



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES

**EL APUNTE FILOSÓFICO EN *LA GEOMETRÍA DEL CAOS*
DE MAURICIO MOLINA: UNA LECTURA DE LA
POSMODERNIDAD**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS
PRESENTA

ARMANDO MEJÍA QUEVEDO

ASESORA: MTRA. EVELIN CRUZ POLO

TOLUCA, MÉXICO; AGOSTO 2020

ÍNDICE

Introducción	3
Capítulo 1. La narrativa de Mauricio Molina, una mirada desde la posmodernidad. 6	
1.1 Mauricio Molina en el contexto de la literatura mexicana del siglo XXI	6
1.2 Propuesta filosófica en la obra de Mauricio Molina	13
1.3 Trazos de lo fantástico como crítica a la posmodernidad en la narrativa de Mauricio Molina	17
Capítulo 2. La geometría del caos o la lógica de la posmodernidad.....	22
2.1 De la modernidad a la posmodernidad	22
2.2 La causalidad oculta en “Juegos de azar”	26
2.3 La liquidez del sujeto en “Sonámbulos”	38
2.3.1 El hombre moderno y el personaje líquido.....	40
2.3.2 Las implicaciones sociológicas y filosóficas de los personajes.....	49
2.3.3 El azar y la tragedia en la modernidad líquida	54
2. 4 La identidad del voyeur, el “yo” y los seres demediados en “Investigaciones privadas”	65
2.4.1 Marginalidad y <i>catábasis</i>	71
2.4.2 Una lectura sobre lo social, lo filosófico y lo humano.....	75
2.4.3 Trazos de lo fantástico en “Investigaciones privadas”	78
2.4.4 La lógica narrativa y sus estrategias.....	82
Conclusiones.....	88
Referencias	92

Introducción

Existe un polémico debate acerca de la relación que comparten la literatura y la filosofía. Se puede asegurar que ambos modelos de conocimiento se complementan de tal manera que uno no puede prescindir del otro. La filosofía es la madre del conocimiento humano, desde la acuñación de los cimientos científicos que moldearon la civilización en occidente, su vigencia sigue latente hasta nuestra época, fielmente acompañada y resguardada por la belleza y el encanto de la literatura.

En este sentido, la narrativa mexicana nos ofrece una interesante perspectiva que evidencia la relación entre literatura y filosofía, sumándose a la vastedad de posibilidades con la que nos podemos acercar a la narrativa mexicana de las últimas décadas. Habrá quienes apelen a la capacidad de retratar una realidad histórica por parte de ciertos autores, otros aplaudirán el sorprendente potencial imaginario para sustraer fragmentos de la esencia humana y la maestría con que se dibuja a una sociedad tan compleja y heterogénea como la mexicana.

Mauricio Molina es un escritor mexicano cuya obra se sitúa en la década de los 90' y los primeros años del siglo XXI. Su narrativa es tan amplia temáticamente que puede ser estudiada desde diversos ángulos, entre las que destacan el estudio de lo fantástico, el relato de horror, la narrativa policíaca y atisbos de análisis psicológico y sociológico, también.

Su obra *La geometría del caos* publicada en 2002 constituye un complejo entramado narrativo que mezcla la crítica social y el estudio de la posmodernidad con el análisis filosófico de la individualidad, la teoría del caos y la fractalidad. La capacidad propositiva de su escritura exige una lectura minuciosa, pues hasta el menor de los detalles puede resultar elemento sumamente significativo para la exégesis de su texto.

El contexto intratextual responde a los planteamientos teóricos de autores como Jean Baudrillard y Zygmunt Bauman, pues en consideración de una construcción *mimética* del mundo que habitan los personajes, su desenvolvimiento y definición se hallan a merced de las implicaciones del azar, la sociedad líquida, la alienación, el cuestionamiento de la identidad, la noción del *yo* y la búsqueda infructuosa de una verdad, es decir, se sitúan en la modernidad líquida. Las alternativas de adaptación para los individuos posmodernos que se proponen en la obra se definen a partir de una mecánica de juego, según la clasificación de Roger Caillois.

El presente trabajo busca exponer y reflexionar en torno a la manera en que la narrativa de Mauricio Molina se vincula con el discurso filosófico sobre la posmodernidad. En el capítulo uno se muestra una breve semblanza sobre las obras de Mauricio Molina y su vida como escritor, se lleva a cabo una revisión crítica sobre los trabajos académicos alrededor de sus escritos y se define la línea de investigación de este documento.

En el segundo capítulo se delimita el marco teórico, el cual enfoca el estudio de la posmodernidad: se describe la diferencia entre modernidad sólida y modernidad líquida y las características de este contexto. Posteriormente, se desglosa el análisis narratológico de *La geometría del caos* según la disposición del texto dividido en tres narraciones con títulos independientes: “Juegos de azar”, “Sonámbulos” e “Investigaciones privadas”.

El primer relato se enfoca en determinar cómo se desarrollan los individuos en la modernidad líquida y se estudia la manera en que los personajes afrontan sus conflictos personales. La pauta de lectura que se sugiere en el texto se revela a partir de las referencias intertextuales que se manifiestan en el contexto de la *diégesis* y a través de los epígrafes que preceden cada fragmento narrativo respectivamente. En medio de dichos indicios de interpretación, se enfatiza la perspectiva teórica de Jean Baudrillard y su análisis del sujeto posmoderno a partir de conceptos como la *clonación*, *gemelaridad*, *evasión del sinsentido*, *expurgación de la alteridad*, *la transparencia del mal*, *retorno al Absoluto*, *los fenómenos*

extremos y la mecánica de juego (según el discurso de Roger Caillois), entre otros. Todo el entramado teórico subyace a la historia de amor entre dos personajes, su recorrido histórico, sus encuentros azarosos y la eventual relación que terminan por conformar.

En el segundo relato se explora de manera profunda la psicología de tres personajes que protagonizan las acciones. La tesitura de la narración en esta segunda fracción del libro es más sugerente con la crítica del pensamiento posmoderno, la estructura del sistema social y económico de este periodo, el cuestionamiento del *yo* y la construcción de una supuesta identidad frente a la vacuidad y la fractalidad, la evasión del *vértigo* que supone la falta de sentido, así como otras estrategias de *juego* que los sujetos ponen en marcha según las condiciones que los determinan.

En el tercer relato, la narrativa de los acontecimientos se centra en describir el desenvolvimiento del protagonista en condición de exiliado social. El viaje que emprende el personaje se ve motivado por la adquisición de sentido a través de un contexto que le repele. La manera en que el sujeto interactúa con los demás personajes del texto es a partir de una labor de investigación sobre su rutina cotidiana y la expectativa de presenciar “experiencias reales” que le permitan definirse como individuo. El discurso filosófico de fondo remite a la supervivencia de la humanidad en una era condenada a la repetición infructuosa de los entes y la saturación de sentido y los discursos.

Capítulo 1

La narrativa de Mauricio Molina, una mirada desde la posmodernidad

1.1 Mauricio Molina en el contexto de la literatura mexicana del siglo XXI

George Steiner en su ensayo titulado “Extraterritorial” (Steiner, 2002, págs. 15-26) explora, entre otras cuestiones, las capacidades del lenguaje literario como obra de arte independiente de atributos deícticos. El concepto de “extraterritorialidad” que propone este autor alude a la forma en que determinados escritores se desprenden del uso exclusivo de su lengua y del afán por exponer rasgos idiosincráticos para promover una escritura que encuentra su justificación en una poética “universal” del ser humano.

Steiner explica que, según los románticos, “entre todos los hombres, el escritor es el que encarna de manera más evidente el genio, el *Geist*, la esencia de su lengua materna. Cada lengua cristaliza la historia íntima, la cosmovisión específica de un *Volk* o nación” (Steiner, 2002, pág. 15). Esta característica es quizás uno de los factores determinantes en la crítica para valorar el canon literario (y lo que no se considera dentro de éste), sin embargo, George Steiner valora el trabajo de los escritores cuyo objeto de interés supera la deixis y se enfoca más en brindar una perspectiva como humano *per se* antes que la de un escritor de determinado país y con una cultura específica.

A propósito del canon literario, Steiner reconoce a Heine, Oscar Wilde, Samuel Beckett, Borges, Nabokov y Ezra Pound como ejemplos de escritores que desempeñan el mencionado rasgo de extraterritorialidad en sus obras. Muchos de ellos escribieron en lenguas diferentes a su idioma natal, pues poseían un amplio

manejo del lenguaje y, por lo tanto, Steiner establece que “solamente aquel que no se siente verdaderamente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento” (Steiner, 2002, pág. 17).

Los autores mencionados comparten, entre otras similitudes, el mérito de ser ampliamente reconocidos como fieles exponentes de la literatura universal. Sin embargo, dicha extraterritorialidad que manifiestan no apela a un sentido de desapego o “rechazo” de su nación y su cultura, más bien, se valen del dominio de los medios que su entorno les proporciona para ir más allá en la exposición de sus habilidades con el lenguaje.

Steiner explica el manejo del lenguaje por los escritores extraterritoriales a partir de Borges, pues establece que “La otra lengua [la lengua extraterritorial] se trasluce, confiriéndole a los versos de Borges y a sus *Ficciones* una cualidad luminosa y universal. Borges se sirve de la lengua vernacular de Argentina y de su mitología para conferir peso a lo que de otra manera sería una imaginación demasiado abstracta, demasiado arbitraria” (Steiner, 2002, pág. 19).

En México, Mauricio Molina es escritor de narrativa breve, novelas, ensayo y obra dramática. Este autor ha abordado diversos géneros y temas a lo largo de sus obras, algunos de los más recurrentes son el terror y tópicos cuya naturaleza explora lo fantástico.

El trasfondo de sus escritos brinda, más allá de un retrato histórico de la sociedad capitalina mexicana de principios del siglo XXI, un notable acierto estructural y temático que supera el límite nacional. La configuración de sus relatos, específicamente, la construcción de sus personajes y la psicología correspondiente a cada uno de ellos, los espacios emblemáticos donde se desarrollan los hechos y que invitan a observar la ciudad desde una óptica diferente, a pesar de su aparente cotidianidad, la serie de referencias intertextuales, intratextuales y paratextuales, la manera tan minuciosa de estructurar elementos simbólicos hasta en los sitios más inadvertidos y la visión tan cruda y, a la vez, tan profundamente humana de describir el pensamiento y

actuar de esta época son características que abren la pauta para considerar a Molina como un representante de la extraterritorialidad que señala Steiner.

Mauricio Molina Cardona nació en la Ciudad de México el 11 de abril de 1959. Realizó estudios de Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. La Enciclopedia de la literatura en México indica que:

Ha sido profesor de cursos y talleres en la Casa del Lago, la UIA, la Universidad del Claustro de Sor Juana y en El Péndulo; jefe del Departamento de Voz Viva en la UNAM; jefe de redacción de la *Revista de la Universidad Nacional Autónoma de México*. Colaborador de *Biblioteca de México*, *El Ángel*, *El Nacional*, *El Sol de México*, *La Cultura en México*, *Letras Libres*, *Luna Córnea*, *Sábado*, *Siempre!*, y *Vuelta*. Becario de Conaculta, 1990. Miembro del SNCA desde 2004. Premio Punto de Partida de Poesía 1982. Premio Nacional de Novela José Rubén Romero 1991 por *Zona vedada* (publicada como *Tiempo lunar*). Premio Nacional de Cuento San Luis Potosí 2000 por *Fábula rasa*. Premio Nacional de Ensayo Abigail Bohórquez 2003 por *Último siglo. Pasajeros de la Literatura del siglo XX* (Coordinación Nacional de Literatura, 2018).

Con la finalidad de conocer cuáles son los estudios literarios acerca de la obra de Mauricio Molina, se realizó una búsqueda en los repositorios institucionales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el Colegio de México (Colmex), la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (BUAP) y la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), así como una indagatoria en el portal Indixe, el cual ofrece un catálogo de tesis de licenciatura, maestría y doctorado de 35 de las instituciones más reconocidas del país; se encontró en la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM) una tesis de maestría (Cruz, 2010) y dos tesis de licenciatura (Soares, 2017; Rojas, 2012), en la UNAM se registró una tesis de licenciatura (Durán, 2015) la cual no se enfoca específicamente en la obra de Mauricio Molina, pero sí lo incluye en el grupo de autores que trabaja el tesista y, finalmente, en la BUAP se halló una tesis de maestría que fue presentada en el 2005 (Galindo, 2005).

Con motivo de definir la línea de investigación del presente trabajo, se revisaron brevemente cuáles son los enfoques de cada uno de los investigadores en sus respectivos documentos sobre Mauricio Molina. La primera de las tesis consultadas corresponde a Mónica Vanesa Galindo, fue presentada en 2005 y

tiene como título *La novela Tiempo Lunar de Mauricio Molina como novela fantástica*. En éste, así como en otros trabajos, la obra de Molina será considerada como relativa al género fantástico.

Roberto Durán, en su tesis titulada “De la oscuridad y otros fantasmas: La narrativa de miedo en los cuentos de Lorenzo León, Emiliano González, Mauricio Molina y Bernardo Esquinca”, analiza dos relatos del autor de *Investigaciones privadas*: “La noche de la Coatlicue” y “La bruja y el alquimista”. El trabajo de Roberto Durán se centra en reconocer cuáles son los recursos que utiliza Molina para escribir cuentos de miedo. Durán concluye que este tipo de relatos de Molina se asemejan a los textos fantásticos y que el efecto de horror de estos escritos recae en el uso de lo que él llama “la poética de la ambigüedad” (Durán, 2015, pág. 171).

