

Otra forma de estar en el mundo, o la ciudad subterránea en *Los deseos y su sombra*, de Ana Clavel



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

Luzma Becerra*

Resumen: La novela, *Los deseos y su sombra* de Ana Clavel (ciudad México, 1961) es el objeto de estudio. Se desarrollan los temas como la posibilidad de existir no siendo y, al mismo tiempo, acercarse a la muerte, desde una pluralidad de espejos y dualidades para recorrer las avenidas de la memoria construidas a través de los recuerdos de la protagonista que pretende desasir la realidad. Todo ello en el escenario de la ciudad de México, que es abierta en sus entrañas por la escritora. El análisis y la interpretación se fundamentan a partir de las ideas de teóricos como Roland Barthes, E. M. Cioran y de la crítica literaria Ana Rosa Domenella. La reflexión es conducida mediante la fotografía, la muerte y la literatura neofantástica, respectivamente.

Palabras clave: Sombra, invisibilidad, ciudad, cuerpo, memoria.

La narrativa mexicana de los autores nacidos en los años sesenta comprende en nuestros días un campo aún por estudiar. Ana Clavel nació en la ciudad de México en 1961 y forma parte de un grupo de escritores y escritoras de esa generación a la que se suele designar como la de los "jóvenes creadores" o de la "nueva narrativa mexicana".¹ Clavel comienza a publicar en los años ochenta, pero es reconocida propiamente con la publicación de sus libros de cuentos *Fuera de escena* (1984) y *Amorosos de atar* (1992), en el que incluyó el cuento "Cuando María mire al mar", por el que obtuvo el Premio

* Profesora del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey. Correo electrónico: luzmabecerra@hotmail.com

¹ A esta generación pertenecen, entre otros escritores, Jorge Volpi, Ignacio Padilla, Pedro Ángel Palou, Vicente F. Herrasti (que forman el llamado grupo del Crack), además de David Toscana, Mario Bellatin, Mario González Suárez, Ana García Bergua, Adriana González Mateos, Cecilia Eudave, entre los más jóvenes.

Nacional de Cuento Gilberto Owen en 1990. Parte de esta ficción ha sido recogida en antologías y memorias editadas en español, inglés e italiano, como por ejemplo: *Antología del cuento mexicano finisecular y Ficción Internacional. Mexican Ficción*, entre otras. Su trabajo narrativo se consolida con su primera novela: *Los deseos y su sombra* (2000).²

El presente ensayo es una aproximación a esta obra. Me propongo extraer de su escritura propuestas como la posibilidad de "existir sin ser" y, al mismo tiempo, acercarme al tema de la muerte entre una pluralidad de espejos y de dualidades, a fin de recorrer las avenidas de la memoria construidas por los recuerdos que toman forma de un álbum fotográfico. Veo esta novela como un esfuerzo de desprendimiento de la realidad, sin que llegue a desaparecer un "estar ahí". El escenario es la ciudad de México, abierta en sus entrañas por esta escritura, donde son trazados túneles y vasos comunicantes en los que se descubren los vestigios de una urbe habitada por sombras, un submundo en el que la luz aparece al final de un túnel. El relato parece precisamente concentrado en la sombra proyectada por la luz, donde destacan ciertas cifras y signos entre esta opacidad y sus oscuridades. Tal vez trata de reflejarse aquello que la luz ya no es. La luz, plantea el texto, es un engaño, y hay que volver a su historia. Quien la configura para revelar lo que oculta es, siempre, ese deseo de ser sombra. En la esfera del ser, filosóficamente hablando, se trataría de un reconocerse en la muerte sin la necesidad de morir. Al mismo tiempo, también, hay entramada una serie de consideraciones en torno a la experiencia de "desvivir la vida", en coexistencia con la realidad de la muerte.

Vamos a abordar estos asuntos que la novela propone. Hay una necesidad heurística en esta intención y me apoyo en un marco teórico proporcionado por Roland Barthes en su ensayo *La cámara lúcida*, a fin de dilucidar la configuración del artificio elaborado por Ana Clavel en la segunda parte de su novela: "Apuntes para una poética de las sombras". Además, recurro al ensayo *La tentación de existir* de Cioran, quien ofrece la posibilidad de desentrañar el tema metafísico establecido en este trabajo: la vida en coexistencia con la muerte. En palabras de Cioran, "cada uno es su sentimiento con la muerte". Por último, concluyo con el concepto de *lo neofantástico*, según las definiciones y las aportaciones de Ana Rosa Domenella en su ensayo "Tres cuentistas 'neofantásticas'", incluido en *Cuento y figura (la ficción en México)*, pues esta novela aborda lo fantástico.

² Cuando se cite de esta edición sólo se indicará el número de página entre paréntesis.

