia radical, cuando Frida le pregunta dónde estén sus hijos, Laura advierte un implícito reproche.

¿Por qué tuvo Laura la sensación de que sus conversaciones con Frida Kahlo [...] eran, por una parte, una recriminación que Frida le dirigía a una maternidad irresponsable, no porque no era convencional, sino porque no era lo suficientemente rebelde ante los hombres -el marido, el amante- que habían alejado la madre de los hijos? (Fuentes, 2006a:231)

Frida aparece aquí nuevamente como una diosa ancestral, protectora el concepto mismo de la maternidad, y otra vez recuerda a Laura los orígenes, en las cuales la relación entre madre e hijo es básica, y excluye las intrusiones externas. Los hombres forman parte de esta relación, pero no deben obstaculizarla. Ésto ha sido el error de Laura: no ha intentado nunca establecer con sus hijos una relación independiente de su matrimonio con Juan Francisco, ni ha pensado en llevárselos consigo cuando ha empezado nuevas experiencias. Será sólo con la madurez que Laura logrará encontrar una dimensión familiar más serena.

Con el aborto de Frida, Laura puede confrontar el dolor por la maternidad forzosamente negada con su problemática relación con una maternidad potencialmente feliz y en parte rechazada.

Un símbolo de la relación que se establece entre las dos mujeres en este sentido es el desplazamiento de la muñeca Li Po de la casa de Laura a la de Frida. Al volver a México de Estados Unidos Laura lleva la muñeca de su infancia a Coyoacán para que Frida la encuentre a su regreso. Li Po representa un intento de compensar el dolor causado por el aborto, y Laura regala a la amiga la muñeca a la que ha realmente tratado como una hija. Naturalmente, nada puede sustituir al hijo perdido, y sin embargo en el mundo simbólico en el cual viven los personajes el desplazamiento de Li Po es muy significativo; además, representa el nuevo valor que Laura le atribuye a la maternidad, y su disposición para recuperar la relación con sus propios hijos. El pasaje de la muñeca es también el símbolo de la nueva relación entre las dos mujeres que se puede realizar gracias a la maduración de

Laura: si antes era Frida la diosa capaz de guiar y proteger a Laura, ahora los papeles se pueden invertir.

Otra interesante relación de especularidad en la novela es la entre Frida y Diego, visible bien en el nivel artístico bien en el privado. Ellos también se completan: él parece sólo exterioridad, ella se relaciona más con su mundo íntimo, como demuestran también sus respectivas producciones, muy distintas entre ellas. Sin embargo, en los momentos más intensos o difíciles los dos se apoyan el uno con el otro: por ejemplo, cuando el hospital en Detroit en el que Frida está ingresada después del aborto se queja para la cantidad de telas en la habitación, Diego «apareció como Dios en las tragedias clásicas», y con su ruidosa presencia clama por la necesidad de la mujer de pintar para superar su dolor. Mientras Frida desahoga su duelo en las telas y hace una profunda reflexión sobre sí misma, Diego exterioriza sus sentimientos, demostrando así comprender que la única salvación de Frida puede ser el arte.

Frida Kahlo es una figura emblemática en la vida de Laura Díaz, para la cual representa un prototipo de mujer y artista. Su personaje tendrá también una influencia directa sobre el trabajo artístico de Laura, y ésto será analizado más atentamente en el próximo párrafo. Por ciertos aspectos, Frida encarna el alma fuerte de Laura y es para ella una figura educativa, como lo había sido la madre Leticia. Sin embargo, en el periodo de su amistad con Frida, Laura es ya bastante madura y ha hecho sus propias experiencias, así que con la amiga puede establecer una relación de reciprocidad. En la edad adulta, Laura no sólo sabe entender y elaborar los estímulos que le vienen de las personas a las que conoce, sino que sabe traducirlos en acciones propias e independientes.

3.6 Práctica y reflexión artística

La realización práctica de las aspiraciones artísticas de Laura es su trabajo de fotógrafa, que empieza cuando ya la mujer tiene cincuenta años, en 1957, después del terrible terremoto de México DF. En esta época Laura se ha quedado sola: han muerto su hijo Santiago, su marido Juan Francisco y su amante Harry Jaffe, su

gran amor Jorge Maura vive en una isla perdida y su hijo Dantón prácticamente vive sin contactos con ella. El terremoto amenaza con dejarla también sin su ciudad, y quizá para reaccionar al sentido de pérdida inminente, Laura empieza a fotografiar los barrios más pobres de México. Es interesante la manera en la que Laura abre este nuevo periodo de su vida: mientras intenta recuperar los objetos de su casa, encuentra entre las páginas de una biografía de Diego Rivera la fotografía que ella misma le había tomado a Frida Kahlo en el día de su entierro. La imagen de la amiga se convierte en un instrumento para realizar una profunda reflexión sobre el arte y sus relaciones con la vida y la muerte.

A Laura Díaz sólo le quedaba la foto tomada por Laura Díaz del cadáver de Frida Kahlo. En ella, la muerte para Kahlo era una manera de apartarse de todo lo feo de este mundo sólo para verlo mejor, no para evitarlo; para descubrir la afinidad de Frida la mujer y la artista, no con la belleza, sino con la verdad.

Estaba muerta, pero por sus ojos cerrados pasaba todo el dolor de sus cuadros, el horror más que el dolor, según algunos observadores. No, en la foto de Laura Díaz, Frida Kahlo era el conducto del dolor y la fealdad del mundo de los hospitales, los abortos, la gangrena, la amputación, las drogas, las pesadillas inmóviles, la compañía del diablo, el pasaje herido a una verdad que se vuelve hermosa porque identifica nuestro ser con nuestras cualidades, no con nuestras apariencias. (Fuentes, 2006a:515)

Siguiendo la inspiración dada por el recuerdo de los dos artistas amigos, Laura se convierte, finalmente, en un productora de arte. La fotografía es el medio a través del cual la mujer puede no sólo crear algo nuevo, sino también reanudar los hilos de su propio pasado. La primera imagen que Laura toma con su Leica es la de la estatua del Ángel, símbolo de la independencia y de los valores revolucionarios, caída y hecha pedazos por el terremoto. La estatua quebrada es el signo que le abre los ojos a Laura, permitiéndole ver a su ciudad, cambiada en los años, convertida en una ciudad poblada por una humanidad infeliz, llegada del campo para huir de la miseria y que en la ciudad ha encontrado a una miseria aun más desesperada. Laura se da cuenta de que ya no hay un centro en México, sino un conjunto de ciudadelas anónimas, que la mujer retrata con su cámara. Las fotografías de Laura pueden rescatar a los barrios olvidados de México y sobre

todo a sus habitantes porque la plasticidad de las imágenes les confiere una dignidad nueva, así como la fotografía tomada al entierro le da una nueva fuerza plástica a la cara de Frida Kahlo muerta. Además, la artista se siente profundamente solidaria con sus sujetos, que son la misma gente que había sólo entrevisto durante su juventud, cuando primero Juan Francisco y luego Orlando le habían llevado a visitar las zonas más humildes de la ciudad. Ahora Laura puede realizar su viejo deseo de hacer algo para aquella gente, con el medio que ha descubierto ser el más propicio para sí, o sea traduciendo la experiencia en arte.