Acerca de las tres tesis halladas en la Universidad Autónoma del Estado de México, la primera de ellas es la titulada “Presencia y relevancia del factor policiaco en la novela fantástica *Tiempo Lunar* de Mauricio Molina”. Fue presentada por Evelin Cruz Polo en 2010. Esta tesis se enfoca en exponer la hibridación de la narrativa fantástica con elementos propios de la literatura policiaca. Entre los aspectos más destacables del trabajo de la tesista, para lo planteado en la presente investigación, se resalta el hecho de considerar que la escritura de Mauricio Molina no se ajusta por completo a la configuración de la narrativa fantástica tradicional. Por el contrario, se cumple la hipótesis planteada por la investigadora tal como ella lo expresa:

La validez de la hipótesis, tal como se evidenció, se encuentra en la observación de la fusión de ambos géneros, con privilegio de lo fantástico, cuya “pluralidad estereográfica”, en términos de Barthes, enfatiza en su construcción la complejidad de sus componentes. A través de lo cual se observa que la figura del detective (Andrés) aparece no por oficio o vocación, propia de la narrativa negra norteamericana, sino por azar, son sus actos los que lo definen como tal. La deducción es, más que un acertijo, una metadiégesis poética sobre el tiempo y el espacio y, finalmente, el lenguaje, que en el discurso policiaco clásico parece un grito duro y violento en *Tiempo lunar* es apenas un susurro, pero tan prolongado que se escucha más que el grito (Cruz, 2010, pág. 144).

En 2017, Carla Sofía Soares Romero presentó una indagatoria que retoma la novela *Tiempo Lunar*, sin embargo, el enfoque que se plantea en esta investigación es a partir de la Teoría de los Mundos Posibles, sustentada en los postulados teóricos de Doležel (Soares, 2017, pág. 5). Del trabajo realizado por Sofía Soares se valora, entre otros aspectos, el hecho de exponer la complejidad que subyace en la escritura de Mauricio Molina y que, a partir de dicha construcción particular, se manifiesta la diégesis en distintos niveles narrativos.

Finalmente, en 2012 Beatriz Rojas presentó el trabajo titulado “Integridad no consumada: un acercamiento psicoanalítico a ‘Sonámbulos’ de Mauricio Molina”. Esta tesis interesa, particularmente, porque retoma uno de los relatos contenidos en *La geometría del caos* (2002). En su investigación, Beatriz Rojas explica el relato mencionado a través de sus implicaciones míticas como “el viaje del héroe” de Joseph Campbell y lo conjunta con observaciones psicoanalíticas de Freud y Lacan, pues, en el relato, el aspecto onírico posee una relevancia considerable. Los temas recurrentes que Rojas resalta en su análisis respecto de “Sonámbulos” son, entre otros, la fragmentación del yo, la presencia de umbrales, la relevancia de la figura femenina, el metatexto y la *poiesis*.

La mencionada diégesis en distintos niveles de la narración que explica Sofía Soares, los umbrales que resalta Beatriz Rojas, la “poética de la ambigüedad” que menciona Roberto Durán, la hibridación de géneros que propone Evelin Cruz y la construcción fantástica a la que responde la narrativa de Mauricio Molina dan cuenta de los recursos narratológicos del autor y de elementos constantes en su obra, los cuales se mantendrán muy presentes a lo largo de esta investigación.

La vida y la obra de Mauricio Molina se sitúan en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI. Referente a la producción literaria mexicana de este tiempo, se puede definir a este autor como miembro de un país de cuentistas (Muñoz, 2009, párr. 1). Entre otros autores mexicanos de relevancia en esta época se encuentran Elena Garro, Juan García Ponce, Sergio Pitol, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Francisco Tario,

Amparo Dávila, Sergio Galindo, José Agustín, Guillermo Samperio, Luis Arturo Ramos, Hernán Lara Zavala y Enrique Serna (Muñoz, 2009, párr. 2).

Si se busca definir un rasgo constitutivo de la narrativa de Mauricio Molina que le haga destacar entre los demás escritores de su época, sin duda uno de los más importantes es la estructura y el estilo de sus textos, pues, a pesar de que la mayoría de sus historias se sitúan geográficamente en espacios urbanos y cotidianos (generalmente, las acciones se localizan en la Ciudad de México) existe un límite extremadamente ligero entre una realidad diegética y otra, que suele ser fantástica o *neofantástica*.

En cuanto a la configuración del tiempo, sucede lo mismo que con el espacio, éste se manifiesta de formas muy variadas, por ejemplo, en saltos temporales abruptos, pero sin rayar en la incoherencia, es decir, que estos juegos con el *cronotopo* obedecen en todo momento a una lógica de mundo determinada.

No resulta sencillo definir un género concreto al que se apeguen los textos de Molina, tal como se expondrá más adelante en esta investigación, se puede identificar incluso una construcción híbrida en ciertas obras de este escritor.

Mauricio Molina, como un expositor del rasgo de extraterritorialidad que propone Steiner, plasma en sus textos un amplio bagaje cultural a través de relaciones intertextuales muy variadas (referentes a autores de distintos países, épocas y contextos sociales) y que muchas veces se hacen evidentes en el manejo de conceptos universales del pensamiento humano.

La perspectiva de mundo que el autor expone en sus textos no necesariamente se limita a un contexto ideológico vernáculo. Lejos de tan solo abordar temas que atañen a los seres humanos en general, Molina los pone de manifiesto a partir de un tratamiento del lenguaje literario que involucra tanto el contexto social del escritor como los recursos que ofrece la narrativa, es decir, la disposición de los elementos que constituyen un texto.

El relato titulado “Desnudo rojo” funciona como ejemplo de la propuesta planteada hasta ahora. En este texto se presenta la historia de un sujeto enviado por el gobierno mexicano a Nueva York. En una de las calles de Manhattan, este personaje compra un lujoso saco de piel con un valor monetario muy alto, luego se dispone a visitar el Museo de Arte Moderno y, entre las obras expuestas, se topa con el *Desnudo reclinado* o también conocido como *Desnudo rojo* de Amedeo Modigliani.

En el cromatismo del espacio descrito en el texto sobresalen los tonos cálidos y rojizos tal como en la pintura de Modigliani, la concatenación de dichos elementos cumple la función de *madeleine* proustiana cuando el personaje observa el cuadro, pues despierta en el sujeto una serie de recuerdos sobre su infancia, la exploración de su sexualidad, así como su contacto con las bellas artes y sus aspiraciones profesionales (Cfr. Molina, 2012, págs. 39-41).

Acerca de los aspectos simbólicos se reconoce la función del narrador en segunda persona como un posible desdoblamiento del personaje o una narración retrospectiva (UAEH, s/f, párr. 1), asimismo, la insistencia en resaltar los colores en el ambiente atiende a una cuestión de crítica social, como se muestra a continuación:

La copa de vino rojo jugaba con el negro mate de tu saco: rojo y negro, colores de huelga, rebelión y barricada [...] Sería el vino o la soledad, o quizás fuera la tarde, pero sentiste que todo había sido prefijado de algún modo secreto y comenzaste a percibir los hechos y las cosas como un vasto juego de contrastes, donde los rojos y los ocre, los blancos, los azules y los grises, formarán una suerte de rompecabezas en cuyos fragmentos estaban implicados también olores, sabores y recuerdos: algo iba emergiendo de lo nebuloso, de lo espeso, de lo informe, en medio de aquella tarde ligeramente cálida como una cama destendida (Molina, 2012, pág. 38)

Entre el abanico de posibilidades temáticas que responden a la lectura de “Desnudo rojo” se propone la búsqueda de la identidad, una crítica de la vida posmoderna y capitalista, el esnobismo y la alienación cultural e intelectual, una posible crítica a las clases sociales y la vida en las grandes urbes, una protesta en contra del imperialismo, entre muchas otras.

Esta amplia variedad de temas que funcionan como plataformas de análisis de “Desnudo rojo”, así como otros relatos de Molina, exponen la capacidad propositiva tanto de los aspectos formales de su obra como del simbolismo que subyace en la escritura de este autor.

Una de las cualidades que se reconocen en la obra de Mauricio Molina es el interés por proponer historias que se alejan de los tópicos expuestos por otros autores de su época. Si bien se mencionó que se le considera a este escritor como parte de una generación de cuentistas, la mayoría de ellos son reconocidos por manifestar un estilo de escritura que apela fundamentalmente al realismo. Molina forma parte de los pocos autores que, de alguna manera, “rompen” con esta tradición realista en la escritura mexicana tan característica del siglo XX y, además, entre ellos, Mauricio Molina es reconocido por poseer un estilo muy particular, tal como explica Alberto Chimal

los poquísimos escritores mexicanos que se atrevían a ir más allá del realismo que había imperado en el país durante todo el siglo XX. Como ese realismo nos rechazaba, todos esos autores no eran menos que héroes para nosotros. Y entre ellos, Molina, además de no tener miedo de los prejuicios de un estamento literario que nos parecía de una estrechez asfixiante, tenía una virtud espectacular: no había, en ese grupo clandestino, ningún estilista como él (Chimal, 2013, párr. 1).

1.2 Propuesta filosófica en la obra de Mauricio Molina

En un podcast del portal “Descarga Cultura” de la UNAM, Mauricio Molina reconoce a Marcel Proust, Edgar Allan Poe y Julio Cortázar como influencias importantes para su escritura (Molina, 2009). La influencia de estos autores en Mauricio Molina se proyecta en el entramado de sus escritos, en los cuales se rompe la estructura tradicional de los elementos del relato, es decir, su estructura responde al esquema de cuento moderno, donde los juegos con el tiempo y el espacio son recursos frecuentes (saltos temporales y dimensionales), los finales inesperados, repentinos o abiertos, entre otras características.

A pesar de la importancia que el autor toma de sus influencias, él mismo no se asume como el continuador de una tradición literaria, según lo dicho por Estela García Galindo “es tal su transparencia que afirma dedicarse desde 1991 a este tipo de literatura por placer ‘sin caer en la mercadotecnia actual de las grandes editoriales que solo les importa vender cantidad y no calidad’” (García Galindo, 2004-06, pág. 290).

Esta misma autora, quien además es profesora de la carrera de Comunicación y Periodismo, egresada de la Especialización en Literatura Mexicana del Siglo XX, UAM-Azcapotzalco, ha trabajado con *Mantis religiosa*, uno de los libros de relatos escritos por Mauricio Molina. En este trabajo de García Galindo titulado “Mantis religiosa: una nueva visión del cuento fantástico mexicano” (2004-06) se hace una clasificación genérica de los relatos de Molina que comprenden dicha obra. Galindo establece que, del total de cuentos que conforman *Mantis religiosa*,

solo ocho historias son cuentos fantásticos; las restantes corresponden a la literatura de ciencia ficción (“Los suicidas”), a la policial (“Radar”), a la erótica con fuertes reminiscencias kafkianas (“Mantis religiosa”) y a una cuyo propósito es de tipo existencialista (“Desnudo rojo”) (García Galindo, 2004-06, pág. 278).

Estela García expone una serie de temas fundamentales que se abordan en *Mantis religiosa*, entre ellos se destacan el encuentro o reencuentro amoroso de los amantes (García Galindo, 2004-06, pág. 279) que alude, en cierta forma, a la búsqueda del *Absoluto primigenio* como un tema recurrente en la obra de Mauricio Molina. Este concepto ha sido desarrollado por diversos filósofos, teóricos y pensadores a lo largo de la historia, sin embargo, la explicación de cada uno de ellos es variada.

En el artículo “De lo femenino al mito”, Carolina Real Torres explica que:

Una de las aspiraciones más antiguas del hombre ha sido alcanzar un estado de perfección total que lo acercara a la divinidad. En el mundo clásico se llegó a concebir esta posibilidad en un ser que reuniera las características de ambos sexos, la figura del andrógino. Éste es uno de los mitos que más repercusión ha tenido en el campo de las artes y, en especial, en la literatura (Real Torres, 2003, pág. 199)

Otra de las perspectivas equivalentes al concepto del Absoluto primigenio es la planteada por Jean Baudrillard en *La ilusión vital* (Baudrillard, 2010). En este texto, Baudrillard desarrolla la noción del *doble* y la individuación. Este pensador de tendencia filosófica y sociológica explica determinados rasgos que dan cuenta de un estado anterior al ser individual. Entre estos rasgos, este concepto es representado por la noción del doble que constituye el antecedente de una división “ontológica” (Baudrillard, 2010, pág. 21).

La propuesta teórica de Baudrillard también explica que existe una resistencia por parte de los individuos hacia la homogenización que se ha dado a lo largo de la evolución de la humanidad y, por lo tanto, la clonación humana representaría un deseo inconsciente por regresar a un estado primario de unión con el “gemelo” del ser individuado” (Baudrillard, 2010, pág. 21-23).

La “gemelaridad” que propone Baudrillard puede ser interpretada de forma simbólica, aunque también menciona la posibilidad de que exista alguna evidencia biológica que dé cuenta de ello (Baudrillard, 2010, pág. 21) y, por lo tanto, pueda ser analizada desde una perspectiva psicoanalítica, pues menciona que

La pulsión de muerte, según Freud, es precisamente la nostalgia de un estado anterior a la aparición de la individualidad y de la diferenciación sexual, un estado en el que vivíamos antes de convertirnos en mortales y de distinguirnos unos de otros. La muerte absoluta no es el fin del ser humano individual; más bien, es una regresión hacia un estado de diferenciación mínima entre los seres vivos, de una pura repetición de seres idénticos (Baudrillard, 2010, pág. 14-15).

Baudrillard establece esta teoría de los “seres individuados” como un doble conflicto para la humanidad, el primero, que hace referencia a un determinado orgullo por ser criaturas individuales (emancipación del Absoluto), sin embargo, también resalta una posible falta de conformidad por haber sido separados de ese estado absoluto del ser (Baudrillard, 2010, págs. 20-22).