De cómo Soledad apareció como una sombra

Soledad es la protagonista. Ella y el escenario de la ciudad se funden. Se ha vuelto invisible. Sin reflexionar en el azar, siempre está pidiendo que sus deseos se conviertan en realidad. Así se lo enseñó su padre:

Le dejó las historias y aquel don de los deseos que entonces ella no conocía del todo.

—Quiero que sepas —le dijo Javier García antes de que se lo llevaran al hospital— que los deseos siempre se cumplen. Alientan la vida o la destruyen. Son como una llama que llevamos dentro. No dejes que esa llama te apague nunca (p. 21).

Lo que no le enseñó fue lo azaroso de la realidad, aunque su deseo más profundo se cumple: desaparecer. Se le ha hecho realidad. Así comienza la historia de querer ser, sí, pero de otro modo. Soledad aparece un buen día en la avenida Reforma y empieza a reconocerse como sombra. Se da cuenta de que los otros, los transeúntes, no la ven, porque choca con ellos y éstos pasan sin advertirla. Poco a poco, se percata de su nuevo estado. Va hacia el Castillo de Chapultepec y una vez en la cima, donde está “El caballero alto” en la imaginación de Soledad, es decir, desde el torreón del Castillo y con la ciudad enfrente, inicia una travesía por su memoria y la de la ciudad: “Para saber qué caminos tomarán sus huellas sin pasos, recurre al pasado y husmea entre sus recuerdos —verdaderas instantáneas fotográficas antes de que, como ella misma, terminen por velarse” (p. 30).

Desde ese referente de levedad que es el “torreón del castillo” conocemos su niñez en retrospectión como generadora de deseos y fantasías, su adolescencia, el amor, su iniciación en la fotografía, ese reflejo de claroscuros. Con la recuperación de su pasado la materia textual narrativa toma cuerpo en el espacio de la ciudad, que es habitación y refugio. Al final del relato, Soledad baja del Castillo y recorre a la vez que recobra en la urbe su cuerpo y el del centro histórico con sus personajes: el ciego Matías, los niños de la calle, el ángel que se disfraza de estatua viviente y que, al igual que ella, es otro. Habitantes que le dan vida a la ciudad y a Soledad, que se metamorfosea en aquélla.

La historia de *Los deseos y su sombra* reelabora un contexto cultural que es el de un imaginario femenino con su educación tradicional en cuanto al registro genérico; es el caso de su madre, Carmen, que marca las diferencias entre Luis y Soledad. El primero, su hermano, tiene privilegios que le son negados a ella, como no alentarla para que estudie una carrera universitaria o bien, a la muerte de su padre, cuando Carmen dice: “De ahora en adelante el hombre de la casa es Luis”. Soledad queda sin la presencia de su padre y un vacío de la madre. Así, la niña

Soledad empieza a fabricarse un refugio ante la realidad, que cada vez le pesa más. Surge el correlato fantástico del jarrón chino, en cuyo fondo laberíntico habita un dragón dormido.

Este correlato de las fantasías infantiles de la protagonista se convertirá, cuando sea adulta, en el mundo de la ciudad. Por tanto, la metáfora de los deseos será vista primero como una llama y luego como un dragón. También está el miedo que siente de vivir fuera del jarrón. Sólo pensar en salir de ese espacio-refugio, fabulado por ella como un tiempo mitológico, la aterra. Y aunque sabe que allí vive el dragón que puede comérsela, también sabe que está su amiga Lucía, su *alter ego* en situaciones extremas para Soledad; por ejemplo, cuando tiene que enfrentarse con la vida. En una ocasión la tía Refugio llega para cuidar de Luis y de su hermana mientras Carmen está en el hospital. La complicidad de la tía con Luis no se hace esperar. Él siempre molesta a Soledad, y cuando ésta decide acusarlo o defenderse, quien siempre sale bien librado es el varón. En otra ocasión, Soledad recibe una bofetada de la tía Refugio y los insultos de ésta le caen como bombardeo: "Soledad se negó a escucharla, cerró las puertas de su cuerpo y buscó refugio con Lucía" (p. 57), dentro del jarrón. Su amiga le suplica que no escuche a su tía y la apremia: "—Pide un deseo, que tu tía se caiga de las escaleras o que le sangre la nariz hasta que se vacíe y se muera... Pero a Soledad sus deseos comenzaban a darle miedo, así que se tragó la rabia. Volvió a escuchar que le decían: 'no tienes derecho a nada'" (p. 57).

Los deseos de la protagonista cobran cuerpo en el dragón y en sus movimientos. La historia queda de esta manera cifrada en sí misma. Es la crónica de los deseos, pero principalmente de aquel "deseo de desaparecer". Desde el torreón, la protagonista se pregunta cuando la tentación del suicidio se esfuma tan pronto como llegó: ¿qué la detenía para arrojarse al vacío?:

Si de verdad nadie podía verla, entonces tampoco sabrían nada de su muerte. [...] Dependiendo de la muerte elegida, el grado de horror podía aumentar o disminuir pero a final de cuentas sucedería como con esas fotos que muestran los estragos de la guerra, del hambre, de la injusticia: al poco tiempo la gente se acostumbra y las olvida. Las vuelve invisibles (p. 69).

