

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR**

**FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA**

**MAESTRÍA EN LITERATURA ECUATORIANA E HISPANOAMERICANA**

**VERDAD METAFÓRICA Y ESTRATEGIA BARROCA  
LA REPRESENTACIÓN POÉTICA DE UN *ETHOS* LATINOAMERICANO  
EN *PEDRO INFANTE. LAS LEYES DEL QUERER*, DE CARLOS MONSIVÁIS**

Edwin Alcarás

**AUTOR**

Vicente Robalino

**DIRECTOR**

QUITO, 2017

## RESUMEN

El presente trabajo combina las categorías de *ethos* barroco, trabajada por el filósofo Bolívar Echeverría, y de verdad metafórica, planteada por el pensador Paul Ricoeur, para estudiar la obra *Pedro Infante. Las leyes del querer*, del escritor mexicano Carlos Monsiváis. Esta operación metodológica atiende a la complejidad tanto de forma como de contenido de la obra mencionada. Por una parte se establecerá el carácter barroco en el estilo y la intención poética de la obra y, por otra, se mostrará la íntima conexión de tal condición barroca con un sustrato ontológico característico y propio de la metáfora literaria. Finalmente se sugerirá que esta conexión entre barroquismo y verdad, propios de esta obra artística, podría emplearse como herramienta teórica para reflexionar acerca de las relaciones posibles entre la noción de verdad y las particularidades del mundo de la vida en América Latina.

## TABLA DE CONTENIDOS

Introducción	5
Capítulo I. Pedro Infante Como Retablo Barroco	8
1.1 ¿De quién (qué) habla Carlos Monsiváis cuando habla de Pedro Infante?	8
1.1.1 La cuestión de los géneros	9
1.1.2 La estructura: epigrama de lo efímero	11
1.2 <i>Las leyes del querer</i> como mecanismo barroco	13
1.2.1 Bolívar Echeverría: barroco y <i>messincena assoluta</i>	13
1.2.2 Infante persona(je): teatralidad y cine	15
1.3 Irlemar Chiampi: barroco y espectáculo de la teoría	24
Capítulo II. Latinoamérica como referencia y como metáfora	30
2.1 Mundo referencial latinoamericano y cultura popular	30
2.2 Mundo y referencia en <i>Las leyes del querer</i>	33
2.3 Experiencia y lenguaje latinoamericano	34
2.4 La metáfora como subversión de la literalidad	38
2.5 Realidad no literal, realidad fundamental	42
2.6 Referencia metafórica y desdoblamiento de la realidad	45
2.7 El mariachi mental	52
Capítulo III. Barroco y verdad (metafórica)	55
3.1 Verdad metafórica	55
3.2 Metáfora y verdad en <i>Las leyes del querer</i>	59

3.3 Ontología, verdad y <i>tertium datur</i> _____	62
3.4 Monsiváis y la verdad metafórica latinoamericana _____	67
3.5 Poética barroca y <i>tertium datur</i> _____	69
3.6 Conclusiones inconclusas: la verdad metafórica como “tesoro robado” _____	71
Bibliografía _____	74

## INTRODUCCIÓN

¿Por qué usar las ideas de barroco (Bolívar Echeverría) y de metáfora (Paul Ricoeur) para analizar esta obra de Carlos Monsiváis? ¿Qué tienen que ver ambas con este texto?

Como todos los libros de Carlos Monsiváis, desde el punto de vista de la taxativa literaria, *Pedro Infante. Las leyes del querer* es una obra extraña y reacia a la catalogación. Estirando un poco los criterios, este texto podría ubicarse en alguno de los siguientes géneros (o en todos, o, propiamente, en ninguno): perfil periodístico, biografía, ensayo sociológico, crítica de cine, crítica de música, crónica costumbrista y reseña histórica. Su naturaleza artística, variada y proteica, está imbricada a través de una práctica que pone en crisis la frontera entre los géneros, e incluso la noción misma de género.

La obra “retrata” la figura del famoso cantante y actor mexicano Pedro Infante. Pero este retrato no está sujeto a una intención “realista” (periodística, ensayística ni documental) sino que, a modo de un gran collage, se teje yuxtaponiendo fragmentos de diversos registros estéticos. La complejidad de este libro podría asumirse, como mínimo, desde dos puntos de vista que atenderían a su “forma” y a su “fondo”, valdría decir, a su nivel estilístico y a su nivel semántico.

Desde el punto de vista semántico, la obra evidencia una complejidad de planos de significación que están trabajados unos dentro de otros -al modo de las obras de arte barrocas- como si fueran incidentales notas al pie que, de pronto y sin que venga a cuento, cobran una preponderancia que compite y opaca al tema principal. Al menos habría tres de estos niveles de profundidad simbólica que, atravesando todo el texto, se entretrejen para construir el “significado” de Infante.

En el primero -el más sencillo o si se quiere literal-, Monsiváis elabora lo que podría llamarse, con ciertas reservas metodológicas, un “retrato biográfico” del cantante y actor. En el segundo, esa figura de Infante es trabajada como un símbolo encarnado de la industria del cine mexicano, o, más específicamente, de la Época de Oro del cine mexicano, cuyo esplendor –y posiblemente cuya caída- se produjo hacia mediados del siglo pasado. En el tercer nivel simbólico, Infante se presenta como un Ídolo cultural e histórico, es decir, una figura capaz de concentrar, resumir y simbolizar toda la complejidad, teórica y práctica, de

la identidad mexicana.

Por otra parte, desde el punto de vista estilístico, en *Las leyes del querer*, Monsiváis urde un gran fresco de guiños emocionales, juegos de ingenio, giros sintácticos, golpes de efecto, manipulaciones sintácticas, etc. Todo superpuesto y amalgamado entre capas de datos, testimonios, y digresiones teóricas, chistes de barrio, alusiones eruditas, anécdotas de variado pelaje, exégesis breves pero vehementes, ajustes de cuentas con los olvidos de la historia... Y en el fondo de todo ello –o detrás o arriba de todo ello- gravita la figura de Infante como una especie de sempiterno modelo inacabado, un *work in progress*. No como un retrato realista sino como una evocación emotiva, un recuerdo imaginario, una realidad emocional que tiene que ver más con la “experiencia” que Monsiváis ha tenido de Infante que con su persona “real”. La obra no está compuesta, pues, por un contenido periodístico real –aunque también lo esté- sino por un contenido poético, una “realidad” metafórica quizá más fugaz pero también más radical que la “realidad” referencial.

Debido a la complejidad estilística y semántica de esta obra, su análisis ha exigido que se complejice también el aparato teórico en función de la particularidad estilística y semántica mencionadas. Por ello, el presente estudio propone una lectura que combina dos perspectivas teóricas pertenecientes a tradiciones intelectuales aparentemente disímiles pero útiles y complementarias para aproximarse a la forma y el fondo de *Las leyes del querer*.

En cuanto a la complejidad estilística, es decir la “forma”, se empleará la categoría de barroco –según la han entendido el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría y la profesora brasileña Irlemar Chiampi- para dar cuenta de la conexión entre las estrategias compositivas del texto y la complejidad cultural mexicana (y latinoamericana como aquí propondremos), así como para indagar en las raíces teóricas e históricas del modo de representación que emplea Monsiváis en su texto.

Respecto del fondo, es decir la complejidad semántica, regresaremos a dos aspectos fundamentales de la teoría de la metáfora –trabajada por el filósofo francés Paul Ricoeur- a saber, la referencia metafórica y la verdad metafórica. A través de la primera, y una vez entendido el texto de Monsiváis como un texto barroco latinoamericano, se podrá explorar

en la relación simbólica que la obra establece entre sus tres planos de representación, es decir, entre Pedro Infante como símbolo del cine mexicano, y de ambos, como un símbolo unitario, de la cultura latinoamericana. Finalmente, empleando la idea de verdad metafórica se propondrá -como un aporte del presente estudio- la idea de que obras como *Las leyes del querer* indican la existencia de una característica ontológica fundamental de América Latina: su condición barroca, es decir metafórica, es decir poética del mundo de la vida latinoamericana.

# CAPÍTULO I

## PEDRO INFANTE COMO RETABLO BARROCO

¿Cuál es la relación entre la operación estética con la que Carlos Monsiváis elabora su texto y la categoría de barroco? ¿Por qué Pedro Infante puede tenerse como un ejemplo paradigmático de esa relación?

### 1.1 ¿De quién (qué) habla Carlos Monsiváis cuando habla de Pedro Infante?

En el maremágnum (más de 70, entre libros propios y en colaboración) que Carlos Monsiváis publicó hasta su muerte, en 2010, *Pedro Infante. Las leyes del querer* es uno de los pocos que el autor dedicó, enteros, a un solo personaje. Este texto puede leerse como un experimento urdido para combinar el impulso narrativo y la reflexión ensayística de Monsiváis, a través de la consabida exuberancia recursiva que habría de otorgarle renombre continental. En efecto, los registros estilísticos que el autor usa en este libro pertenecen a diversos géneros discursivos como el relato biográfico, la historia nacional, el perfil periodístico, el diario personal, el tratado científico social, la crítica cultural. En el trabajo del autor mexicano abundan, con una perspectiva y un tono profundamente irónicos, la referencia erudita, la sentencia filosófica, la punzada efectista propia de la crítica cinematográfica, los hallazgos poéticos, los apuntes pseudosociológicos o pseudopsicológicos, las variaciones lingüísticas y las alteraciones sintácticas que van desde el erudito apunte etimológico al bronco chiste de barrio.

Este texto está construido al modo de un collage de escenas y reflexiones que gravitan de modo aleatorio y aparentemente espontáneo alrededor de una cierta imagen de Pedro Infante, es decir la imagen emocional que construye Carlos Monsiváis a partir de sus recuerdos y experiencias estéticas propias. El protagonismo de la obra, entonces, no se ha puesto en el personaje real de Infante -el actor y cantante nacido en Sinaloa en 1917 y fallecido en Mérida en 1957-. En realidad el empeño compositivo de Monsiváis usa los “hechos reales” de Infante solo de modo incidental y esporádico, solo cuando le sirven para apuntalar una observación sentimental. En esta obra el escritor intenta, más bien, darle forma verbal a una íntima

valoración emocional sobre un personaje público que la memoria y el corazón popular han elevado a la condición de símbolo del alma y la identidad del pueblo.

Todo el volumen es una exploración estilística y reflexiva para improvisar o “inventar” un mecanismo artístico que logre trasladar al discurso literario el rol simbólico que Infante desempeñó en la cultura popular de México y de América Latina desde mediados del siglo pasado hasta ahora. Un papel que lo ha colocado como una especie de resumen idealizado del alma colectiva del pueblo mexicano y latinoamericano. A través de ese mecanismo literario de representación, Monsiváis elaborará una especie de teatralización lingüística de Infante y, con él, una revisión poética y crítica de los hábitos emocionales del alma latinoamericana.

Monsiváis asume y modela ese símbolo, a través de una narración compuesta por numerosos fragmentos disímiles. La imagen que va resultando de tal trabajo no muestra una narración “real” del personaje, pues los datos reales que suministra –testimonios, fechas, hechos, estadísticas, etc.- siempre están subordinados a una intención artística. El Infante de Monsiváis se parece, más bien, a un caleidoscopio de impresiones emocionales en cuyo flujo tienen cabida, en pie de igualdad, los hechos de la realidad junto con las intuiciones poéticas del autor. La ambición mimética de Monsiváis emplea los “hechos” biográficos del actor para representar algo evanescente y huidizo: el modo en que los latinoamericanos construyen cotidianamente su “mundo” emocional y, así, cultivan (según el sentido etimológico de la palabra cultura) la “educación de los sentimientos y una parte de las visiones insustituibles del mundo”.

### **1.1.1 La cuestión de los géneros**

*Las leyes del querer* no está dividida -como cabría esperar en una biografía tradicional- en capítulos que sigan cronológicamente la vida del protagonista. Por el contrario, el material narrativo parece estar organizado en función de una idea más difusa (aunque muy patente), esto es, el retrato emocional de Infante en tanto ídolo –cinematográfico y musical- capaz de representar, como se ha dicho, el “espíritu” y la “identidad” latinoamericana. La figura de Pedro Infante le sirve a Monsiváis como un pretexto poético para hablar y reflexionar

literariamente acerca de la cotidianidad popular y la constitución emocional del pueblo mexicano y latinoamericano.

Monsiváis asume de entrada que su “retrato” de Infante –esa mezcla de apuntes históricos esporádicos, historia crítica y reflexión sociológicas- no tiene nada, o casi nada, que ver con la “persona” Pedro Infante de carne y hueso. De ahí que el autor renuncie de entrada a plantear su texto en términos formalmente biográficos o, incluso, aproximadamente narrativos. Su obra tiene más de ensayo que de semblanza y está sostenida a través de una evaluación íntima –no obstante, pública- del significado social que tiene Infante en la cultura mexicana, en su mundo de la vida cotidiana, en su hacer y rehacer la cotidianidad.

Monsiváis no escribe ni un perfil periodístico ni, propiamente, un ensayo, sino algo intermedio, un texto mutante, desordenado y proteico capaz de dar cuenta tiempo de cierto ámbito emocional y, al mismo, de ciertas ideas sobre lo popular que el autor venía explorando desde antiguo. El Infante que resulta de este experimento es un ser imaginario –aunque real- que se convierte en uno de los núcleos del alma popular mexicana y latinoamericana. Entre la ficción literaria y la “objetividad” de la biografía se levanta el ídolo mexicano como una encarnación de la realidad más verdadera, más íntima, más emocional, vale decir, la “realidad más real” –o la verdad metafóricamente más verdadera, como se verá en la segunda parte de este trabajo- de América Latina.

En *Las leyes de querer* no se está inventando, no se está mintiendo –según la pretensión epistemológica que identifica las palabras con las cosas-, ni se ficciona con los “hechos”. Al contrario, el material emocional está trabajado a través de una modelación de interpretaciones y registros diversos que no obvia los acontecimientos sino que los engarza en una ilación compleja, contingente y pulsional.

El título del primer capítulo del libro, “Final y principio. Peregrinación y ascenso. Muerte y mitificación”, ofrece una clave para interpretar la operación estética realizada por Monsiváis. Los tres pares retóricos que constituyen este título suponen una combinación dialéctica fundamental: Infante “real” versus Infante “mítico”, la persona versus la institución social. En esa disyuntiva, Monsiváis no elegirá ninguna de las dos, sino más bien ambas al mismo tiempo. En las *Leyes del querer* no se hablará de un Pedro Infante en tanto “persona”, y por

tanto no se asumirán narrativamente aquellos detalles mínimos que caracterizan una vida humana en su fugacidad y soledad radicales, sino que se mostrará y se pensará acerca del personaje creado a través de las pantallas y de las radios mexicanas y latinoamericanas a fuerza de suspiros, lágrimas y carcajadas, y -precisamente por ello- se buscará la dimensión más “real” de Infante, la dimensión “verdadera” y honesta del sentimiento, es decir aquella que trasciende los datos biográficos circunstanciales para buscar el significado de una vida en la matriz social y emotiva que la hizo posible.

### **1.1.2 La estructura: epigrama de lo efímero**

La argumentación que desarrolla el autor no presenta una exposición, en tanto concatenación lógica, de los hechos o las ideas según una arquitectura perspicua. En su manera de ordenar el material, Monsiváis recuerda una idea que Bolívar Echeverría apuntaba acerca de *El Laberinto de la soledad*, (2007, p.177): “(...) su método no es el camino directo, agresivo y en el fondo ingenuo de la lógica, sino la vía sutil y rebuscada de ese doble de la lógica que es la retórica; el camino que elige es del arte, que sorprende a la verdad en su metamorfosis como belleza”.

En *Las leyes del querer*, entonces, el modo de representación privilegia la proliferación y acumulación de imágenes, de instantes estéticos, por sobre el despliegue de una diégesis clara y distinta. Siguiendo su razonamiento dice Echeverría: “El texto está presente, antes que nada, como objeto dirigido a la experiencia estética, como conjunto de imágenes que se perciben inmediatamente; solo dentro de esta presencia, confundido con ella, el texto puede volverse el vehículo de una “visión mental”, suprasensorial; la entrada a una comprensión teórica o reflexiva”.

Los 23 capítulos de la obra están montados como en una especie de falso documental, en el que, aunque Infante aparece siempre en primer plano, se puede percibir la presencia fundamental y ubicua de un artífice literario, quien está moviendo y “manipulando” los hilos del discurso no solo para retratar emotivamente a su personaje, sino, sobre todo, para pensar poéticamente en el ser colectivo de México y de América Latina.

Esta estrategia poética puede percibirse desde el primer párrafo de la obra. Monsiváis (2008, p. 15) empieza recordando fugazmente el accidente aéreo que terminó con la vida de Infante. Acto seguido el escritor apela inmediatamente a la dimensión simbólica del actor diciendo: “A los cuarenta años de su edad, Pedro Infante es un símbolo y es una *realidad primordial* del tiempo en que la industria fílmica es bastante más que un entretenimiento: las horas y los años invertidos en las salas de cine urbanas o sus equivalentes regionales son *datos centrales de la existencia*” (el énfasis es nuestro).

De este modo, desde las primeras líneas de la obra quedará claro el sentido en el que Monsiváis enfocará al ídolo popular. No como un hombre entre otros hombres, sino como símbolo, criatura imaginaria que proyecta el sentimiento, del alma de esta región del mundo. La realidad primordial de Infante tiene que ver con el sustrato metafórico de la música y el cine, pues solo ese mundo simbólico del arte permite una mirada honesta de la identidad, una mirada en la que nos apreciamos quizá no tal como somos pero sí como soñamos ser. Monsiváis parece sugerir que el arte no es un mero entretenimiento, sino una profunda dimensión narrativa y simbólica que le da sentido colectivo –es decir político y metafísico– a las vidas humanas.

Monsiváis entenderá el cine –el cine de la Época de Oro– como un espacio fundamental de la constitución de lo humano en la segunda mitad del siglo XX y lo que llevamos del XXI. En el centro de ese núcleo esencial está Pedro Infante, no como una persona de carne y hueso, sino como un mito fundacional de la sociedad de masas en América Latina, como la encarnación por antonomasia del ser humano que ha nacido en las urbes barrocas, violentas y excluyentes de esta región; de su sistema de valores; de su modo de crear y habitar la realidad; del *ethos* particular que le ha permitido sobrevivir en esta parte del mundo. Monsiváis dirá que debido a las características morales y físicas de Infante, que en él se mezclan hasta volverse indiscernibles, el actor ha desdibujado las fronteras entre su vida privada (su biografía real) y los personajes que fue representando en la pantalla.

La música y el cine serán considerados por Monsiváis como ámbitos semióticos a través de los cuales lo íntimo y lo público se otorgan sentido mutuamente. Allí surgen los elementos metafóricos a través de los cuales los datos de la realidad –infinitos, inconexos y, por sí mismos, vacíos de significado–, se engarzan en un relato ordenado. Un relato capaz de

conectarse con otros y producir una red de significación compartida, una cotidianidad específica, un mundo de la vida. Pedro Infante -el Pedro Infante que aparece en la obra de Monsiváis- es el cantante y el actor por excelencia. Es núcleo donde se tocan lo privado y lo público. Es el puente simbólico entre la identidad individual y la colectiva. En él se sintetiza el artificio ontológico que carga de verdad existenciales a las ficciones artísticas.