El concepto del Absoluto primigenio resulta de gran importancia al analizar diversos textos de Molina, por ejemplo, “El regreso”, “Primer amor” o los propios relatos contenidos en *La geometría del caos*: “Juegos de azar”, “Investigaciones

privadas” e incluso “Sonámbulos”, pues, en todos estos textos, la reunión y la convivencia con la alteridad plantea uno de los principales móviles de los personajes. En la presente investigación, cuando se mencione el concepto de *Absoluto primigenio* se aludirá a la noción de un estado anterior a la individuación del ser, como lo establecen tanto el pensamiento clásico, según Carolina Real con el concepto del *andrógino* como Jean Baudrillard con la gemelaridad y los seres demediados.

La profesora Galindo condensa el enfoque temático de los relatos de Mauricio Molina al considerar al ser humano como eje central de su obra, además establece que la contraposición entre el mundo real y fantástico presente en los relatos de este escritor genera un cuestionamiento inmediato sobre la vida y razón de ser del hombre, ella menciona que:

en sus relatos fantásticos es posible encontrar que todos giran en torno al ser humano y a sus preocupaciones centrales, como la búsqueda de su esencia personal, el amor como asunto primigenio, la estabilidad emocional, las relaciones con los otros, el sentido de la vida, la muerte, los hábitos modernos y su repercusión en la esfera humana y la cotidianeidad como mecanismo de pérdida de la conciencia individual (García Galindo, 2004-06, pág. 287-288).

Acerca de la naturaleza de los personajes, Galindo define a los individuos como exponentes de una condición “etérea”, es decir, sujetos que poseen características que sobrepasan las capacidades de un ser humano real o mimético. Estas condiciones sobrehumanas, junto con los juegos con el tiempo y el espacio de la narración, dotan al texto de determinada significación.

En el relato titulado “Primer amor” la investigadora cataloga la narración como un relato fantasmal pues, en éste, los personajes viajan a través del tiempo para reencontrarse el uno con el otro de forma cíclica. Estela García señala esta estructura del relato como un recurso fantástico denominado “la vida de los muertos”, el cual representa:

una antigua tradición de este género, pero que en las narraciones actuales adquiere un mayor significado filosófico [...] los protagonistas de “Primer amor” buscan reconstituir su unión amorosa, desgarrada en lo terreno, con sus constantes

encuentros inmortales, que en ocasiones adquieren un enmascaramiento sexual (García Galindo, 2004-06, págs. 279-280).

Esta interpretación de García Galindo expone la comunión de los amantes en un terreno que cuestiona las capacidades que ofrece un mundo mimético o “real” y, en cuanto a la significación de estos elementos y recursos textuales, en conjunto funcionan como una plataforma para la representación simbólica de un pensamiento filosófico, por ejemplo, el reencuentro amoroso del ser humano con su contraparte alude a la reunión del *andrógino*.

Si se busca demostrar la relación que guardan los relatos de Mauricio Molina con un discurso sociológico/filosófico, se considera pertinente revisar cuál es el enfoque que otros investigadores asumen acerca de sus textos y proponer una pauta de lectura que detalle la intención simbólica de ciertos recursos estilísticos propios del autor.

1.3 Trazos de lo fantástico como crítica a la posmodernidad en la narrativa de Mauricio Molina

Estela García identifica una estructuración específica de los elementos textuales (espacio, tiempo y personajes) en *Mantis Religiosa* y la acota como una plataforma para desarrollar tópicos como los mundos paralelos, el desdoblamiento de la personalidad, el azar y la coincidencia, la temática del doble, la crítica social hacia el hombre moderno, entre otros (García Galindo, 2004-06, págs. 280-281).

Esta investigadora cataloga la forma de narrar de Mauricio Molina como una especie de “colisión narrativa” la cual está enfocada en exponer al ser humano en sus condiciones actuales, es decir, que propone una postura crítica del hombre y su relación con lo que le rodea (García Galindo, 2004-06, pág. 284). Esta “colisión narrativa” que menciona Galindo recuerda a la “noción de choque” en los textos fantásticos que establece Rosalba Campra en “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”:

en lo fantástico el choque se produce entre dos órdenes inconciliables: entre ellos no existe continuidad posible, de ningún tipo, y no debería en consecuencia haber lucha ni victoria. Aquí la intersección de los órdenes significa una transgresión en sentido absoluto, cuyo resultado no puede ser otro que el escándalo. La naturaleza de lo fantástico, en este nivel, consiste en proponer, de algún modo, un escándalo racional, en la medida en que no hay sustitución de un orden por otro, sino superposición (Campra, 1981, pág. 140).

Asimismo, García Galindo propone analizar la estructuración de estos relatos desde la propuesta que Flora Botton Burlá expone en su trabajo titulado *Los juegos fantásticos* (1994), donde se identifican las formas en que la narrativa fantástica transgrede las leyes del relato tradicional y la significación que pueden tener estas estrategias narrativas en una interpretación (García Galindo, 2004-06, págs. 280-284).

Para Flora Botton, lo fundamental en el relato fantástico se halla en la transgresión del tiempo, los juegos con el espacio, los juegos con la personalidad y los juegos con la materia (Botton, 1994, págs. 192-195). En cuanto a las alteraciones temporales realizables en el relato fantástico, Botton identifica el *tiempo detenido* como la presencia simultánea de dos temporalidades distintas (Botton, 1994, págs. 192-193), el *tiempo discontinuo* da cuenta de “la permanencia de un mismo objeto en un mismo espacio a través del tiempo” (Botton, 1994, pág. 193), el *tiempo simultáneo* alude “la existencia de una misma persona u objeto en dos tiempos históricos diferentes” (Botton, 1994, pág. 193), el *tiempo cíclico* se refiere a “la repetición periódica de un hecho a intervalos regulares” (Botton, 1994, pág. 193), la anulación del pasado es catalogada como *tiempo revertido* (Botton, 1994, pág. 193), las manipulaciones de la memoria también se relacionan con los juegos de la temporalidad o, como menciona Botton, “a veces son consecuencia directa de ellos” (Botton, 1994, pág. 193).

En cuanto a los juegos con el espacio, la investigadora distingue dos tipos: el primero tiende a *reducirse* progresivamente, es decir, que dos espacios ocupan un mismo sitio de alguna manera (Botton, 1994, pág. 193). El segundo es aquel que se *superpone* a otro y, por lo tanto, los personajes en este segundo caso se

encuentran en dos espacios distintos al mismo tiempo y ocupan dos cuerpos diferentes (son ubicuos) (Botton, 1994, pág. 193).

Los juegos con la personalidad hacen referencia a casos donde se presenta la temática del doble, por ejemplo, relatos como “El otro” de Borges, “Lejana”, “La noche boca arriba” y “Axolotl” de Julio Cortázar (Botton, 1994, pág. 194), un *desdoblamiento* de la personalidad, un *intercambio* de personalidad, historias en donde una personalidad se *funde* con otra y aquellos textos en los cuales se lleva cabo una *transformación* de ésta (Botton, 1994, pág. 194).

Los juegos con la materia se refieren a la irrupción en los límites entre lo material y lo espiritual, es decir, lo tangible y lo intangible, por ejemplo, la aparición de objetos físicos o sujetos productos del pensamiento, el traspaso de objetos o sujetos del mundo literario al mundo real, entre otros ejemplos (Cfr. Botton, 1994, pág. 194).

La intención del presente trabajo no es demostrar una construcción fantástica en los relatos de *La geometría del caos* sino, más bien, mostrar la pertinencia simbólica de la particular disposición de los elementos textuales (incluidos aquellos recursos tomados de lo fantástico) para exponer un posible vínculo entre el discurso filosófico/sociológico y la narrativa de Mauricio Molina.

Según Lauro Zavala:

Todo producto cultural (un concierto, una mirada, una película, una novela, un acto amoroso, una conversación telefónica) puede ser considerado como un texto, es decir, literalmente, como un tejido de elementos significativos que están relacionados entre sí, entonces todo producto cultural puede ser estudiado en términos de esas redes. Las reglas que determinan la naturaleza de este tejido constituyen lo que llamamos intertextualidad. En otras palabras, todo texto —todo acto cultural y por lo tanto todo acto humano— puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece (Zavala, 1999, pág. 26).

La línea de investigación de este trabajo hace uso tanto del estudio narratológico (al hacer énfasis en elementos como narrador, tiempo, espacio, personajes) como del análisis interpretativo a partir de las perspectivas teóricas que brinda el discurso sobre la posmodernidad, según Bauman y Baudrillard. El

vínculo entre *La geometría del caos* y los discursos posmodernos radica en la capacidad del texto para proponer una puesta en escena de la posmodernidad y, sucesivamente, las teorías de la posmodernidad contribuyen a la explicación de la lógica que subyace en la obra de Molina.

La hipótesis de la presente investigación es que en *La geometría del caos* se logra una representación de los sujetos en la posmodernidad a partir de su estructura narrativa y sus marcos de referencialidad. El repaso al trabajo de Estela García tiene la finalidad de valorar sus observaciones acerca de las posibilidades críticas tanto de la escritura de Mauricio Molina como de la narrativa mexicana de la época actual.

La transición que se da en el interés de los escritores mexicanos de la segunda mitad del siglo XX a la fecha es muy significativa en tanto que refleja una modificación en la perspectiva del arte sobre el mundo y también de nuevas corrientes de pensamiento.

Entre los escritores como Mauricio Molina y otros exponentes de su generación ya no se escribe realismo, porque en la modernidad no existe una realidad unívoca y compartida como tal. La fragmentación de los individuos y la ruptura de los grandes discursos han propiciado el ensimismamiento de las personas y la recreación de realidades individuales para cada uno de los sujetos posmodernos.

Alberto Chimal menciona que Mauricio Molina ha configurado un estilo personal que le permite, a partir de las posibilidades de la literatura como arte, recrear el mundo interior de un individuo. Este autor define la escritura de Molina como “literatura de imaginación”, la cual permite, entre otras posibilidades, “la expresión de la vida interior y de los símbolos que reflejan esa vida en el lenguaje y, con el tiempo en el mundo” (Chimal, 2013, párr. 5).

Chimal destaca la importancia del lenguaje en la época actual y en la narrativa de Molina como testigo de ésta. Él menciona que “la rotura del mundo

que propone puede ser la del mundo interior, la de las certidumbres en las que se afianza la vida y que no son, en el fondo, más que construcciones del lenguaje: patrones que sólo existen en nuestra conciencia” (Chimal, 2013, párr. 5).

En la narrativa de Mauricio Molina se da cuenta tanto del mundo interior de los sujetos como de su contexto y la forma en que éste lo asimila (o no). Chimal explica que el enfoque que persigue este autor, más que mostrar una validación de la realidad tal como lo hacían los escritores realistas, es el de representar que “la idea dominante de lo real en el tiempo en el que nos toca vivir, es otra cosa que una construcción del lenguaje” (Chimal, 2013, párr. 6), un lenguaje que opera desde la individualidad antes que, desde un colectivo y cuya finalidad, por lo tanto, es reencontrarse con una significación.

Capítulo 2

La geometría del caos o la lógica de la posmodernidad

2.1 De la modernidad a la posmodernidad

El caos sirve de límite a lo que sin él iría a perderse en el vacío absoluto
Jean Baudrillard

Para definir la modernidad, Zygmunt Bauman hace una interpretación de ésta a partir de la metáfora de la *solidez* y la *liquidez*. Este teórico expresa la dicotomía de la modernidad en términos de: modernidad sólida y modernidad líquida. Las características de estas sociedades son equiparables con tales estados de la materia. La interacción social, la concepción del tiempo y el espacio, así como las preocupaciones que atañen a los individuos son observables por las propiedades de las metáforas en cuestión, es decir, las características de *lo sólido* y, respectivamente de *lo líquido* (Bauman, 2003, pág. 8).

Uno de los motivos generadores del pensamiento moderno es el fracaso de los modelos políticos y socioeconómicos anteriores. El ser humano moderno busca construir modelos más resistentes, lo cual da como resultado un entorno “totalizador” y alienante en ciertos casos. Bauman explica que uno de los motivos más poderosos para la disolución de los modelos pasados “era el deseo de descubrir o inventar sólidos cuya solidez fuera —por una vez— *duradera*, una solidez en la que se pudiera confiar y de la que se pudiera depender, volviendo al mundo predecible y controlable” (Bauman, 2003, pág. 9).

Según la propuesta de Bauman, la primera modernidad o modernidad sólida surge bajo la premisa de configurar un modelo de pensamiento en el que descansa todo aquello que aqueja a los seres humanos. La modernidad sólida representa el “abrevadero común” donde se sacian las preocupaciones económicas, metafísicas y políticas de la sociedad, aunque eso implique sacrificar la individualidad de sus integrantes (Bauman, 2003, pág. 9).

En cambio, la modernidad líquida surge por el descontento sobre el movimiento anterior, el hombre busca la libertad individual y el desprendimiento de aquellos organismos que de alguna manera le oprimen o restringen su ímpetu por desarrollarse en un ámbito particular.

Bauman propone el concepto *licuefacción* para explicar la forma en que la sociedad se abre paso de la modernidad sólida a la modernidad líquida. Dicho concepto representa el crisol donde se funden las ideologías antecesoras que conformarán los ideales de la nueva perspectiva de mundo (Bauman, 2003, págs. 11-13), en otras palabras, los discursos sólidos se funden en una multiplicidad y diversidad de discursos independientes, mutables, inestables, en fin, líquidos.

Este mismo teórico explica que, en contraste con la modernidad sólida, el factor económico pondera sobremanera en la modernidad líquida y, de hecho, tiene profundas implicaciones incluso entre los demás factores, es decir, lo económico invade también al aspecto político y al aspecto social (Cfr. Bauman, 2003, pág. 10).