En la historia de los deseos de Soledad, lo mejor era ese deseo: el de desaparecer.

Soledad reflexionó que, bien visto, aquel deseo de desaparecer sin dejar huellas había sido un buen deseo: sin manchas ni rastros aun en el caso de que terminara arrojándose al vacío. Saberlo la confortó: no se sentía dueña de su vida pero sí de su muerte (p. 69).

Con la fantasía y el correlato del jarrón, hay una historia oculta y a la vez visible: la de los deseos que urden la trama de la vida de Soledad en sentido inverso: el no deseo mediante una analepsis, en el contradiscurso del plano temporal lineal a lo largo del devenir de su existencia. Al igual que en su infancia, la adolescencia es de abandono por parte del amado. Cuando se acaba el torbellino vertiginoso en que vive nuestro personaje con su amante, se muestran idénticas cavilaciones en torno al desarrollo de los deseos:

¿Quién dice que una pasión amorosa no puede chuparte el alma, sorberte la voluntad y adelgazarte hasta desaparecer? [...] Debió haber recordado el momento en que conoció a Péter, aquel desasosiego, esa ceguera repentina que la hizo trastabillar hacia dentro y descubrir —tal vez con más gozo que terror— los movimientos pesados y abisales del dragón (pp. 94-95).

Se observa cómo las dos historias, la de los deseos que la van a convertir en sombra y la de su vida narrada, están presentes en el plano del discurso lineal; ambas, a partir de su existencia como sombra y a través del recuerdo, se hilvanan. En ellas, el frenesí por su amante, los deseos de penetrar en el abismo de la pasión y en el espacio de las sombras, se revelan con motivo de la invitación que Péter le hace a su exposición fotográfica.

Siguiendo con la doble narración de los discursos, el del recuerdo de los deseos y el de la vida de Soledad, después del estado de abandono en que quedó con la partida de Péter, entra a trabajar al archivo muerto del Palacio de Bellas Artes. El contexto del relato tiene su referente en el sótano y en los túneles secretos: le dan paso a otra realidad, a la oscuridad subterránea que palpita debajo de la ciudad. Se da así la posibilidad de discurrir sobre los mitos populares y las leyendas en torno a la capital y descubrir, igualmente, la ciudad prehispánica en las entrañas del trazado colonial. Se constituye así el imaginario que redondea a la novela. En los archivos fotográficos subterráneos la sorprende Lucía, invitándola a meterse en el jarrón en busca de un deseo más secreto. A Soledad le pesa la realidad y quiere que alguien tome las riendas de su vida. Entonces se vuelve verdaderamente invisible.

Desde esa doble altura —como doble es todo en la novela— se perfila una doble idea: Soledad, en ese no deseo del deseo, se roza con la muerte y con la tentación de existir. Es el impulso por decidirse a vivir en soledad.

La fotografía como el constructo de la base del discurso

Roland Barthes, en su libro *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, da cuenta de la fotografía y su referente. Éste, a la vez que es único, no admite interpretación, sólo lo que él llama el *studium*, que es la explicación y la descripción organizada en un discurso clásico: "El '*studium*' está siempre en definitiva codificado, el '*punctum*' no lo está" (Barthes, 1982: 100). Después, nos habla de una lectura del *punctum* de la fotografía, y es la idea que desarrolla. El detalle que es visto, el que se descubre sin el *studium*, es precisamente el *punctum*. "Lo que puedo nombrar no puede realmente punzarme. La incapacidad de nombrar es un buen síntoma de trastorno" (Barthes, 1982: 100).

Ahora bien, Barthes busca en la fotografía ese detalle que logre abrir una "herida" en el espectador y, con ello, dice Barthes (1982: 98), "olvido todo saber, toda cultura, me abstengo de heredar otra mirada".

Si *Los deseos y su sombra* tiene como atributo que la historia esté montada en una suerte de álbum fotográfico donde Soledad se asoma a su pasado, y el discurso sobre los deseos y su sombra es lo que sirve de vehículo a esas "instántneas fotográficas", podemos entonces reconocer un *punctum* en cada una de ellas. Cuando la protagonista, en su estado de invisibilidad, antes de subir al Castillo de Chapultepec con un álbum de fotografías en sus manos, ve cómo la ciudad se llena de gente al amanecer, y en ese ir y venir de las personas suelta el álbum, que es arrollado por un automóvil, sentimos el signo del estar entre la realidad y la invisibilidad. Así, según Barthes, al fijarnos en un punto de la fotografía (*punctum*), podemos colegir más de nosotros mismos que de la propia fotografía y del referente que desdobra la imagen como lo otro. La intención es acercar ese punto punzante a mi propia historicidad, es lo que hace la novela de Clavel al querer acercar el pasado, pues la medida es la duración.