La cámara de Laura, al retratar el instante, lograba retratar el porvenir del instante, ésta era la fuerza de su arte, una instantaneidad con descendencia, un ojo plástico que devolvía su ternura y respeto a la cursilería y su vulnerabilidad amorosa a la más cruda violencia. (Fuentes, 2006a:524)

La fotografía retrata el instante y lo inmoviliza, y por eso es una actividad por su naturaleza eterniza sus sujetos. Además, Laura logra transmitir en sus imágenes la idea del futuro inminente, el posible desarrollo de la situación de la fotografía, transmitiendo así la convicción de que la imagen representa un pedazo de una realidad mucho más amplia, y que, sobre todo, las personas representadas no son sólo sujetos artísticos, sino seres vivos que viven situaciones reales. Captando el porvenir del instante, Laura le confiere consistencia, haciéndolo real para el espectador. Además, la fotógrafa se sirve de la serie de filtros superpuestos que son propios de su lenguaje artístico, y gracias a la naturaleza compleja de su visión logra transmitir la complejidad de la realidad que retrata.

La unión entre pasado, presente y futuro que Laura realiza es ínsita en su vocación artística. La fotografía no salva idealmente sólo a las personas retratadas, sino también a la misma Laura, que gracias a su actividad se reencuentra a sí misma. La dialéctica entre pasado y presente que Laura establece fotografiando está clara en unos pasajes de la novela:

Ése fue el primer gran reportaje gráfico de Laura Díaz; resumió toda su experiencia vital, su origen provinciano, su vida de joven casada, su doble maternidad, sus amores y lo que sus amores trajeron [...] todo ello lo reunió Laura en una sola imagen tomada en una de las ciudadelas sin nombres que

iban surgiendo como hilachas y remedios del gran sayal bordado de la Ciudad de México. (Fuentes, 2006a:518)

La capacidad de tomar imágenes con tanta sensibilidad es por lo tanto el resultado de una vida en la que se han acumulado experiencias diferentes. Por eso haber pasado casi toda su vida sin fotografiar no le parece a Laura como una pérdida de tiempo, sino que, al contrario, se evidencia como la única manera para conciliar vida y arte:

Imaginó su propio ojo como una cámara capaz de captar todo lo visto y sentido a lo largo de las seis décadas de su vida y sintió un calosfrío de horror. El arte era selección. El arte era pérdida de casi todo a cambio de salvación de muy poco. No era posible tener el arte y la vida al mismo tiempo, y Laura Díaz acabó por agradecer que la vida precediese al arte porque éste, prematuro o incluso pródigo, pudo haber matado a aquél. (Fuentes, 2006a:525)

El pasaje clarifica que si bien el arte es un instrumento capaz de salvar a quien lo utiliza, al mismo tiempo puede también convertirse en una práctica tiránica, que anula a todo lo demás, como se ha visto en el caso de Rivera. Al contrario, Laura puede poner su experiencia de vida a servicio de la fotografía y al revés, ya que justamente gracias a su nueva actividad redescubre los elementos más significativos de su pasado y a través de sus sesenta años de observación se ha hecho una buena fotógrafa.

Como se ha dicho en los capítulos precedentes, en la vida de Laura ha sido fundamental la relación con los hombres, y no es casualidad si ahora, gracias a su nueva actividad, redibuja esta parte de su personalidad. En su descubrimiento de sí misma, Laura se da cuenta, por ejemplo, de que tiene que agradecerle algo a cada uno de sus amores: a Juan Francisco haberla salvado del mundo de la violencia que quería conocer cuando todavía era demasiado joven; a Jorge Maura el rechazo de las ideologías; a Harry Jaffe la triste nostalgia de un heroísmo imposible. Gracias a la distancia temporal y a los cambios ocurridos en su vida, Laura puede juzgar sus experiencias de manera completa, valorizando sus aspectos positivos.

En homenaje a la memoria de su gran amor Jorge Maura, Laura decide dedicarle una exposición también a los republicanos españoles exiliados en México:

Laura se dio cuenta de que la guerra de España había sido, durante muchos años, el epicentro de su vida histórica más que la Revolución Mexicana. (Fuentes, 2006a:529)

En efecto, si el protagonista de la Revolución de 1910 fue para Laura sólo el hermano Santiago, la Guerra Española le permitió conocer a Jorge Maura, Basilio Baltazar, Domingo Vidal y Harry Jaffe. El reportaje sobre los exiliados españoles, además, es también el retrato de intelectuales que han sido derrotados en su patria y que han perdido su libertad justamente por haberla defendido. Laura sabe que está retratando a “los milagros de la supervivencia”, hombres que no pueden volver a su patria y tienen que adaptarse a un México solidario con su causa, pero inevitablemente ajeno. En la exposición de Laura faltan las fotografías de Basilio Baltazar y Jorge Maura, los dos hombres del grupo a los que quiere más. La ausencia de Jorge está motivada por la necesidad de respetar la voluntaria lejanía del hombre del resto del mundo; además, el recuerdo del amante es privado, y Laura lo guarda para sí misma. La fotografía de Basilio tampoco aparece en la exposición, pero Laura cuelga un marco vacío con el nombre del amigo. Éste es también el hecho a través del cual se unen otra vez gracias al arte pasado, presente y futuro: en efecto, gracias al marco con su nombre, Basilio puede ser reconocido y buscado por la mujer que era su novia en España, y que él creía haber sido fusilada durante la guerra. La fotografía, aun sin la imagen, les permite reconocerse, cumpliendo de esta manera su papel de vehículo de la memoria.