En cuanto a las propiedades de lo líquido en esta era de la segunda modernidad, la inestabilidad se vuelve un rasgo sumamente determinante y afecta el espacio y el tiempo de los individuos, entre otras cuestiones. Se lleva a cabo un cambio radical en el trato interpersonal dentro de la sociedad que afecta incluso las relaciones de poder como en el siguiente ejemplo:

En la práctica, el poder se ha vuelto verdaderamente *extraterritorial*, y ya no está atado, ni siquiera detenido, por la resistencia del espacio (el advenimiento de los teléfonos celulares puede funcionar como el definitivo “golpe fatal” a la dependencia del espacio: ni siquiera es necesario acceder a una boca telefónica para poder dar una orden y controlar sus efectos. Ya no importa dónde pueda estar el que emite la orden —la distinción entre “cerca” y “lejos”, o entre lo civilizado y lo salvaje, ha sido prácticamente cancelada—) (Bauman, 2003, pág. 16).

Otro rasgo constitutivo de la modernidad líquida es la liviandad. Esta característica también afecta la forma en que se relacionan las personas pues, bajo la premisa de la liviandad como símbolo del progreso (Cfr. Bauman, 2003, pág. 19) los individuos manifiestan vínculos frágiles en sus relaciones con otros sujetos, huyen

de los compromisos sociales, pero se agobian por la inseguridad que supone su independencia.

Una de las características más sobresalientes del hombre moderno es el triunfo de su libertad e individualidad, sin embargo, dicha “liberación” supone también la ominosa búsqueda de sentido particular en un entorno hostil. Anteriormente, en la modernidad sólida, las personas tenían una rutina, una ideología y un estilo de vida a los cuales asirse, en cambio, en la modernidad líquida, la responsabilidad de definir y satisfacer estos ámbitos recae meramente en cada uno de los individuos.

Bauman señala la teoría crítica como una de las precursoras de la emancipación del individuo de la sociedad de masas, él menciona que “El principal objetivo de la teoría crítica era defender la autonomía humana, la libertad de elección y autoafirmación y el derecho a ser y seguir siendo diferente” (Bauman, 2003, pág. 31), sin embargo, este ímpetu por resaltar la heterogeneidad de los sujetos ha desembocado en la fracturación de las relaciones como sociedad y los organismos que de ellas dependen, como la política, por mencionar un ejemplo.

Acerca de las cuestiones político-ideológicas en la segunda modernidad o modernidad líquida, el triunfo de la individualidad sobre el pensamiento colectivo se ve reflejado en la disolución de los grandes discursos. Adolfo Vázquez Rocca reconoce este fenómeno como el fin de los metarrelatos a causa de considerarlos nocivos para la diversidad y la pluralidad que busca la posmodernidad, se huye de la homogenización y, en cambio

La fragmentación, la babelización, no es ya considerada un mal sino un estado positivo porque permite la liberación del individuo, quien despojado de las ilusiones de las utopías centradas en la lucha por un futuro utópico, puede vivir libremente y gozar el presente siguiendo sus inclinaciones y sus gustos (Vázquez Rocca, 2011, pág. 4).

Bauman cataloga el discurso religioso como uno de los metarrelatos de los que se desprende la sociedad en la modernidad líquida. Se dejan de lado ideas como la instrucción moral y la condena. En cambio, la interpretación y asimilación

de conceptos tales como el *súper hombre* Nietzscheano cobran una significación importante, pues el enfoque de vida que adopta la sociedad posmoderna se centra en la búsqueda del ser y de la trascendencia individual (Cfr. Bauman, 2003, pág. 34).

El destino del hombre ya no se reconoce como una variable a merced de factores supra-humanos, sino que dependen enteramente de sus capacidades y de sus acciones individuales. El progreso como sociedad ya no tiene cabida en el mundo de la modernidad líquida porque ya “no existe la sociedad” (Bauman, 2003, pág. 35), los grandes “enemigos a vencer” han transmutado en la tarea de lidiar con los demonios personales de cada uno de los sujetos. La batalla es ahora interna, el ser humano busca reconstituir su propia identidad.

Luego de la emancipación, los seres humanos frente a la titánica tarea de reconstituir su ideología y su identidad personal se ven atravesados por el eventual vacío que supone el desprendimiento de una colectividad, por lo tanto, se hallan también en la búsqueda de un “re-arraigo”, pues, Bauman establece que “la individualización es un destino, no una elección” (Bauman, 2003, págs. 38-39).

Para Zygmunt Bauman, la libertad que se plantea en la modernidad líquida es ante todo un estado virtual, él mismo establece que la libertad genuina del hombre debe ser alcanzada en conjunto, no como un asunto individual. El obstáculo para la autoafirmación de los seres humanos es definido entonces por la debilidad de sus capacidades para relacionarse como individuos y los conflictos que supone la fallida interacción social (Cfr. Bauman, 2003, págs. 40-42).

El supuesto fracaso de los seres humanos por alcanzar la autoafirmación en la modernidad líquida por sí mismos es acotado por Bauman como el individuo *de jure*. El perfil de estos sujetos se caracteriza por denotar patetismo y carencias de todo tipo. La necesidad de creer en algo que le dote de la seguridad que le otorgaba la pertenencia a una comunidad, en conjunto con un entorno capitalista donde también imperan los intereses individuales en el ámbito público, conllevan a condicionar los intereses de los individuos en torno del consumo.

El contexto económico-laboral que ponderaba en la modernidad sólida, en contraste con la modernidad líquida, en general, las personas perseguían un plan de vida predefinido que les otorgaba seguridad, según Bauman: “En su etapa pesada, el capital estaba tan fijado a un lugar como los trabajadores que contrataba. En la actualidad, el capital viaja liviano, con equipaje de mano, un simple portafolio, un teléfono celular y una computadora portátil” (Bauman, 2003, pág. 64). No hay un destino fijado en la modernidad líquida y tampoco raíces que brinden seguridad.

2.2 La causalidad oculta en “Juegos de azar”

*Ser uno mismo carece de sentido: todo viene del Otro
Nada es uno mismo y no tiene lugar para serlo
Jean Baudrillard*

*Nos contamos historias a nosotros mismos para vivir
Joan Didion*

El enunciado de Jean Paul Sartre “el hombre está condenado a ser libre” cobra una significación particular en la modernidad líquida. Nunca antes la humanidad había estado tan comunicada como ahora, ni ha tenido tantas facilidades para saciar todo tipo de necesidades, sin embargo, muchas de éstas son creadas y no necesariamente con efectos positivos. Sebastian Junger explica que

Cualesquiera que sean los adelantos tecnológicos de la sociedad moderna —y son casi milagrosos— los estilos de vida individualizados que dichas tecnologías generan parecen ser profundamente embrutecedores para el espíritu humano. «Hay que estar preparado para decir que no somos una buena sociedad —que somos una sociedad inhumana—», advertía la antropóloga Sharon Abramowitz (Junger, 2016, pág. 79)

El consumo desmedido tan característico de la época, aunado al afán por convertir a las personas y los objetos en “adquiribles” y “desechables” influyen en la perspectiva de mundo de los seres humanos. Luego de la ruptura de los grandes discursos y al hallarse a la deriva en una sociedad abatida por la fluidez;

la fe y los deseos de la humanidad apuntan significativamente a una incertidumbre e insatisfacción generalizada.

La inestabilidad, el mercantilismo, la fragilidad en las relaciones y la cosificación afectan también las relaciones interpersonales en la modernidad líquida. Bauman explica que

Al igual que otros productos, la relación es para consumo inmediato (no requiere una preparación adicional ni prolongada) y para uso único, “sin perjuicios”. Primordial y fundamentalmente, es descartable. Si resultan defectuosos o no son “plenamente satisfactorios”, los productos pueden cambiarse por otros, que se suponen más satisfactorios (Bauman, 2007, pág. 28)

Desprendidos del Absoluto y condenados a la deriva por la disolución de los vínculos, los sujetos se hallan a merced de un flujo incontrolable y desconocido. El dinamismo y lo impredecible de la liquidez se refleja en los seres humanos, tanto en su pensamiento como en la forma de comportarse y mostrarse ante los demás porque, precisamente, se acrecienta la necesidad de “mostrarse”. El ritmo tan vertiginoso que caracteriza el desempeño, el cambio y la inestabilidad de la humanidad en esta era no puede describirse de mejor manera que a través de las reglas del azar.

El interés por observar la perspectiva teórica de Bauman respecto de la modernidad líquida es debido a que los relatos de *La geometría del caos* se desarrollan en un entorno de dicha naturaleza. En “Juegos de azar” se narra la historia de Saúl Garza Cohen y Mirna Hernández Brito quienes, según el texto, son el resultado de múltiples sucesos que propiciaron su existencia en concreto. El narrador menciona que:

Cualquiera puede nacer en cualquier momento, sobre todo si pensamos en una ciudad como la nuestra de más de veinte millones de habitantes. Pero que Saúl Garza Cohen, una persona concreta, producto de cientos de generaciones, nazca un 17 de marzo de 1959 a las 23:09, o que Mirna Hernández Brito nazca un 3 de octubre de 1968 a las 10:32, comienza a ser algo ligeramente fantástico, ya que para su nacimiento han debido intervenir innumerables factores y accidentes (Molina, 2002, pág. 11).

El relato en cuestión inicia con un epígrafe de Jean Baudrillard, el cual ilustra algunos de los tópicos con mayor carga semántica, tanto para este texto en particular como para todo el libro. Los temas que se aluden son el reencuentro, el azar y el caos o la dispersión.

Los protagonistas de esta historia actúan bajo una lógica que opera sobre ellos y que de alguna manera orquesta o, por lo menos, describe con bastante precisión la naturaleza de sus encuentros. En primera instancia, se puede decir que dicha lógica es meramente probabilística, pues el narrador menciona que las posibilidades de que dos personas, con las características que se les atribuyen, se encuentren en un lugar específico y a una hora determinada, se enamoren luego de dicha experiencia y terminen por vivir juntos al cabo de un año (Cfr. Molina, 2002, págs. 11-12) son muy difíciles de creer, pues hay infinidad de factores que intervienen, tanto a favor como en contra.

Si se observa cuáles son las implicaciones, consideradas como probabilidades ínfimas, de las “casualidades” en la cotidianidad, se puede demostrar que éstas pueden convertirse en sucesos significativamente amplios y catalogables incluso como fantásticos. Dentro de la literatura, en la tragedia griega, el destino de los seres humanos es trazado por los dioses (el denominado *hado trágico*). En contraste, para los relatos situados en el caos de la modernidad líquida, las acciones de los sujetos son apenas observables y, con suerte, medibles.

En “Juegos de azar”, el azar personifica una fuerza o entidad que interviene en la historia de los personajes simbólicamente. El narrador establece que

La única explicación posible para que Saúl y Mirna se encuentren a cierta hora en un lugar específico en una ciudad de veinte millones de habitantes es que esta cita haya sido concertada misteriosamente por el azar. Ergo tenemos que concluir, con Borges, que todo encuentro casual es en realidad una cita y que todo amor es misterioso como la existencia misma y por lo tanto conjetural y materia de ficción (Molina, 2002, pág. 12)

Antes del nacimiento de los protagonistas, sus antepasados se encuentran en diversas ocasiones: “el abuelo de Mirna, soldado carrancista, partió en dos la cabeza del abuelo de Saúl, voluntario porfiriano, con un machete” (Molina, 2002, pág. 14); en 1956, el padre de Mirna se ve atraído por la madre de Saúl, mientras ambos se hallan en un café, sin embargo, “el destino tenía otros planes para ellos, por lo que rápidamente hizo aparecer a Mario Garza (padre de Saúl), quien se sentó de inmediato al lado de su amada” (Molina, 2002, pág. 14). Años más tarde, Mirna y Saúl (antes de conocerse) se hallarían en el circo, el mismo día y en la misma función (Molina, 2002, pág. 15).

El 25 de marzo de 1985 se encuentran nuevamente en Acapulco, ocasión en la cual la imagen de Mirna quedaría grabada en el cerebro de Saúl, aunque de forma inconsciente (Molina, 2002, págs.15-16). El 29 de julio del 2000, una vez más se cruzan los destinos de ambos personajes, acompañados de sus respectivas parejas, “aquella fue la primera vez que Saúl y Mirna se encontraron de manera más o menos consciente, es decir, que uno reparó en la presencia huidiza del otro” (Molina, 2002, pág. 17).

El 14 de octubre de 2000, Saúl y Mirna vuelven a encontrarse, esta vez en el pasillo de frutas y verduras del supermercado. El 18 de diciembre de ese mismo año, los protagonistas del relato interactúan por primera ocasión en el relato, mientras Saúl busca el libro *El castillo de los destinos cruzados* de Italo Calvino, Mirna, quien lo confunde con uno de los vendedores de la librería, se acerca a él y le pregunta si tiene *La música del azar* de Paul Auster, Saúl responde que no lo tiene ni lo ha leído, luego de ello

Mirna se sonrojó y guardó silencio, al tiempo de que giró sobre sí misma y se alejó de él, mientras que Saúl, inseguro, se incorporó y salió de la librería un tanto confuso, con la sensación de que aquella mujer había sido vista por él en alguna otra ocasión, pero por más que intentó recordarla, no logró extraer más que sensaciones vagas y difusas (Cfr. Molina, 2002, pág. 21)

Las obras que se mencionan en el relato poseen una carga simbólica muy importante, pues determinan una pauta de lectura sobre la significación de la obra. En el caso de *El castillo de los destinos cruzados* y *La música del azar*, ambos

textos se destacan, entre otras cosas, por la relevancia del azar en el desarrollo de sus historias, por la lógica de juego y las implicaciones de ésta en el destino de los personajes que se proyecta a través de los naipes del tarot y de póker, respectivamente.

Como ejemplo de lo dicho, en *El castillo de los destinos cruzados*, un grupo de viajeros dentro de un castillo narran una serie de historias a partir de las cartas del tarot. A medida que avanza el relato, los protagonistas de estos metarrelatos se cruzan entre una historia y otra, así como en el tarot, cada carta puede intervenir de forma azarosa en la configuración de una infinidad de posibilidades para crear relatos diferentes a partir de un mazo de cartas determinado.