Al tratar de recuperar su pasado, Soledad hace una visita a la galería de sombras fotográficas y las retoma contando su propia historia de vida. De tal manera que, al recordar, encuadra muy bien la escena, la relata con ayuda del narrador (tercera persona) y hace la intersección; Barthes llama a esto detalle punzante, y muestra el lado oscuro en alusión a la sombra del pasado. Dice la autora: "Lo prodigioso de estás instántneas es que a pesar del polvo y lo amarillentas basta con que se acomoden en ese ojo especial de la memoria para que las imágenes fijas se sucedan una tras otra. Fotograma tras fotograma una escena se ambienta ahora" (p. 30).

Sigue con la descripción del edificio y los largos pasillos hasta lograr el encuadre; la mirada de esa instántnea se detiene exactamente:

...donde aparece una niña que es Soledad misma y un hombre que siempre será Desconocido.

[...] Pero el punto de partida era la escalera. Con la escasa luz, Sol enfoca las siluetas dispares de esta niña y este hombre que se inclina para susurrarle algo al oído y al mismo tiempo besarle la mejilla, que levanta el faldón de su vestido de por sí muy corto, e introduce una mano.

[...] Soledad se resiste a creer del todo que esta escena sea determinante [...] ¿para qué después, frente a sus piernas, y luego, él frente a las suyas, la iniciara en el goce de su cuerpo, presagiado desde aquella mirada en la miscelánea? (p. 31).

La autora traslada a la escritura la química del proceso fotográfico. Además, al alejarse en el tiempo, recupera el vacío entre lo que pasó y, como dice Barthes, "lo que ha sido", refiriéndose al *punctum* de la fotografía. Así, a través del arte de la escritura y de la fotografía, la novela logra traspasar lo inmediato del referente; como dice Barthes: el referente no lo podemos cambiar, pero hay que despojarnos "de la mirada" y poner el ojo en el *punctum*.

Tras las escenas de abuso sexual que daría el discurso clásico —el *studium*—, se abre la posibilidad de cargar de sentido al objeto-escena y hurgar en el universo contextual que ofrece la obra. En ese sentido, la personaje recurre a las imágenes que la llevaron a hacer la sombra del deseo. El texto se construye, pues, como posibilidad de discernir la invisibilidad del pasado con las imágenes vivas del presente, pero que ya no son.

Supuesta como descripción autobiográfica, tenemos que plantear las ideas del biografema del autor de la *Cámara lúcida*: "Del mismo modo, me gustan ciertos rasgos biográficos que en la vida de un escritor me encantan igual que ciertas fotografías; a estos rasgos los he llamado 'biografemas'; la Fotografía es a la Historia lo que el biografema es a la biografía" (Barthes, 1982: 70). De esto, el lector se queda con cierta latencia del *punctum*. Barthes no le atribuye éste a la fotografía, sino a lo que se ha elegido para exponerlo discursivamente. Las constantes de la novela antes mencionadas son los puntos a desarrollar.

Las expresiones simbólicas, cargadas de sentido, como dice Ricoeur refiriéndose a la metáfora, son las que contienen un excedente de éste, donde un sentido literal y primario designa por exceso a uno secundario. Lo que suele ser el texto manifiesto y el texto latente. Por eso reconocemos en las latencias de la historia de Soledad un "estar en el mundo" siendo otro, lo que implica una reflexión sobre la muerte que se desplazaría desde dos puntos de partida: el pretexto de la fotografía, según Barthes la define, y las concepciones de Cioran.

La muerte y su simulacro, la sombra

A pesar de que no existe una vinculación explícita con el pensamiento de Cioran, sí hay, desde la perspectiva del planteamiento de la muerte y la sombra, un nexo con sus ideas principales.

La relación con el fallecimiento se da a través del miedo-muerte. Al respecto, Cioran afirma: "Si el miedo nos ayudaba a definir nuestro sentimiento del espacio, la muerte nos abre al verdadero sentido de nuestra dimensión temporal, ya que, sin ella, estar en el tiempo no significaría nada para nosotros..." (Cioran, 2000: 194). En este sentido, el discurso de este autor sería contestatario para la doble historia de la vida de la protagonista, pues los deseos de ella son de búsqueda de ese "no ser", que en la narración se hace realidad. Sin embargo, Soledad no procede a partir de la deliberación de Cioran, sino de la experiencia vivida y la memoria con esta posibilidad de no ser; está frente al dilema de la muerte. Cioran lo explica así:

Los que no saben sacar beneficios de sus posibilidades de no ser, permanecen extraños a sí mismos: fantoches, objetos provistos de un yo, dormidos en un tiempo neutro, ni duración ni eternidad. Existir es sacar provecho de nuestra parte de irrealidad, es vibrar al contacto con el vacío que está en nosotros. [...] Regresión germinativa, descenso hacia nuestras raíces, la muerte sólo rompe nuestra identidad para mejor permitirnos acceder a ella y restablecerla: no tiene sentido más que si le prestamos todos los atributos de la vida (Cioran, 2000: 192).