## **1.2 *Las leyes del querer como mecanismo barroco***

El trabajo literario de Monsiváis puede ser asumido desde los acercamientos que varios teóricos literarios latinoamericanos han agrupado bajo el nombre de barroco en alusión a una cierta época de la historia del arte occidental, pero, sobre todo, en alusión a cierto modo de comportamiento o práctica cultural propia de pueblos civilizatoriamente marginales. En ese sentido en la obra de Monsiváis se podrían identificar algunos rasgos del barroco trabajados por el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría y la catedrática brasileña Irlemar Chiampi. A continuación revisaremos brevemente algunos de los conceptos pertinentes de los trabajos de ambos profesores y los usaremos para analizar el trabajo literario de Monsiváis.

### **1.2.1 Bolívar Echeverría: barroco y *messincena assoluta***

Echeverría (2007 p.154), a partir de las reflexiones del teórico suizo Heinrich Wölfflin (1864-1945) y del filósofo alemán Theodor Adorno (1903-1969), explora la hipótesis de que el rasgo característico y distintivo de la obra artística barroca es un ornamentalismo sobrecargado, una decoración desmesurada, que sobrepasa en importancia el papel del objeto representado. La mimesis artística en el barroco privilegia un tema accesorio o añadido, el ornamento, en menoscabo del tema central de la representación. En realidad este elemento accesorio cobra tanta importancia durante la comunicación artística que llega a “emanciparse” y “trascender” al objeto representado. Sobre esta base Echeverría propone entender la obra artística en dos momentos: uno ornamental y otro propiamente mimético, por llamarlo de algún modo.

En palabras de Adorno, citado por Echeverría, 2007, p. 155, la decoración en lo barroco no solo que aparece sobrecargada, sino que se vuelve “absoluta” (*decorazione assoluta*), “como si esta se hubiese emancipado de todo fin y se hubiese desarrollado su propia ley formal. Ya no decora algo sino que es decoración y nada más”.

A partir de esta idea, Echeverría propondrá añadirá en el barroco una segunda condición *assoluta*: la de la teatralidad. La “representación dramática”, la “puesta en escena” propia del arte teatral es tan preponderante como la decoración, pues esta fundamenta su artificio en la confrontación directa entre el mundo de la vida y el de la representación de la vida. Echeverría (2007, p. 156) dirá que en la escenificación barroca aparece un acontecer que se desenvuelve “con autonomía respecto del acontecer central y que lo hace sin embargo, parasitariamente, dentro de él, junto a él; un acontecer diferente que es toda una versión alternativa del mismo acontecer”.

Esta característica puede verse en el ejemplo, paradigmático del teatro barroco, de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca. Allí se escenifica poéticamente el conflicto de no poder distinguir lo real de lo ficticio: Segismundo no puede estar seguro (y en cierto momento el espectador, o lector, tampoco) de a qué debe prestarle crédito ontológico: a su encierro en la torre o al mundo principesco de la corte. De hecho, para que el artificio artístico produzca su efecto, el público –aunque no fuera más que durante un momento- debe experimentar la confusión del personaje como propia y poner en duda su propia realidad.

De alguna manera toda obra artística, barroca o no, posee este componente de “teatralidad” en su mecanismo mimético. Sin embargo, la característica propia del barroco será una exacerbación profunda, una insistencia exagerada, en este elemento, hasta el punto de volverse “absoluta”. Echeverría dirá: “el barroco es *messinscena assoluta*, como si esta se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (la imitación del mundo) y hubiese creado un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa imitación), sino que es escenificación y nada más”.

La escena se emancipa de su finalidad de imitar a la realidad y elabora, a través de un intrincado juego de espejos y niveles de sentido, una versión otra, paradójica, de sí misma. Por su lado, el espectador solo tendrá acceso la escena de segundo grado, por llamarla de

algún modo, si está dispuesto a sacrificar su noción de “realidad”. La obra barroca siempre incluirá un componente de ruptura y descrédito radical de lo real, una ambigüedad fundamental entre el mundo de la vida y el de la vida escenificada, a la que Echeverría denominará “perturbación inicial” o “crisis de la percepción”.

### **1.2.2 Infante persona(je): teatralidad y cine**

Para volver a *Las leyes del querer*, se puede percibir esta teatralidad, esta ambigüedad profunda entre la vida y el arte, al menos en dos niveles:

**A.** En el retrato que Monsiváis hace de su personaje, es decir en el énfasis que pondrá en las cualidades actorales de Infante (su manera de representar, en todos sus papeles, nada más que un solo carácter: él mismo, el Infante real), y

**B.** En las estrategias compositivas y estilísticas que Monsiváis empleará para persuadir al lector acerca de la “veracidad” de su testimonio. La sobrecarga y exuberancia de los recursos literarios que un hombre de tan vasta cultura como el escritor mexicano están puestas al servicio de una composición aparentemente desordenada y pulsional, no existe un orden evidente que configure un relato regular identificable con un género literario específico. La abundancia de detalles y la presencia ingente de registros variados parece no tener como fin la representación de un objeto principal (Infante) sino una especie de desorden vital que amalgama a ese objeto con la experiencia existencial de Monsiváis.

El objeto representado (la vida de Infante) es trascendido y subsumido por una pulsión urgente y anárquica (la vida de Monsiváis). De ese modo el texto se vuelve una suerte de teatralización textual en la cual, mientras se habla de Infante, se devela, veladamente, a Monsiváis.

**A.** Para abordar el primer nivel de la teatralización, el de Infante como actor, se puede mirar lo que el autor escribe en el capítulo décimo de la obra:

(...) Infante no improvisa en un sentido específico: él nunca extrae de los personajes a su cargo los sentimientos a interpretar, sino de su experiencia vital que equilibra en proporciones equitativas el melodrama y el relajo. Lo sabe bien: si quiere conmover o divertir allí están a la disposición los recursos de su temperamento, que son los elementos de su biografía.

Monsiváis afirma que la virtud principal del trabajo actoral de Infante es su “sinceridad” emocional, su manera de “traducir” los personajes a su lenguaje y a su matriz sentimental, la cual permanece emocionalmente inalterable a lo largo de toda su filmografía, pues en su caso, “el personaje crea a la persona” y ambos (personajes y actor, ficciones y realidad) están tan involucrados que se vuelven indiscernibles. Por eso dice Monsiváis que la vida cotidiana de Infante es un gran ensayo teatral. El actor convence siempre al público porque cada vez se pone en juego a sí mismo. No “imita”, se muestra a sí mismo. No “caracteriza”, repite en la escena, o frente a la cámara, lo que siempre ha sido y ha dicho. Infante siempre actúa de sí mismo y su público –que no le importa qué es real y qué no, siempre que sienta que Pedrito es él mismo- lo ama por eso.

Los espectadores miran en la pantalla un personaje llamado Pepe “el Toro” (*Nosotros los pobres*), o Agapito Treviño (*Cuando lloran los valientes*), o Luis Antonio García (*Los tres García*), pero sabe que más allá –o más acá- de la trama, ahí está Pedrito, el de verdad, el que es como ellos, como la gente, como la raza, aquel que representa a todos porque nunca ha cambiado y nunca cambiará (a pesar de que los guionistas, caprichosos, lo bauticen diferente en cada película), y por eso mismo encarna el prototipo sentimental de todo un pueblo.

Monsiváis dirá que Infante pone en escena lo más “real” de sí mismo. Luego, lo que escenifica no es otra cosa que su propia vida, que a su vez es la vida del espectador (que a su vez, a juzgar por el registro textual y el compromiso emocional, es la vida del autor). El ídolo –“Pedrito” como lo llama el escritor a lo largo de toda la obra- representa un tipo de verdad de carne y hueso que es la misma que emplean las grandes masas en su vida cotidiana. Monsiváis afirmará que “Pedrito” es el resumen axiológico y ontológico del modo de ser popular, y lo es, ante todo, porque él no posa ni disimula jamás, es la honestidad del sentimiento popular, pues su persona consiste en su personaje, y su personaje consiste en su persona. Monsiváis parece sugerir que la vida de Infante es una gran teatralización potenciada

por la entrada en América Latina de los medios de comunicación masiva y la cultura de masas. La teatralización barroca, esa ambigüedad entre la vida real y la vida escenificada, ya no se produce solamente en el escenario de un teatro sino en las pantallas de cine frente a millones de espectadores. Pero el efecto de confusión seguirá siendo el mismo.

A través de la exacerbación de la representación de sí mismo Infante radicalizaría el mecanismo mimético artístico hasta el punto de introducir una instancia de ambigüedad entre la realidad (la del espectador) y la de la ficción (la de la pantalla). De ese modo se puede ver que, a través del método de representación escogido por Monsiváis, Pedro Infante se muestra como una especie de resumen y paradigma de la operación estética barroca, pues el actor logrará -por un momento, fugaz pero radical- poner en entredicho la estabilidad y seguridad de lo “real” y suplantarla por una ficción teatral, o, en este caso, cinematográfica.

Infante encarnará en sí mismo la ambigüedad fundamental entre la forma y el contenido. Él representa pero al mismo tiempo “es” lo representado. Su vida es su mejor actuación. Su vida es su verdad. Y esa verdad es la que se traslada a la escena todo el tiempo. Dice Monsiváis (2008, p. 226):

La estética de Infante reverbera en un repartidor en camiseta, en un macho feliz en la cantina, en un galán de barrio que espera en la esquina, en un mecánico que seduce a la niña bien, en un pobre diablo que al presentarse arreglado monopoliza las miradas, en los jóvenes de clases populares que ensayan los métodos del Ídolo. ¿Qué más técnica? Pedrito es la forma y Pedrito es el contenido.

A lo largo de todo su texto, Monsiváis insistirá en que Infante representa “el ídolo, el novio ideal, el Querido Amigo, el pariente, El Mexicano-que-nunca-va-a-dejar-de-serlo”. El actor simboliza una dimensión nueva de la identidad latinoamericana: la de realidad que llega sin poses a la pantalla. Infante adapta todos los registros sentimentales que presenta en sus canciones, así como todos los tipos sociales y emocionales que interpreta en sus películas, a su propio modo de ser, a su matriz emotiva más íntima. De ahí que Monsiváis se sorprenda por el hecho paradójico de que la mayor virtud de Infante en tanto actor sea su honestidad, su sinceridad al momento de darle carne a un personaje.

Al contrario de lo que sucede normalmente sobre la escena, Infante no se adapta a los rasgos de un carácter dramático, sino que transforma esos rasgos hasta adaptarlos a su propia manera de sentir e interpretar el mundo, a su marca de fábrica que permanece inalterable a través de sus trabajos actorales. La fuerza de tal mecanismo dramático descansaría, para Monsiváis, en el hecho de que en aquella matriz única empleada por Infante puede identificarse plenamente el latinoamericano promedio pues está compuesta de muchos elementos sociales y culturales propios de la mayoría de la población: un origen humilde, una voluntad de superación que se ejerce en una multiplicidad de oficios, un interés ético en la fe católica (cuyos resultados prácticos son más bien una afición por el momento festivo de la vida, así como un relajamiento moral), un machismo insobornable, una generosidad torrencial aunque espasmódica, etc.

De tal suerte que el éxito como actor de Infante estaría dado paradójicamente por su incapacidad actoral de renunciar a sí y crearse de nuevo. Su fuerza como actor, dice Monsiváis, está en su estrategia para no cambiar nunca, para seguir siendo él, Pedrito, en todos los personajes de sus películas. Ahí radica su despliegue de lo genuino. Como dirá Monsiváis: “(...) *Pedrito* es uno de los grandes argumentos a favor de la convicción de la Época de Oro: no se actúa, se vive, y si filman a los protagonistas mientras viven, tanto mejor”.

**B.** Todo lo dicho sobre Infante y la teatralización que ocurre en la pantalla puede decirse también en casi los mismos términos de Monsiváis y la representación textual que elabora en *Las leyes del querer*. Los mecanismos de la operación mimética barroca presentes en las películas de Infante se encuentran también en los libros de Monsiváis y, particularmente, en la obra seleccionada para el presente estudio.

En efecto, así como el actor “actúa la vida”, el autor intenta reproducir con su arte verbal una escenificación no sobre el personaje en sí mismo sino sobre el proceso mediante el cual su personaje “alcanza” la dimensión de lo “verdadero”, elaborada con los materiales emocionales de la retórica. Por ello Monsiváis no se plantea la “verdad” de los hechos ni emplea la técnica biográfica para establecer la “objetividad” de la biografía o de la historia.

Lo que le interesa, más bien, es poner en escena aquella dimensión dramática -o melodramática- a través de la cual el sentimiento colectivo ha construido la imagen perdurable de su ídolo. Todos sus recursos estilísticos están encaminados hacia la posibilidad de reconstruir en el texto y recrear en el lector ese ámbito emocional, ese núcleo hirviente de la cultura popular, que Pedro Infante concentró en su persona y en su personaje -lo cual en este caso, según sugiere Monsiváis, viene a ser lo mismo-.

Tal intención puede constatarse casi en cada pasaje de la obra y en los recursos estilísticos que despliega: los juegos de ingenio con el lenguaje (2008, p. 20: “La multitud se vierte sobre la multitud que se derrama sobre la multitud”); sus constantes referencias a los elementos de la cultura y el lenguaje popular (2008, p. 35: “Se requiere ese tono para emitir con ánimo convincente expresiones que incluyen el chiste y a fuerza de repeticiones algo consiguen de sentido del humor: ‘Qué le dijo Dimas a Gestas? Que feo apestas/ ¿Y qué le dijo Gestas a Dimas? Pa’ que te arrimas”); sus constantes y festivas salidas de tono (2008, p. 62: “(La cinta *La feria de las flores*) es una kermés de balas de salva, donde si el espectador no pone los chistes sale de la función sin siquiera haber sonreído”); y la constante apelación al melodrama y a la comedia (2008 p. 63: “Pedro Infante mismo, tan hecho de repeticiones como de improvisaciones notables, el nativo que nomás para no irritar a la tradición se la pasa inaugurando familias”).

Y si, como dice Monsiváis, a Infante “no se le pide actuar sino ser”, el autor de *Días de guardar* escribe como si estuviera urgido no solo por escribir sino, sobre todo, por inventar un modo de vivir –un modo de ser- a través de su modo de escribir. Su énfasis en el aparataje lingüístico, sus complejas elaboraciones textuales y sus profundas reflexiones travestidas de observaciones sardónicas y espontáneas, en realidad dan cuenta de la intención de “inventar” una “manera de decir” que pueda reemplazar a una “manera de ser”. Se trata de una escritura que aspira a “ser” ella misma una realidad comparable a la experiencia de la vida no debido a la verosimilitud del objeto que representa, sino en función de realidad lingüística que pone en escena. Monsiváis comprende que la vida no está en las palabras escritas, sino en algún lugar remoto e inalcanzable entre los fenómenos y las percepciones. Y, sin embargo, escribe como las palabras pudieran, por fuerza de ingenio técnico, ponerse a competir con la vida, cuando dice, por ejemplo (2008, p. 114):

¿Qué sucede en las vecindades? Las familias se desintegran, las hijas buenas se echan a cuestras el atesoramiento de los afectos, las coquetas mueren tuberculosas, los hijos malos perecen en el callejón cercano, el tío holgazán filosofa. *Sí, vecino, resignación y rezos; sí, vecina, Dios no quiere que maldigamos nuestra suerte...* Fíjese las que sufren consiguen algo inesperado, estar en el centro de los escenarios de sus vidas y son, en su ejercicio melodramático, espectaculares. Ni modo chatos, lo queramos o no, si la sustancia de nuestras conductas es melodramática allí está el material fílmico. ¡Ah! Ser un espectador entusiasta de los sufrimientos propios, ser simultáneamente el escenario, la luneta y la galería. ¿No es está la gran recompensa del melodrama?

La extrema diversidad de materiales que se presentan a lo largo de toda la obra, así como el manejo dinámico de los recursos retóricos que Monsiváis ejerce con apabullante maestría, desbordan el proceso de representación del personaje Pedro Infante y lo llevan hacia un plano de igualdad y disputa de la “realidad”. A medida que avanza la lectura de *Las leyes del querer* el lector va percibiendo cómo el “asunto” del libro se va transformando sutilmente, pues aunque Infante es una presencia constante en toda la obra, tal presencia se muestra cada vez más supeditada a una realidad más profunda, aunque indeterminada, que tiene que ver con un “alma popular” cuya exploración sería el verdadero motivo narrativo, el argumento central, de la intención artística y reflexiva de Monsiváis.

La estructura de la *Las leyes del querer* da cuenta de la intención de enfatizar o exacerbar el “momento teatral”, como diría Bolívar Echeverría, de la representación mimética de la obra literaria. Según el filósofo (2000, p. 213) la obra artística no se pone frente a la vida, como producción o retrato de ella sino “en lugar de ella” como una transformación de ella, no quiere producir una imagen de la realidad sino una “sustitución”, un simulacro del mundo. “Toda obra de arte barroca es por ello siempre profundamente teatral; nunca deja de girar en torno de alguna escenificación”.

En ese orden de ideas, la disposición espacial de la obra de Monsiváis puede leerse precisamente como un juego de formas, una “sobrecarga” ornamental en la estructura, que no busca “reproducir” la vida del cantante y actor mexicano en su supuesta diégesis (pasado–presente–futuro), por lo demás imposible como toda experiencia humana estructurada a la

vez “a través” del tiempo y “en contra”, en “resistencia”, de este. La disposición escénica del texto más bien apunta a la posibilidad de elaborar una imagen “paralela” de la vida del ídolo mexicano, un modelo a escala que sea capaz de introducir una ambigüedad entre la figura “real” de Infante (en los términos temporales y “objetivos” que podría establecer una biografía) y la imagen (necesariamente interpretativa y, por lo tanto, aproximativa) que la reflexión literaria pueda hacer surgir de él, como simbolización o mitificación de aspectos que podrían identificar a una posible comunidad mexicana y latinoamericana.

En un paraje de la obra dice el autor (2008, p. 130): “Al no ser todavía el cine un medio distante (“el alma del pueblo” ocupa el paisaje), el Ídolo y el ser de la vida real son exactamente los mismos... Y ahora que lo dicen *¿qué es la vida real?*”. En esta operación de apelación y deconstrucción de la imagen de la vida real –y de la confianza de los lectores en el hecho de que exista una vida real- se percibe una de las operaciones axiales de la representación barroca. La obra de arte se convierte en un agente de subversión que conspira contra la confianza ingenua en la existencia “natural” de una realidad homogénea, idéntica para cada uno de los sujetos. Y así como el autor dice que Infante “se enfrenta a la cámara desde el mensaje subyacente: ‘No estás viendo a un actor sino al representante de tus actitudes que por el momento expropio para devolvértelas aumentadas, las mías y las de ustedes”, se puede decir que Monsiváis se enfrenta a su lector con un mensaje subliminal que podría decir: “No estás leyendo solo el relato de la vida de un actor, sino que estás asistiendo a la puesta en escena de tu propio interior, estás presenciando la figuración de tu sustancia emocional que ahora someto a una radiografía textual momentánea para luego regresártela más potente y renovada”.

La estrategia principal de la obra consiste en describir a la operación mimética del cine de modo tal que este aparezca como una instancia paralela a la realidad. No solo como una interpretación de la realidad sino como un sustituto de ella. Como un paréntesis que abre nuevas posibilidades de sentido a la experiencia vital. La tarea de Monsiváis será, pues, trabajar la sensibilidad del lector para conducirlo a un estado anímico en el cual pueda producirse esta desconfianza en la llamada realidad.