En “La *sota tuna*. Los naipes como procedimiento de creación literaria y representación del caos” (1999), Carlos González Sanz cataloga la baraja como una “máquina de imaginar”, pues a partir de su potencial creativo se puede observar toda una lógica que subyace en el aparente desorden:

Con un reducido número de significantes (las cuatro series de pictogramas de cada palo), se puede generar un inmenso número de relatos a partir, no solo del gran número de combinaciones posibles, sino también de la absoluta libertad con que al parecer puede ser interpretado cada naipe concreto; así, de hecho, la interpretación aparece unas veces motivada por el propio significado denotativo de ese naipe [...], o bien por las connotaciones relacionadas con el valor que de manera general se le otorga [...]; mientras que, en muchas otras, no las menos, el pictograma es interpretado a partir de los elementos aparentemente secundarios como los adornos que acompañan a algunos palos [...]. Al fin y al cabo, el cartomántico, como aquí el narrador, crea su propio relato prospectivo partiendo muchas veces de valores más o menos establecidos para cada figura o carta, pero permitiéndose una absoluta libertad que hace que, en muchas otras ocasiones, elementos significantes aparentemente anecdóticos (adornos, colores, los rasgos físicos de un personaje) puedan pasar a un primer plano significativo (González Sanz, 1999, págs. 19-21).

Si se traduce la propuesta de González Sanz a “Juegos de azar”, los elementos considerados como “secundarios” en una primera lectura, en realidad determinan una propuesta de interpretación simbólica. Tal como en *El castillo de los destinos cruzados* y la exégesis del texto como si se tratase de una lectura del tarot, en “Juegos de azar” la construcción es similar, la pauta de lectura o lógica de juego se entrevé a partir de la referencialidad a las obras y los autores que se enuncian.

En perspectiva de la pauta de lectura a partir de la referencialidad, la propuesta de análisis textual que se retoma como herramienta de estudio en el presente trabajo enfatiza la intertextualidad respecto de la obra de Jean Baudrillard, particularmente por los indicios al inicio del texto (epígrafe) y las siguientes citas consideradas como reforzadores semánticos:

Mientras tanto, y ajeno a aquel drama [la ruptura de la relación entre Mirna y Eduardo, quien momentos más tarde será abatido por un rayo mientras utiliza una cabina telefónica], Saúl hojea *La transparencia del mal* de Jean Baudrillard (Molina, 2002, pág. 29)

Saúl, después de mojarse aquella tarde infausta, pescó un tremendo resfrío que lo mantuvo en cama durante varios días leyendo las extrañas reflexiones de Jean Baudrillard en torno del azar y la fatalidad (Molina, 2002, pág. 30)

El guiño hacia la obra de Baudrillard devela la construcción de mundo que sustenta el contexto tanto de “Juegos de azar” como de toda *La geometría del caos*. En *La transparencia del mal*, Baudrillard analiza la sociedad posmoderna a partir de las nociones de virtualidad, la cualidad de fractal, la pérdida del significado sobre la materialidad, la simulación y el desasosiego que abate a los individuos en su condición de “liberados”.

Tal como Bauman describe la modernidad líquida (o posmodernidad) como una era caracterizada, entre otras cuestiones, por la emancipación de los grandes discursos, Baudrillard propone el concepto de virtualidad frente a la *orgía discursiva*. Según este autor:

La orgía es todo el momento explosivo de la modernidad, el de la liberación en todos los campos. Liberación política, liberación sexual, liberación de las fuerzas productivas, liberación de las fuerzas destructivas, liberación de la mujer, del niño, de las pulsiones inconscientes, liberación del arte [...] Hoy todo está liberado [...] ¿QUÉ HACER DESPUÉS DE LA ORGÍA? (Baudrillard, *La transparencia del mal*, 1991, pág. 9)

Según lo planteado, la incertidumbre es una de las premisas sustanciales que definen a la posmodernidad y Jean Baudrillard cataloga esta conjetura como una

condena a la cual se ve destinada la sociedad luego del *afán aséptico*¹ del pensamiento humano. Dicha incertidumbre es un síntoma o quizás la causa de un estancamiento evolutivo. La posmodernidad representa el epítome ideológico de la humanidad y la ferviente necesidad de los individuos por problematizar la realidad se ve puesta en jaque ante la eventual pérdida de la utopía del hombre.

El destino de la humanidad que se vaticina en *La transparencia del mal* corresponde con la visión de la sociedad líquida de Bauman en tanto que ambas apelan a lo caótico, sin embargo, Baudrillard va más allá de la descripción analítica de la modernidad líquida y pronostica nuestra desaparición por manos propias. La sintomatología de la crisis posmoderna se visualiza en las distintas esferas de pensamiento y acción: en la política, la economía, la ciencia y el arte, por mencionar algunos ejemplos. Acerca de este último, Baudrillard establece que

El mundo artístico ofrece un aspecto extraño. Es como si hubiera una estasis del arte y de la inspiración. Es como si lo que se había desarrollado magníficamente durante varios siglos se hubiera inmovilizado súbitamente, petrificado por su propia imagen y su propia riqueza [...] Todo ello es lógico: allí donde hay estasis, hay metástasis. Allí donde deja de ordenarse una forma viviente, allí donde deja de funcionar una regla de juego genético (en el cáncer), las células comienzan a proliferar en el desorden. La mayoría de las imágenes contemporáneas, video, pintura, artes plásticas, audiovisual, imágenes de síntesis, son literalmente imágenes en las que no hay nada que ver, imágenes sin huella, sin sombra, sin consecuencias. Lo máximo que se presiente es que detrás de cada una de ellas ha desaparecido algo (Baudrillard, 1991, págs. 21-22).

El hombre posmoderno representa el auge de la libertad individual, la ausencia latente en los sujetos apela a la carencia de sentido que supone la emancipación del Absoluto. Los entes individuados ahora se hallan aislados de una significación en conjunto, vulnerables ante el caos. Baudrillard apunta que

algo se nos escapa, nosotros nos escapamos en un proceso de no-retorno; hemos dejado atrás cierto punto de reversibilidad, de contradicción en las cosas y hemos entrado vivos en un universo de no-contradicción, de desbocamiento, de éxtasis, de estupefacción ante procesos irreversibles y que, sin embargo, carecen de sentido (Baudrillard, *La transparencia del mal*, 1991, pág. 39).

¹ Retomo este término de Baudrillard para referirme al empeño de los individuos posmodernos por homogeneizar y rechazar todo indicio de alteridad, pues la consideran como una amenaza.

La seguridad que suponía a los individuos la capacidad de reflejarse en los demás desaparece en la posmodernidad, la liviandad que otorga la libertad de concebir infinidad de microrrelatos y pensamientos validados de manera individual o a modo (por conveniencia personal) para cada uno de los sujetos en la modernidad líquida también les aísla y les priva de retroalimentar y confrontar estos ideales, a tal grado de privar del dinamismo que caracteriza al pensamiento humano, hecho que da como resultado la repetición infructuosa, desmedida y de naturaleza fractal. Sobre lo dicho, Baudrillard explica que

a fuerza de comunicación, esta sociedad se vuelve alérgica a sí misma. A fuerza de transparencia de su ser genético, biológico y cibernético, el cuerpo llega a volverse alérgico a su sombra. Todo el espectro de la alteridad negada resucita como proceso autodestructor. Eso también es la transparencia del Mal. Se ha terminado la alienación: ha terminado el Otro como mirada, el Otro como espejo, el Otro como opacidad. Ahora la transparencia de los otros se ha convertido en la amenaza absoluta. Ya no existe el Otro como espejo, como superficie reflectora; la conciencia de sí es amenazada de irradiación en el vacío. Ha terminado también la utopía de la desalienación. El sujeto no ha llegado a negarse como tal, en la perspectiva de una totalización del mundo. Ya no existe una negación determinada del sujeto y de la posición del otro. En la indeterminación, el sujeto ya no es ni el uno ni el otro, sólo es el Mismo [...] Tal es nuestro ideal-clon actual: el sujeto expurgado del otro, expurgado de su división y entregado a la metástasis de sí mismo, a la pura repetición. Ya no es el infierno de los otros, es el infierno de lo Mismo (Baudrillard, 1991, pág. 132)

La incapacidad para apuntar de manera precisa hacia un conflicto por resolver debido a la transparencia que pondera en esta época, aunada a la ausencia de un sentido claro que respalde las labores de los individuos reduce significativamente su campo de acción, según Baudrillard, tan solo podemos efectuar un “arte de la desaparición”, perseverar en el afán por descifrar por lo menos el enigma más inmediato a lo que denominamos como yo, nuestra mera existencia. Baudrillard señala que “fundamentalmente nos interesa demostrar que existimos, aunque no tenga otro sentido que ése [...] Necesidad de hablar cuando no hay nada que decir. Necesidad tanto mayor cuando no se tiene nada que decir, del mismo modo que existir es mucho más urgente cuando la vida carece de sentido” (Baudrillard, 1988, págs. 25-26)

La motivación implícita que propone Baudrillard para los individuos en la posmodernidad es perseguir la alteridad, pues este concepto supone uno de los rasgos predominantes que definen esta época. Para Baudrillard, “la alteridad radical es a la vez inencontrable e irreductible. Inencontrable como alteridad en sí (evidentemente un sueño), pero irreductible como regla de juego simbólico, como regla de juego del mundo” (Baudrillard, 1991, pág. 158).

La historia de amor que se narra en “Juegos de azar” manifiesta la necesidad por construirse a partir del otro. El texto posee una estructura narrativa con formato de cuaderno de bitácora o diario, con la posible intención de remarcar de manera precisa los encuentros, desencuentros y aparentes coincidencias entre los personajes, asimismo, este modelo narrativo funciona como un reforzador semántico para la figura del investigador, el cual se mantiene constante a lo largo de los tres relatos del libro.

En el caótico contexto de la modernidad líquida, equiparado al espacio intratextual de “Juegos de azar”, tal como explica Baudrillard, la búsqueda del sujeto por hacerse con esa alteridad que le dote de sentido puede describirse por las reglas que suponen las *mecánicas de juego*.

El mecanismo de acción humana en la posmodernidad que se manifiesta a partir del juego, según Baudrillard, corresponde a la clasificación elaborada por Roger Caillois:

mimicry, agôn, aléa, ilynx —juegos de expresión, juegos de competición, juegos de azar, juegos de vértigo—, la tendencia de toda nuestra cultura nos llevaría de una desaparición de las formas expresivas y competitivas a una ampliación de las formas del azar y el vértigo.

Estas ya no suponen juegos de escena, de espejo, de desafío o de alteridad, sino que más bien resultan extáticas, solitarias y narcisistas. El placer ya no es el de la manifestación escénica o estética (seductio), sino el de la fascinación pura, aleatoria y psicotrópica (subductio) (Baudrillard, 1988, pág. 21).

Para Baudrillard, más allá de considerarnos como actores dentro de la *Gran Farsa Cósmica* shakespeariana que representaría la vida en otro momento histórico, como individuos posmodernos nos es más factible asimilarnos como

espectadores de nuestra propia desaparición, pues nos hallamos a merced del azar y el caos.

Luego de comprender la incapacidad de la humanidad para develar el Gran Drama Humano resulta virtualmente más asequible comprender el misterio que envuelve a un objeto en concreto, en tanto que se lo considera como una fracción de la alteridad radical, intrínsecamente inalcanzable, igualmente deseada, aunque de manera inconsciente.

El objeto de deseo en cuestión moviliza las acciones de los individuos situados en el irreversible caos de la transparencia y lo fractal. En tanto se le otorga la significación de alteridad respecto de sí, la complementación de ambos extremos conforma un juego de seducción (Cfr. Baudrillard, 1988, págs. 49-55), sin embargo, el concepto “seducción” es arbitrario en virtud de no ser un acto meramente consciente ni voluntario, más bien

solo es seductor el secreto que circula no como sentido oculto, sino como regla de juego, como forma iniciática, como pacto simbólico, sin que ninguna clave interpretativa, ningún código, acuda a resolverlo. Por otra parte, nada hay que revelar —nunca lo repetiremos suficientemente: JAMÁS HAY NADA QUE PRO-DUCIR—. Pese a todo su esfuerzo materialista, *la producción sigue siendo una utopía* [...] Los mismos protagonistas del secreto no podrían traicionarlo, ya que solo constituye un acto ritual de complicidad, de reparto de la ausencia de verdad, de reparto de las apariencias. En la seducción, reencontramos el ejercicio de este reparto y el profundo placer que lo acompaña (Baudrillard, 1988, pág. 55).

En “Juegos de azar”, los personajes actúan en función de dicha seducción. Saúl y Mirna se desenvuelven en el relato como avatares dentro de un juego, donde el destino y el azar operan detrás del tablero. Dado que se admite, a través de la voz narrativa, un sentido absurdo acerca de la vida desde el inicio del texto (Cfr. Molina, 2002, pág. 9), la lógica de juego de la que son partícipes estos personajes es una representación del develamiento de significación a la que se hallan predestinados.

Este relato se divide en tres secciones, cada una posee un paratexto que, en conjunto, refuerzan la noción de *alea*:

I

Todas las cosas están llamadas a encontrarse, sólo el azar impide que se encuentren. Todas las cosas están dispersas, sólo el azar permite que a veces se encuentren.

Jean Baudrillard
(Molina, 2002, pág. 9)

II

Un golpe de dados jamás abolirá el azar

Mallarmé
(Molina, 2002, pág. 13)

III

En el caos no hay error

Rufio Datura
(Molina, 2002, pág. 16)

A pesar de reflejar un desorden absoluto (puesto que las características de su contexto considerado como posmoderno así lo ameritan), las reglas que implican dicha lógica de juego describen el comportamiento y destino de los individuos, por lo tanto, le convierten en un orden, hasta cierto punto, descriptible.