Cioran no alude al hecho material, a la experiencia real de morir, y éste sería la conexión con lo relatado en la novela de Clavel. Así, vemos cómo el final de ésta confluye con la pulsión de vida: "Con la agitación las gotas se les estampaban como besos repentinos y frescos. Soledad sintió que la vida, así fuera fugazmente, podía ser una bendición" (p. 306). La protagonista percibe esta sensación después de recorrer las calles con los seres marginados (personajes que dialogan con ella), que danzan como sombras en la noche o en el día y que, sin aparente motivación de vivir, se desplazan en el submundo de una ciudad subterránea: aunque visibles, no se ven.

¿Qué tanto se sale la narración del tiempo o qué tanto trabaja con él en torno a la muerte? La protagonista, desprovista de materialidad, vacía de espacio, desanda la vida. Es decir, todo se da de manera inversa: es un no deseo, una suerte de cuento de hadas contado al revés. Un contraste entre la existencia visible, cuando la tuvo antes de entrar al jarrón, y lo que vive como un ser que no se ve, lo cual prefiere. Los sentimientos íntimos, los estados de tristeza, de infelicidad y su acercamiento con la muerte son una rehabilitación de nuestro lado mortal. No

se trata de pensar el hecho material de la muerte, sino la inanidad de la condición humana. Rejuvenecimiento por el contacto con la muerte. Así, la invisibilidad es una forma de acercarse a ésta y, también, otra manera de ser. Con su invisibilidad-muerte, Soledad puede elevarse mejor por encima de sí misma, como sucede con el espejo, con la imagen fotográfica o con la cinematográfica.

Reflexiones en torno a la muerte y su naturaleza

Con relación al referente, en la novela se plantea la interrogante de cuál es la naturaleza de Soledad cuando desaparece de la vida y se asoma en ella, invisible. En esta condición conserva sólo el rasgo de la voz: es su posibilidad de relacionarse con los otros. Al final, su familia se da cuenta de que está desaparecida. El discurso del narrador (extradiagético, omnisciente) nos hace saber que Soledad se ha esfumado. Pero, en realidad, Soledad ha sufrido por la vía del deseo una especie de metamorfosis, a la manera kafkiana. Así, su historia biográfica, cuando es visible, la recibe el lector desde la metamorfosis del personaje en su nuevo estado: como un ser invisible. Su cuerpo se transmuta en el de la ciudad, rompe cualquier barrera corporal y se ofrece a la libertad.

El cuerpo de la novela

La estructura de la obra es un andamiaje sostenido por 84 capítulos en cuatro partes bien definidas, cuyos títulos son: "Deseos que traen en la cola al azar", "Apuntes para una poética de las sombras", "De sueños subterráneos y otras voluntades" y "Sombras que danzan solitarias", además de un epílogo muy breve. Estas secciones, a su vez, se dividen en subtítulos en los que se entrelazan relatos que las más de las veces tienen su origen en el cuento fantástico o en las mitologías griega, china o hindú.

La arquitectura de la novela muestra diferentes planos de la historia, con lo cual los 84 capítulos ofrecen un plano lineal. Los trazos bien dibujados y diferenciados de las partes forman diferentes perspectivas; así logra la autora la figura de la espiral y, finalmente, los círculos sobrepuestos dentro de las partes crean un efecto de varias historias dentro de la historia: un jarrón chino donde habita, dormido, un dragón, y ella es una doncella que lo único que hace es pedir deseos. Uno de ellos es poder salir y entrar del jarrón y nunca dejarlo deshabitado. La protagonista, Soledad, es también Lucía, su *alter ego*. La primera es débil y tímida; la segunda,

en cambio, es fuerte y extrovertida, sobre todo para enfrentarse con su realidad. Así, el jarrón contiene el universo de una niña que platica con su muñeca Lucía, de ojos rasgados, le cuenta historias y pide deseos. Y las naraciones se convierten en la historia de su vida, en su biografía. Desde el refugio del jarrón, pero también con el peligro del dragón, Soledad y Lucía son puestas en la realidad-ficción, donde la dualidad, empezando por ellas, es una constante en el texto oculto que contiene temas como el amor y sus contrarios, la muerte como posibilidad de vida y no lo contrario, las metáforas de lo blanco y lo negro, lo visible y lo invisible, el bien y el mal, el deseo y su objeto.