Sus descripciones del público que asiste a las funciones de cine de la Época de Oro contienen una referencia velada que interpela al lector a identificarse con ese público. Cuando

Monsiváis (2008, p. 70) dice que la gente que asiste a la función “ve en el cine la explicación más convincente de la otra vida cotidiana, la muy anhelada, la muy inaccesible y, de acuerdo, con sus convicciones, la más verdadera”, está solicitando, de hecho, la anuencia obligada del lector, quien antes de poder seguir la lectura, se ve instado a reproducir en sí mismo aquel estado de ánimo específico en el que una frase como esa tendría sentido.

En otras palabras, Monsiváis está pidiendo no solo que el lector “entienda” a esa gente que antes confundía el cine con la realidad, sino que está sugiriendo que toda la experiencia de la representación –incluso la del propio lector, ahora y aquí– tiene camuflada la necesidad de poner en entredicho lo real. Por ello, afirmará, la obra de arte será capaz de modificar el sentido mismo de lo que se entiende por “realidad”.

Dice el autor en los párrafos finales de la obra (2008, p. 256): “Si el público cree cierto lo que contempla, no es por ingenuidad extrema sino por concebir la realidad no como un encadenamiento de hechos sino como aquello que acontece transfigurado por la modernidad”. Creer en la realidad de la obra de arte significa, entonces, creer en un modo específico de presentar y entender los hechos. No es la ingenuidad la que actúa sino la intuición de que en esa suerte de “más allá” que supone –y propone– la obra de arte, se encuentra una manera diferente (más real) de construir la experiencia de la vida.

Monsiváis no solo describe una operación barroca presente en el cine de Infante sino que la emplea él mismo para la construcción de su texto. En efecto, como hemos dicho, toda la referencia al mecanismo barroco del cine mexicano implica, para poder comprenderlo, la imitación de un estado de ánimo en el que la ambigüedad es no solo posible sino imprescindible. Y a partir de esa ambigüedad el autor desarrollará todos los argumentos y motivos retóricos de la obra. Así como el público recrea en su imaginación un ser ficticio que vive en la pantalla y le otorga el estatuto de “verdadero”, de la misma forma el lector de *Las leyes del querer* recrea en su emoción todo ese ser “imaginario” que el autor llama “alma popular” o “sustancia nacional” y le otorga –sin proponérselo conscientemente– un estatuto de verdad que trasciende a la “realidad” inane de las cosas que tiene a su alrededor.

Tal procedimiento recuerda y confirma el juego retórico del modo de razonamiento barroco, expuesto por Bolívar Echeverría en su ensayo *La actitud barroca en el discurso filosófico*

*moderno* (2000, p. 111) en tanto esta búsqueda de expresión en la obra de arte se presenta como un fenómeno análogo a la exploración de formas que se produce en el mundo de la vida conformado por el *ethos* barroco:

Combinación conflictiva de conservadurismo e inconformidad, de respeto al ser y conato nadificante, el comportamiento barroco encierra una reafirmación del fundamento de toda la consistencia del mundo, pero una reafirmación que, paradójicamente, al cumplirse, se descubre fundante de ese fundamento, es decir, fundada y sin embargo confirmada en su propia inconsistencia. Descrito de esta manera, el comportamiento barroco que se muestra en la actitud de una voluntad de forma artística respecto del universo de formas estéticas establecido resulta homólogo del *ethos* que caracteriza uno de los distintos tipos de modernidad que se ha presentado históricamente.

De ahí que, en este juego de búsqueda de fundamentos emocionales de *Las leyes del querer*, la obra de arte termine por “fundamentar” ella misma a aquella sustancia emocional (alma popular, conducta melodramática) que está retratando. Leyendo a Monsiváis el lector tiene la impresión de que el alma latinoamericana en verdad existe, “es”, pero al instante se da cuenta de que quizá solamente “exista” –sea- en sus libros, o sea en su presa hipnótica y envolvente. Esa suerte de “sustancia” barroca, por llamarla de algún modo, depende enteramente de la forma que adquiere a través del estilo del escritor. Solamente ocurre y adquiere existencia a través de los requiebros semánticos, los juegos de palabras, las referencias eruditas, dichas en tono jocundo y popular, y los hallazgos geniales, de Monsiváis.

De este modo el lector se ve obligado a entender la obra literaria como una especie de paréntesis de la realidad que compite con ella y la suplanta. El autor nunca le dará completo al lector el objeto de su representación sino que, a través de la reverberación ingente de su estilo, lo invitará a participar de la “invención” de su modo de representar, lo interpelará constantemente con la tarea de enfrentar no la mimesis de un “algo” sino la utopía de representar una entidad evanescente (alma popular) que toma forma al tiempo que se va difuminando entre las palabras. De esta forma Monsiváis convierte al lector en cómplice de

un cuestionamiento implícito, en acto, del mecanismo que la modernidad le ha asignado a las artes en función de una reproducción de la vida basada en el capitalismo.

En términos de la teoría de Bolívar Echeverría se podría decir que *Las leyes del querer* se revela como el resultado de una estrategia de mimesis estética que no pretende representar a Pedro Infante -en tanto entidad perteneciente a la “realidad”- sino que busca más bien representar la manera a través de la cual Pedro Infante cumple un papel en la experiencia de teatralización que el modo de ser latinoamericano (el *ethos* barroco) ha forjado para soportar la contradicción violenta que el capitalismo ha introducido en la vida moderna.

Monsiváis representa sobre todo, esa sensación ambivalente de ser latinoamericano sin poder decir qué significa, ese terreno emocional en el que la “realidad” es ella pero también otra, ese paréntesis de la razón y de la historia en el que se ha desarrollado tradicionalmente el mundo de la vida de América Latina.

Esta búsqueda de la inseguridad, la confusión y la ambigüedad en realidad da cuenta de, como dice Echeverría (2007, p. 165) “un intento de convertir la percepción de la obra de arte en un lugar de inquietudes y cuestionamientos”.

### **1.3 Irlomar Chiampi: barroco y espectáculo de la teoría**

El estilo de Monsiváis desborda barrocamente el estilo de composición objetiva y pone en juego otros mecanismos discursivos fuera de los órdenes literales, científicos, formales. Su trabajo recuerda en mucho a como Chiampi (2000, p. 180) caracterizó el estilo ensayístico de Lezama Lima:

Sin nexos lógicos, sin locuciones causales, sin racionalidad dicáctica, *el ensayo se vuelve el espectáculo de aquello que teoriza*. Es un avance por asociaciones, por saltos, por iluminaciones en busca de la forma. Lezama no explica, pues “lo máximo se entiende incomprensiblemente”, como acostumbraba decir repitiendo a San Buenaventura. Su ensayo dibuja la imagen posible de un nuevo discurso teórico: aquel cuyo contenido va unido a su lenguaje como “el fuego a la franja de sus colores”. (la cursiva es nuestra)

En efecto, Monsiváis echa mano de la sabiduría barroca para convertir su obra en el espectáculo de su propio despliegue. Cuando crea varios niveles de discurso como la narrativa alternativa de los epígrafes o las alusiones en segunda persona al lector; cuando amontona o enlista –tanto da– las virtudes de la psicología de Infante o los efectos psicológicos de algún melodrama rocambolesco; cuando salta entre de lo biográfico a lo ensayístico sin fórmula alguna de transición; cuando intercala guiños estilísticos de la reseña periódica con apuntes especializados de teoría de la imagen y psicología colectiva; en fin, cuando emplea el estilo que inventó como sello propio, Monsiváis crea una gran metáfora sobre lo que es el “ser” latinoamericano.

Uno de los recursos barrocos que emplea Monsiváis en su trabajo metafórico es la estrategia de amplificar un breve núcleo poético, moldeándolo hasta generar una tensión ontológica frente al discurso literal sobre el “ser” latinoamericano. En el caso de *Las leyes del querer* esa ampliación se produce a través de la estrategia estilística barroca que Chiampi (2000, p. 121) llama “modos de amplificación” del discurso poético.

Tal amplificación obedece a la idea manierista de “desobjetivar” el discurso y cargarlo de significantes: la *narratio* se reemplaza por la *virtus dicendi* y la *amplificatio* se resalta por sobre la *abreviatio*. Así se produce un fenómeno de desplazamiento de un dato de un territorio a otro del discurso, para ganar –dice Chiampi citando a Severo Sarduy, un “suplemento de significación”, “un exceso energético”. Es decir que la amplificación implica una tensión y una crisis en el orden literal del mundo, es decir en la correspondencia entre las palabras y las cosas. El mecanismo barroco recicla y retrabaja elementos poéticos para abundar en la desconfianza en esa correspondencia literal. Dice Chiampi (2000, p. 93): “El barroco es un proceso que retrabaja depósitos del lenguaje, los hace “citas”, como hizo Góngora con la astronomía en las Soledades, como Sor Juana hizo con la medicina, o la egiptología de Athanasius Kircher, en *Primero sueño*”.

Esto puede verse con claridad, por ejemplo, en la manera como Monsiváis emplea el recurso de los epígrafes. En efecto, paralelamente al cuerpo general del texto, Monsiváis distribuye 12 breves secciones que contienen dos o tres epígrafes, bajo el título sintomático de *Serenatas* a cargo de un trío (o un dúo) de epígrafes. En la estructura visual de la edición, estas zonas representan una especie de rupturas tanto en la argumentación como en el tono del resto del

libro. Incluso la disposición gráfica presenta unos márgenes y un “ornamento” diferente. Cada una de las 12 partes lleva una frase que, a modo de un título general, hace alusión al tono emocional de la poesía popular, el mariachi y la música ranchera. Cada trío de epígrafes anuncian –en la penumbra ácida de la madrugada- el tono emocional que marcará la reconstrucción de los episodios vitales (mezcla de rasgo biográfico y apunte socio-literario) de Pedro Infante.

Sin embargo, más allá del timbre emotivo no existe una conexión argumental clara o necesaria entre las citas y el cuerpo de texto que estas prologan o glosan. Por vía de ejemplo, se puede ver cómo la “Primera serenata a cargo de un trío de epígrafes” reúne tres frases que a primera vista no comparten ningún ámbito semántico, excepto el de provenir de un arrebato verbal producto de la exaltación emocional. En esta serenata caben al mismo tiempo el desvarío romántico de resonancias esotéricas (“Si soltera agonizas/ irán a visitarte mis cenizas”), los acentos nacionalistas-modernistas (“México, creo en ti/ como en el vértice de un juramento./ Tú hueles a tragedia, tierra mía,/ y sin embargo ríes demasiado,/ acaso porque sabes que la risa/ es la envoltura de un dolor callado”), y una defensa de la mentalidad tardopatriarcal latinoamericana (“Que en lo macho se parezca/ nada menos que a su padre,/ y que saque de su madre/ ese modo de mirar”).

La poesía y la música popular son los elementos sustanciales de esa interpretación que Monsiváis impone a través del juego ornamental de su estructura cargada de alusiones cuyo mecanismo funciona al mismo tiempo de modo sincrónico (en una misma página) y de manera diacrónico a lo largo de la lectura. Así, el llamado emocional es la clave que el autor pondrá en los ojos y la imaginación del lector para descifrar un texto que, desde el principio, se presenta como dado pero a la vez escondido: los epígrafes están a la vista -de hecho es el primer elemento textual que aparece en la obra- pero su sentido queda velado e imbricado en el despliegue de la lectura.

De aquí que se pueda identificar este sistema de “serenatas a cargo de dúos o tríos de epígrafes” como un mecanismo barroco que elabora un plano de significación literaria alterno o “paralelo” al plano del cuerpo regular del texto. Una dimensión, la de las serenatas epigráficas –si se permite el término- que al mismo tiempo añade significado al discurso principal y lo interpela, lo “descentra” y lo pone en crisis.

En esta dimensión abierta por las sesiones de epígrafes –o pausas de sentido- predominan dos elementos principales: la entonación versificada que alude a la poesía o a la música mexicana, y la omnipresencia de los elementos de la cultura popular. En este plano lateral, que se extiende a lo largo de todo el texto, conviven citas de autores pertenecientes al *establishment* literario mexicano como Ramón López Velarde, Renato Leduc, Juan Rulfo o Carlos Pellicer (“Un cantar me despliega una sonrisa/ y me hunde un suspiro); junto a refranes especulativos de los tiempos de la Revolución Mexicana (“La muerte no mata a nadie,/ la matadora es la suerte”); pedazos de rancheras de Cuco Sánchez o José Alfredo Jiménez (“Y si quieren saber de mi pasado,/ es preciso decir otra mentira”); anuncios de publicidad de cerveza (“Veinte millones de mexicanos/ no pueden estar equivocados); o alusiones a la música infantil mexicana (“Conejo Blas, ¿a dónde vas?/ con esa escopeta colgándote atrás?”). Su conexión interior (entre ellos) no queda clara, así como tampoco su relación (exterior) con el cuerpo general del texto.

La trama simbólica que se va tejiendo a lo largo de estos “aportes emocionales” es tan rica y diversa en elementos disímiles que demanda una lectura autónoma e independiente del resto del texto (a cual, supuestamente, está referida), como si el relato principal -es decir la valoración y la reflexión sobre Pedro Infante- pudiera contarse también a través de estos golpes de efecto musicales que van dejando marcada la sensibilidad del lector breve pero contundentemente. El cuerpo ordenado del texto central se ve así interpelado por una colección de rupturas o salidas de tono.

Con esta estrategia Monsiváis parecería buscar complementar la argumentación discursiva de su texto con una especie de discurso subsidiario, emotivo y accesorio, compuesto únicamente por fragmentos de cultura popular. La disposición estructural del texto estaría sugiriendo, de un modo velado pero patente, que la vida de un ser humano, es decir la impronta que ha dejado en las generaciones sucesivas, no solo depende de su ponderación discursiva a través de argumentos históricos, filosóficos, artísticos, metafísicos, etc., sino que también es fruto de una memoria emocional cuyas fluctuaciones son más intuitivas y erráticas, pero, acaso, más radicales.

Esta manera de diversificar y desdoblar los planos estructurales de la narración corresponde a la estrategia barroca de “distorsión” de los recursos minoritarios, por así llamarlos, con el

fin de acentuar el carácter de artificio que tiene el texto, es decir evidenciar su intención de “desnaturalizar lo real”. En ese sentido, Monsiváis exagera el recurso del epígrafe y - consciente del efecto fugaz pero enérgico de su tono epigramático- lo multiplica y acumula en una serie exuberante de citas que termina por disputar en protagonismo al texto central.

Por otra parte, en *Las leyes del querer* se puede notar que la totalidad de recursos narrativos y poéticos que emplea Monsiváis obedece a la idea de abundar argumentativamente en torno a una idea que funciona como un núcleo discursivo y que podría resumirse en la siguiente sencilla cadena de ideas: 1. la vida, la vida verdadera, ocurre en la imaginación. 2. La máquina por antonomasia de la imaginación latinoamericana en el siglo XX es el cine. 3. Pedro Infante es la figura en la que se juntan el cine y la vida cotidiana del público, por eso es un ídolo que ha perdurado y ha sobrevivido al paso del tiempo y la jubilación del modo de hacer cine en el que surgió (la Época de Oro del cine mexicano). Y 4. Infante es el agente por excelencia de la imaginación latinoamericana representada en el cine (al menos el de la Época de Oro). Él representa, en su persona y en su personaje (pues son lo mismo) todo el potencial metafórico del mundo de la vida latinoamericano.

El trabajo estilístico de Monsiváis consistirá, entonces, en una *amplificatio* barroca de este núcleo primigenio de ideas. De modo tal que su narración se va produciendo a través de un “aumento vertical de la materia del discurso” y un “ensachamiento de la formulación lingüística” (Chiampi, 2000, p. 126). Monsiváis retrata y descubre (es decir que, en sentido heurístico, diría Ricoeur, “inventa”) Pedro Infante no solo como personaje sino como todo un ámbito de reflexión acerca muchos temas como la cultura popular, la identidad, la historia, la crítica cinematográfica, la observación sociológica, todo tamizado a través de un profundo sentido de la ironía y la iconoclastia frente a la formalidad del poder.

Infante funciona como un vértice emocional que concentra la múltiple gama temática que Monsiváis maneja con maestría. Su estrategia de representación no consiste en “relatar” una vida a través de un conjunto de episodios, sino descomponer la figura de Infante en la mayor cantidad de fragmentos que sea posible, para a partir de ahí, devolver cada pieza cargada con un significado artístico que antes no poseía. En otras palabras, el autor no “compone” una obra uniendo fragmentos, al contrario, rompe la imagen unitaria y totaliza cada fragmento a través de su maestría estilística.

Por ello Monsiváis solo empleará aquellos aspectos de la vida de Infante que le permiten mostrarlo como un resumen idealizado de la identidad mexicana y latinoamericana. Las ideas, las imágenes poéticas y todo el material narrativo no se usan con el fin de presentar un Infante “de carne y hueso” cercano idealmente al ser humano que habría sido, sino que todo ese material solo es admitido en la composición en la medida en que ayudan a amplificar el enunciado germinal básico del cual ha partido toda la obra.

Monsiváis modela sus materiales con esta intención, y, en función de ello, como dice Chiampi (2000, p.128): “refleja, miniaturiza y deforma, barrocamente, los haces de significación del texto, y hasta sugiere una fantástica inversión de las fronteras narrativas: los acontecimientos que le suceden (al protagonista) son, en realidad, una amplificación de su breve enunciado”. De esta forma, la verdad metafórica de *Las leyes del querer* estaría emparentada con la libertad, la informalidad y la improductividad que -negada por la modernidad efectivamente existente (como “no ser”)- es preservada de todas formas (como “ser” ambiguo y paradójico) en el mundo de la vida latinoamericano.

## CAPÍTULO II

### LATINOAMÉRICA COMO REFERENCIA Y COMO METÁFORA

¿Qué mundo referencial se podría encontrar a partir de las estrategias barrocas empleadas en *Las leyes del querer*? ¿Qué tipo de referencia puede pensarse a partir de la representación de América Latina realizada por el autor?

#### 2.1 Mundo referencial latinoamericano y cultura popular

Una vez establecida la profunda vinculación entre las estrategias literarias empleadas por Carlos Monsiváis en *Las leyes del querer* y la categoría de barroco como clave de la experiencia cultural de América Latina, se abre un camino posible para reflexionar acerca de la especificidad, digamos ontológica, de esa experiencia. Para explorar esta posibilidad, como hemos dicho al principio, hemos elegido dos conceptos capitales de la teoría de la metáfora del filósofo francés Paul Ricoeur, a saber, el de referencia metafórica y el de verdad metafórica, que permitirán vislumbrar las formas de la diversidad cultural latinoamericana a través del trabajo literario de Monsiváis. Antes se vuelve necesario explorar brevemente la idea de cultura popular que el autor mexicano contribuyó -con sus reflexiones así como con su práctica estilística- a desarrollar.

La categoría de cultura popular es uno de los aportes más considerados del trabajo intelectual de Carlos Monsiváis. A lo largo de su carrera como periodista y figura pública -entre la década de los setenta del siglo XX y el año 2010 cuando murió- Monsiváis contribuyó intensamente a complejizar y enriquecer la categoría de cultura popular. Desde su posición de testigo privilegiado, el cronista por antonomasia de la ciudad más grande del planeta fue forjando con los años algunas nociones imprescindibles para considerar la cultura de masas en América Latina.