La unión entre el valor documental y el privado de la fotografía se manifiesta con fuerza cuando Laura retrata a su nieto Santiago, el hijo de Dantón. Santiago el Nuevo, como lo bautiza su abuela, se muda a la casa de Laura y enseguida empieza entre ambos una relación de particular complicidad. Santiago el Nuevo une características de su padre, de su tío, y también de Santiago el Mayor, y por eso es una suma de imágenes del pasado; al mismo tiempo representa el futuro

porque es joven, trabaja con el movimiento estudiantil para cambiar su país, y además va a tener un hijo. Laura ve en el nieto la fuerza de los ideales que animaban a los otros Santiago, y entiende que probablemente tendrá el mismo destino fatal, pero sabe también que no puede hacer nada para prevenir sus acciones. El joven encarna el cambio, y la abuela retrata todas sus actividades también porque comparte su necesidad de actuar:

Ella era de los que podrían dudar de todo pero no dejaban de actuar por nada. (Fuentes, 2006a:562)

Laura se siente solidaria con los estudiantes que actúan en la incertidumbre constante de cómo obtener el cambio que buscan, porque ellos también reflejan un parte de ella. El sueño de estos jóvenes se quiebra en la noche de Tlatelolco en 1968, cuando la policía dispara sobre los estudiantes haciendo una matanza. Laura está presente en la plaza, como siempre siguiéndole a su nieto, y logra retratar los primeros momentos de la masacre. Al hacerlo, la mujer se da cuenta de que su cariño hacia el nieto prevalece sobre su trabajo de fotógrafa:

Disparaba su cámara, su cámara era su arma disponible y disparaba sólo hacia su bisnieto, se dio cuenta de la injusticia de su actitud, entraban a la plaza centenares de hombres y mujeres jóvenes pidiendo un país nuevo, un país mejor, un país fiel a sí mismo y ella, Laura Díaz, sólo tenía ojos para la carne de su carne, para el protagonista de su descendencia, un muchacho de veintitrés años, despeinado, con camisa blanca y tez morena y ojos verde-miel y dientes de sol y músculo terreno. (Fuentes, 2006a:564)

Santiago el Nuevo se convierte en el símbolo de toda su generación y de ideales inmortales, los mismos que guiaban ya a Santiago el Mayor. La repetición privada de las historias de los Santiago es también la repetición pública de la lucha para el cambio. Como la misma Laura dice:

No hay historia que no se repita en nuestro tiempo. (Fuentes, 2006a:554)

En el constante diálogo entre público y privado, y entre presente, pasado y futuro, Laura logra eternizar a las personas a las que ama, y al mismo tiempo encontrar en ellas la inspiración para realizar su arte.

Un momento fundamental de este descubrimiento de sí misma y de la recuperación de sus recuerdos privados y de su pasado es el descubrimiento por parte de Laura de las calidades de pintor de su hijo Santiago el Menor. Laura había acompañado al joven durante su larga enfermedad, sosteniendo su vocación artística y observándole pintar. Sin embargo, no se había fijado nunca en los cuadros, como si el recuerdo del hijo amado debiera ser sólo un recuerdo inmaterial. En la novela se lee: “Quizás tuvo que descubrir su propia vocación para redescubrir la de su hijo.” (Fuentes, 2006a:526) En efecto, es cuando es ya fotógrafa que fija su atención en un cuadro de Santiago y lo entiende, abriendo una nueva comprensión no sólo de su lenguaje, sino también de la personalidad de su hijo. La tela representa a Adán y Eva en el momento de dejar el Paraíso; Laura nota que la composición del cuadro y las dos figuras desnudas imitan ingenuamente el estilo de los modelos artísticos de Santiago, como si el joven no hubiera todavía encontrado su propio estilo. El descubrimiento del sentido profundo del cuadro, de la visión de Santiago sobre la vida y el pecado, son sugeridos por un detalle: los pies de la pareja representada no tocan el suelo. Los dos no están cayendo del Paraíso al mundo terrestre, sino que ascienden. En la imagen se anula la punición por el pecado, que por eso deja de ser pecado; Santiago representa una humanidad que se salva a pesar de la punición impuesta por Dios. En este momento Laura descubre la profundidad artística del hijo, su arte que no era sólo la manera de reaccionar a la enfermedad, sino la necesidad profunda de traducir en imágenes una visión del mundo bien definida. Gracias a la revelación de esa necesidad y del valor de la obra de su hijo, Laura:

Supo para siempre que el hijo era el padre de la madre, que Laura Díaz la fotógrafa le debía más, sin saberlo, a su propio hijo que a cualquier otro artista. (Fuentes, 2006a:528)

Antes de que Santiago muriera, Laura había pasado un largo periodo junto a él, observándole y ayudándole cuando él ya no podía moverse. Así la novela describe las impresiones de Laura mientras observa a su hijo pintando:

Miraba trabajar a su hijo, abstraído, fascinado, pintando solo y sólo para él, como debe ser, cualquiera sea el destino del cuadro, mi hijo va a revelar sus dones, pero no tendrá tiempo para sus conquistas, va a trabajar, va a imaginar, pero no va a tener tiempo para producir: su pintura es inevitable, ése es el premio, mi hijo no puede sustituir o ser sustituido en lo que sólo él hace, no importa por cuánto tiempo, no hay frustración en su obra, aunque su vida quede trunca, su progreso es asombroso, consagrarse al arte es una revelación tras otra, al ir de asombro en asombro. (Fuentes, 2006a:385)

Gracias al arte Santiago puede revelarse al mundo después de su muerte, trascenderle; en efecto, el joven sabe perfectamente que no vivirá mucho tiempo y pone en sus telas todas sus energías, casi para compensar las experiencias que no podrá vivir. Como se ve en la cita, el arte es para Santiago un hecho primariamente personal, la actividad que puede salvarle porque le permite dejar algo de sí. Por su condición de artista enfermo, Santiago se parece en parte a Frida Kahlo. Santiago, que por sus condiciones físicas necesita ayuda en la vida real, en sus cuadros puede manifestar su vida interior, completa e independiente, que puede ser conocida, justamente, sólo a través de un lenguaje que supera las barreras de la realidad. Santiago trabaja en silencio, sin hablar a la madre que le observa. El afecto inmenso entre los dos se expresa en los gestos y en la complicidad acerca de la actividad artística del joven, y casi nunca a través de las palabras. Como el arte actuaba como un medio de muda comunicación entre Frida Kahlo y Diego Rivera, así les permite a madre e hijo comunicar sin hablar: Santiago se expresa a través de sus imágenes, y Laura le declara su afecto cada día respetando su silencio. Ésto es también el aprendizaje artístico más intenso para Laura, dividida entre el orgullo por el talento de Santiago y el dolor de ver a su propio hijo morir sin que su arte pueda salvarle.