El tema de la fotografía funciona como un instrumento de dualidad entre el pasado y el presente, con el referente del tiempo. En ese sentido, el pasado se identifica mediante los recuerdos, con lo que el relato se expande con técnica proustiana, como evocaciones o memoria involuntarias. De ese modo, las remembranzas se hacen presentes a través del motivo fotográfico que es la vida de Soledad. Las escenas, el encuadramiento de la infancia colmada de deseos, de miedos y desasosiego la llevan a encerrarse en sus fantasías a raíz del fallecimiento de su padre y la indiferencia de la madre, que prefiere al hermano mayor. Este panorama se describe desde lo alto del Castillo de Chapultepec, en el torreón donde Soledad observa la metrópoli: "Para cuando consiguió montarse en el Caballero Alto, la ciudad despertaba, perezosa, en el valle: estiraba los brazos de humo de sus fábricas, contoneaba las piernas de sus avenidas, se arrebujaba de nuevo en las cúpulas de sus iglesias" (p. 19).

El motivo fotográfico es signado en varias imágenes. Péter, profesor y amante de Soledad, es un húngaro que imparte el curso de fotografía en la escuela de diseño donde ella es estudiante; no sólo la inicia en el arte de las sombras —referido al arte de la fotografía— sino, también, en el descubrimiento del apetito del amor erótico. Se configura en la historia de los deseos de la protagonista la condición de posibilidad para entretejer la parte medular, para construir el vacío, la vacuidad, como elementos para un espacio no-espacio, el de la sombra. Por ello, la relación entre Péter y Soledad es destructiva y, a la vez, reconstructiva o regenerativa de un mundo encerrado en la imagen, no de luz sino de tinieblas:

Debió haber recordado el momento en que conoció a Péter, aquel desasosiego, esa ceguera repentina que la hizo trastabillar hacia adentro y descubrir —tal vez con más gozo que terror— los movimientos pesados del dragón (p. 95).

—La fotografía pone la mirada en la superficie —dijo Péter mientras se sentaba en el borde de la cama, los hombros caídos, la voz apagada—. Esconde la vida secreta que respiran las cosas (p. 100).

Soledad vería después la foto impresa y tuvo que reconocer que Péter era un experto en cuestiones de luz y tinieblas: era la foto de un cuerpo convertido en sombra de sí mismo (p. 98).

A lo largo de la diégesis, las alusiones a este motivo se multiplican, la retórica de la imagen como fotografía toma forma en el argumento de la novela para inscribir una estética de la invisibilidad. Esta estética de la no luz, encarnada o no encarnada en el personaje de Soledad como deseo y sombra, como desdoblamiento de la imagen, es la que permite la copresencia de la fotografía y del objeto retratado.

Del cuerpo y la fotografía

Para Roland Barthes el problema del referente es: "Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios [...], como unidos por un coito eterno" (Barthes, 1982: 33). En ese sentido, en la obra de Ana Clavel la sombra es el referente unido al "seno mismo del mundo en movimiento", el universo de la novela. Pues el cuerpo del personaje principal implica el proceso de ser cada vez más una imagen y menos un espacio. Es decir, se reduce a ser o a existir como sombra, como un otro. Ya no es el cuerpo de Soledad, sino su sombra; así, el referente del cuerpo, si pensamos como referente de una foto, es y no es. Que Péter sea el maestro de fotografía no es pues gratuito ni casual. En las largas sesiones fotográficas en las que ella posa para él, se introduce en el discurso una retórica de la teoría de la luz, de la imagen, de su deseo por el fotógrafo y del de éste por capturar el detalle de la sombra que hace la luz, para terminar en el doble coito: el de los amantes y el de la fusión de sombra y luz. Soledad se ve despojada doblemente: en cada fotografía y en la plena vacuidad del desprendimiento de su yo. Resulta estar siendo deshabitada sin ser ella, poseída por el amante, igual que el referente de la fotografía. Cuando Péter la abandona, el deseo de desaparecer, que desde niña la acompañaba, de tan intenso, termina por hacerse realidad.

La invisibilidad se da por el deseo. En el proceso fotográfico, se obtiene por el rasgo fundamental de la fotografía: lo que se retrata es el blanco y el referente es una especie de pequeño simulacro emitido por el objeto, un *spectrum*, término

que mantiene una relación con "espectáculo" y "le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto" (Barthes, 1982: 39).

La protagonista no alcanza a percibir cuándo se transformó su cuerpo en sombra, y cuándo ésta tiene su referente con la muerte, pues la única característica propia que conserva es la voz. Desde esta perspectiva, mientras la metamorfosis de Soledad tiene lugar a través del discurso de la retórica o de la teoría fotográfica, el "retorno de lo muerto" corresponde a lo que Cioran llama la "tentación de existir".