Para Monsiváis la idea de lo popular está ligada íntimamente con la influencia que los medios de comunicación han tenido en la vida cotidiana de las poblaciones latinoamericanas en la segunda mitad del siglo XX. Esta influencia se percibe en el carácter dinámico y cambiante de los procesos culturales que han acompañado la modernización y urbanización del

continente. Las millones de personas que han crecido en esta época han tenido que configurar su subjetividad a partir de esta dinámica social que se ve obligada a conjugar lo local con lo global, el pasado con el presente, la tradición católica con los mitos hollywoodenses, la herencia indígena con la necesidad de una identidad nacional que potencia los endeble Estados nación.

El modo que encontrará Monsiváis para interpretar esta convivencia tan ingente e inabarcable de influencias culturales será -como dice María Ángela Cifuentes (2010, p. 147)- precisamente la fragmentariedad y la diversidad de su estilo literario. “Monsiváis apunta a lo cambiante, flexible, móvil de la cultura popular, la que se hace y rehace gracias a procesos en constante transformación, motivados por el uso de los medios masivos y la tecnología.”.

En alguno de los juegos de autorreflexión que despliega en una obra temprana como *Los rituales del caos*, Monsiváis (1994; p. 136) afirma que la cultura popular “emerge al convertirse la sociedad tradicional en sociedad de masas y es hecha y rehecha profundamente por las aportaciones tecnológicas del capitalismo: la imprenta, el grabado, la fotografía, las rotativas, el fonógrafo, el cine, la radio, la televisión, los satélites”. Su idea de la cultura popular no tiene que ver con ciertos contenidos más o menos específicos de ciertos estratos sociales, sino más bien apunta a una “manera” de asumir esos contenidos dentro de una matriz de asimilación o mestizaje cultural que los hace convivir en una suerte de “caos” regido según una sensibilidad heterodoxa, flexible, barroca.

Por eso afirmará Monsiváis (1994, p. 22) que la mezcla incesante significa también, de suyo, una propuesta estética. Junto con las influencias ancestrales, milenarias o coloniales, se levantan nuevos mitos que no niegan el pasado sino que lo asimilan y lo conducen a nuevas posibilidades, es decir al porvenir. Dice el autor: “Al lado de las pirámides de Teotihuacán, de los altares barrocos y de las zonas del México elegante, la ciudad popular proyecta la versión más favorecida -la brutalmente masificada- del siglo venidero”.

La galería interna del barroco latinoamericano es amplia, generosa y no pocas veces sorprendente. “Este auge de lo diverso admite la convivencia, divertida o resignada, contradictoria o complementaria, de Luis Miguel y el Niño Fidencio, de El Santo, el

enmascarado de Plata y Gloria Trevi, de Sting y los coleccionistas de pintura virreinal”. Aquí se podría incluir un cuantioso etcétera.

Uno de los elementos más significativos de esta matriz móvil y diversa son las figuras del sentimiento popular creadas y sostenidas por los medios de comunicación y, muy especialmente, por el cine. Estas figuras trascienden el nivel de la ficción para imbricarse en el mundo de la vida cotidiana de las masas latinoamericanas hasta volverse una especie de claves emocionales de sus prácticas sociales, culturales y emocionales. Los materiales de la ficción y de la vida se combinan a través de la emoción edificante de las películas y de las canciones que han sabido concentrar en sus héroes la quintaesencia barroca de lo popular.

Monsiváis elabora en sus crónicas la radiografía de tal operación emocional de las masas a través de tres factores, apuntados por Vittoria Borsò (2004, p. 89), a saber, “el humor, la ironía y el relajo”, que surgen y retroalimentan la “diversión genuina” del pueblo. El autor enfocará su empeño estilístico en reproducir, con los recursos de la literatura, este carácter festivo de lo popular, bajo la forma de lo que él llamaba “el son de lo vivido”, una dicción y una diégesis que convertía al texto en un espacio intermedio, una suerte de zona franca entre géneros, registros idiomáticos y referencias culturales de registros variados.

Con una prosa trabajada bajo esos parámetros, Monsiváis logra, en la práctica, un retrato íntimo de la condición barroca de estas nuevas subjetividades atravesadas por el lenguaje y los símbolos de los medios. En esa urdimbre se ubicará el sentido estético –y si se quiere, ontológico- de su labor artística. Monsiváis será el profeta de la cultura popular cuando esta se transformó en la matriz inestable y heterodoxa que dictan los *mass media*. Será su mayor hermeneuta y, con el tiempo, su mejor ejemplo. El estilo Monsiváis se volverá uno de los reflejos más refinados del carácter barroco de esa cultura popular en la literatura.

Dice Monsiváis: “(...) Hay un solo decreto (conocido eufemísticamente como “gusto popular”) que dictamina las manifestaciones concretas del chantaje sentimental, de la exaltación demagógica, del reto al mundo, del relajo con los cuates, de la última noche que pasé contigo, del rencor apasionado. El cine y la radio van distribuyendo los reflejos condicionados, la exacta y obediente salivación”.

Sus libros serán, así, una muestra de aquel gusto popular que el autor percibió como núcleo íntimo de las relaciones sociales latinoamericanas. Ese gusto será al mismo tiempo el objeto de estudio y el método de análisis que empleará en todo su trabajo.

## **2.2 Mundo y referencia en *Las leyes del querer***

Para el filósofo francés Paul Ricoeur (1913-2005), el proceso de significar a través del lenguaje está vinculado necesariamente con el de referir algo sobre la realidad. Afirmar algo siempre será afirmarlo *acerca de* algo. El lenguaje es, en este esquema, un acontecimiento en cuya intención significativa ya se prefigura necesariamente una referencia a las cosas del mundo. Tal prefiguración se percibe bajo la forma del significado que las palabras extraen de la estructura abstracta del lenguaje. Por ello Ricoeur sugerirá que entre el acto de decir y el de significar siempre media una intención y, a partir de esta, se vuelve posible pensar la existencia de un plano referencial, es decir real.

Esta referencia se presenta como una instancia intermedia entre los dos extremos de manifestación del lenguaje: como acontecimiento y como estructura. Dice Ricoeur (2001, p. 33) que el hecho de que alguien se refiera a algo en un cierto momento es un acontecimiento, un acontecimiento de habla, se entiende. “Pero este acontecimiento recibe su estructura del sentido como significado. El hablante se refiere a algo con base en, o por medio de, la estructura ideal del sentido como significado”.

Como se ha visto antes, en *Las leyes del querer* la intención de Carlos Monsiváis conduce al lector a un mundo referencial atravesado profundamente por la cultura popular de mediados del siglo pasado, mundo de la vida en el que creció y prosperó el mito de Pedro Infante a lo largo de toda América Latina. Esta dimensión referencial se puede percibir tanto en la estrategia, diríamos, realista –o periodística- que trabaja con los datos y los testimonios, así como cuando despliega sus intuiciones personales, sus apuntes emocionales acerca del personaje.

Tal proceso puede leerse también, según la profesora Mabel Moraña (2007, p. 23), como una interacción entre el género narrativo de la crónica y el relato formal de la historia.

Su preferencia (se refiere a Monsiváis) por la anécdota, la cita en collage y el relato ejemplarizante, muestra también una captación del proceso general de reemplazo de una concepción de la historia entendida como archivo oficial y como progresión utópica, por microrrelatos o historias mínimas que hablan el lenguaje mucho más acotado de lo individual, lo inmediato, doméstico, sectorial, contingente.

La operación referencial de Monsiváis parte, entonces, de la intención de construir (o reconstruir) una interpretación de la cultura popular y el mundo de la vida que han dado significado al ídolo mexicano. Monsiváis crea una referencia –una realidad aludida- que tiene el color, la diversidad y la sonoridad de la cultura popular latinoamericana tal como él la entendía. Su herramienta será, como en tantas obras suyas, una suerte de metonimia cultural, es decir caracterizar el mundo latinoamericano a través de uno de sus personajes más representativos. Tomar la parte por el todo. Hablar de Infante mientras se habla de los avatares y los hábitos emocionales colectivos (el melodrama, el mesianismo mediático, el patriarcado como sistema moral indiscutible e indiscutido) de América Latina.

### **2.3 Experiencia y lenguaje latinoamericano**

Monsiváis construye el mundo referencial de su obra a partir de experiencia vital que ha tenido sobre el tiempo y el espacio que allí se representa, como decimos: la cultura popular mexicana de la segunda mitad del siglo XX. Su acto de significar, como diría Paul Ricoeur, está vinculado al de referir, y este a su vez está emparentado con la intención de traer su experiencia al lenguaje.

El acto de referirse al mundo, implica necesariamente una experiencia que funciona como núcleo provocador de la intención comunicativa. En la medida en que el ser humano experimenta sensaciones y trata de comprenderlas a través de cierto orden, crea al mismo tiempo la necesidad, la intención, de traerlas al lenguaje. A esa intención de “traducir” la vida en las palabras el autor francés la denomina “condición ontológica” de la referencia.

La referencia, en ese sentido, no se preocupa de lo que “existe” en la realidad, pues el lenguaje, dirá Ricoeur, no puede dar cuenta de la “inmanencia” de los objetos respecto de

las palabras sino solamente plantea la suposición de su existencia, por eso él no habla de “existencia” como condición, digamos, ontológica, sino de literalidad. Las palabras no significan lo que las cosas “son” en un plano de existencia, sino en un plano de significado. Dice el autor (2001, p.73):

Esta noción de traer la experiencia al lenguaje es la condición ontológica de la referencia, una condición ontológica reflejada dentro de la lengua como un postulado que no tiene justificación inmanente; el postulado de acuerdo con el cual presuponemos la existencia de cosas singulares que identificamos.

Pero este apuntar de modo intencional hacia lo extralingüístico dependería de un mero postulado y seguiría siendo un salto cuestionable más allá del lenguaje, si esta exteriorización no fuera la contraparte de un movimiento previo y más originario, que tiene su comienzo en la experiencia de ser en el mundo y, a partir de esta condición ontológica, se dirige hacia su expresión en el lenguaje. *Es porque primero hay algo que decir, porque tenemos una experiencia que traer al lenguaje, por lo que, a la inversa, el lenguaje no solamente se dirige hacia los sentidos ideales, sino que también se refiere a lo que es.* (el énfasis es nuestro)

Estas nociones abren un gran terreno filosófico para pensar las relaciones ontológicas generales entre el lenguaje y la realidad, una de las cuales es que el acto de apelar a un mundo (es decir, a un discurso histórico, tradicionalmente identificado con la noción de “realidad”) implica necesariamente una “condición ontológica” de ese mundo, condición que no descansa en su posibilidad de existencia comprobable (“real” u “objetiva”), sino en la experiencia que su autor ha volcado en una intención comunicativa a través de las palabras. Es decir que, para volver a *Las leyes del querer*, la América Latina que refiere Monsiváis no “ha existido” históricamente (de modo objetivo, comprobable o, se diría, literal) sino el que consiste en lo que él “ha experimentado” a través del lenguaje y en este cobra “realidad” a tenor de ciertas operaciones poéticas.

Para Ricoeur, el acto de la comunicación crea, además, una correferencia, en el sentido de que el discurso escrito produce una intersección entre el mundo del texto y el mundo del lector. La gran operación retórica de Monsiváis será entonces la elaboración simbólica de

un mundo compartido, construido y sostenido a partir de guiños emocionales, juegos de ingenio, giros estilísticos y golpes de efecto que el escritor maneja con maestría. La estrategia de Monsiváis será superponer y amalgamar capas de datos y testimonios con otras compuestas por interpretaciones, comentarios, exégesis y revelaciones de cosecha propia, como se ve ya en el primer párrafo de la obra (Monsiváis, 2008, p. 15):

Lunes de Semana Santa. 15 de abril de 1957, el día que murió Pedro Infante. Entre las 7:45 y las 8:00 de la mañana en Mérida, Yucatán, se estrella el avión de TAMSA con sus ocupantes, el piloto Víctor Manuel Vidal, el copiloto Pedro Infante Cruz (capitán Cruz) y el mecánico Marciano Bautista. También mueren dos vecinos. Ante la prensa, los mecánicos evocan los comentarios de Infante al subir al avión: “Tengo que estar muy almeja, muy vivo, porque si no podría darme tremendo guayabazo, y ¡válgame la virgen!, ni Dios lo permita”.

El tono y la dicción de este párrafo permite rastrear una intención poética debajo de la consignación aparentemente objetiva de los datos y del testimonio. De los numerosos testimonios sobre el día de la muerte de Infante, Monsiváis escoge uno que reproduce la articulación oral del personaje, con lo cual presenta de inmediato su dimensión humana y crea una sensación de cercanía que será fundamental para el entramado de símbolos y claves emocionales de la obra.

El mundo referencial de Monsiváis, que atiende a una intención de representación barroca, se construye por fragmentos de registros estilísticos diversos, yuxtapuestos a modo de un gran collage. En el fondo –o detrás, o arriba- de los fragmentos gravita la figura de Infante, no como un retrato realista sino como una evocación emotiva, una evocación tejida con pedazos de experiencias propias, opiniones teóricas, observaciones estadísticas, apuntes biográficos, todo como si fuera el entramado, fugaz pero radical, de un poema experimental. Este mundo fragmentado reproduce un momento festivo de la realidad barroca, teatral, de América Latina.

El mundo de referencias de Monsiváis tiene que ver, ante todo, con una realidad emocional, es decir con un conjunto de “experiencias” acerca de Infante. Se trata de retratar el no al personaje Infante, sino -según la estrategia barroca- el lugar que Infante desempeña en

aquella teatralidad barroca –una realidad teatral- que le da sentido. Monsiváis trata de poner entre palabras no a una persona de carne y hueso, sino a uno de los símbolos de una sociedad cuya matriz cultural confunde “teatralmente” la realidad con la ficción, como se ha anotado en el capítulo anterior. Lo cual puede percibirse en esa misma primera página del texto:

A las 10:55 de la mañana del 16 de abril, aterriza en la Ciudad de México el avión con los restos mortales de Infante. Veintenas de miles ven pasar el féretro o lo acompañan a su última morada, convencidos de lo que nunca expresarán así pero que sienten y resienten de varios modos: *el cine es la trascendencia a su disposición*, ya no fueron o padecieron muy de cerca la Revolución, pero son suyos el espectáculo y el tiempo interminable de la pantalla (*un film fracasa cuando ya no se continúa exhibiendo en la mente del espectador*). (...) (el énfasis es nuestro)

La realidad de la muerte de Infante, según Monsiváis, no radica en los “hechos” cuantificables, comprobables, mesurables del servicio fúnebre. Esos datos servirán como un entramado contextual para afirmar lo que verdaderamente interesa: el “sentido” colectivo de esa muerte, el significado social que ese símbolo ocupa en la urdimbre barroca del mundo de la vida latinoamericano. El cronista no está empeñado en consignar las aristas de la realidad objetiva de Infante. Le interesa, más bien, elaborar con ellas una clave alegórica para entender al personaje en un nivel más profundo, digamos, poético, metafórico, pero también para ubicarlo en un sistema de símbolos que representen la realidad teatralizada propia de las sociedades barrocas.

En el fragmento citado el número de personas que acuden al entierro de Infante no representa, por sí mismo, la “realidad”, al menos no la que le interesa a Monsiváis. En cambio sí puede representarla aquello que ese torrente humano, como escribe Monsiváis, “siente y resiente” respecto de la muerte de su ídolo: que el cine es la posibilidad de trascendencia humana al alcance de la mano, la salida metafísica que espera en la esquina del barrio. Y que las películas –especialmente las de Infante- son el núcleo de una narrativa interior a través de la cual esa misma gente alcanza una “realización” esencial que la vida cotidiana –ajena a aquellos procesos trascendentales históricos, políticos, económicos, etc.- les niega.

En ese lugar de la experiencia, en el ámbito interior de las emociones, es donde Monsiváis construirá el mundo referencial de su obra. El Pedro Infante referido en *Las leyes del querer* opera como un núcleo de símbolos que engarzan valores, imágenes, recuerdos, ideas, que provienen de registros culturales disímiles como la crítica de cine, la teoría de la música, la historia oficial (y apócrifa), la crítica cultural latinoamericana, entre otros. En *Las leyes del querer*, entonces, la referencia no consiste en una realidad literal (que refiera a Infante, al cine o a la historia) sino en una imagen plural, fragmentaria y dinámica que combina y supera todos estos aspectos bajo estrategias textuales poéticas barrocas.

Ricoeur (2001, p. 297) recuerda el esquema clásico de Roman Jakobson para notar que en los textos en los que domina la función referencial, como por ejemplo los textos históricos o los textos científicos, la referencia se presenta como “literal” y “ostensible”; mientras que en los textos poéticos, es decir aquellos trabajados a partir de una intención artística, predomina la función poética. Allí la referencia ostensible y literal se ve desplazada, desbordada y reemplazada por un segundo plano referencial, marcado por la irrupción de un significado nuevo o inédito.

En esta dimensión “nueva” de la referencia, manifestada a través de lo poético, se evidencia el hecho de que los textos literarios de no ficción -como *Las leyes del querer*- operan a través de un mecanismo de representación diferentes zonas de la realidad humana. Regiones más profundas o, como las llama Ricoeur, “fundamentales” que solo pueden vislumbrarse a través de la revelación de sentido que produce la metáfora. El proceso poético es capaz de “transgredir” los límites de la “significación corriente” y abrirse paso hacia una manera de significar más compleja pero más propiamente humana. Al punto de que, a partir de este segundo modo de ver, “extraño” o “aberrante” Ricoeur leerá un “ser” otro, es decir un sustrato ontológico “revelado” a través del juego dialéctico de la metáfora poética.

#### **2.4 La metáfora como subversión de la literalidad**

En su vastísima obra, Paul Ricoeur dedicó numerosas páginas al problema de la metáfora, y, especialmente, la metáfora literaria. Pero quizá sea en el Estudio VII (llamado “Metáfora y referencia”) del volumen *La metáfora viva* (2001) donde lo desarrolló más ampliamente.

Allí el autor elabora un complejo diálogo conceptual con algunos de los representantes contemporáneos más importantes de la tradición anglosajona de la filosofía del lenguaje. Tomará en cuenta, sobre todo, los postulados de Nelson Goodman y Max Black. Siguiendo al primero, Ricoeur afirma que la metáfora pone en juego dos “reinos” de significación. El primero sufre una intromisión inesperada y casi violenta de parte de un segundo orden que irrumpe con un significado extraño y, en principio, aberrante según el orden tradicional o establecido. Para que se produzca significado el “invasor” siempre debe seguir las reglas del “invadido”.

Ambos reinos corresponden a su vez a sendos ámbitos de referencia: el primero, literal y el segundo, metafórico. La metáfora entonces opera a través de un movimiento doble: primero suspende la referencia de primer rango y, sobre las “ruinas” de ese mundo despliega una referencia de segundo rango. Lo que ella “refiere” propiamente solo se constituye una vez que se interrumpe y se desplaza el mundo de referencia literal. Como dice Ricoeur (2001, p. 299), solo “gracias a la suspensión de la denotación de primer rango, se libera otra de segundo rango, que es propiamente la denotación metafórica”. El poder denotativo que se despliega a través de esta liberación de segundo orden propio de la metáfora es vasto y profundo. A través de este breve juego de comparaciones se produce y se “crea” todo un terreno de significado que antes no existía.