Según la clasificación de Caillois, los juegos de azar o del *alea*, son aquellos que parecen meramente humanos respecto del resto, pues

los animales no podrían imaginar una fuerza abstracta e insensible, a cuyo veredicto se sometieran de antemano por juego y sin reacción. Esperar pasiva y deliberadamente la decisión de una fatalidad, arriesgar en ella un bien para multiplicarlo en proporción a las probabilidades de perderlo es una actitud que exige una posibilidad de previsión, de representación y de especulación de la que sólo es capaz una reflexión objetiva y calculadora (Caillois, 1986, pág. 6)

Asimismo, Roger Caillois explica que este tipo de juegos supone una renuncia a la voluntad y, a pesar de contar con todo a su alrededor (indicios, señales o advertencias), el individuo no cuenta consigo mismo (Cfr. Caillois, 1986, pág. 5). El juego de seducción y del *alea* en el que participan simbólicamente Mirna y Saúl en este primer relato de *La geometría del caos* demuestra la forma en que los seres

humanos se desenvuelven en un entorno posmoderno y líquido, en el cual la mecánica del ludismo representa la panacea ante una concepción absurda sobre la existencia.

No hay certeza acerca de si el catalogado como “oscuro instinto” al que obedecen inconscientemente las acciones que realizan los personajes dentro de su rol se trata del azar, es la propia tendencia autodestructiva de los seres humanos frente a las implicaciones de esta época o existe alguna otra explicación no visible.

La relación que guardan Mirna y Saúl refiere a la búsqueda de la re-unión del ente respecto de una significación. El *constructo* de pareja que se plantea en el texto retrata la supervivencia del individuo posmoderno en el contexto líquido, en tanto se atribuye a su contraparte como proveedora de valores de alteridad. A partir de la relación entre la pareja y la exploración del *otro*, de esa manera el personaje reconstruye la noción del encuentro consigo mismo como un espejo, es decir, en un estado anterior a la transparencia que supone la modernidad líquida.

El sujeto es significativo a partir del momento en el cual se reconoce e identifica la existencia de la pareja como “*otro yo*”. En el texto, la búsqueda de dicha contraparte reflectora es planteada, efectivamente, como un juego a merced del azar, pues solo en el azar se podría situar una supuesta “originalidad” o “individualidad”. Tal como en la historia de Saúl y Mirna, “la implacable y mágica combinación de situaciones, hechos y sucesos que intervinieron para acercarlos el uno al otro” (Molina, 2002, pág. 13), el conjunto de todos estos elementos azarosos son los que definen o marcan una diferencia en medio del “ciclo ininterrumpido del Eterno Retorno” (Molina, 2002, pág. 13). Quizás la humanidad, junto con los demás entes que constituyen el Universo compartimos un Origen común, todos hemos sido Uno Mismo siempre y la afirmación de un *yo* que señala a *otro* es tan solo una interacción de sí mismo para consigo en avatares que enfrentan condiciones diferentes entre sí. Baudrillard explica que:

De todas las prótesis que jalonan la historia del cuerpo, el doble es sin duda la más antigua. Pero el doble no es exactamente una prótesis: es una figura imaginaria que, como el alma, la sombra o la imagen en el espejo obsesiona al sujeto como su otro, hace que sea a la vez él mismo sin reconocerse jamás, obsesionándole como una muerte sutil y siempre conjurada. No siempre, sin embargo; cuando el doble se materializa, cuando se vuelve visible, significa una muerte inminente (Baudrillard, 1991, pág. 123)

Ello equivale a decir que el amor o, por lo menos, la concepción del *amor romántico* es una ilusión del sujeto para poder abstraer la búsqueda por el autoconocimiento. Esta aseveración no atañe al grueso de los individuos posmodernos, al contrario, en la era del *mass media* y la alienación, no se puede hablar de una consciencia plena de este planteamiento, porque no tiene lugar en una *diégesis mimética*, Baudrillard menciona que “Cada cual puede soñar y ha debido soñar toda su vida en una duplicación o una multiplicación perfecta de su ser, pero esto sólo tiene fuerza de sueño y se destruye al querer forzar el sueño en lo real (Baudrillard, 1991, pág. 123). Aunque de fondo esta optativa no escape de la fatalidad, es más asequible lidiar con la utopía que confrontar la falta de sentido. Por tanto, los personajes Mirna y Saúl mantienen un dinamismo que los acerca y los aleja en el mismo espacio, afirmándose en imágenes móviles y decadentes de sí mismos, sujetos errantes cuyo encuentro garantiza sólo en apariencia la estructura temporal de la unidad.

2.3 La liquidez del sujeto en “Sonámbulos”

*Abandonen toda esperanza de unidad,
tanto futura como pasada, ustedes, los que ingresan
al mundo de la modernidad fluida*
Zygmunt Bauman, Modernidad Líquida

*Extraño Narciso: ya no sueña con su imagen ideal,
sino con una fórmula de reproducción genética al infinito*
Jean Baudrillard, El otro por sí mismo

Develada la lógica de juego como mecanismo de supervivencia de los individuos en la modernidad líquida según el discurso de Baudrillard presente en la obra de

Molina, es menester describir cómo se desenvuelven los individuos en su contexto a partir de otra tipología lúdica además de la correspondiente al *alea*. El *illinx* o vértigo que experimentan los “jugadores posmodernos” se proyecta en la conciencia de su fragilidad ideológica, el hecho de admitirse como protagonistas de un proceso de involución y repetición infructuosa de lo ya estipulado en otras eras del pensamiento humano.

En función de tal directriz lógica, conviene hacer mención de que el título del texto se afirma con elemento rector de las tres diégesis que constituyen *La geometría del caos*, de tal manera que las palabras geometría y caos merecen especial atención. Así pues, entre sus diversas acepciones, encontramos que “geometría” refiere al “Estudio de las propiedades y de las magnitudes de las figuras en el plano o en el espacio” (RAE, 2018). Mientras que por “caos” se entiende

1. m. Estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos.
2. m. Confusión, desorden.
3. m. Fís. y Mat. Comportamiento aparentemente errático e impredecible de algunos sistemas dinámicos deterministas con gran sensibilidad a las condiciones iniciales (RAE, 2018).

En tanto que los adjetivos con los que se señala a lo caótico pueden asociarse simbólicamente a las características que describen la modernidad líquida, se puede definir el concepto “la geometría del caos” como una puesta en escena de la modernidad líquida.

“Sonámbulos” es el segundo relato de *La geometría del caos*, lo considero el más ilustrativo para exponer cómo es el contexto caótico donde se sitúan los personajes del libro. Este texto presenta tres historias de forma simultánea, la historia de Gabriel, Rafael y Ariel. Cada uno de ellos es retratado como individuos de *estratos sociales* o condiciones socioeconómicas diferentes: clase baja (Rafael), clase media (Ariel) y clase alta (Gabriel). La trama del relato, en una primera lectura, se centra en describir la forma de vida de cada uno de los personajes, incluidos sus conflictos personales y sus deseos, respectivamente.

2.3.1 El hombre moderno y el personaje líquido

Rafael Silva es un personaje que vive de recolectar basura en las afueras de los mercados y “de buscar reflejos en las calles de la ciudad” (Molina, 2002, pág. 37). Se menciona que creció en un orfanatorio y, luego de escapar de éste, se ve inmerso en el consumo de drogas como el “chinchol” (alcohol de farmacia mezclado con refresco) y cemento (Cfr. Molina, 2002, pág. 38). Su alimentación se basa en masticar *loritos* (carne podrida hervida hasta quedar carbonizada) y desperdicios que recolecta en las inmediaciones del mercado de San Ángel (Cfr. Molina, 2002, pág. 38).

Gabriel Avendaño se presenta como un personaje cuya afición es primordialmente la adquisición de dinero y riquezas materiales. Es un individuo que trabaja en la Casa de Bolsa, proviene de una familia adinerada y vive en una de las zonas más lujosas de la Ciudad de México. Se encuentra casado con Perlita Zertuche, quien es descrita como “una mujer más bien estúpida, de redondeadas formas y escasa de alcances culturales, ideal para compartir con su cónyuge una vida aburrida” (Molina, 2002, pág. 39).

La vida de Gabriel está íntimamente marcada por un esquema social predefinido. El narrador establece que los valores que se inculcaron a este personaje son inmarcesibles. Su forma de actuar responde en todo momento a protocolos sociales y el valor que se le asigna socialmente a un individuo está determinado por su estatus socioeconómico. En general, la vida de este personaje es catalogada por el narrador como insulsa, aburrida y dominada por modas (Cfr. Molina, 2002, pág. 39).

Uno de los motivos recurrentes en este relato es la incapacidad de acción voluntaria por parte de los individuos, lo que sugiere una “adaptación” más bien impuesta por su rol social. De los protagonistas de la historia, Gabriel es quien

ejemplifica de mejor manera esta condición. Por ejemplo, acerca de su forma de vestir, el narrador explica que

lo que él consideraba un traje sastre y que no era otra cosa que un uniforme: saco y pantalón Hugo Boss, camisa de seda, corbata Hermés, zapatos italianos, calcetines ingleses... en suma, todo aquello que requiere para trabajar un hombre de provecho que ha tenido una excelente educación en colegios y universidades de alta nominación (Molina, 2002, pág. 44).

Gabriel forma parte de un sector de la población que es reconocido como un ideal de éxito, sin embargo, su demarcación social también implica el abandono de su libertad para acoplarse a este modelo de vida, lo que supone la posibilidad de reflejar en ello la falta de satisfacción que manifiesta a lo largo del texto.

La identidad de Gabriel Avendaño es fundamentalmente producto de la herencia, pues adopta los patrones que su contexto le han facilitado, incluidas las características de su pareja pues, como se menciona en el relato:

heredó de su padre, además de estos fabulosos tesoros, el gusto por las mujeres más bien bajitas, un poco rechonchas, de amplios senos y que compartieran, como su madre con respecto a su padre, el gusto por el dinero, la buena posición y la alimentación constante de una jugosa cuenta bancaria (Molina, 2002, pág. 39).

Ariel Franco, por su parte, es definido como un escritor promedio cuyos mejores momentos transcurrieron en su adolescencia y, en la actualidad, su trabajo no es tan trascendente como el de otros escritores (Cfr. Molina, 2002, pág. 40). Este personaje se encuentra casado con Graciela, una mujer “que, al decir de todos, era extremadamente hermosa, de buena familia y cuidados modales, y cuyo único defecto había sido enamorarse del hombre equivocado” (Molina, 2002, pág. 40). El matrimonio entre Graciela y Ariel sucedió “luego de seis meses de borrachera”, con la fugacidad que caracteriza las relaciones sociales en la modernidad líquida.

A lo largo de la obra, el narrador se refiere a los tres personajes con expresiones como “eran un solo ser” (Molina, 2002, pág. 37), “un ser dividido en tres partes” (Molina, 2002, pág. 40) y “los Tres que son el Mismo” (Molina, 2002, pág. 82). Es decir, el narrador reconoce a los tres personajes como elementos que conforman una unidad. Hay instantes en que el narrador mismo se reconoce como

un ente colectivo, por ejemplo, al discutir sobre la situación de Ariel Franco se refiere a sí mismo como “nosotros, simples relatores de esta extraña historia” (Molina, 2002, pág. 40).

Los personajes tienen, eventualmente, recuerdos o sensaciones que no corresponden con su vida. En el caso de Rafael, por ejemplo, quien se describe en el texto como una persona sin hogar ni recursos económicos, en un momento de la historia al encontrarse dormido sobre un montón de periódicos reflexiona sobre lo placentero que ha sido su sueño y el narrador explica que “hacía mucho tiempo que no dormía tan bien, todavía podía sentir la líquida suavidad de unas sábanas de seda y el rotundo y cálido cuerpo de una mujer rubia, de largas pestañas, que dormía junto a él plácidamente” (Molina, 2002, pág. 40-41). Este personaje también experimenta sensaciones sobre haber abandonado pertenencias en el plano de sus sueños, tales como un reloj de oro, llaves de casas enormes y automóviles de lujo (Molina, 2002, pág. 41). Así como estas reminiscencias, hay otras que se manifiestan como indicios de haber protagonizado experiencias o vidas contrastantes con la actual y, de la misma forma, este hecho se repite con cada uno de los personajes.

El sueño es representado en el texto como la plataforma a través de la cual los personajes pueden acceder a otros espacios y vidas ajenas a las suyas. Este elemento posee una importancia fundamental en la interpretación del relato y se manifiesta desde el título de la narración: “Sonámbulos”. Según su definición en el diccionario, un sonámbulo es una persona “que mientras está dormida tiene cierta aptitud para ejecutar algunas funciones correspondientes a la vida de relación exterior, como las de levantarse, andar y hablar” (RAE, 2018).

La cualidad de sonámbulo, en el texto, da cuenta de que los personajes se hallan a merced de dos mundos o dos campos de acción. Las reminiscencias y los recuerdos sobre aquello que sueñan los personajes tienen implicaciones directas con las acciones de los otros protagonistas del relato. Asimismo, las decisiones y deseos que manifiestan se relacionan con los de sus semejantes, por ejemplo, Rafael recuerda “que tenía que entregar un cuento en un retorno”, es decir, hace

alusión a los deberes que Ariel tiene como escritor para publicar en la revista “Retorno” (Molina, 2002, pág. 46). De igual forma, Gabriel, luego de despertar de un extraño sueño recuerda que, dentro de éste,

tenía que escribir algo, no sabía qué, un cuento o un relato, pero no podía encontrar el argumento, ya que éste, de forma asaz extraña, se había metido en la botella de alcohol de 96 grados y orange crush sin gas que don Fernando Treviño, accionista de la Casa de Bolsa, le había ofrecido a cambio del aumento de sus ganancias (Molina, 2002, pág. 43-44).

En esta parte, así como en otras donde se explicitan situaciones referentes a lo onírico, la narración se vuelve estrambótica, pues mezcla pensamientos y acciones tanto propias como de los otros personajes a manera de poseer lo que se puede denominar como una “consciencia colectiva”.