Si estamos de acuerdo con que Soledad confiesa en su relato el proceso que la llevó a la invisibilidad, a ese estado de "no ser" o ser de otra forma en el mundo, entonces podemos interpretar este proceso como un hecho. La novela dará cuenta de su historia, de un discurso entre el límite de lo que ha sido y lo que es, como un elemento fundamental, según Barthes, de la fotografía. También "lo que ha sido" es lo que permanece; en el caso del discurso, los recuerdos de la protagonista, pero bajo el recurso de escenas fotográficas que se suceden unas a otras. Dice Barthes: "En la fotografía hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma. [...] Lo real y lo viviente [...] El testimonio de lo que veo ha sido. Lo real en el pasado; lo pasado y lo real al mismo tiempo" (Barthes, 1982: 146).

Dos realidades se combinan en el texto de Clavel y con ellas se acentúa el tono de incertidumbre y ambigüedad en las que se entrelazan pequeñas fabulaciones cuyo contenido corresponde al registro fantástico.

El cuerpo fantaseado

El *leitmotiv* del registro fantástico en *Los deseos y su sombra* son los acontecimientos que transgreden la lógica racional: "Lo fantástico no existe sino en relación con lo 'extraño' y lo 'maravilloso'" (Platas, 2000: 445). La invisibilidad mediante la desaparición del cuerpo de Soledad, como consecuencia de sus deseos, se inscribe en lo extraño: estos hechos, dice Platas, que "parecen sobrenaturales durante una parte de la narración, tienen finalmente una explicación racional".

El proceso comienza con la historia del jarrón chino, el dragón y su muñeca Lucía. Se destaca la figura-motivo del dragón con referencia a lo maravilloso, producto de la imaginación de Soledad y que hace recordar los cuentos de hadas con correlatos de hechizos y deseos. Para ella, esto es real y de esta manera lleva al extremo su cuerpo y la narración. *Los deseos y su sombra* es un texto que deambula entre lo fantástico y lo maravilloso, porque se alteran las coordenadas espacio-temporales; el lector acepta la verosimilitud de la trama y, finalmente, que existen leyes que desconoce.

El trenzado de la historia principal, "La vida de Soledad", incluye los pequeños relatos "fantásticos" que se advierten en el *corpus* del texto con los subtítulos: "Lección de nubes 1", "Lección de nubes 2", "Lección de tinieblas 1", "Rapsodia húngara 1", etcétera, donde se describen las fantasías de los juegos infantiles que fingen la irrealidad y se establece un plano histórico-temporal en espiral recurrente a la figura del espejo que irrumpe con el castillo de Chapultepec y, dentro de éste, con los fantasmas de Carlota, Maximiliano, Carmelita Díaz, con la leyenda de los niños héroes, la avenida Reforma y sus esculturas de bronce que dialogan con la voz sin cuerpo de Soledad, empalmando el pasado y el presente del prócer General Valle, cobrando vida ante la indiferencia de miles de transeúntes que a diario pasan sin mirarla. Con la historia secreta de la invisibilidad, se abre un mundo de maravillas: su comienzo, el jarrón chino, su final, un pequeño aviso de Soledad desaparecida: "*Su cuerpo no la contiene*" (p. 307).

La escritora Ana Clavel se posicionaría entre otras literatas de su generación, como Ana García Bergua (1960), Adriana González Mateos (1961) y Cecilia Eudave (1968), a las que Ana Rosa Domenella define como autoras *neofantásticas*. Domenella las llama así a la luz de las disquisiciones del crítico Jaime Alazraki:

A partir de la distinción propuesta por Roger Caillois entre "maravilloso y fantástico", Jaime Alazraki aporta elementos para una "poética de lo fantástico" [...] Para Caillois el mundo del relato maravilloso está poblado de dragones, hadas y unicornios, mientras que lo fantástico se da como una ruptura de la coherencia universal, donde la agresión prohibida, amenazadora, quiebra la estabilidad del mundo de leyes rigurosas e inmutables (Domenella, 1999: 353-354).

Es evidente que la obra de Clavel se inscribe en un ejercicio de escritura de lo neofantástico. Sería motivo de otra investigación identificar los rasgos neofantásticos que la unen con las otras jóvenes estudiadas por Domenella, quien afirma: "Las hemos clasificado como 'neofantásticas' porque la literatura fantástica tiene su apogeo en el siglo XIX y estas escritoras escriben desde una cultura globalizada y posmoderna. El prefijo tiene que ver con el estudio de Alazraki" (Domenella, 1999: 373). El rasgo neofantástico definitorio en Clavel es el cuerpo fantaseado. Al respecto, sostiene Domenella (1999: 374): "Como en ciertos cuentos sobre el cuerpo, cuerpo imaginario y social, que en el caso de la mujer se considera 'cuerpo para otros en función de otros', y que en nuestras autoras recuperan para sí y para la literatura". Es precisamente con el cuerpo fantaseado de Soledad como cuerpo-ciudad, donde, entre otros, el rasgo neofantástico la vincula con los temas de las otras escritoras aludidas.