Ricoeur plantea la metáfora como un fenómeno vasto, complejo y rico en consecuencias. Para él, es una manera de indagar en la composición misma de la “realidad”. A través de la irrupción de un sentido “nuevo” que se introduce en una estructura “literal” (subvirtiéndola desde dentro) el mecanismo metafórico obliga al primer orden a decir más de lo que originalmente dice y a mostrar un “ser” que hasta entonces era inexistente.

Esta idea abre un camino para pensar la realidad no ya como la adecuación literal entre las palabras y las cosas sino como una porción de lo humano que se abre -que se revela- a través de la “tensión” producida entre dos sentidos en conflicto. Sobre esta idea de Ricoeur comenta el profesor argentino Pablo Edgardo Corona (2005, p. 86):

La metáfora es entonces un acontecimiento de sentido nuevo en la frase, o un sentido aconteciendo, gestándose en la frase –en camino posible hacia su propio

perfil- para Ricoeur no hay metáfora sino en la frase; la metáfora es tensión metafórica y no sustitución de una palabra con fin “retórico”, no consiste en poner una palabra “extraña” donde se podría haber puesto la “propia”.

La metáfora será asumida entonces como un mecanismo de indagación de aquellas zonas de lo humano que desbordan la capacidad heurística de la ciencia, el fetiche epistemológico occidental por antonomasia, en la que caben solamente los significados exactos –literales- de las palabras. Por el contrario, en la operación metafórica el sentido literal entra en crisis y se ve desbocado por un significado diferente, complejo y ambiguo, capaz de revelar aspectos inéditos de la realidad referida. Estos aspectos, dice Ricoeur (1995, p. 152), “son apuntados, de modo indirecto, pero positivamente afirmativo, gracias a la nueva pertinencia que el enunciado metafórico establece en el plano del sentido, sobre las ruinas del sentido literal abolido por su propia impertinencia”.

En tal sentido la metáfora es capaz de representar adecuadamente la condición de teatralidad de la sociedad barroca latinoamericana, pues el barroco puede entenderse como un gran movimiento metafórico en el que se confunden los reinos de significación literal y ficticio, en un “como si” que los vuelve indiscernibles.

A través de esta operación estética, propia de la literatura, el lenguaje logra tener acceso a una dimensión de referencia inaccesible de otro modo. La ruptura del orden de lo literal provoca la irrupción de un orden diferente que corresponde a otra realidad de lo humano. “El eclipse del mundo objetivo y manipulable da lugar, así, a la revelación de *una nueva dimensión de la realidad y la verdad*” (el énfasis es nuestro).

Por ello Ricoeur dirá que a un sentido desdoblado le corresponde una referencia desdoblada. Esta condición doble de planos de referencia dan cuenta, por otro lado, de la naturaleza barroca del material narrativo que asume Monsiváis en su obra como una energía de creación metafórica que se percibe en su estilo poético cuando, por ejemplo, dice el autor (2008, p. 18):

(...) El pueblo llora, se despide melódicamente, intercambia anécdotas, vuelve a entonar *Amorcito corazón*, recuerda las veces que lo vio o los relatos donde *la simpatía del Ídolo es el modelo inesperado de lo popular*, imagina, veloz y

fatigado, a Pedrito, la golondrina que de aquí se va. (el énfasis es nuestro)

En una sola frase se resume el entero sentido de toda la obra: el cariño y la admiración popular han erigido a la figura de infante como su modelo, como su paradigma, como su ser ideal. Y no se trata de un modelo cualquiera sino de un paradigma natural, espontáneo, insospechado, que solo se vuelve símbolo y cifra de lo popular a través del ritual supremo de la muerte. Es el dolor -tan inmenso como repentino- de no tener nunca más la simpatía del ídolo, su risa franca, su rostro sincero, su seducción limpia, el que delata la dimensión real del héroe fatalmente perdido; la ausencia muestra que esa simpatía espontánea marcaba el ser ideal de lo mexicano (lo latinoamericano) que siempre estuvo ahí, irradiando desde la fantasía cotidiana de un cine de barrio, ahora ya inaccesible.

El autor opera metafóricamente sobre un nivel literal de la realidad, la de los relatos oficiales como la historia, la política, las ciencias sociales, etc., para obligarlo a mostrar un nivel inédito, desconocido hasta entonces. El mecanismo metafórico que emplea Monsiváis siempre tiene una relación directa con la experiencia de la vida cotidiana y la cultura popular, pues esos han sido –como se ha visto- los motivos principales del conjunto de su obra. En ese sentido el autor mexicano alude a los medios de comunicación como plataformas de creación y recreación de los códigos sociales masivos latinoamericanos. En el caso de *Las leyes del querer*, el escenario metafórico será el cine, sobre todo el de la Época de Oro mexicana, en el que Infante desarrolló su carrera.

Para Monsiváis, el cine presenta una experiencia más “verdadera” de la existencia, pues se trata de un trasunto emocional de la Historia. Aquello que esta nos niega aquel nos permite. Las masas nunca accederán a las estructuras sociales, económicas y políticas que definen el relato de los hechos históricos, pero sí pueden tener un acceso muy personal a los relatos épicos que representan poéticamente su cotidianidad.

En ese sentido, Pedro Infante no se presenta un actor, sino el “modelo” ideal del mundo de la vida de los espectadores. Infante es el héroe del segundo reino (el metafórico, el cinematográfico, el poético) que irrumpe e invade el primer reino (el de la historia oficial o el de la cotidianidad literal) para crear un nuevo mundo referencial, compuesto por valores, ideas y emociones moldeadas por el influjo poético de la pluma de Monsiváis. A cada

momento el escritor le irá advirtiendo al lector: “Ténganlo en cuenta: el ídolo al que pocos le dicen adiós es un ídolo nonato; de hecho *el cine trastorna el concepto de Historia Nacional y a sus Monstruos Sagrados los envuelve al final en el ropaje de la epopeya*”. (énfasis nuestro)

Así, el cine actúa como metáfora de la vida, en tanto suspende su sentido y hace aparecer uno nuevo. Y a ese sentido desdoblado, entre lo histórico y lo poético, entre lo real y lo escenificado, corresponderá una referencia también desdoblada, una realidad de segundo orden en la que se manifiesta un contenido inaccesible, diríamos, a los instrumentos epistemológicos literales de la ciencia.

## **2.5 Realidad no literal, realidad fundamental**

La posibilidad de una referencia desdoblada implica, dirá Ricoeur, la necesidad de pensar en la categoría de “realidad” y la definición que la modernidad hizo de ella como una adecuación “literal” entre las palabras y las cosas. Para el autor (2001, p. 187), esta cuestión supone “una decisión propiamente filosófica sobre lo que significa realidad”. Es decir que la metáfora puede ofrecer un acceso a una realidad diferente, otra. “Puede ser que la referencia a lo real cotidiano deba ser abolida para que sea liberada otra clase de referencia a *otras dimensiones de la realidad*” (el énfasis es nuestro). Tal “decisión filosófica” significará una alteración profunda de lo que hemos de seguir considerando realidad, pues se trata de poner en entredicho la correspondencia clásica entre el lenguaje y la referencia. A través de esa suspensión de sentido se puede desplegar una dimensión de lo real “indirecta”, como la llama Ricoeur, a través de la cual se afectaría la concepción entera de lo real. Añade el autor (1986, p. 24):

(...) Digamos, provisoriamente, que la función de trasfiguración de lo real que reconocemos en la ficción poética implica que dejemos de identificar realidad y realidad empírica o, lo que viene a ser lo mismo, que dejemos de identificar experiencia y experiencia empírica. El lenguaje poético debe su prestigio a su capacidad para llevar al lenguaje aspectos de lo que Husserl llamaba *Lebenswelt* y Heidegger *In-der-Welt-Sein*. Por eso exige incluso que *reconsideremos nuestro*

*concepto convencional de verdad, es decir, que dejemos de limitarla a la coherencia lógica o a la verificación empírica, para que pueda tomarse en cuenta la pretensión de verdad vinculada con la acción transfigurada de la ficción. (el énfasis es nuestro).*

Esta manera de concebir la realidad nos llevará al despliegue de un modo más “fundamental” de referencia (Ricoeur, 1995, p. 135) cuya consistencia está marcada por la materia más íntima de lo humano, es decir sus valores, sus ideas profundas y sus emociones, que, en la medida en que son el material de la ficción poética, serán la clave primordial de este nivel de realidad desdoblada. Afirma Ricoeur (2001, p. 308) que: “(...) la suspensión de la referencia, en el sentido definido por las normas del discurso descriptivo, es la condición negativa para extraer *un modo más fundamental de referencia*, que la interpretación tiene que explicitar”. (el énfasis es nuestro). Y, en ese orden de ideas, tercia Pablo Corona (2005, p. 93):

(...) Así, la afectividad no es pura vibración subjetiva interior, sino la originaria mutua presencia de lo que es y el hombre, donde se revela la textura humana de lo que es y con ello, a la vez, lo más propio del hombre. Si el poema es la articulación de un *mood*, es con ello la revelación de un mundo para el hombre y del hombre como habitante de tal mundo.

El análisis hermenéutico debe, entonces, “desplegar”, explicitar, aquel mundo desdoblado por la operación poética para “facilitar el acceso a la realidad sobre el modo de la ficción y el sentimiento”. En otras palabras, se trata de hacer corresponder “la metaforización de la referencia a la metaforización del sentido” y viceversa. De este modo se afirma que el lenguaje poético sería el procedimiento –a la vez que la dimensión resultante de este- a través del cual tendría lugar una realidad más propiamente humana.

La exploración metafórica y la tensión que esta traslada al lenguaje revelan, pues, la dimensión “fundamental” de la realidad humana, lo real en tanto humano. Por ello, la subversión de sentido que realiza la metáfora será, para Ricoeur, el procedimiento por antonomasia de descubrimiento y creación de este otro nivel de lo real que tiene tanto de revelación cuanto de “creación heurística” de lo no conocido. Dirá el autor (2001, p. 301)

que “en el discurso metafórico de la poesía el poder referencial va unido al eclipse de la referencia ordinaria; la creación de la ficción heurística es el camino de la redescipción: la realidad llevada al lenguaje una manifestación y creación.”.

Ricoeur cree que las obras literarias se refieren al mundo según un régimen referencial propio en el que caben todos los “usos no descriptivos” del lenguaje. Es decir que el lenguaje poético se refiere a sí mismo y se revela como la condición negativa para liberar un poder de referencia más radical.

Teniendo en cuenta estas ideas, y recordando los planos de teatralidad barroca con los que opera Monsiváis, se puede ahora añadir una observación sobre el movimiento metafórico que el autor despliega en *Las leyes del querer*. Así pues, sobre el nivel histórico (se podría decir literal) del personaje de Pedro Infante, se engarza un segundo nivel emocional (metafórico). De esta tensión semántica se produce un nuevo sentido acerca del personaje, una dimensión más fundamental de su “realidad”. A lo largo de los capítulos que tratan de las materias más diversas (historia política, crítica de cine, comentario neocostumbrista) también se va tejiendo al margen, en el borde, un drama distinto, casi secreto, una suerte de subtexto (como un paréntesis barroco) a través del cual va emergiendo la sustancia más “real” –en el sentido de la “realidad fundamental” de Ricoeur- del personaje. A modo de ejemplo se pueden citar algunas irrupciones metafóricas que se deslizan a lo largo de la obra (los énfasis son nuestros):

(...) *la música popular hace las veces de ideología*, y mientras se tararean y memorizan las canciones más se afirma su misión: “transmisoras de la filosofía de vida”.

Él (Infante) no es el autodidacta sino *el creador de sí mismo a partir de su genealogía del trabajo*.

*La única lógica es la de las pasiones*, y los espectadores ven en el traje de charro la declaración de irrealidad que es la verdad más divertida en un pueblo que en las películas habita un tiempo sin tiempo (de 1890 a 1940).

(...) la idiosincrasia, o como le digan a lo que de tan repetido se vuelve cierto.

Los mariachis callaron... ¡qué buen epitafio de la nación!

Estos puntazos de creatividad dan cuenta de cómo Monsiváis “retrata” a su personaje poniendo en tensión semántica los aspectos “ostensibles”, “descriptivos” con otros pertenecientes a un orden poético, imaginativo y sensible. Con este retrato de su ídolo, Infante cuestiona en acto (en un acto poético) los discursos “literales” de la identidad y la cultura latinoamericana para confrontarlos con otros relatos informales, “populares”, de tal suerte que de esa tensión se produzca una resignificación, una nueva posibilidad de sentido, a través del arte verbal, para interpretar la condición barroca de la sociedad latinoamericana.

*Las leyes del querer* en realidad podría leerse como una larga operación metafórica barroca a través de la cual Monsiváis suspende el sentido literal de los relatos “tradicionales” sobre América Latina tales como la historia, la política, la economía, y los invade con elementos propios de otros órdenes discursivos como la música y la poesía popular, la crítica de cine, la hagiografía pop y el ensayo literario para “obligarlos” a decir más de lo que dicen, a eclipsar su orden de significación y vislumbrar un más allá poético: es decir artístico: es decir emocional. La metáfora que construye Monsiváis con la figura de Infante funciona como una “explicación” informal, un “tratado” involuntario y espontáneo, acerca de la realidad fundamental de lo humano en América Latina.

## **2.6 Referencia metafórica y desdoblamiento de la realidad**

La prevalencia de la función poética en el texto literario y su estrategia metafórica, como se ha visto, no anula en ningún caso el mundo de la referencia literal. Antes bien, la metáfora suspende esa referencia y la somete a una tensión semántica, a partir de la cual emerge un significado “nuevo”, “extraño” para el primer orden de significación. Ricoeur afirma que significado “otro” corresponde, a su vez, a un nivel referencial también “otro”. El “descubrimiento” de sentido que revela la metáfora puede extenderse también al terreno de la “referencia”, o sea de la “realidad”. Dice Ricoeur (2001, p. 302):

A un mensaje de doble sentido corresponde un emisor desdoblado, un destinatario desdoblado y, además, una referencia desdoblada. Esto aparece perfectamente

subrayado en los preámbulos de los cuentos de hadas de numerosos pueblos; por ejemplo, el exordio habitual de los narradores mallorquines: «*Aixo era y no era*»

En ningún momento de la operación metafórica se pierde el horizonte referencial, pues el texto poético siempre está hablando *acerca de algo*. El hecho de que la referencia literal se encuentre abolida y fragmentada a través de la metáfora, posibilita el apareamiento de un nivel referencial también nuevo y extraño respecto del primero. Si es que al sentido metafórico corresponde una referencia metafórica ¿en qué consiste esta? Dice el filósofo (1995, p. 33):

En *La metáfora viva* he defendido la tesis de que la función poética del lenguaje no se limita a la exaltación del lenguaje por sí mismo, a expensas de la función referencial, tal como predomina en el lenguaje descriptivo. He sostenido que la suspensión de la función referencial directa y descriptiva no es más que el reverso, o la condición negativa, de una función referencial más disimulada del discurso, a la que de alguna forma libera la suspensión del valor descriptivo de los enunciados. *Así, el discurso poético transforma en lenguaje aspectos, cualidades y valores de la realidad, que no tienen acceso al lenguaje directamente descriptivo y que sólo pueden decirse gracias al juego complejo entre la enunciación metafórica y la transgresión regulada de las significaciones corrientes de nuestras palabras.* Por consiguiente, me he arriesgado a hablar no sólo de sentido metafórico, sino de referencia metafórica, para expresar este poder que tiene el enunciado metafórico de re-describir una realidad inaccesible a la descripción directa. Incluso he sugerido hacer del “ver-como”, en el que se compendia el poder de la metáfora, el revelador de un “ser-como”, en el plano ontológico más radical. (el énfasis es nuestro)

Esta referencia nueva, desdoblada gracias a la tensión metafórica, da cuenta de aspectos de nuestro ser en el mundo que no pueden decirse de una forma literal, sino solo a través de la operación simbólica del texto literario. Aquello que la metáfora dice sin decir (dice y no dice) es propiamente la referencia metafórica.

Como hemos visto, la tensión metafórica de *Las leyes del querer* se produce entre un primer

terreno de significación al que podríamos identificar como la historia oficial y un segundo plano que podría relacionarse con lo que Monsiváis reunió bajo el membrete de “cultura popular”. Entre estos dos planos, en su encarnizada tensión de sentido, se manifiesta un sentido otro, diferente, extraño, un sentido propiamente metafórico que pondera a Infante como una síntesis emocional del cine de la Época de Oro, y a este, a su vez, como una escenificación, una teatralización barroca de lo latinoamericano.

Esta teatralización da cuenta, pues, de una referencia desdoblada entre el “ser” del relato oficial histórico (político o económico) y el “no ser” de la metáfora, de los relatos marginados, subalternos, populares. Esta condición paradójica de ser y no ser al mismo tiempo caracteriza propiamente, según Ricoeur, a la referencia metafórica. Dice el autor (1985, p. 24):

¿No habría que decir, por tanto, que la metáfora implica un uso “tensivo” del lenguaje solo para suscitar un concepto “tensivo” de la realidad? Queremos decir con esto que la tensión no existe simplemente entre las palabras, o entre dos niveles de interpretación, o incluso entre lo idéntico y lo diferente, sino en la cópula misma del enunciado metafórico: “La naturaleza es un templo de pilares vivientes...”; *es* significa aquí *es* y *no es*. El *es* literal, quebrantado por el absurdo, y superado por un *es* metafórico que equivale a un *es como*. Así el lenguaje poético no dice lo que las cosas son literalmente, sino “como qué” son.

Este sentido metafórico se corresponde con una referencia metafórica que consiste no en *lo que es* esa realidad sino en *como qué es*, o *a qué se parece*, es decir, en aquello que es sin serlo propiamente, aquello que es y no es al mismo tiempo. Monsiváis construye un “ser” paradójico que corresponde, por un lado, a la fuerza metafórica de la figura de Infante en sí misma y, por otro, a la narrativa cinematográfica como metáfora del relato oficial sobre la identidad y la historia de América Latina. Estos dos niveles de teatralidad de la realidad le sirven al autor para condensar la complejidad barroca de la sociedad que le interesa relatar poéticamente.

Monsiváis sitúa a su lector como un testigo de la “teatralidad” de la vida de Infante y del cine, pero al mismo tiempo, a través de esa estrategia, también lo está confrontando con la

teatralidad de su propia vida. Infante es un pretexto para explorar la condición ficticia (informal, barroca) de aquellas personas que han vivido a través de él. Infante es un ejemplo de cómo los latinoamericanos teatralizan su vida a través del “hechizo” de la pantalla cinematográfica. Infante es el tubo de ensayo en el cual Monsiváis trabajará su fórmula barroca para retratar el alma de América Latina.

Por ello, las frases que hablan de Infante más bien parecen sugerir *como qué* es el público que lo venera hasta hoy. Dice Monsiváis (2008, p. 51-52):

Infante se expresa en el tono voluntarioso de la época, el de los *self made men*, el de los ansiosos de agradecerse todo a Dios que los hizo así de luchones y exitosos. Más allá de la familia, de la escuela (difuminada), de la timidez del provinciano sin recursos, comienza la batalla de la existencia que la sinceridad alumbraba. Infante es fiel a su ideario o, si se quiere, a su gramática vital que rechaza la mentira (no lo que se dice sino el ánimo con que se dice).

El mito del hombre que se hace a sí mismo es un lugar común en sociedades en las que el capitalismo ha entrado de modo tardío y nunca ha terminado de afianzarse. En el hombre que se crea a sí mismo se muestra una especie de utopía moral de quienes no han recibido un patrimonio moral, intelectual ni material. Tal sujeto crea una gramática vital propia que consiste, sobre todo, en una voluntad de forma: la amabilidad, el don de gentes, la entonación sociable, que es ya en sí misma una forma de sinceridad.