De forma curiosa, a lo largo del texto se reconocen ciertos elementos intertextuales que aluden al cristianismo, por ejemplo, los nombres de los protagonistas: Ariel, Rafael, Gabriel, son todos provenientes del hebreo y, concretamente, son nombres de arcángeles. Otra referencia al cristianismo es que, a la edad de treintaitrés años, la vida de cada uno de los personajes se transforma de manera definitiva tras “un vuelco en su destino” (Molina, 2002, pág. 40), es decir, el accidente que involucra a los tres puede remitir la edad en que Jesús fue crucificado para expiar los pecados de sus creyentes, esta referencia se puede traducir en el texto como un indicio de un factor de cambio que pueden enfrentar los personajes. El trío de personajes que protagonizan la historia puede aludir a la Santísima Trinidad del cristianismo (Padre, Hijo y Espíritu Santo), es decir, simbólicamente se asume al conjunto de los tres personajes de “Sonámbulos” como parte de una unidad de significación mayor que debe cumplir determinada tarea.

Otras referencias intertextuales al cristianismo presentes en el texto son, por ejemplo, las ocasiones en que el narrador se refiere a Rafael y sus acompañantes, otros vagabundos, de la siguiente forma: “Hizo el intento de volverse a quedar dormido pero fue imposible: los demás ángeles caídos comenzaban a desperezarse y Rafael empezó a percibir el olor de las ropas

podridas y los cuerpos que no se habían bañado por lo menos desde hacía varios meses” (Molina, 2002, pág. 41).

En este esquema de interpretación donde se asigna a los vagabundos la *categoría semántica* de “ángel caído” se da cuenta de una lectura de mundo, por parte del narrador, donde se considera a estos personajes como acreedores a una condena. Simbólicamente, la infracción que les ha condenado puede aludir al hecho de que, como vagabundos, son infractores contra un sistema que los rechaza o del que deciden no formar parte o, quizás, a una condena mayor que apela a su condición humana propiamente.

En cuanto a la implicación simbólica de los elementos textuales recuperados, se considera que éstos se relacionan alegóricamente a lo establecido por Bauman sobre el modo de vida de la sociedad líquida como una suerte de condena a causa de la búsqueda por la libertad y el eventual fracaso de ésta.

A partir de la propuesta de Bauman sobre el futuro de la modernidad líquida y, en relación con la obra, se considera que la libertad genuina se alcanza solo a través de la sociedad y no individualmente. Uno de los rasgos filosóficos más destacables en lo establecido por Bauman en su análisis de la modernidad es precisamente el hecho de promover la reunión del pensamiento humano, sin embargo, no con un motivo alienante sino, más bien, para brindar un cauce reflexivo en torno a qué es lo más conveniente para los miembros de la sociedad a través de las acciones en conjunto. Mientras la reunificación de los individuos no se lleve a cabo, la humanidad está condenada a la inestabilidad y el caos, dicho en palabras de Bauman

La libertad no puede obtenerse en contra de la sociedad. El resultado de la rebelión contra las normas, aun si los rebeldes no se han transformado directamente en bestias y perdido la capacidad de juzgar su propia condición, es la agonía perpetua de la indecisión unida a la incertidumbre acerca de las intenciones y las acciones de los que nos rodean –algo capaz de convertir la vida en un infierno– [...] Lo que se ha roto ya no puede ser pegado (Bauman, 2003, pág. 25-27).

La rebeldía que señala Bauman se refiere a la emancipación del hombre líquido sobre la modernidad sólida. Dicha revelación desemboca en la creación de un entorno hostil como el descrito en “Sonámbulos”, un contexto abatido por la corrupción, repleta de seres quienes al carecer de una identidad adoptan un modelo de vida prefabricado, personajes meramente enfocados en la satisfacción individual, carentes de autocrítica y empatía.

Los llamados “rebeldes” u hombres posmodernos son retratados en el texto como seres frágiles ante su entorno. En el caso de Gabriel como “sujeto líquido”, se menciona por ejemplo, que “una vez fuera de su casa, se sintió inseguro, como un animal expulsado de su territorio” (Molina, 2002, pág. 45). Bauman analiza la forma en la que el sujeto líquido dispone del espacio en una ciudad y señala que, a pesar de que al transitar por la ciudad considerada como “espacio público”, las edificaciones que constituyen la urbe también reflejan un extrañamiento hacia los sujetos ajenos a éstas, pues: “Estas fortalezas/ermitas herméticamente selladas están en el lugar, pero no pertenecen a él... y estimulan a cualquiera que esté perdido en la chata vastedad de la plaza a seguir su ejemplo y sentirse del mismo modo” (Bauman, 2003, pág. 105).

La sensación de extrañamiento que experimentan los personajes respecto a los espacios públicos o fuera de su entorno personal son un ejemplo del aislamiento que supone la modernidad líquida en relación con los demás sujetos. El patetismo es una constante que atañe a los tres personajes principales de la obra y también demuestra lo adverso del contexto líquido, pues dentro de éste los individuos en sus relaciones sociales fracturadas se hallan a merced de las circunstancias que, en la mayoría de los casos, los superan.

El sueño es también un elemento que cumple la función de proyectar los deseos profundos de cada uno de los personajes, en el caso de Rafael, por ejemplo, sus anhelos se proyectan en las ensoñaciones que reproducía a partir de los recortes y las historietas (Cfr. Molina, 2002, págs. 64-65). Este personaje demuestra un profundo deseo por ser competente socialmente, es decir, contar con un estatus social cómodo:

Antes de llevar el cuento al retorno, Rafael volvió a mirar el cómic. Sabía de memoria cada diálogo del cuento [...] Rafael trataba de sentir, con una fantasía desbordante, qué era lo que sentía una persona que tenía trabajo y salía a descansar. [...] Y aquí ocurría lo interesante: aquel hombre común [el personaje del cómic] de vida exótica para Rafael, se convertía en algo más raro y fantástico: de anodino burócrata, pasaba a convertirse en un ser extraordinario, una especie de superhombre (Molina, 2002, págs. 64-65).

Las aspiraciones de Gabriel, por su parte, se manifiestan en el texto como un deseo de mostrar una autodeterminación y competencia personal en su persona. Él mismo admite frente a Sara, su amante, que no se siente cómodo consigo mismo, en cambio, siente que está viviendo la vida de alguien más (Cfr. Molina, 2002, pág. 52). Sara responde a Gabriel que su problema se trata de una necesidad de cambio: “No puedes estar todo el tiempo dedicado al negocio y a las relaciones públicas. Tienes atrofiado tu mundo interior. Desde un punto de vista espiritual eres como un niño. No te das cuenta...” (Molina, 2002, pág. 52).

La impotencia e inconformidad que Gabriel pone de manifiesto en el texto se sublima a su vida sexual con Perla, su esposa, pues el narrador menciona que “Compartía con ella [Sara] todo aquello que Perla no podía darle por pudor, por vergüenza o por aburrimiento. Sara era una mujer fogosa e imaginativa que despertaba, casi siempre con mucho trabajo, la escasa potencia sexual de Gabriel” (Molina, 2002, pág. 52).

La relación que Gabriel comparte con Sara simboliza el escape virtual del personaje en relación con su contexto predeterminado y la inconformidad que siente ante éste. La situación que enfrenta Gabriel respecto a su forma de vida tanto en lo laboral como en lo familiar se puede representar como un malestar del que busca escapar quizás debido a que su postura social ha sido, en cierta forma, heredada o predeterminada y no ha representado un verdadero esfuerzo, crecimiento o elección personal del personaje en cuestión y, por lo tanto, sus deseos inconscientes se han reprimido y manifestado en el descontento personal. Por ello, Sara representa un personaje que concede a Gabriel la liberación de sus deseos profundos, tanto en el aspecto sexual como en lo sentimental.

Ariel, por su cuenta, es representado en el texto como un personaje cuya relación sentimental pende de un hilo a causa de, según los señalamientos de su pareja, sus salidas nocturnas a la cantina, falta de interés en su relación, absoluta indiferencia con respecto lo que le pasa a su pareja y la incapacidad de traer dinero a su casa (Molina, 2002, pág. 58). Durante el tiempo en que su cónyuge externa sus inconformidades contra Ariel, este personaje se ve inmerso en una ensoñación

Aquella somnolencia le hacía mirar la sala como si estuviera en un enorme túnel, al tiempo que le pareció que de su cuerpo emergía un olor insoportable, como si no se hubiese bañado en años. O también le parecía como si en lugar de los gruesos calcetines blancos trajera puestos un par de zapatos viejos, rotos de las puntas por donde asomaban los dedos de los pies, pero la sensación le duró apenas unos instantes (Molina, 2002, pág. 58).

Esta visión que enfrenta Ariel alude al contexto que encarna su contraparte Rafael en tanto su condición de “vagabundo”. Según Christopher Domínguez Michael, el personaje del vagabundo es un individuo recurrente en los cuentos de Mauricio Molina. El vagabundo es visto como “ese ser consciente y voluntariosamente desprendido de la comunidad” (Domínguez, 2007, pág. 329).

Simbólicamente, el personaje del vagabundo en esta obra representa la disfuncionalidad social del sujeto y, asimismo, alude la búsqueda constante, el vacío existencial, el vivir a disgusto y la poca o nula competencia al relacionarse con otros individuos. Esta condición como tal es representada en el texto como un estado virtual, tal como sucede en la ensoñación de Ariel a raíz de su discusión con Graciela y, desde una lectura simbólica, la condición de vagabundo se ignora o no se manifiesta explícitamente por parte de los personajes (en el caso de Ariel y Gabriel), sin embargo, se apela a esta durante situaciones que involucran el vertimiento de valores que representa.

En “Los suicidas”, otro relato de Mauricio Molina contenido en *La trama secreta* (2012) se elabora el siguiente retrato social sobre el paisaje posmoderno:

Mario observaba los rostros indiferentes de los ciudadanos, las sombras alargadas proyectándose en los muros, los ademanes ligeros de las muchachas, la quietud abismal de los mendigos. Los trajes oscuros de los hombres contrastaban con los

cálidos colores de las mujeres: los trajes negros de los sonámbulos enlatados en sus automóviles contaminantes, los trajes negros de sepultureros o de cuervos, de políticos, burócratas, empleados bancarios. Mejor vestirse como aquellos cadáveres anticipados que pasar por sospechoso o por un loco (Molina, 2012, pág. 46).

En virtud de dicha descripción, se puede aludir a la condición de sonámbulo como una alegoría de la alienación social, ideológica y política, quizás de forma voluntaria o por lo menos semiconsciente. Un despertar, entonces, simbolizaría la consciencia plena de dicho estado; la condición de vagabundo, al contrariarse frente a un sistema social, confiere también posibilidades de acción ulteriores de aquellos sujetos sumidos en el sueño, es decir, respecto de una completa alienación o inconsciencia de su estado y acciones. El sonambulismo es el umbral entre una condición y otra.

El *sonambulismo* de Ariel se manifiesta durante una riña verbal entre él y Graciela:

—Estoy harta —prosiguió Graciela como si estuviera dictando una clase de filosofía— de tus salidas nocturnas a la cantina, de tu falta de interés en nuestra relación, de tu absoluta indiferencia con respecto lo que me pasa a mí y sobre todo que seas incapaz de traer dinero a esta casa.

Ariel la miraba, pero sentía al mismo tiempo que se le cerraban los ojos y que en realidad lo único que quería era olvidarse de aquellas palabras y meterse en la cama para dormir de nuevo. Aquella somnolencia le hacía mirar la sala como si estuviera en un enorme túnel, al tiempo que le pareció que de su cuerpo emergía un olor insoportable, como si no se hubiese bañado en años. O también le parecía como si en lugar de los gruesos calcetines blancos trajera puestos un par de zapatos viejos, rotos de las puntas por donde asomaban los dedos de los pies, pero la sensación le duró apenas unos instantes (Molina, 2002, págs. 57-58)

Finalmente, ella remite a la condición de éste como un fracasado, no solo en el ámbito personal, sino también en el aspecto laboral: “No sé cómo es que te dices escritor si ni siquiera has escrito una sola línea desde hace meses [...] Tú te debates en el silencio inútil de tu miseria personal” (Molina, 2002, pág. 58).

La somnolencia que experimenta Ariel, los *reforzadores semánticos* que apelan a la condición de vagabundo, el deseo de regresar al *sueño* y los señalamientos de Graciela permiten construir un perfil del personaje catalogable como un individuo que atraviesa un proceso de transición (somnolencia), dicho de

otra forma, el sujeto se halla en un orden diegético en el cual se muestra incompetente y también alude a un estado anterior del actual (sueño).

Luego de escuchar las declaraciones de su pareja, se manifiesta un tercer estado (despertar) por parte del personaje: “Ariel despertó por completo al oír estas últimas frases” (Molina, 2002, págs. 58). Dicho fragmento es significativo en tanto que después de éste, el sujeto supera sus limitaciones previas y logra por fin escribir.

2.3.2 Las implicaciones sociológicas y filosóficas de los personajes

El destino de Ariel, así como el del resto de los personajes, se proyecta en el texto como una cuestión predefinida. Según las observaciones de su esposa, “tenía un karma que pagar. Una vez cumplida su deuda con alguna vida pasada, sería capaz de llevar a cabo todo aquello para lo cual estaba destinado” (Molina, 2002, pág. 47).

La ensoñación y la somnolencia de la que son objeto los protagonistas de “Sonámbulos” cumple la función de revelar y representar cuál es la antesala de la transformación que convertirá (o no) a los personajes en sujetos competentes en su contexto y que les permite desprenderse de su estado actual.

La transformación, en el caso de Ariel, se ve reflejada a través de la escritura como acto de autoafirmación. El texto que Ariel elabora se trata de una reflexión en torno de la existencia del yo, la identidad, la alteridad, la relación del individuo con la colectividad y los límites entre los sujetos.