La historia de Santiago es significativa también para analizar la relación entre arte y tiempo: las obras duran en el tiempo, y sobreviven necesariamente a sus autores. Pensando en su hijo, Laura explicita esta reflexión:

Santiago era un joven artista iniciando un destino que nadie podía deshacer, porque era el destino del arte, de obras que al cabo sobrevivirían al artista. (Fuentes, 2006a:384)

El artista, por lo tanto, está en la doble condición de creador de obras inmortales y de ser caduco. Consecuentemente, el arte resume tiempos diferentes: nace del pasado, o sea de las experiencias del autor, es creada en el presente y por su naturaleza se proyecta hacia el futuro.

La inmortalidad del arte se afirma con fuerza en la novela en una frase de Frida Kahlo, que está defendiendo la decisión de Diego de ir a trabajar a Estados Unidos y al mismo tiempo defiende toda expresión artística:

Yo nomás le digo que un artista está por encima de estas pinches pendejadas. Lo importante es la obra. Eso queda, eso ni quién lo borre, y eso le habla al pueblo cuando los políticos y los críticos se han ido a empujar margaritas. (Fuentes, 2006a:222)

La fuerza de la afirmación de Frida está en la profunda convicción que anima a la pintora: una obra de arte atraviesa los tiempos y se queda hablándole a la eternidad. Por eso su valor no se puede medir con el gusto de la crítica o por la reacciones políticas que la acompañan. Si bien una obra es creada con un preciso intento político - y así es para muchas obras de Rivera-, por su propia naturaleza es también independiente de las intenciones originarias de su autor, ya que seguirá siendo vista e interpretada en otras, diferentes circunstancias. Como se ha dicho, una obra es el resultado de la visión que el artista le da a su tiempo y a la realidad que le rodea; a esta interpretación de la realidad, en el momento de la recepción de la obra, se le añade otra interpretación más, influenciada por la primera y sin embargo diferente. Es la unión entre la visión del artista y la del espectador -o del lector- que le da a la obra su vital pluralidad de significados. De no ser así, la obra perdería su universalidad y no podría durar en el tiempo, ya que moriría con su autor. No es casualidad si Fuentes hace pronunciar esta frase, que contiene las ideas fundamentales de su concepción del arte justamente a una artista importante como Frida. El lenguaje elaborado de la pintura, la fotografía y la literatura ofrece una clave para interpretar la realidad de manera creativa, acción hecha por el artista y proseguida por el público, o sea “el pueblo” al que se refiere Frida. Si bien la creación de la obra de arte sigue reglas compositivas y criterios estilísticos más

o menos codificados, la interpretación de su significado profundo depende del espectador, aunque éste no tenga los conocimientos para evaluar sus características técnicas. Consecuentemente, el arte puede ser un medio de reflexión universal, porque su comprensión no está condicionada por el género, la clase social o el nivel de instrucción del espectador.

Estas consideraciones, que en *Los años con Laura Díaz* se hacen sobre todo acerca de la pintura, están ya presentes, referidas a la literatura, en dos ensayos de Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, de 1969, y *Geografía de la novela*, de 1993. Los dos ensayos se han ya mencionado en el primer capítulo, y sin embargo me parece significativo volver a analizarlos en conclusión. En efecto, en estos textos teóricos de Fuentes se encuentran ya los temas que aparecen en *Los años con Laura Díaz*, sobre todo por lo que se refiere a la relación del arte con la vida del artista, el tiempo y la sociedad en la que se desarrolla. La experiencia de Laura Díaz puede así insertarse en el contexto teórico mucho más amplio elaborado por el autor, a través del cual se esclarece también el general interés hacia el mundo del arte que caracteriza los personajes de la novela. Naturalmente, la novela es ya una elaboración artística, y por eso podría parecer tautológico subrayar el hecho de que el arte es uno de sus temas centrales. Sin embargo, la lectura de los dos ensayos de Fuentes permite ver el valor que el arte tiene como instrumento de constante renovación cultural y como estímulo permanente a la reflexión, y entender también su importancia en la novela.

En particular, en *Geografía de la novela* está explicada la capacidad del arte de durar en el tiempo, y por lo tanto su independencia de su autor y su unión a la interpretación del público. Éstas son las palabras que Fuentes le dedica a la literatura:

La literatura es un acontecimiento continuo en el que el pasado y el presente son constantemente modificados mediante interferencias mutuas. Ninguna obra literaria se encuentra determinada histórica o ideológicamente para siempre. Dejaría de ser legible. Sean cuales fuesen los hechos profundos o superficiales que rodearon la creación de la obra [...] lo que cuenta es la continuidad de la obra como evento legible. O, mejor dicho, elegible. (Fuentes, 1993:35)

El arte vive de su público y supera las mismas intenciones del artista que la creó. Además, por su naturaleza de objeto inmortal, la obra se aleja de las condiciones materiales e inmediatas en la que fue concebida y queda por lo que representa. Sin embargo, para durar en el tiempo, no sólo como entidad física, sino también por su valor, la obra debe tener en sí las características de universalidad que le permiten realizarse en este sentido. Me parece interesante notar otra observación de Fuentes en el mismo ensayo:

Si la historia agotase el sentido de una novela, ésta se volvería ilegible con el paso del tiempo y la creciente palidez de los conflictos que animaron el momento en que la novela fue escrita. (Fuentes, 1993:35)

Una obra nace en un contexto específico y está marcada por los convencimientos ideológicos del artista que la realiza, como en el caso, por ejemplo, de los murales de Rivera. Al mismo tiempo, si la obra estuviese sólo anclada a este contexto sería materia sólo para los historiadores, no para el público, y se convertiría en un documento, no en materia viva de reflexión. Por eso Fuentes exige una novela “abierta hacia el futuro” y al mismo tiempo habla de “apertura hacia el pasado”. La novela, y el arte en general, es lo que permite el diálogo entre los diferentes tiempos de la vida y las distintas etapas de la historia, dándole una base al futuro gracias a su relación con el pasado, y haciendo revivir constantemente el pasado gracias al hecho de seguir siendo reelaborada por espectadores (y lectores) futuros. Naturalmente, para hacer ésto, el arte debe encontrar un lenguaje propio, que no es el de la realidad, que perdería su significado en el tiempo, sino una reelaboración de este último.