La batalla por la existencia alumbrada por la sinceridad parece aludir a un modo clásicamente barroco de asumir la vida: no se trata de la sinceridad “literal” (entendida como la actitud del que siempre dice la verdad), sino de una interpretación muy libre de término en el sentido de un “tono”, una intención musical, con el que se dicen las cosas, aunque lo que se diga no sea necesariamente verdad. En este caso la forma determina su valor de verdad, el cual se pondera no por el “contenido” de la sinceridad sino por su “forma”.

La misma estrategia referencial se puede detectar en otro pasaje (2001, p. 63) en el que Monsiváis elabora se solaza en confundir barrocamente a Infante con sus personajes: “(...) aquí está Pedrito, el marginal heroico, un caudillo de los humildes que combate, se enamora,

canta, eleva al cielo su mirada implorante y peleonera y se domicilia al borde del abismo”. En este pasaje se puede percibir la intención de reunir y resumir las características que lo unen espiritualmente con el gran público mexicano y latinoamericano: la marginalidad, el heroísmo (que acompaña al hecho de sobrevivir en los amargos márgenes de las ciudades latinoamericanas); la predisposición al combate; la sensibilidad amorosa y, como su correlato necesario, la habilidad musical; su tesitura emocional tan presta a la imploración como a la lucha a puño limpio; en fin, aquí se elabora poéticamente la cercanía cotidiana del Ídolo con las profundidades del alma latinoamericana: con el abismo de sus necesidades materiales y con sus hábitos emocionales.

Al desplegar en la pantalla el personaje de sí mismo, Pedro Infante encarna -idealiza y exalta- las características propias de su público, el de antes y el de ahora, el que lo vio en las décadas de los cuarenta y cincuenta, así como los que se encandilan con la narración de Monsiváis. Gracias a su virtud artística y a su autenticidad interpretativa, Infante (su persona y sus personajes) logra desatar una identificación profunda en sus espectadores y, por ello, pone de relieve la condición teatral barroca de sus experiencias vitales. El público se mira a sí mismo en la pantalla no por el contexto histórico, social o económico, sino por el juego de valores humanos, las ideas en acto y las costumbres sentimentales que Infante representa en la pantalla. Por ello las películas de Infante siguen viendo vistas por las nuevas generaciones aunque el Cine de Oro dejó de existir hace mucho. Dice Monsiváis (2008, p. 255):

A más de 50 años de su muerte, Pedro Infante es la mayor presencia, o si se quiere uno de los escasos fenómenos sobrevivientes del cine en México; él preside la mutación de los arquetipos a los que moderniza la violencia urbana; él aguarda en el centro del álbum familiar, y él es, a estas alturas, la escenificación más fluida del carácter y la experiencia nacionales de acuerdo con el desfile de tradiciones.

El actor introduce un segundo orden de significación en el mundo cotidiano latinoamericano y, en el sentido de Ricoeur, “obliga” al público a crear un sentido poético sobre sí mismo, ajeno a los relatos “literales” de la estadística, el marketing o las encuestas de opinión. Tal sentido explora la belleza de la imaginación y la espontaneidad con las que la población latinoamericana soporta la marginalidad, la desesperación, la pobreza y la violencia

(Bolívar Echeverría diría: las contradicciones del capitalismo). Infante es, pues, la metáfora de lo que un latinoamericano es (y no es), de cómo es (a qué se parece) su experiencia vital, y de cómo se asume a sí mismo.

Por ello el escritor mexicano trabajará con tanto empeño en lograr una identificación esencial –casi hasta volverlos indiscernibles- entre la persona Pedro Infante y los personajes que desempeñó a lo largo de su carrera como actor, los cuales son, piensa Monsiváis (2001, p. 64), uno y el mismo, debido al hecho de que Infante no era actor, o no al menos en sentido técnico del término.

Por lo demás, la multiplicidad de encomiendas laborales de Infante (y la variedad de sus configuraciones de Lo Mexicano) es impresionante: bandido social (*Cuando lloran los valientes, Los Gavilanes*), aventurero y pistolero (*El Ametralladora*), carpintero (*Nosotros los pobres, Ustedes los ricos*), boxeador (*Pepe el Toro*), presidiario (*Islas Marías*), militar zafio de la Revolución (*Las mujeres de mi general*) ranchero e hijo sufrido (*La Oveja Negra, No deseas la mujer de tu hijo*), motociclista de tránsito (*A toda máquina, ¿Qué te ha dado esa mujer?*), vago y chofer de familia burguesa (*Escuela de vagabundos*), provinciano extraviado en la gran ciudad (*Un rincón cerca del cielo, Ahora soy rico*), mecánico automotriz (*Necesito dinero, El inocente*), alcohólico (*La vida no vale nada*), rebelde regional (*Ahí viene Martín Corona, El enamorado*), mariachi de la Plaza Garibaldi que por un descuido se hace actor (*Gitana tenías que ser*), provinciano primitivo (*La tercera palabra*), estereotipo del norteño (*Pablo y Carolina*), indígena sumiso y enamorado (*Tizoc*), panadero (*Escuela de rateros*). Y nada más alejado de su rango interpretativo que el millonario de *Ansiedad*. Al no ser técnicamente un actor, Infante solo se desplaza a gusto en la clase social que él mismo se adjudica para siempre.

En *Las leyes del querer*, como en toda su obra, Monsiváis convertirá sus observaciones acerca de su personaje en su propio método de escritura. En su prosa, al mismo tiempo erudita y populachosa, dará cuenta de una cultura popular permeada por los valores vitales y emocionales de los millones de marginales que han elegido –porque no tenían de otra- los modos culturales del melodrama y el espectáculo de masas. Su pluma pone en tensión el

mundo literal de los discursos oficiales con el mundo metafórico de la cotidianidad, de donde surge un estilo narrativo complejo y abigarrado que en la angustia ve humor; en la marginalidad social, libertad de formas; en la violencia, explosión de valentía; en la pobreza, nobleza de espíritu.

Al sentido poético de Monsiváis le corresponde, siguiendo a Ricoeur, un contenido referencial identificado con la cultura popular de América Latina, es decir con los valores e ideas representados por Pedro Infante en sus películas: ese humor, esa valentía, esa libertad, esa nobleza, esa imaginación, esa humildad, ese orgullo patriarcal, esa definición maleable de la palabra verdad, ese sentimentalismo y esa propensión a leer la vida en clave melodramática, al estilo de los exaltados dramas fílmicos de la Época de Oro. La realidad da paso, así, a las presiones ontológicas de lo estético, pues como dice Monsiváis hablando de Agustín Lara (2011, p. 41): “(...) lo que no ocurrió es falso si no está a la altura de la fantasía. (...) Si no fuera por las fábulas, la vida quedaría en manos de las actas notariales”.

Tales elementos de la cultura y el “ser” latinoamericano que se presentan en la obra de Monsiváis, siguiendo a Ricoeur, poseen una condición ontológica propia en la medida en que atienden a aspectos “fundamentales” de la vida humana. Por ello Monsiváis propone un Infante capaz, por sí mismo, de resumir terrenos enteros de la identidad mexicana y latinoamericana (2008, p. 129): “(...) Pedrito, desde la comedia, la comedia urbana, la comedia ranchera y el melodrama urbano o campirano, es la síntesis (catártica) de una colectividad que le adjudica en buena medida algunos de sus ritos de fundación”.

Así pues, a un sentido metafórico desdoblado en la tensión entre la vida y la pantalla, corresponde una referencia metafórica desdoblada a través de la tensión ontológica entre el “ser que es”, es decir el ser real de los latinoamericanos, el de las mediciones, los datos, y demás relatos oficiales de la historia y el pensamiento; y el “ser como si”, es decir el ser que se manifiesta en el contenido metafórico desarrollado por Monsiváis en su interpretación poética de la figura de Pedro Infante, el ser que se recrea en el melodrama dulce y brutal de *Nosotros los pobres*, en la sinceridad potente e indefinible de *Cuando lloran los valientes*, en el aventurerismo estético y machista de *¿Qué te ha dado esa mujer?*, o en la valentía épica de *Necesito dinero*.

Monsiváis toma el material poético que Infante produjo en sus películas y lo moldea según su interpretación lúcida, erudita y poética. Toma la emoción estética producida por el actor y lo usa como material de sus estrategias textuales, pues explora y revela un ámbito de realidad desdoblada que le corresponde como manifestación “fundamental” de los valores e ideas de lo humano.

El autor muestra en primera instancia que Pedro Infante ha conseguido mostrar una parte de lo que “son” los latinoamericanos. Y en segundo término, a través de un trabajo metafórico propio, el autor revela que ese “ser” mexicano, latinoamericano, se produce – llega a la realidad- a través precisamente de la imaginación poética. Si Pedro Infante simboliza lo que los latinoamericanos somos en el fondo del alma (es decir de la cultura), por otro lado, los latinoamericanos también “somos” eso a través de una “teatralización” estética de la vida, es decir en la medida en que imaginamos y recreamos en la vida cotidiana ese “ser”, esa combinación de valores, ideas y emociones.

Y tal cosa puede suceder tanto cuando vemos las películas de Infante como cuando leemos los ensayos de Monsiváis. Ese es el inmenso mérito de su estilo abigarrado, humorístico y barroco.

## **2.7 El mariachi mental**

Monsiváis pondera la emoción poética como una “realidad” ineludible de América Latina, pues a través de la emoción poética se muestra un estrato más primordial de lo humano. Como dice Ricoeur (1984, p 42):

(...) El corazón mismo de lo real es alcanzado analógicamente por lo que he denominado la referencia desdoblada propia del lenguaje poético. Así como el sentido literal, al destruirse por incongruencia, despeja el camino para un sentido metafórico (que hemos llamado nueva pertinencia predicativa), también la referencia literal, al desplomarse por inadecuación, libera una referencia metafórica gracias a la cual el lenguaje poético, al no decir “lo que es” dice “como qué” son las cosas últimas a qué se asemejan eminentemente.

El primer nivel de referencia puede ser conocido a través de la explicación, es decir la relación entre sujeto y objeto. Pero el conocimiento que pone en juego la referencia metafórica se produce a través de una “redescripción” de lo real, un volver a contar a través del cual la metáfora introduce su labor de subversión del significado literal. “Así como el sentido literal tiene que ser abandonado para que el sentido metafórico pueda emerger, la referencia literal debe desplomarse para que la ficción heurística pueda llevar a cabo su redescripción de la realidad”.

Monsiváis establece un nivel de referencia metafórica de la sociedad latinoamericana que proviene de su interpretación de Infante. Lo cual le sirve como entrada reflexiva y estética para poner en cuestión un orden de significación “literal” como el de la nación o la historia nacional a través de la poesía del Cine de Oro. Para ello empleará la noción de melodrama, o su variante coloquial, el mariachi mental. Dice Monsiváis (2001, p. 114):

Ni modo chatos, lo queramos o no, si la sustancia de nuestras vidas es melodramática, allí está el material fílmico. ¡Ah! Ser un espectador entusiasta de los sufrimientos propios, ser simultáneamente el escenario, la luneta y la galería. ¿No es esta la gran recompensa del melodrama?

La metáfora del cine trabaja en la pantalla lo que se vive en la calle. El espectador se ve ante el trance de encontrarse consigo mismo (o sea con una versión desdoblada de sí mismo) que lo confronta con los relatos oficiales que el poder ha establecido acerca de él. Pero la liberación del discurso debe pagar el precio del espejo y el melodrama pasa a ocupar el *pathos* que antes estaba reservado para la épica nacionalista o la narración edificante de los valores de la burocracia histórica.

El cine se volverá, entonces, el territorio propicio de esta otra narración metafórica del melodrama, bajo las formas del capitalismo y de las formas de reproducción ideológica que este autoriza, como dice Monsiváis (2001, p.70): “El país se unifica a través de ensueños comerciales y fantasmagorías, y de los criterios ya irrefutables de la diversión”. Y los escenarios de esa metáfora actúan como agentes de la liberación desbordada de la emoción melodramática. “El Arrabal o el Rancho son las catedrales del sentimentalismo y el público, transfigurado, imita los estilos que dicen representarlo”.

La banda sonora de esta operación metafórica es uno de los elementos que propician la catarsis. No es gratuito que el actor por excelencia de la Época de Oro sea también –o primero- cantor. La melodía transporta tanto significado como la metáfora, pues introduce una tensión paralela a la metafórica. La identidad nacional se define no en función de los hechos y las teorías históricas o sociales sino de la música popular que da vueltas en la imaginación de la gente. Por ello escribe Monsiváis (2008, p. 85):

(...) Todo es como dicen las canciones porque nunca se aprende tanto como al memorizar un bolero o una ranchera y por eso casi todas las películas mexicanas localizan su trama esencial en las melodías. Sin advertirlo y sin dejar de tomarlo muy en cuenta, este público extrae de cada film lo que le parece determinante, algo ligado a la Identidad Nacional (no la definas, cántala, para qué filosofas si ya traes el mariachi mental).

Monsiváis habla de un mariachi mental. Aunque, en cierta medida, también puede funcionar para el resto de países latinoamericanos, este género musical podría ser reemplazado por un pasillo, una cumbia, una salsa, un tango, o un vals mental. Tanto da. El mecanismo de reproducción simbólica, si bien diverso, conserva la emotividad melodramática propia de la región.

El sentido poético que se revela a través de la alusión al melodrama y al mariachi mental corresponde a la referencia metafórica latinoamericana. Ambas categorías apuntan no al “ser” latinoamericano sino al “ser como si”, es decir al ámbito o a la entonación emocional que permea la realidad en toda América Latina. Bajo la óptica de interpretación abierta por Ricoeur, se puede percibir que el autor mexicano revela un sustrato más íntimo, metafórico, “fundamental”, de la realidad latinoamericana.

Con Ricoeur, además, podemos afirmar que este sustrato poético -esta referencia metafórica- no pertenece solamente al terreno de la emoción literaria sino, ante todo, a la realidad misma del continente. Esta porción de lo real, siguiendo el razonamiento de Ricoeur, tendrá la capacidad de mostrar un contenido de “verdad”, es decir “verdad metafórica”, cuyas características ontológicas coinciden con la forma ontológica del ethos barroco, según lo vio Bolívar Echeverría.

## CAPÍTULO III

### BARROCO Y VERDAD (METAFÓRICA)

¿Si el barroco alude a una “realidad metafórica” latinoamericana, puede esta corresponder a un tipo de verdad específica? ¿Qué tipo de verdad podría desprenderse de una indagación en la realidad “como si” del barroco?

#### 3.1 Verdad metafórica

En *La metáfora viva* Paul Ricoeur (2001, p. 335) presenta a esta figura literaria como una estrategia discursiva a través de la cual el lenguaje accede a un “nivel mítico” y ejerce propiamente su capacidad de “descubrimiento” y -en un sentido heurístico- de “creación” del objeto al cual está significando. Para el filósofo, la tensión semántica que introduce el significado metafórico implica una correspondiente tensión en el plano de la realidad. Por ello dirá que la metáfora no solo “descubre” una parte de lo real, que hasta ese momento no había sido iluminado con el apareamiento del significado metafórico, sino que también la está creando.

El lenguaje refiere, pues, a una zona de la realidad –que se ha caracterizado como la referencia metafórica- a través de una redescipción de la realidad que, en el fondo, obedece a una “intención realista”, esto es, al deseo de *decir algo acerca de algo*. En el esquema teórico de Ricoeur, tal intención realista presente en toda metáfora recibirá el nombre de “verdad metafórica”. En el estudio VIII de la obra mencionada (2001, p. 332) dice el autor: “Podemos aventurarnos a hablar de verdad metafórica para designar la intención ‘realista’ que se une al poder de redescipción del lenguaje poético”. De este modo la tensión que la operación metafórica despliega en el terreno del significado se extiende hacia “la relación referencial del enunciado metafórico con lo real”.

En la metáfora, como apuntamos en el capítulo anterior, el “ser” de la referencia no está dado por la correspondencia directa –literal- entre las palabras y las cosas, sino que las cosas “son” en la medida en que “son como”. Allí, en la tensión comparativa, en ese “como si”, descansa el sentido verdadero del “mundo referencial” que la metáfora está denotando. Ricoeur (2001,

p. 335) sugerirá que la cláusula comparativa “como” afecta necesariamente al significado del verbo “ser” y a su particular poder de designación de lo real. En la tensión metafórica el verbo ser no predica un contenido específico al estilo de “las rosas son rojas”, sino que busca un significado “nuevo” a través de una equivalencia comparativa (“las rosas son murmullos”).

La denotación metafórica, entonces, descubre y crea una posibilidad predicativa que antes no existía para una realidad literal. ¿Cuál es valor de verdad de este descubrimiento-creación? Para determinar este valor Ricoeur se preguntará si la tensión que afecta al verbo copulativo en su función referencial ¿no la afecta también en su función “existencial”? Es decir para determinar el valor de verdad de la metáfora de las rosas cabría formular la pregunta: ¿en qué medida las rosas pueden “ser” verdaderamente murmullos?

Ricoeur revisará larga y minuciosamente las respuestas que cierto sector de la filosofía anglosajona ha ensayado para esta pregunta durante la segunda mitad del siglo pasado. De ellas rescatará dos posturas que le servirán para ilustrar su propia perspectiva. La primera está fundamentada en lo que el filósofo denomina “vehemencia ontológica”, es decir una confianza excesiva en el poder denotativo de la metáfora, lo cual deriva en una expansión del “ser” metafórico por sobre los límites de lo inteligible. Como consecuencia de esta postura, casi cada palabra del sistema lingüístico tendería a un oscurecimiento gradual, debido a su inabarcable cantidad de significados y, en último término, cancelaría toda posibilidad de significación. La segunda postura está sostenida en una perspectiva que Ricoeur llama “ingenua”, pues ve en la metáfora una especie de mecanismo de engaño y, por tanto, le niega todo valor de verdad.

El filósofo finalmente adoptará una tercera vía que, implícitamente, critica a las dos anteriores. Esta consiste en postular que el valor de verdad de la referencia metafórica está dado por su posibilidad de mantener el “no es” en el “es”, es decir que aunque literalmente la referencia literal “no es” lo que se dice, metafóricamente sí tiene un ser en creación, en expansión o, en términos aristotélicos, en acto. Dice el filósofo (2001, p. 343):

Así como la distancia lógica se preserva en la proximidad metafórica, y la interpretación literal imposible no se anula simplemente por la interpretación

metafórica sino que cede resistiendo, de igual manera la afirmación ontológica obedece al principio de tensión y a la ley de la “visión estereoscópica”. Esta constitución tensional del verbo ser recibe su marca gramatical en el “ser-como” de la metáfora desarrollada en comparación, al mismo tiempo que se marca la tensión entre lo *mismo* y lo *otro* en la cópula relacional.

El “es” literal se quiebra por el “es como”, el cual implica un contenido absurdo (para el orden literal) pero cuya tensión semántica es capaz de describir (y redescibir) al objeto representado. Así pues, la aparición de un “es” nuevo, un “es como”, implica un correspondiente tipo de verdad para reconocer ontológicamente este aparecer y este despliegue del acto. Por tanto la verdad metafórica consistirá en la preservación de un *no es* en el *es*, es decir en una operación que pone en tensión la categoría ontológica clásica del ser y la obliga a desbordarse hacia el acto en duración, al “siendo” a través del cual se muestra-ocultando y se oculta-mostrando.