El cuerpo de la memoria

En el recuerdo y en su representación, la memoria es siempre selectiva; al elegir elimina todo lo que se ve llano, pero al cabo de unas generaciones el casual olvido aparecerá en relieve, como afirma Rossana Cassigoli (s/f: 146).

Destinado a desaparecer, el cuerpo de la protagonista reclama su forma en la historia y aparece representado, contrario a lo que pudiera pensarse —que es un fantasma—, como el cuerpo de la ciudad. Así, recobra parte del pasado; selección de la memoria que se instala en el tiempo como duración. La dualidad entre memoria y olvido recae en una reflexión sobre varios terrenos del saber, en este caso, sobre todo, en el de la creación artística cifrada en la literatura o la poética y en el material narrativo. De igual manera, estos modos del pensamiento replantean la refiguración del sentido del ser humano.

El recurso utilizado para la reconstrucción de la memoria es la metáfora: "...el tren de la memoria" (p. 30) configurado en la novela.

Las premisas sobre la memoria en Cassigoli son:

La interiorización de lo otro: no somos más que memoria, venimos a nosotros a través de una memoria de duelo imposible, ésta es justamente la alegoría. [...] Esta interiorización mimética es el origen de la ficción o de la figuración apócrifa. Tiene lugar en un cuerpo, hace lugar para un cuerpo, una voz y un alma que, aunque nuestros, no existían y no tenían sentido antes de la posibilidad que se debe empezar por recordar y cuya huella debe seguirse (p. 163).

En el discurso de la novela, este cuerpo de la memoria o el "tren de la memoria" está impreso en las fotografías del álbum de Soledad. Si retomamos el punctum bartheano, hacemos la distinción entre memoria y olvido pues "lo punzante" es aquello que ha quedado impreso, de algún modo, de toda la escena. De acuerdo con Cassigoli: "En la delimitación de las impresiones estriba la condición de posibilidad de conservarlas contiguamente, y también la razón de que los recuerdos de distintas memorias se puedan distinguir en el sentido de que una no recuerda y que otra sí" (Cassigoli, s/f: 165).

La interioridad de la memoria traduce un pensamiento y transfiere por medio de una técnica lo que Paul de Man enfatiza como "el arte es cosa del pasado": "Si el arte es cosa del pasado, eso viene de su enlace a través de la escritura, el signo, la *techné*, con una memoria pensante" (Cassigoli, s/f: 165). Lo cual es lo que sucede con la protagonista de *Los deseos y su sombra*. En esta línea de análisis en torno a la memoria se construye el hilo conductor de la escritura de Clavel, "entre

el pensamiento como memoria y la dimensión técnica de la memorización, vale decir el arte de la escritura" (Cassigoli, s/f: 166).

Sucede que la memoria es el lazo constitutivo mediante el cual Clavel, a instancias de Soledad, tiende el puente para su creación literaria. Es un modo de acercamiento con lo que ya no es.

Recordemos que el proceso de la invisibilidad del cuerpo le da a la novela de Ana Clavel un movimiento de deconstrucción. Conocimos a Soledad niña, adolescente y adulta en la década de los veinte, en estado de invisibilidad. Con esto se instalan en el discurso de la obra todas las posibilidades en cuanto a la narratividad, en el ejercicio de la representación de la sombra. El cuerpo hecho sombra recorre las avenidas de la memoria a través de la fotografía y del artificio que ella representa. También camina en este estado de invisibilidad, cercano a la muerte, las avenidas del centro de la ciudad. Así, desde este territorio, se hace el reconocimiento con la ciudad y los habitantes, los seres marginales que derivan hacia la representación de sombras. Se cuenta la historia subterránea del corazón de la ciudad, los que viven de noche porque es la única posibilidad de existir siendo sombras con deseos de ser la urbe subterránea.

Bibliografía

Barthes, Roland

1982 *La cámara lúcida. Nota sobre la Fotografía*, Gustavo Gilli, Barcelona.

Cassigoli, Rossana

s/f "La memoria y sus relatos", en *Fractal. Revista Trimestral*, núm. 13, pp. 139-176.

Cioran, E. M.

2000 *La tentación de existir*, Taurus, Madrid.

Clavel, Ana

2000 *Los deseos y su sombra*, Alfaguara, México.

Domenella, Ana Rosa

1999 "Tres cuentistas 'neofantásticas'", en *Cuento y Figura (la ficción en México)*, Universidad Autónoma de Tlaxcala (Serie Destino Arbitrario, 17), pp. 351-375, México.

Platas Tafende, Ana María

2000 *Diccionario de términos literarios*, Espasa, Madrid.