Una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para *lo real*, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera, de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso. (Fuentes, 1972a:19)

Lo real, como lo define Fuentes, es lo que “añade algo al mundo”, lo que permite a la obra desvelar el significado profundo de la misma realidad que representa y llegar a una dimensión universal. Es gracias a este descubrimiento del

significado que las obras de Rivera no hablan sólo a sus contemporáneos, que los cuadros de Frida Kahlo no son sólo la representación de su dolor personal, que la pareja sin pecado pintada por Santiago el Menor desvela a Laura su significado veinte años después de su realización y que las fotografías de Laura Díaz pueden redimir a toda la humanidad perdida. Aquí encuentra también su explicación el largo proceso de maduración personal que lleva Laura a convertirse en una artista. Su trabajo, como se ha dicho, es el resultado de la elaboración de las impresiones acumuladas durante una entera vida, pero sus reflexiones necesitan encontrar una forma para expresarse y ser consecuentemente incisivas. Es interesante notar que la protagonista de *Los años con Laura Díaz* elige la fotografía, o sea el lenguaje artístico que parece elaborar menos a la realidad porque la retrata “directamente”. Sin embargo, Laura supera las barreras del realismo, porque sus experiencias le han enseñado a mirar y retratar más allá de las apariencias y de las circunstancias. De esta manera hace efectivas las palabras de Fuentes:

La cárcel del realismo es que por sus rejas sólo vemos lo que ya conocemos. La libertad del arte consiste, en cambio, en enseñarnos lo que no sabemos. El escritor y el artista no saben: imaginan. Su aventura consiste en decir lo que ignoran. La imaginación es el nombre del conocimiento en literatura y en arte. Quien sólo acumula datos veristas, jamás podrá mostrarnos, como Cervantes o como Kafka, la realidad no visible y sin embargo tan real como el árbol, la máquina o el cuerpo. (Fuentes, 1993:22)

El reto del artista es representar lo desconocido, que no es una dimensión ajena a la realidad, sino un mundo que está escondido entre los pliegues de la realidad. Laura Díaz logra encontrar una expresión propia, pero antes tiene que descubrirse a sí misma. Como se ha subrayado más que una vez, la historia de Laura es por buena parte privada, y la novela sigue el proceso de su maduración personal antes que artística. Significativamente, la capacidad de elaborar el lenguaje del arte es conquistada sólo después de que la protagonista ha aprendido a elaborar sus emociones.

Me parece interesante volver ahora al análisis sobre el marco de la novela y a la figura del narrador, ya que éste presenta más que una analogía con el personaje

de Laura. En efecto, ambos redescubren, gracias al arte, elementos de su pasado: Laura recupera el sentido de sus relaciones, mientras que el Santiago fotógrafo cumple un percurso atrás en el tiempo que lo lleva a sus orígenes. Es significativo recordar que Santiago no sigue la historia real, sino que añade unos elementos, y por lo tanto la suya es una proyección de lo que imagina de la figura de Laura Díaz. Las mismas circunstancias del reconocimiento los unen en el nivel artístico: como se ha dicho, Santiago reconoce el rostro de su abuela mientras está fotografiando el mural de Rivera. Por lo tanto, al origen del relato está una imagen muy compleja, que permite llegar al objeto de la observación a través de una serie de filtros a la vez materiales y simbólicos, los de la fotografía y los de la memoria. En efecto, la imagen de Laura adquiere significado porque Santiago la une con su memoria, a su vez influenciada por los cuentos que le han hecho sobre su bisabuela. La historia de Laura se estructura justamente gracias a la unión de experiencia, visión e imaginación. Las analogías entre el trabajo de Laura y el de su bisnieto me parecen evidentes, ya que para ambos la fotografía es una manera para conocerse de manera mejor a sí mismos, y al mismo tiempo para filtrar su visión de la realidad. Por ejemplo, Laura se reconoció en la lucha estudiantil de 1968 porque ésta expresaba sus propios ideales, no sólo por la presencia de su nieto entre los estudiantes. De la misma manera su bisnieto puede reconocer el rostro de la abuela porque ésto ya es parte de su experiencia, y la superposición de pintura y fotografía le ofrece la oportunidad para crear su propia imagen de la bisabuela.

Conclusión

Los años con Laura Díaz es una novela compleja, cuyo significado requiere un análisis atento. Para entender la obra es preciso considerar bien los factores internos, como personajes y dinámica temporal, bien los externos, como, por ejemplo, sus relaciones con las otras novelas y los ensayos teóricos del mismo Fuentes.

Muchos de estos aspectos se han analizado ya en el curso de la tesis, y querría subrayar en esta sección la importancia que tienen dos temas fundamentales, que según mi opinión contienen el significado último de la novela: la actividad fotográfica de Laura y la posible identificación del personaje como símbolo de su País. Las dos cosas me parecen conexas, también porque el ápice de la maduración de Laura Díaz es su actividad de fotógrafa, gracias a la cual la mujer logra expresarse a sí misma, pero es preciso recordar que Laura se dedica a la fotografía social, o sea al retrato de toda una comunidad. Me parece útil, al fin de profundizar estas conclusiones, volver a considerar la general idea sobre el arte que Fuentes ha expresado en sus ensayos teóricos.

El proceso que lleva Laura a la producción artística se puede interpretar como una larga búsqueda de un lenguaje que le permita expresarse. Este proceso refleja en la novela el del cual Fuentes habla en su ensayo *La nueva novela hispanoamericana* de 1969, que analiza el desarrollo de la literatura hispanoamericana en el siglo XX. El discurso de Fuentes es bastante complejo, y abarca todas sus principales ideas literarias, desde la teoría del arte como representación de *lo real* -reflejo evocativo y no mimético de la realidad- a la importancia del lenguaje artístico, instrumento gracias al cual el artista puede crear su mundo.

Para el análisis de la relación entre realidad y novela, en *La nueva novela hispanoamericana* Fuentes cita las primeras obras de la literatura suramericana, subrayando su marcado realismo. En efecto, en la voluntad de perseguir el intento

social de defender a las clases explotadas rindiendo pública su situación, se daba un representación absolutamente mimética de la realidad que dividía la sociedad entre buenos y malos. Sin embargo, según Fuentes este tipo de literatura era insuficiente, ya que renunciaba a la elaboración de la realidad que para él debe estar a la base de todas las obras de arte. Fuentes subraya el convencimiento de que el artista quiere comunicar su visión del mundo, y necesita encontrar la forma más adecuada para hacerlo: por eso no puede repetir esquemas preestablecidos, sino que tiene que reelaborarlos para que su comunicación sea incisiva. A este propósito, un elemento que Fuentes evidencia en su ensayo es la importancia de la ambigüedad en el arte, o sea la duda aplicada sistemáticamente a la contraposición entre bien y mal, que niega la posibilidad de dar juicios absolutos y obliga el lector a una reflexión profunda. Para Fuentes, la ambigüedad ha sido introducida en la literatura hispanoamericana por la novela de la Revolución mexicana, en la cual los protagonistas eran los ejércitos populares de guerrilleros. Si bien estas obras presentaban todavía un fuerte carácter testimonial, tuvieron el mérito de borrar las fronteras entre personajes buenos y malos, ya que los soldados no eran héroes positivos que luchaban para el bien, sino también antihéroes violentos y ávidos, en los cuales no es posible identificarse. Fuentes individua en la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo el ulterior pasaje hacia la modernización de la novela hispanoamericana. Rulfo creó personajes arquetípicos, uniendo los temas de su novela a los grandes mitos de la humanidad. Partiendo de un contexto bien definido como el campo mexicano en el periodo de la posguerra, Rulfo representó temas universales, y es por eso que su novela puede superar el localismo que había caracterizado la producción hispanoamericana precedente y abrirse a la universalidad.