A tal operación Ricoeur la llama “ontología implícita de la enunciación metafórica” cuyo significado tiene que ver, en lenguaje aristotélico, con la posibilidad de “significar el acto”. Con lo cual se abre la posibilidad para pensar si el barroco tal como lo representa Monsiváis en su versión de la cultura popular también podría leerse como una enunciación metafórica y, en ese sentido, ponderar una “ontología implícita” de su referencia metafórica. De tal modo que se podría percibir que, siguiendo el razonamiento de Ricoeur, la labor poética del cronista mexicano denota una porción ontológica de la realidad barroca de la que está dando cuenta, cuyo valor de verdad estaría marcado por este “nuevo” estatuto ontológico implícito.

Para Ricoeur, el terreno en el que se encuentran la ontología y la poética, este “estar siendo”, supone poner en juego, en términos aristotélicos, al ser simultáneamente como acto y como potencia. Por tanto la obra poética cifrará su ontología implícita en la posibilidad de significar el acto. Dice el filósofo: (2000. p. 415)

(...) esta intersección entre la poética y la ontología no concierne sólo a la poesía trágica, ya que la observación de la *Retórica* citada anteriormente extiende a toda la poesía, por tanto también a la *mimesis* lírica (según una expresión que hemos aventurado en el *Estudio VII*), el poder de “significar el acto”.

Significar el acto vendría a ser una descripción del mecanismo por excelencia del discurso poético, pues su objetivo sería, en palabras de Ricoeur, “significar la eclosión del aparecer”, es decir emplear el lenguaje poético como un territorio y un método para explorar los modos de manifestación de lo que surge sin previo aviso a través de la metáfora. Lo cual, visto de cierto modo, también puede mostrar el trabajo de metaforización de los espacios y las prácticas propias de las sociedades coloniales, es decir, lo que Bolívar Echeverría llama labor de “estetización” barroca de la cotidianidad latinoamericana en referencia a los ritos religiosos, la disposición de los espacios públicos, o las formas “teatrales” de los juegos o los espectáculos en esta región.

Para Ricoeur, la obra poética, así como el discurso especulativo, tienen la misión de “ponerse a la búsqueda” del terreno intuitivo en el que se suscita ese “aparecer”, ese generarse, de la verdad de las metáforas. La tensión entre lo que *es* y lo que *no es* produce un tipo de conocimiento específico que la metáfora –y el discurso poético- aportan a lo humano. Pues, aunque las cosas “no sean” como dicen las metáforas, de todas formas así “son”. Y ese “ser” está mostrando un modo de “aparecer” mucho más profundo y fundamental que los del modo literal o científico de la verdad. Pues, para continuar con el ejemplo, si las rosas no murmuran (“no son” murmullos), y no producen sonidos, sí son capaces de “expresar” contenidos elocuentes casi al punto de ser perceptibles con el oído. Tal vez las rosas no produzcan sonido, pero al poder articular una oración en la que se les atribuye sonido, se está diciendo algo profundo acerca de ellas, acerca de su expresividad y su relación emocional con lo humano.

Así mismo, una obra como la de Monsiváis, debido a su poder de denotar una porción metafórica de una realidad está apelando a un modo “verdadero” del ser de las cosas sobre las cuales poetiza. Su labor artística pone en juego una serie de niveles de “ser como si” en cuya tensión se produce un nivel de verdad que no dice literalmente lo que *es* el sujeto barroco latinoamericano, aunque sí lo está diciendo metafóricamente. En ese *no es* está oculto un *es* barroco, o sea teatral y complejo.

Ricoeur dirá que en la obra de arte se está estableciendo, al mismo tiempo, un contenido referencial del mundo y por lo tanto una verdad acerca de ese mundo. Desde el punto de vista literal, el objeto “no es” lo que dice la metáfora, pero según el punto de vista metafórico, el

sentido inusitado sí “es” algo, un algo, además, que no podría ser de otro modo. El autor francés dirá que ambas realidades no se excluyen sino que se implican mutuamente en la significación metafórica. Por eso, el tipo de verdad que le corresponde a la metáfora está marcado por la idea paradójal de “ser y no ser”. Al respecto dice Pablo Corona (2005, p. 97):

El nacimiento de un sentido sobre y con las ruinas del sentido literal en el núcleo (*focus*) de la frase como marco (*frame*), y precisamente por ello, esto es, por la presencia simultánea de lo nuevo que surge y de lo que va opacándose se dice en un *es* y *no es* –el mar ríe (sentido nuevo) y no ríe (sentido literal)-. Y precisamente tal es la referencia, la verdad de la metáfora: el *es* apunta a una realidad que va surgiendo, pero sobre y con una realidad que se va opacando, que ya *no es* precisamente lo nuevo que va surgiendo, aunque allí siga estando, en el *es* mismo aparece así una tensión.

En *Las leyes del querer*, en este sentido heurístico, se podría afirmar que el cine de la Época de Oro “es como” la condición barroca de la cotidianidad latinoamericana, pero teatralizado poéticamente, es decir a través de la referencia metafórica establecida en el trabajo de Monsiváis. Así mismo se puede afirmar que la prosa abigarrada y fragmentaria del autor mexicano representa metafóricamente las estrategias barrocas de la cotidianidad popular de América Latina. Con esas consideraciones, y teniendo en cuenta que a la referencia metafórica le corresponde un modo de verdad que pone en tensión el *es* y el *no es* de la propuesta poética, se podría plantear la pregunta de ¿qué tipo de verdad metafórica acerca de lo humano está denotando la representación ficticia de la cotidianidad barroca latinoamericana a través del trabajo poético de Carlos Monsiváis?

### **3.2 Metáfora y verdad en *Las leyes del querer***

Cuando Monsiváis establece de modo barroco que la vida cotidiana de América Latina *es como* los melodramas tremebundos de la Época de Oro y cuando sugiere con su escritura que, para entender esta operación teatralizada de la realidad, se precisa una prosa fragmentaria, abigarrada y compleja, en realidad está denotando algunos elementos referenciales metafóricos que no podrían revelarse a través de los códigos literales de la ciencia, ni de la historia. A través de esta tensión se producirá, entonces, un modo de verdad

que dice metafóricamente lo que Latinoamérica *es* (la historia, la teoría de la cultura, las ciencias sociales, y todos los discursos que tratan de definir su identidad), y lo que *no es*, o sea el conjunto de rasgos identitarios que se evidencian espontánea y desordenadamente en los relatos intuitivos, metafóricos y poéticos como la música popular, la cultura de masas, el melodrama cinematográfico o la crónica urbana que, en la práctica de Monsiváis, representa una narrativa subalterna capaz de evidenciar la condición ontológica de los latinoamericanos.

Este “estar siendo” exigirá, por lo demás, un reconocimiento del estatuto ontológico implícito en esta operación poética. Los latinoamericanos “somos” (y no) esas representaciones emocionales que Monsiváis crea a través de sus interpretaciones de Pedro Infante, esa suerte de mariachi mental que significó su experiencia vital y que el autor elabora a través de múltiples mecanismos barrocos. Pero, al mismo tiempo, los latinoamericanos “no somos” (y sí) aquellas ideas. En este trabajo poético (el de Infante y el de Monsiváis) yace una profunda verdad (metafórica) respecto del “ser” latinoamericano. Una verdad marcada por la tensión, del devenir (ser y no ser), del “ser siendo”, o sea del ser en acto.

El trabajo poético de Monsiváis no pretende “representar” o “ejemplificar” un supuesto teórico previo acerca de su material narrativo, no quiere “comprobar” alguna tesis acerca de la biografía de Pedro Infante; por el contrario, su estrategia textual es una exploración poética que refiere metafóricamente la cotidianidad barroca de América Latina a través de la tensión semántica propia del arte. Monsiváis no representa el “ser” latinoamericano sino que representa el acto, el devenir, de lo que al mismo tiempo *es* y *no es*.

Su interés no es retratar la vida objetiva de un actor que “fue” en la realidad, ni los detalles biográficos para establecer la verdad literal sobre Pedro Infante Cruz. Monsiváis en realidad pretende encontrar vías para representar una emoción. Quiere traer a las palabras una zona estremecida de su propia experiencia vital. Por eso no le interesa crear un relato coherente que despliegue una visión clara y distinta (o incluso discernible) del mundo. En *Las leyes del querer* no se encontrará una “biografía”, ni un “ensayo” según las características tradicionales de esos géneros. Su trabajo metafórico y narrativo es una búsqueda, una exploración, un tanteo, de lo que la intuición le va dictando al autor para aproximarse a la expresión de su contenido emocional. Monsiváis, de modo barroco, reproduce no un “objeto” sino un modo

de estar, una manera de “teatralidad” a través de la cual se manifiesta en el mito de Pedro Infante.

Ese mito le sirve al autor como pretexto. Lo usará para referir metafóricamente los hábitos emocionales de América Latina y poner en tensión los discursos “literales” sobre la identidad y la historia latinoamericana. Cada irrupción estilística (poética, metafórica) de su narración ofrece ocasiones de exploración y sorpresa que posibilitan la función heurística que refiere al tiempo que “crea” la referencia. Por eso, el foco narrativo no contribuye a crear una dramaturgia distinguible sobre la persona de Infante y, por el contrario, salta sin orden ni concierto a lo largo de la obra. A veces muestra la experiencia vital de Infante durante su infancia, otras veces se dedica a glosar (o denostar) la ingente filmografía del Ídolo, y otras -la mayoría- se detiene en enérgicas y divertidas digresiones acerca del significado poético de los materiales que está presentando.

En ninguna de sus obras -en esta tampoco- Monsiváis construye una senda narrativa perfilada, clara y distinta. Lo que hace es saltar de sorpresa en sorpresa, yuxtaponiendo asombros, desvelando hallazgos poéticos. Y, entre salto y salto, divierte al lector con un agudo y desopilante monólogo de crítica cultural, muy cercano al *stand up comedy* o a los parlamentos improvisados de un *youtuber*.

Monsiváis no busca la verdad de su personaje, ni del mundo de la vida al que este representa (al menos no la verdad establecida en términos objetivos o científicos, es decir literales). Su camino es inverso: no sabe, busca; no establece, imagina; no comprueba, se emociona. Y a través de ese mecanismo poético, logra vislumbrar otro tipo de referencia y otro tipo de verdad, una verdad metafórica, en términos de Ricoeur, que conecta poéticamente la esfera de la exploración heurística de la realidad con el asombro que el lenguaje es capaz de suscitar.

Pedro Infante marca al mismo tiempo el punto de partida y la marca de llegada de esa exploración poética y ontológica. El Ídolo mexicano es el gran pretexto para decir que los latinoamericanos “somos” aquello que habita en nuestros sueños, o sea aquello que “no somos” en la realidad de las estadísticas y los números.

La última frase de *Las leyes del querer* es un muy buen ejemplo de esa condición ambigua y esa tensión poética en la que irrumpe la verdad metafórica: “(...) Al ser un ideal compartido

de carácter y conducta, Infante resulta verdadero, aquello que no desvanece la mitomanía filmica”. Del mismo modo, al referir una realidad fundamental del alma de los latinoamericanos, Monsiváis descubre y crea una zona nueva, tensa, metafórica, que reclama un valor de verdad diferente. Nuestro melodrama y nuestra emocionalidad devenida en axioma ontológico, postula una verdad profunda de nuestro “ser” (y no ser), una verdad metafórica, que –de modo característicamente barroco- nos representa, nos muestra, nos dice, al mismo tiempo que nos oculta.

### **3.3 Ontología, verdad y *tertium datur***

Por otro lado la operación lógica de la verdad metafórica guarda una similitud muy llamativa con aquella “solución” paradójica que lo barroco presenta la disyuntiva ontológica clásica entre el ser y el no ser. Tal solución ha estado presente en algunas discusiones sobre el arte barroco en América Latina, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, pero casi no ha sido considerada como objeto de reflexión del discurso filosófico.

Bolívar Echeverría precisamente asumió esa tarea en varios pasajes de su libro *La modernidad de lo barroco* (2000). Curiosamente el filósofo llega a la idea de que el *ethos* barroco ha optado históricamente por una solución que afirma al mismo tiempo al ser y al no ser, como un modo de resistencia frente al modelo civilizatorio hegemónico moderno capitalista. Como se puede ver, esta afirmación paradójica sobre el barroco se asemeja profundamente a condición ontológica que Ricoeur atribuye a la verdad metafórica.

Uno de los principios fundamentales de la lógica de Aristóteles establece que entre una afirmación y una negación todo tercero quedaría excluido. Esta noción de *tertium non datur* funciona como una especie de garantía de inteligibilidad de la realidad, pues afirmar algo necesariamente significa negar todas las posibilidades que no se encuentren dentro de tal afirmación. Echeverría (2000, p. 173) cita este principio con una fórmula de Baruch Spinoza: *determinatio negatio est*. Según esta idea, entre el *sí* y el *no*, no puede haber una tercera categoría posible “capaz de reunir a la vez, en la singularidad de una experiencia, lo aprovechable o necesario y su contrario, lo desechable o casual”. Se es o no se es.

Sin embargo, cuando se exploran los fundamentos culturales del mundo de la vida latinoamericano del siglo XVII, resulta impracticable la rigidez que supone este procedimiento de identidad lógica. En este siglo, que para el filósofo marca una “transición suspendida”, las condiciones históricas que vivían los pobladores de América Latina introducen una ambivalencia radical en la vida humana y en su relación con el mundo. Echeverría describe la situación como una “ambivalencia ontológica”, patente de tal manera en América Latina que llegó al punto de convertir la consistencia de la realidad en “evanescente”.

La ambivalencia cultural en que se encontraron las colonias desde el siglo XVI no afectó únicamente a las manifestaciones exteriores o superficiales de la cotidianidad, sino al sustrato ontológico mismo de la experiencia humana en los vastos territorios americanos ¿En qué consistía (y consiste hasta hoy) esa ambigüedad fundamental? Echeverría responde describiendo el panorama interior de los sujetos que se vieron en la tarea de crear un modelo de convivencia para la sociedad colonial, es decir los indígenas que sobrevivieron al genocidio del siglo XVI y los españoles emigrados que habían perdido la cercanía cultural con la península.

Estos sujetos perciben la ausencia fundamental de un orden social básico, una tabla de valores primigenia, que permite entender y clasificar los fenómenos humanos, según los criterios elementales de utilidad, belleza, bondad, etc. Sin un esquema de certezas mínimas, el latinoamericano (indio huérfano de civilización propia o español desligado radicalmente de su realidad cultural) vive, en distintos grados, en una desorientación axiológica y ontológica. Dice Echeverría (2000, p. 174):

Se trata, por lo demás, de una falta de coherencia que no se debe propiamente a una ausencia sino al silencio enigmático, ambivalente, de la instancia última en la que recae la capacidad de justificar el que una palabra buena pueda estar muy alejada de la verdad y un objeto útil pueda estar peleado con la belleza; que una acción provechosa pueda ser ineludiblemente injusta y un acto virtuoso, repugnante”.

Tal ambigüedad ontológica se presenta, entonces, como la ausencia de un dispositivo

axiológico capaz de adjudicar coherencia al mundo. En las incipientes colonias este dispositivo se percibe como fragmentado y contradictorio pues “se ha multiplicado en dos versiones contrapuestas de sí mismo” que reclaman para sí el fundamento de lo que se legitima como lo “natural”, lo autoevidente y lo necesario. Estos dos modos, que pugnan por convertirse en la clave fundamental de la inteligibilidad del nuevo mundo, marcan la opción de la epistemología occidental, cuyo influjo descartó los relatos mágicos y míticos y los reemplazó con un esquema controlado por la razón, la ciencia y la técnica.

El *ethos* barroco postula una socialidad “otra” que se resiste a la separación tajante de las dos formas de cotidianidad y reivindican el valor de la experiencia estética como “esencial para la humanización de la existencia rutinaria”. El mundo moderno que propone el barroco no toma partido por la deshumanización del capital ni por la humanización ritual religiosa. Las afirma a ambas y, así, las trasciende a través de la humanización de la experiencia estética. Dice Echeverría (2000, p.195):

La “exagerada” estetización barroca de la vida cotidiana, “que vuelve fluidos los límites entre el mundo real y el mundo de la ilusión”, no debe ser vista como algo que es así porque no alcanza a ser de otro modo, como el subproducto del fracaso en una construcción realista sobre el mundo, sino como algo que es así porque pretende ser así: como una estrategia propia y diferente de construcción de mundo.

El arte barroco desarrollado durante los siglos XVI y XVII (así como el mundo de la vida barroco que lo produjo y dio sentido) coincide sintomáticamente con la Revolución Científica que puso las bases para un viraje en los valores de verdad que se impondrían como hegemónicos a lo largo de la modernidad.

En el barroco se produce una ruptura en la denotación, una discontinuidad entre el significante y el significado, entre las palabras y las cosas. Este gesto ha sido interpretado como una suerte de pausa epistemológica en el discurso que hace inteligible el mundo. En ese sentido apunta Irlema Chiampi (2000, p. 53): “(...) ese desvanecimiento del objeto, esa ruptura con el nivel denotativo directo y “natural” del lenguaje –lugar mismo de toda perversión de toda metáfora, según anota Sarduy (1972:182)-, parece haber sido el núcleo del gran giro epistémico del siglo XVII”.

De ahí que lo barroco haya significado una interpelación y una crítica implícita, pero radical, al nuevo concepto científico de la verdad y al modelo civilizatorio que se derivó de tal certeza epistemológica. En el barroco el objeto de la representación (artística y lingüística) se desvanece, pues se suspende la relación de semejanza entre las cosas y los signos. El modo barroco de representar la realidad significa una desconfianza extrema respecto de la correspondencia entre los significantes lingüísticos y los objetos del mundo. Por ello dirá la autora (2000, p.94):

¿Y cuándo empezó en la historia ese manejo de discursos/ enunciados/ formas, ese efecto o arreglo de fragmentos? ¿Cuándo empezamos a ser barrocos? La respuesta que ha dado Foucault es bien conocida. La episteme del siglo XVII (“clásica”) cuestiona el vínculo entre el signo y el objeto significado; se deshace la interdependencia lenguaje/ mundo. El Quijote muestra la irrisión de la episteme anterior, al revelar el fin de la era de la semejanza (Foucault, 1967: 76-77). Cuando, con lo barroco, el pensamiento deja de moverse en el elemento de la semejanza, el objeto de la representación se desvanece, como en *Las meninas*, de Velázquez.

La experiencia moderna (en el sentido de la modernidad científica, capitalista y noreuropea) implica un cambio de paradigma en el modelo de interpretación de la realidad pero tal cambio no puede nunca desechar la necesidad de una explicación trascendente de la vida humana. Por ello la ambigüedad que se instalará en la vida cotidiana de las colonias estará marcada, dice Echeverría (2000, p.175), por la disyuntiva entre la convicción arcaica o sobrenatural de la vida y la nueva convicción de esa misma necesidad, pero en clave racionalista o “humanista”.

Esas manifestaciones estaban representadas en el “nuevo” mundo a través de dos actitudes contradictorias: 1. Un sometimiento resignado al proyecto civilizatorio impuesto y, por lo tanto, leal a la voluntad política del imperio español y sus enviados, es decir, una especie de “traición” al pasado. Y 2. Una rebeldía y una resistencia militante frente a las atrocidades que el proyecto civilizatorio traía implícitas, una actitud desesperada, pues ya no existía ningún modelo indígena al cual poder regresar. Ambas posturas implicaban una tabla de valores y marcaban unas relaciones radicalmente diferentes con el mundo y con la naturaleza.