Sin embargo, para llegar a la universalidad, es necesaria la conquista previa de un lenguaje, hecho particularmente complejo en un continente como América Latina, donde la base lingüística es el resultado de la imposición de los conquistadores. Por eso, el descubrimiento de un lenguaje literario es para Fuentes

también una afirmación de identidad, la apropiación por parte de los autores hispanoamericanos su diferencia. Escribe Fuentes:

La corrupción del lenguaje latinoamericano es tal, que todo acto de lenguaje verdadero es en sí mismo revolucionario. En América Latina, como en ninguna parte del mundo, todo escritor auténtico pone en crisis la certidumbre complaciente porque remueve la raíz de algo que es anterior a ellas: un lenguaje intocado, increado. El lenguaje, de buena o mala gana, nos posee a todos. El escritor, simplemente, está más poseído por el lenguaje y esta posesión extrema obliga el lenguaje a desdoblarse, sin perder su unidad, en un espejo comunitario y otro individual. (Fuentes, 1972a:94)

Esta cita contiene todos los puntos principales del análisis de Fuentes sobre el sentido de la literatura. El escritor siente la necesidad profunda de ir a las raíces del lenguaje para encontrar en ellas los términos que le permitan expresar los significados que él le atribuye a la realidad, y por eso su búsqueda es un hecho primeramente personal. Al mismo tiempo, las obras que contienen estos significados les hablan a todos, y se convierten entonces en espejo de una realidad colectiva. El lenguaje, objeto constante de la búsqueda del escritor, es también el instrumento que éste tiene para intervenir activamente en la sociedad, de manera que su trabajo no sea sólo un ejercicio intelectual, sino una manera de actuar. El papel activo que Fuentes le atribuye a la cultura en el contexto hispanoamericano es explícito también en estas palabras:

Escribir sobre América Latina, para América Latina, ser testigo de América Latina en la acción o en el lenguaje significa ya, significará cada vez más, un hecho revolucionario. Nuestras sociedades no quieren testigos. No quieren críticos. Y cada escritor, como cada revolucionario, es de algún modo eso: un hombre que ve, escucha, imagina y dice: un hombre que niega que vivimos en el mejor de los mundos. (Fuentes, 1972a:95)

A través de la representación de *lo real* el artista traduce la realidad en su lenguaje y así puede desvelar sus aspectos menos evidentes; la libertad del autor en crear se convierte en la libertad de toda la comunidad en reflexionar sobre lo que el artista propone.

Las teorías que Fuentes expresa en *La nueva novela hispanoamericana* encuentran aplicación práctica en sus novelas, y así es también en el caso de *Los*

años con Laura Díaz, escrita treinta años después. En el ensayo Fuentes hacía referencia a la literatura y al papel del escritor, mientras que en la novela sus ideas se aplican también a las artes figurativas, porque las reflexiones de Fuentes se refieren al arte en general, y se pueden por lo tanto adaptar a todas las formas expresivas. En la tesis se ha hablado de la importancia que tienen en la novela la pintura y la escritura; sin embargo, Laura Díaz no se dedica ni a la una ni a la otra, sino que elige la fotografía, y en particular la fotografía social, síntesis explícita entre lo personal y lo colectivo. Una fotografía representa por su naturaleza un momento, un sujeto y un lugar bien definidos, pero si se prescindiera de estos aspectos concretos se puede llegar a la significación profunda de la imagen y convertirla en símbolo.

En la novela se considera la fotografía principalmente desde el punto de vista de Laura, o sea de quien la crea; sin embargo, me parece significativo enriquecer esta lectura citando también una obra que presenta las impresiones sobre la fotografía desde la perspectiva de un espectador, el ensayo de Roland Barthes *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. El interés personal del autor hacia la fotografía se enlaza aquí con consideraciones generales sobre este lenguaje y sus significados. El autor evidencia que un aspecto innegable de la fotografía es su capacidad de ratificar la existencia de su sujeto por el acto mismo de retratarlo. Al mismo tiempo, la fotografía no se limita a su función documental, sino que, como todas las formas artísticas, puede emocionar al espectador. Escribe Barthes:

In questo deprimente deserto, tutt'a un tratto la tale foto mi avviene; essa mi anima e io la animo. Ecco dunque come devo chiamare l'attrattiva che la fa esistere: una *animazione*. In sé, la foto non è affatto animata (io non credo alle foto «vive»), però essa mi anima: e questo è appunto ciò che fa ogni avventura. (Barthes, 2003:21)

La reacción del espectador ante la obra permite que el uno y la otra se animen en el momento de la contemplación: la visión por parte del público completa la obra, que así puede realizar su función de vehículo activo de significados. La visión se convierte así en una “aventura”, en una exploración de la imagen cuyo punto de llegada es el descubrimiento de su sentido profundo.

La revelación no se realiza sólo en el acto de la observación, sino que está a la base misma de la imagen fotográfica, ya que la acción de la luz “revela” los aspectos de la realidad que luego se fijan en la fotografía. Barthes evidencia el aspecto simbólico del proceso que lleva de la realidad a la imagen:

In latino «fotografia» potrebbe dirsi «imago lucis opera expressa»; ossia: immagine rivelata, «tirata fuori», «allestita», «spremuta» (come il succo d'un limone) dall'azione della luce. E se la fotografia appartenesse a un mondo che fosse anche in qualche modo sensibile al mito, senz'altro si esulterebbe dinanzi alla ricchezza del simbolo: il corpo amato è immortalato dalla mediazione di un metallo prezioso: l'argento (monumento e lusso); e inoltre bisognerebbe aggiungere che questo metallo, come tutti i metalli dell'Alchimia, è vivo. (Barthes, 2003:82)

La fotografía, gracias a la acción de la luz y de la química fija el instante y, al hacerlo, lo vuelve más noble. Como se ha dicho, la fotografía, entre las artes, es la que más contactos tiene con la realidad, ya que aparentemente la retrata sin mediación. Sin embargo, esta mediación existe, porque el fotógrafo decide qué sujeto representar y cómo hacerlo. Por lo tanto, también en las fotografías más “naturales”, donde no hay ningún acuerdo previo entre artista y sujeto, se pasa de la realidad a *lo real*. Es decir que el artista retrata la realidad y al mismo tiempo trata de entenderla, la analiza, captura instantes y los convierte en símbolos. No hay fotografía artística sin esta elaboración.

Este excursus sobre la fotografía puede ayudar a entender el sentido que en *Los años con Laura Díaz* la actividad fotográfica tiene para la protagonista. Resumiendo lo que hemos dicho antes, Laura llega a ser fotógrafa después de un largo proceso de maduración personal y artística. Es preciso volver a subrayar que en el aprendizaje de Laura tienen una importancia fundamental bien el aspecto privado bien el público: toda la juventud de la mujer se desarrolla en el diálogo conflictivo entre estos dos polos de referencia, que sin embargo son indivisibles en el arte según Fuentes. Seguir el desarrollo de la historia de México en el siglo XX paralelamente al de la vida de Laura ayuda a comprender la evolución personal de la mujer. Se puede también decir que la historia de Laura refleja la de su país y la simboliza. Hay más que un elemento en común entre la historia del personaje y la

de su país: para ambos, por ejemplo, la Revolución representa un evento de fundación de la identidad, y sin embargo ambos necesitan de mucho tiempo antes de llegar a la definición de esta identidad. México no logra poner en práctica los principios que habían animado la Revolución, y por lo tanto traiciona las mismas premisas de su vida política. La maduración personal llega antes de la nacional, ya que Laura, en su madurez, se convierte en una mujer independiente capaz de obtener la libertad a la que ambiciona, mientras que México sigue siendo políticamente inmaduro. Me parece significativo el hecho de que la madurez de Laura se traduce también en su decisión de representar a México. Es como si el personaje hubiera adquirido la madurez necesaria para ver en perspectiva a su país y de allí lo fotografiara para ponerlo ante su imagen.

El trabajo de Laura como fotógrafa reúne las ideas de Fuentes sobre el realismo y el arte en general, el paralelo entre el destino personal y el colectivo y la concepción de la fotografía como forma artística de expresión. En efecto, cuando Laura empieza a fotografiar decide dar su personal visión de su país. La protagonista retrata los barrios pobres de México DF, y luego a los exiliados de la República española y a los estudiantes que protestan contra el gobierno: elige, por lo tanto, una humanidad en movimiento, por unos aspectos marginal, que sin embargo representa para ella el futuro de la nación. Después de haber compartido su vida con artistas y políticos y haber comparado las diferentes maneras de relacionarse con la sociedad, Laura toma partido para el arte comprometido.

La fotografía representa el punto de encuentro de los diferentes estímulos recibidos por Laura en los años: las imágenes son certeras, como lo son las ideas de Juan Francisco, pero al mismo tiempo su valor artístico se acerca a la sensibilidad de Diego, Frida y Santiago el Menor. Gracias a la fotografía Laura realiza su personal espejo de la realidad, fiel porque lo que representa es indudablemente un elemento de la realidad, e infiel, porque este elemento ha sido elegido y elaborado por el artista.

El mensaje que el arte de Laura puede transmitir es por lo tanto mediado por todo lo que a la mujer le ha ocurrido antes de empezar a fotografiar. Laura le habla

a su país con sus imágenes, pero la misma capacidad de crear estas imágenes proviene de lo que ha vivido, o sea, de la unión de su experiencia personal con la historia de su país.

La tensión presente en toda la novela entre la vida privada y la pública se puede resolver, para Laura Díaz, sólo con el arte, que concilia el aspecto privado y el público.

Laura decide ser una testigo de su tiempo, realizando así “el hecho revolucionario” del que habla Fuentes en *La nueva novela hispanoamericana*. El arte no cambia la realidad porque no actúa directamente sobre ella, como las fotografías de Laura no cambian a la clase dirigente de su país. El artista ofrece un espejo de la realidad, que quiere provocar una reflexión. En este sentido, con su rechazo de la práctica política, Laura recupera el sentido original del término “política” como interés hacia la comunidad en la cual vive. Si el arte, en su representación de la realidad, desvela los aspectos más ocultos de ésta, lo hace para que todos los vean y los comprendan. El valor político del arte se explicita por lo tanto en su función universal; el diálogo constante entre la personalidad del artista, en continua evolución, y el mundo representado permite evitar las estrecheces de los partidos oficiales y ofrece la posibilidad de renovar continuamente la fuerza de los contenidos sin que éstos se escleroticen en una forma definida y siempre igual a sí misma.

Volviendo en fin a la novela y a las posibilidades que la expresión artística abre a las relaciones de Laura Díaz con su país, querría recordar las teorías de Fuentes sobre la relación que cada obra de arte tiene con pasado, presente y futuro. Un espectador superficial podría ver en las fotografías de Laura Díaz sólo imágenes inmediatas de un preciso momento histórico, pero la tarea del arte es justamente pedir un análisis más profunda y transepocal. Laura retrata la contemporaneidad, pero ésta forma parte de un proceso histórico cuyos eventos precedentes la han determinado y cuyo futuro dependerá de ella. Por lo tanto, el artista ofrece su personal clave para entender el presente, pero al mismo tiempo invita a reflexionar sobre el pasado y el futuro. Además, las imágenes sobreviven

en el tiempo, y el presente que retratan se convertirá pronto en pasado. Una obra adquiere universalidad justamente si se abstrae de la situación de la que ha sido originada y lleva a la luz sus causas profundas. No es casualidad si los estudiantes asesinados por el ejército de las fotografías de Laura Díaz recuerdan, en su representación de la violencia del fuerte contra el débil, por ejemplo, el cuadro de Goya *El fusilamiento del dos de Mayo*, creado en otra época y referido a otro hecho histórico. Una obra de arte pone en marcha una reflexión que continua en el tiempo y que no se agota con los cambios de la historia porque no habla sólo de hechos concretos, sino de lo que está detrás de ellos, filtrado por la sensibilidad del autor. Naturalmente, para realizar ésto, el arte y el artista necesitan de un público atento y activo, capaz de reelaborar los estímulos que recibe. El arte no puede cambiar ni salvar la sociedad, pero sí puede ayudar quien la produce y quien la observa a mantener viva su capacidad de pensar.