Frente a este dilema los sujetos de esta nueva socialidad indígena-hispana-americana encontraron una “solución desesperada” a través de las posibilidades “performativas” que les ofrecía la teatralidad barroca. El resultado de esa teatralización de la vida cotidiana latinoamericana creó una realidad paralela, una realidad no “como es” sino “como si fuera”. De este modo se produjo lo que podríamos llamar una metaforización de la vida cotidiana, un conjunto de hábitos civilizatorios que se fundamentaron en teatralizar (metaforizar, “poetizar”) la “realidad real” para crear heurísticamente una “realidad otra”, un mundo de la vida cuyo estatuto ontológico es, precisamente, su condición metafórica, poética y barroca, diríamos, su ser y no ser.

Vale citar en extenso la descripción que hace Echeverría (2000, p.181) de tal solución barroca:

(...) En la práctica de todos los días, saliendo de los estratos más miserables, llegó a expandirse y a prevalecer en el conjunto de la sociedad una peculiar estrategia de comportamiento: consistía en no someterse ni tampoco rebelarse o, a la inversa, en someterse y rebelarse al mismo tiempo. Era una estrategia destinada a salir de la alternativa obligada entre la denigración y el suicidio; y constituía justamente en una “elección del tercero excluido”, en un salto a un terreno histórico diferente, en el que esa alternativa perdía su razón de ser; en un recurso a la prefiguración de un futuro posible. Por un lado, la aceptación de las formas civilizatorias y el cumplimiento de las leyes y disposiciones políticas del imperio eran llevadas a tal extremo en la práctica cotidiana, que ponían a las mismas en una crisis de vigencia y legitimidad de la que solo hubieran podido salir efectivamente si hubieran logrado replantear su sentido y su alcance, redefinirse y refundamentarse. Por otro lado, la resistencia, la reivindicación de la “identidad” americana, era cumplida de manera tan radical, que obligaba a esta a poner a prueba en práctica el núcleo de su propuesta civilizatoria, a refundarse y reconfigurarse para responder a las nuevas condiciones históricas.

La particular encrucijada de los siglos XVI y XVIII determinó que los sujetos optaran por una solución que afirma –porque no tiene más remedio- al tiempo que niega –resistiendo sobre la base de una suerte de “metaforización”- aquel esquizofrénico estado de cosas que

los acosaba.

### **3.4 Monsiváis y la verdad metafórica latinoamericana**

Enlazando en este punto el pensamiento de Echeverría con el de Ricoeur, el *ethos* barroco significa tomar partido -en acto- por una práctica de metaforización (cuyo valor ontológico de verdad consiste en “ser como si”, es decir “ser” y “no ser”). Esta -por llamarla así- práctica barroca metaforizadora o metaforizante latinoamericana ha servido como una estrategia civilizatoria de resistencia frente a las distintas formas de dominación histórica que ha sufrido el continente.

La metaforización barroca implica, desde el punto de vista ontológico, un “ser” bajo la figura de un “estar siendo”, “estar metaforizando poéticamente su vida”. Así, las formas de la cotidianidad y la cultura popular latinoamericana corresponden a una metaforización social surgida del proceso de mestizaje (entendido no como mezcla racial sino como estrategia de un *ethos* histórico frente a la imposición de la modernidad europea). En su práctica cotidiana, el latinoamericano ha sabido –y no por haberlo razonado sino por haberlo captado con la imaginación- que la realidad literal de las cosas no agota todas las posibilidades de verdad que se ofrecen en lo humano. Sabe, porque lo practica a diario como una forma de vida, que lo que verdaderamente importa radica en las zonas fundamentales de lo humano como la imaginación, las emociones y los sueños, es decir en aquellos ámbitos que se descubren heurísticamente a través de las metáforas y la tensión semántica que crea “verdades” otras.

Ahora bien, la propuesta de esta investigación es mostrar cómo un libro barroco como *Las leyes del querer* está representando, a través de sus estrategias compositivas, no solo “un objeto” de la realidad, sino, sobre todo, “un modo” de aprehender y “crear” heurísticamente la realidad. Monsiváis cuando construye barrocamente la figura de Infante está mostrando, al mismo tiempo, la “manera” en que está construida la condición ontológica metafórica, poética, de lo latinoamericano. Los hábitos estilísticos fragmentarios, emocionales, desordenados, informales, propios de Monsiváis, son una manera metafórica de denotar ese “ser como si” barroco que es la característica principal de su material narrativo. Y, con

Ricoeur, podemos afirmar que esta “manera” poética barroca que emplea el autor mexicano para representar la “manera” poética barroca de ser latinoamericana posee un tipo de verdad ontológica que escapa a la tradicional división aristotélica entre ser y no ser.

Con su cultivo de la crónica periodística -un género subalterno y muchas veces subestimado en el canon literario del español- Monsiváis ha inventado un mecanismo de metaforización de la realidad que tensiona y pone en crisis las discusiones ontológicas clásicas del siglo XX sobre el “ser” latinoamericano y las lleva a otro lugar de enunciación. Eso ya lo vio el crítico mexicano Christopher Domínguez Michael en un ensayo de 1987, incluido en el volumen colectivo *El arte de la ironía*, en el que dice (2007, p. 284):

(...) podemos afirmar que el resultado del periplo de Monsiváis (...) ha sido la destrucción de lo mexicano como ontología. Inmerso en varias tradiciones de lectura –el periodismo mexicano del siglo XIX, el Nuevo Periodismo, la cultura de la vanguardia- Monsiváis inoculó explícitamente el conocimiento cotidiano de los mexicanos contra la disección de su “ser”, la búsqueda de la metamorfosis de las costumbres contra los estáticos mitos del folklore, “la higiene moral” (como dijo de él Octavio Paz) contra los acartonados simulacros del Poder.

En cada uno de sus retratos Monsiváis apuesta por el rostro individual que nos formamos en la historia y contra la historia. Monsiváis (o la corriente cultural que se difuminó en torno suyo) dio cuerpo a las “esencias” que esclerotizaron la cultura mexicana, *puso historia e ironía donde antes sólo había metafísica (y de la mala)*. (el énfasis es nuestro)

Frente a la inutilidad y la inercia de las discusiones ontológicas pasadas, Monsiváis despliega una narrativa barroca, inconexa, popular y subalterna, que refiere metafóricamente a zonas ignoradas por aquel episteme clásico, y que reclaman un valor de verdad “nueva”, un valor de verdad que se pueden tomar de las reflexiones filosóficas de Ricoeur.

El trabajo del filósofo francés permite adjudicar un valor de verdad, una condición ontológica verdadera, para aquel “conocimiento” revelado por la prosa barroca de no ficción de Carlos Monsiváis. Si en *Las leyes del querer*, Pedro Infante es la síntesis y la catarsis de una colectividad que ve en él (en su mecanismo de teatralización barroca que confunde persona

y personaje) un modo de ser que es íntimamente suyo (de la colectividad). El artificio literario funciona porque el estilo barroco de Monsiváis representa fundamentalmente el estilo de vida barroco de la cultura popular latinoamericana.

En los libros de Monsiváis la realidad latinoamericana está siendo referida heurísticamente, o sea que está siendo descubierta y creada, porque el “modo” mismo de la narrativa emplea una estrategia barroca. Monsiváis convence literariamente porque –como le ocurre a Pedrito– el lector “sabe” que quien habla es el autor, no el narrador. No hay una diferencia entre el escritor y el testigo, entre el artífice y el protagonista. Monsiváis se involucra teatralmente todo el tiempo en el texto. Su virtud como artista verbal es una verdad ciertamente barroca, pues descansa precisamente en lograr confundir al lector entre su realidad (barroca) y la ficción literaria (también barroca).

Ahora bien, como hemos dicho, esta porción poética de la realidad latinoamericana denotada en la prosa de Monsiváis reclama y asume una verdad propia, una verdad que viniendo de la poética debe ser trasladada a la historia. Tal cosa es lo que esta investigación trata de mostrar poniendo en evidencia las coincidencias que tiene un pensador posmetafísico como Paul Ricoeur y uno posmarxista como Bolívar Echeverría.

### **3.5 Poética barroca y *tertium datur***

La noción de que lo barroco desborda los límites de la ontología clásica no es reciente. En realidad ya fue pensada por autores como José Lezama Lima o Alejo Carpentier, como observa Irleamar Chiampi (2000, p. 26):

Carpentier, en suma, eleva lo real maravilloso a la categoría del “ser”, mientras que Lezama insiste en la idea de lo americano como un devenir (un ser y un no ser), en permanente mutación. Ello ayuda a explicar, acaso, por qué Carpentier habla de retomar el barroco como “estilo” por parte del escritor latinoamericano, como idea consciente para representar “nuestras esencias”, en tanto Lezama convierte lo barroco en una “forma de devenir”, un paradigma continuo, desde “los orígenes” en el siglo

XVII hasta la actualidad.

La profesora brasileña apunta que esta lectura del barroco como una suerte de clave cultural ya fue vislumbrada a principios del siglo XX por el filósofo alemán Walter Benjamin. En su trabajo acerca del *trauerspiel*, el autor fue uno de los primeros en pensar el barroco no solo como una corriente artística extravagante, sino como una forma alternativa de modernidad. Dice la autora (2000, p. 44):

(...) A partir de los análisis de Walter Benjamin sobre el Trauerspiel y la alegoría barroca como la primera forma de la pérdida del aura, fue posible tomar la alteridad barroca como una “modernidad radicalmente diferente de aquella de los pensamientos del progreso”, o sea, como “aquella que emerge casi siempre del abismo de una crisis” (...)

Parece ser que Echeverría –gran lector y traductor de Benjamin- recuperó esta posibilidad benjaminiana y la llevó a sus consecuencias lógicas. En efecto, el “modo” civilizatorio barroco implica una postura heurística (interpretación-creación) frente a la realidad, una manera de asumirla y moldearla. Y, en ese sentido, se podría ponderar un vínculo ontológico entre el barroco (en tanto práctica de metaforización social) y el tipo de verdad metafórica propuesta por Ricoeur.

La tensión de sentidos que se produce en la confrontación de discursos civilizatorios implica la crisis de una cierta “literalidad” y el surgimiento de una nueva realidad “como si”. En ese sentido afirma Chiampi (2000, p. 119): “De hecho solo se vuelve legítimo hablar de narrativa barroca siempre que se considere un modelo, una matriz, sobre la cual apuntar desvíos, exageraciones, distorsiones barrocas, del mismo modo en que la metáfora barroca presupone la metáfora renacentista”.

Por lo tanto lo barroco funciona como una interpelación continua de la realidad a través de una práctica metaforizante que deforma, informaliza y subvierte un estado de cosas “verdadero”, “clásico” o “literal”. Se trata de una práctica social compleja que escapa a las prácticas civilizatorias europeas fundadas en la equivalencia directa entre las palabras y las cosas. El barroco es ese invasor de sentido que irrumpe en el territorio de las formas definidas

y las nociones consagradas (se diría normativas) y le “roba” su monopolio sobre la verdad. Cabe aquí lo que Chiampi (2000, p. 90-91) dice de Severo Sarduy:

(...) Así, el clasicismo respondería al predominio de (A), o sea, el Otro, el Gran Otro, el discurso universal que contiene la biblioteca total, la verdad que funge como referencia en todo diálogo (...) Como para Sarduy el barroco histórico supone un *break* epistémico (en esto de acuerdo con Foucault), se explica que “su par” –el clasicismo- debe evidenciarse en una topología como un repertorio que se erige en código y norma, un horizonte de referencia (el lugar que detiene la clave de todas las significaciones; el “tesoro” que asegura la verdad).

El barroco opera una tensión metafórica sobre la “literalidad” del modo civilizatorio europeo. En el corazón de esa tensión social se revelaría –y, según Ricoeur, se crearía-, una forma de referencia y de verdad. Ambas vinculadas con la metáfora. La verdad escondida en el modo de ser latinoamericano, así como en sus obras de arte, sería pues metafórica. Una verdad oculta -como un tesoro “robado” diría Chiampi- entre los pliegues y las reverberaciones estilísticas de la poética barroca del *tertium datur*.

En *Las leyes del querer* el discurso narrativo moldea una expresión poética a través de la cual se expresa la paradoja del tercero incluido (*tertium datur*) como una vía de escape “teatral” a la dicotomía ontológica clásica. Ese modo de composición barroca envuelve, oculta y difumina su verdad metafórica como el tesoro discursivo que, por otro lado, nunca pudieron ofrecer las disciplinas formales y objetivas (“literales”) que pensaron identidad y el “ser” latinoamericano en el siglo XX. Monsiváis ejecuta una obra de arte verbal cuyo mecanismo da cuenta de un modo metafórico de relacionarse con lo real, es decir de referirse a ello, y, de ese modo, ponderar un tipo de verdad que sirva para entender la complejidad ontológica de América Latina.

### **3.6 Conclusiones inconclusas: la verdad metafórica como “tesoro robado”**

Para Lezama Lima, citado por Chiampi (2000, p. 176-177), la metáfora barroca es, en sí misma, una forma de conocimiento, pues la metáfora jamás será “un mero ornamento del

lenguaje, una modalidad expresiva, un desvío de la forma lingüística o una sustitución. Es un instrumento de conocimiento (...).”

En ese sentido, para cerrar este trabajo, podemos preguntar: ¿Qué tipo de conocimiento, o qué tipo de verdad, puede producir una obra barroca de no ficción como *Las leyes del querer*?

Primero: se trata de un conocimiento negativo, es decir que se constituye en la medida en que pone en crisis y subvierte la “literalidad” de otras prácticas y discursos “clásicos” o “canónicos”. Su representación de la realidad, marcada por un estilo barroco, irónico, fragmentario, enrevesado, aleatorio y heterogéneo, crea un conocimiento emocional, intuitivo, “fundamental”, acerca de Pedro Infante y, a través de él, del “modo melodramático” de la cultura popular de América Latina.

Segundo: se puede ver que la Época de Oro del cine mexicano funciona como un pretexto narrativo para irrumpir en el discurso sobre la identidad y la ontología para subvertirlos y “obligarlos” a ir más allá de sus significados “literales”. La metáfora barroca de Pedro Infante es lo que los latinoamericanos somos (y no somos) más allá de los discursos formales y las discusiones filosóficas que atravesaron el siglo XX en América Latina.

Tercero: este núcleo poético barroco sobre el cine mexicano que se realiza en esta obra denota una verdad de tipo metafórico que desborda los usos culturales, epistemológicos y ontológicos de la modernidad europea y asienta la posibilidad de una verdad “propia” que se adecua mejor a las complejas condiciones históricas de la región.

Cuarto: *Las leyes del querer* en tanto de arte barroco –como Echeverría entiende el término–, no busca reproducir un objeto narrativo (digamos Pedro Infante), sino recrear una sensación, es decir “inventar” un lugar de enunciación, para dar cuenta del juego de “teatralización” a través del cual Pedro Infante (persona y personaje) amalgama la ficción con lo real hasta volverlos indiscernibles. *Las leyes del querer* busca “totalizar” su metáfora, pues el Ídolo es una representación radiográfica del alma de todo el continente. Por ello esta obra literaria, siguiendo las ideas de Ricoeur, está ofreciendo una visión de la verdad sobre el ser (y no ser) –o sea sobre el *tertium datur* barroco- de los latinoamericanos.

Quinto: Si, como hemos visto siguiendo a Echeverría, el mundo de la vida y los hábitos culturales de los millones de seres humanos que habitamos en América Latina pueden entenderse a través de la estrategia civilizatoria del *ethos* barroco, podemos afirmar que una parte muy importante -acaso esencial- de este mundo y de esta cultura se produce y reproduce en un nivel metafórico.

Sexto: en otras palabras: si lo barroco consiste en un significado metafórico (que tensa y desborda la modernidad), y esta clave barroca estructura íntimamente el “ser y no ser” -el tercero incluido- de nuestro modo de habitar y representar la realidad, entonces el sustrato ontológico de lo latinoamericano consistirá esencialmente en un componente metafórico, es decir, poético. La sociedad de América Latina reproduce su cotidianidad –es decir su socialidad- a través de una práctica cultural que privilegia la verdad metafórica barroca por sobre la verdad literal de la modernidad europea capitalista.

Séptimo: *Las Leyes del querer* no refiere ni denota verdad alguna sobre una Latinoamérica “real”, sino que descubre -y crea- un ámbito de lo real que solo la metáfora puede ver, muestra (y oculta) el “ser” (y “no ser”) del sujeto latinoamericano. Parafraseando a Chiampi (2000, p. 13), Monsiváis construye un referente extralingüístico que no es “lo real”, sino una unidad cultural en forma de discurso. América Latina es (y no es) el sustrato ontológico que muestran (escondiendo) las obras literarias barrocas del siglo XXI como *Las Leyes del querer*.

Último: La abigarrada y luminosa poética de Monsiváis denota (en acto y en clave barroca) lo que somos en tanto latinoamericanos. Esta verdad metafórica (poética y paradójica) es el tesoro robado a los discursos “literales” de la ontología clásica. Un tesoro que nos sigue dando sentido en medio de la crisis general de la civilización moderna.

## BIBLIOGRAFÍA

- Alcarás, E. (2015). Inventarse una vida dentro de la muerte. En *CartoNPiedra*, suplemento cultural de Diario El Telégrafo. 05-07-2015
- Borsò, Vittoria. (2004). Fronteras de poder y umbrales corporales. Sobre el poder performativo de lo popular en la literatura y la cultura de masas de México (Rulfo, Monsiváis, Poniatowska). En *Revista Iberoamericana*. N.º 16. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, p. 87-106.
- Cevallos, S. (2012). *El Barroco, marca de agua de la narrativa hispanoamericana*. Madrid y Frankfurt am Main: Iberoamericana y Vervuert.
- Cifuentes, María Ángela. (2010) Sobre medios, masa, cultura popular en las crónicas de Carlos Monsiváis . En *Íconos. Revista de Ciencias Sociales*. N.º 36. Quito: FLACSO, p. 147-156
- Chiampi, I. (2000) *Barroco y modernidad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Corona, P. (2005). *Paul Ricoeur: lenguaje, texto, realidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Echeverría, B. (2000). *La modernidad de lo barroco*. México: ERA.
- \_\_\_\_\_ (2001). *Definición de la cultura*. México: ERA.
- Echeverría, B. (2007). *Vuelta de siglo*. Caracas: Ediciones del Perro y la Rana.
- Monsiváis, C (2000). *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama.
- \_\_\_\_\_ (2008). *Pedro Infante. Las leyes del querer*. México: Aguilar.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Los ídolos a nado. Una antología global*. Madrid: Debate.
- \_\_\_\_\_ (1994). *Los rituales del caos*. México: Era.
- Moraña, M. y Sánchez Prado, I., compiladores. (2007) *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. México: Fondo de Cultura Económica – UNAM.

- Ricoeur, P. (1985). *Hermenéutica y acción*. Buenos Aires: Docencia.
- \_\_\_\_\_ (2001) *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.
- \_\_\_\_\_ (2000) *Teoría de la interpretación*. México: Siglo veintiuno.
- \_\_\_\_\_ (1995) *Tiempo y Narración II*. México: Siglo veintiuno.
- \_\_\_\_\_ (1986) *Du texte à l'action*. París: Seuil.