La importancia del ejercicio crítico que el artista puede obrar sigue siendo importantísimo en el mundo contemporáneo, como escribe Fuentes:

La sociedad de consumo puede adularla en vez de perseguirla, pero sabe que la palabra del artista es enemiga, aún cuando su sentido sólo sea (y basta que tenga un sentido para ser enemiga: la base de la sociedad de consumo es la pérdida del sentido a fuerza de darle un falso sentido a todo; es la falta de *interrogación* sobre el sentido) ése, claro y estricto, que Engels le adjudicó: afirmar y reafirmar que no vivimos en el mejor de los mundos: que ninguna sociedad representa la culminación de la historia. (Fuentes, 1972a:90)

El artista debe seguir interrogando la sociedad presentándole también sus elementos desagradables. Las fotografías de Laura son “palabras enemigas” porque quieren y recuperan el sentido de lo que muestran. La decisión de rechazar el convencionalismo de los esquemas de pensamiento ya establecidos, de no conformarse al estilo de vida que parecería ya determinado para ella y de penetrar en la realidad hasta descubrir sus elementos profundos hace de Laura Díaz un personaje fuertemente simbólico, que representa la necesidad de libertad intelectual de los mexicanos y de todos los artistas. En la representación de *lo real* que Fuentes obra en su novela, el personaje de Laura Díaz refleja los aspectos

fundamentales de la búsqueda artística de su autor. Una búsqueda que según las mismas palabras de Fuentes no es posible interrumpir:

El escritor en nuestros países no es ajeno a determinados desafíos. Su respuesta, acaso, está destinada al fracaso; su victoria, es cierto, puede ser insignificante. Pero éstas no son razones válidas para la indiferencia o el desaliento. (Fuentes, 1972a:95)

Bibliografía

- [1] Fuentes, Carlos (2006a): *Los años con Laura Díaz*, Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L..
- [2] Fuentes, Carlos (2006b): *La región más transparente*, Madrid: Cátedra.
- [3] Fuentes, Carlos (1993): *Geografía de la novela*, Madrid: Alfaguara.
- [4] Fuentes, Carlos (1997): *El espejo enterrado*, Madrid: ed. Santillana.
- [5] Fuentes, Carlos (1972a): *La nueva novela hispanoamericana*, México: editorial Joaquín Mortiz.
- [6] Fuentes, Carlos (2001): *Cambio de piel*, Barcelona: Seix Barral.
- [7] Fuentes, Carlos (1982): *Los días enmascarados*, México: Era.
- [8] Fuentes, Carlos (1996): en VV. AA., *Los narradores ante el público*, México: Joaquín Mortiz.
- [9] Fuentes, Carlos (1972b): “Radiografía de una década: 1953-1963”, en *Tiempo mexicano*, México: Joaquín Mortiz.
- [10] Barthes, Roland (2003): *La camera chiara, nota sulla fotografia*, Torino: Einaudi.
- [11] Argenterì, Letizia (2005): *Tina Modotti: fra arte e rivoluzione*, Milano: Franco Angeli.
- [12] Ascunce Arrieta José Ángel, Jato Brizuela, Mónica, San Miguel Casillas, María Luisa (2007): *España en la encrucijada de 1939: exilios, culturas e identidades*, Bilbao: Universidad de Deusto.
- [13] Azuela, Mariano (1965): *Los de abajo*, México: Fondo de Cultura Económica.
- [14] Bellingeri, Marco, Rhi-Sausi, José Luis (1993): *Il Messico: nazionalismo, autoritarismo, modernizzazione (1867-1992)*, Firenze: Giunti.
- [15] Miguel de Cervantes (2004): *Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Real Academia Española.
- [16] Cortázar, Julio (1974): carta a Fuentes, en *Obras Completas*, t. 1, México: Aguilar.
- [17] De Micheli, Mario (2006): *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano: Feltrinelli.
- [18] García Márquez, Gabriel (2005): *Cien años de soledad*, Barcelona: Random House Mondadori.
- [19] Harss, Luis (1966): “Fuentes o la nueva herejía”, en *Los nuestros*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- [20] Hernández Chávez (2005): *Storia del Messico: dall'epoca precolombiana ai giorni nostri*, Milano: Bompiani.
- [21] Kettenmann, Andrea (1994): *Kahlo*, Colonia: Taschen.
- [22] Lafaye, Jaques (2002): *Quetzalcoatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*, México: Fondo de Cultura Económica.
- [23] Larraz, Emmanuel (2007): *Exilios/desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad*, Dijon: Editions universitaires de Dijon.
- [24] Le Clézio, Jean-Marie G. (2008): *Diego e Frida*, Milano: Il Saggiatore.

- [25] Paz, Octavio (2008): *El laberinto de la soledad*, Madrid: Cátedra.
- [26] Rochfort, Desmond (1997): *Muralisti messicani*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.
- [27] Spitzer, Leo (1965): *Critica stilistica e semantica storica*, Bari: Laterza.
- [28] García Gutiérrez, Georgina (2006): “Introducción” a Fuentes, Carlos, *La región más transparente*, Madrid: Cátedra.
- [29] González Boixo, José Carlos (2008): “Introducción” a Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*, Madrid: Cátedra.
- [30] González Boixo, José Carlos (2005): “Introducción” a Rulfo, Juan, *Pedro Páramo*, Madrid: Cátedra.
- [31] Brecht, Bertold (2003): “Popularity and realism”, en *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, Cornwall: Blackwell publishing.
- [32] Carrero, Guillermo (Octubre 2007): “Frida Kahlo: folclore, tradición y vanguardia”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 688, pp. 97-118.
- [33] Delden, Maarten Van (Fall 1991): “Myth, contingency and Revolution in Carlos Fuentes’s *La región más transparente*” en *Comparative literature*, vol. 43, n. 4, pp. 326-345.
- [34] Martin, Gerald (2001): “Il romanzo di un continente: l’America Latina” en Moretti, Franco, *Il Romanzo*, Torino: G. Einaudi, vol.3, pp. 506-509.
- [35] Martino, Mario (Julio 1977): “Artemio Cruz o la ficción del poder”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 325, pp. 132-142.
- [36] Oviedo, José Miguel (2001): “La morte di Artemio Cruz” en Moretti, Franco, *Il Romanzo*, Torino: G. Einaudi, vol.4, pp. 341-347.
- [37] Portal, Marta (Marzo 2000): “Los años con Carlos Fuentes”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 597, pp.75-81.
- [38] Portal, Marta (Diciembre 1993): “Las tres hispanidades de España”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 522, pp. 143-146.
- [39] VV.AA. (1988): *Carlos Fuentes*, rev. *Anthropos*, n. 91.