El escrito de Ariel cobra tintes filosóficos en este punto del relato. En la escritura de este personaje se dibuja una profunda crítica ontológica como se muestra a continuación:

El yo es algo siempre inestable, algo que se escapa, que designa un vacío, que revela en su simplicidad la vacuidad del lenguaje, esa sensación de que tras cada palabra se esconde un abismo, un mar de fondo, un gigantesco vacío, un complot urdido por el demonio del sinsentido [...] Yo es una falacia, como lo es el *Uno*, y

como lo es también el así llamado nombre propio. En el principio fue nadie. Al final estarán todos [...] Si no somos más que una especie de identidad vacía oculta bajo un nombre y un pronombre, entonces el individuo no existe, como quisiera hacernos creer la sociedad moderna (Molina, 2002, págs. 61-62).

Los juicios acerca del yo y la individualidad, desde una perspectiva filosófica, aluden a la forma en que los sujetos se han desprendido de una colectividad y se han sumergido en la satisfacción de sus necesidades personales hasta el punto de comprometer su relación con los demás seres en su entorno. La vulnerabilidad a la de los sujetos de esta época pone en evidencia lo absurdo que representa el ímpetu por demostrar una supuesta identidad individual.

El estilo de vida en la modernidad líquida incita a pensar en que hay un afán desmedido de los sujetos por resaltar entre el resto de los individuos. La *muerte de Dios* que propone Nietzsche representó para el pensamiento humano una muestra del interés por la autoafirmación. El hecho de renunciar y/o ser crítico de los grandes discursos, en este caso el discurso religioso, convierte también a los humanos en seres condenados a lidiar con la falta de sentido y la ineludible necesidad de buscarlo por cuenta propia.

La modernidad líquida representa el espacio donde la multiplicidad de micro discursos (producto de la fractura de los grandes discursos) interactúan en conflicto, asimilación y mezcla, entre otras formas, el paraíso de la entropía (a nivel social) en su máximo esplendor.

La vastedad de lecturas sobre el mundo e ideologías que derivan del conflicto de pensamiento humano es una de las causantes de la percepción del espacio y la alteridad para los seres humanos como entes hostiles o ajenos a éste, pues no hay muchas coincidencias entre infinidad de opciones. Los personajes de "Sonámbulos" retratan la condición de vulnerabilidad de la sociedad moderna, pues se muestran en una búsqueda constante del objeto de valor que logre reafirmar su identidad y su ser a la vez que proyectan la sintomatología de un sistema fallido.

El personaje de Ariel cuestiona precisamente la necesidad de la afirmación de la individualidad a través de su texto:

Yo es el más preciso sinónimo de *nada*. Con cuánta desazón el número uno se planta en medio de una página, mientras que números como dos, tres, o los tumultuosos veintinueve o setenta y cuatro se extienden victoriosos en las páginas, para no hablar de esos elegantes números llenos de ceros, números invencibles porque son una multitud (Molina, 2002, pág. 62)

Esta cita en particular se puede considerar como una crítica hacia el afán de la humanidad por demarcarse de los demás seres humanos y excluir la posibilidad de compartir un Origen común. Nuevamente, el *afán aséptico* de la humanidad aísla a los individuos, los enajena y frustra su capacidad de diversificarse y crecer en complejidad como especie, los aliena.

Es preciso reconsiderar si el constante interés por desligarse de lo considerado como *otredad* se trata o no de una necesidad inherente al ser humano. Según lo planteado por Ariel en su texto, parece injusto el determinar esa diferencia entre el individuo y lo colectivo, pues la autodeterminación de un particular supone una dicotomía entre el *ser* y aquello que no forma parte de éste. Se toma un acto de consciencia que define los límites de un ente y, por lo tanto, se determina también un valor. Quizás la cuestión más incómoda de la reflexión de Franco es la postura de autoridad que adopta el ser humano en su búsqueda de autodeterminación.

Tal como Baudrillard explica en *La transparencia del mal*, los fenómenos extremos llevados al límite pueden culminar en la autodestrucción (Cfr. Baudrillard, 1991, págs. 123-133). La expurgación de la otredad para autodeterminarse puede llevar a la entropía, de igual forma como la metáfora del cáncer que utiliza Baudrillard, el órgano social se asume como su propio mal por combatir (Cfr. Baudrillard, 1991, págs. 129).

La *entropía* es un término acuñado por el científico Clausius Rudolf Emmanuel en 1865. Según lo establecido en este concepto, “la energía no sólo puede medirse en cantidad, sino también en calidad; a mayor entropía, menor

calidad de la energía y mayor tendencia al caos” (García Rivera, 2009, párr. 1). La entropía tiene sus raíces en los estudios de física, sin embargo, este algoritmo se ha traducido a otras disciplinas, entre ellas el arte y también la filosofía.

Eduardo García Rivera hace una revisión en torno de la entropía y su impacto en la naturaleza. En aras de explicar dicho término a partir de un ejemplo cotidiano, él explica que

si observamos nuestro andar cotidiano veremos que se presentan varios acontecimientos que se relacionan con el concepto de entropía y de la generación de la misma, por ejemplo: la gente eficiente lleva vidas de baja entropía (altamente organizada), ellos tienen un lugar para todo (incertidumbre mínima), y requieren energía mínima para encontrar algo; en contrapartida la gente ineficiente es desorganizada y lleva una vida de alta entropía, a estas personas les cuesta minutos, si no es horas, encontrar algo que necesitan, y es probable que ocasionen un gran desorden mientras buscan (García Rivera, 2009, párr. 3)

La entropía funciona como una fórmula para medir el desorden de un sistema y la tendencia hacia éste. Dicho modelo de análisis establece también que un objeto cuya constitución sea sólida posee una vulnerabilidad en menor proporción ante el caos. Rivera explica que:

Entropía es pues caos y equilibrio en el fluir de una ley natural que parece gobernar el comportamiento del macrocosmos y por consiguiente del microcosmos. Esta aparente contradicción debe mirarse más bien como dos opuestos que se complementan para formar una sola unidad [...] En realidad cualquier estado de materia sólida contiene un menor grado de entropía que una en estado líquido, esto tiene sentido si recordamos que el líquido es un estado de la materia más caótico y desordenado (García Rivera, 2009, párr. 4-5)

Analizar la modernidad líquida, a partir de una perspectiva que retoma la entropía como eje rector, revela las posibles causas de las severas crisis de nuestra era. La sociedad líquida vista como un sistema entrópico está condenada al caos precisamente por la tendencia a la difracción entre los entes sociales. Sin unidad no hay equilibrio.

Ludwig Eduard Boltzmann, un físico austriaco y pionero de la mecánica estadística estableció la ecuación para calcular la entropía de un sistema:

A la luz de la ecuación $[S = K \log W]$, lo que esto significa es que encontraremos al sistema en el *macroestado* que está compuesto por un mayor número de

microestados. Debido a la alta dimensionalidad del espacio de fases de un sistema de muchas partículas, “mayor número” es una manera de referirse, en realidad, a un número abrumadoramente mayor; en otras palabras, prácticamente, todos los microestados corresponden al macroestado de equilibrio. Esa es la razón por la que es enormemente improbable encontrar el sistema en un microestado que no corresponda al macroestado de equilibrio (Cuesta, 2006, págs. 1-2)

Los denominados *microestados* se hallan en correspondencia directa con un macroestado, según Boltzman. Ello permite cuestionarse: ¿todo es relativo a un Origen común? Y, de ser cierto, ¿en qué radica el derecho para delimitar una supuesta singularidad en medio de un *macroestado* que varía en condiciones y complejidad solo por azar?

La modernidad líquida ha hecho que los seres humanos se aislen no solo de sus semejantes en especie, sino también de sí mismos. Tal como se explica en la ecuación de Boltzman, es menester la relación y organización entre los sistemas para no desembocar en el caos y, en la naturaleza tanto como en la sociedad, esta reorganización no es una opción, es un destino inevitable (Cfr. Bauman, 2003, págs. 38-39).

Plantear la noción del *retorno al absoluto* en un análisis sociológico remite al cuestionamiento sobre qué es *lo humano*. Luego, si se logra definir lo humano, el conflicto acerca de la particularidad humana remite a la noción de *identidad*. El ser humano se puede definir, en un primer plano, por sus atributos y capacidades físicas y fisiológicas, se le atribuye un vertimiento de valores a partir de diferentes fuentes, entre ellas, condiciones sociales, políticas, ideológicas y culturales, además del impacto de sus acciones.

Es posible aseverar que la forma de pensamiento, el actuar y, por lo tanto, lo definido como identidad está determinada casi por completo por las circunstancias a las que se enfrenta cada ser humano, entre ellas el azar. Quizás sea un acto soberbio del ser humano el hecho de eludir un Origen común de la materia en complejidad (allí radicaría el *retorno al Absoluto*, en el reconocimiento de dicho origen homogéneo) o sea un mecanismo de defensa autoinducido para

evadir el insoportable vértigo de mirarse a sí mismo en un destino fatal, el sinsentido.

2.3.3 El azar y la tragedia en la modernidad líquida

El azar está implicado en toda la configuración de la modernidad líquida. Este elemento es el que determina cómo se construye un individuo: clase social, características físicas, raza, sexo, nacionalidad, entre muchos otros aspectos, así como eventualidades tales como el conocer o no a determinadas personas, situarse o no en determinados lugares y en tiempos específicos que suponen una serie de eventos los cuales, a su vez, pueden ocasionar otros encuentros o situaciones específicas.

La vida como tal es concebida científicamente como un evento azaroso. Lejos de todos los apelativos románticos que se le puede asignar, la vida en el planeta Tierra es el producto de miles de millones de años durante los cuales se han suscitado inconmensurables sucesos que han resultado en lo que conocemos actualmente como *realidad*.

Para los seres humanos, el origen de la sociedad se sitúa en la organización tribal, gracias a ello, a lo largo de la historia se ha designado al ser humano como “ente social”. En la modernidad líquida, parece que los vestigios de organización y contacto con los demás seres humanos se han degradado a tal punto en que se cuestionan los límites reales entre lo individual y lo colectivo. En el texto de Ariel Franco se dice que:

Estamos condenados a ser un plural de voces, una diversidad de seres, una turbamulta de personas. ¿Qué nos impide por lo tanto dejar de ser nosotros mismos y convertirnos en otras personas? ¿Quién puede asegurarnos que el que se despertó hoy en mi cama va a ser el mismo al dormirse en ella? ¿Tan sólo un puñado de recuerdos, emociones, sensaciones? ¿Acaso esa falacia que llamamos tiempo? El cuerpo, tan solo el cuerpo, nos puede asegurar lo que somos. Cambiamos tanto a cada momento que no sabemos si hace unos segundos éramos otra persona y en este momento somos ésta o si más adelante seremos aquella

otra. Todo esto es inquietante y quizá por lo tanto verdadero (Molina, 2002, págs. 62-63)

Para Franco, los límites del *yo* se hallan en correspondencia con la corporalidad, la cual también es producto del azar junto con los elementos descritos. Quizá en la medida en que los seres humanos seamos conscientes de las profundas implicaciones del azar en el Universo logremos encaminarnos cada vez más hacia un autoconocimiento como sociedad, especie, seres vivos y elementos del cosmos.

Luego de los eventos protagonizados por Ariel, se narra el momento en que Rafael se encuentra en su escondite en busca de sus pertenencias, las cuales resultan ser sumamente significativas:

Rafael sacó del fondo del escritorio una bolsa negra de plástico que contenía tres aretes de bisutería encontrados en la calle, dos monedas checoslovacas del periodo soviético, una plomada de las que usan los albañiles para verificar la simetría de una construcción, media pluma Montblanc rota, unos calzones de seda de mujer que tenían a la altura del sexo una mancha de sangre, la concha maloliente de una tortuga que había encontrado caminando todavía viva en el Parque Hundido y a la que habían devorado las ratas y las hormigas, varios recortes de mujeres desnudas y, enrollado con una liga de media, un cómic en cuya portada se alcanzaba a leer: *Titanes Planetarios*; con una imagen de una chica en ropa interior volando en dirección de las estrellas (Molina, 2002, pág. 63-64).

Con la finalidad de analizar simbólicamente los elementos enlistados, cada uno de ellos se considera como campo semántico cuyas coincidencias entre significados son, en mayor medida, pertinentes con la lectura del texto:

1. Los aretes de bisutería son simbólicos en tanto que se enfatiza la cantidad de estos, pues el número “3” aparece una vez más en el relato. Los aretes suelen hallarse en pares, no obstante, son tres los que posee Rafael; hay una ruptura del esquema habitual del campo semántico *par de aretes*, a pesar de que no se menciona si éstos son iguales o no. Estos elementos pueden aludir a la relación de fondo que guardan los tres personajes que protagonizan el texto. Se puede hablar de una posible ausencia de un componente que determine el constructo *pares semejantes*, en consideración de la noción de pareja que Mauricio Molina ha retratado en otros de sus relatos, por ejemplo, en “Primer

amor”, una narración acerca de dos parejas que se reencuentran de manera azarosa luego de un largo periodo de tiempo sin verse, se mencionan dichos objetos:

De pronto, animada por un oscuro impulso, se puso a buscar en los cajones y en el ropero; después, como recordando algo, movió la cómoda y tras la luna del espejo dio por fin con un ladrillo suelto en el muro, lo removió y sacó del hueco unos enmohecidos aretes de aguamarina: un recuerdo [...] —Hasta pronto —respondió limpiándose las lágrimas con el dorso de la mano, mientras me entregaba los aretes que habíamos encontrado en el hotel—. Escóndelos en algún lugar donde podamos encontrarlos (Molina, 2012, págs. 57-60).

2. Las dos monedas checoslovacas del periodo soviético connotan un periodo histórico muy particular, pues se remite a una época donde tienen lugar ciertos conflictos políticos, revoluciones sociales y de pensamiento. El periodo soviético, a su vez, alude a un momento histórico donde imperaba el socialismo como corriente política de estado y también se halla latente el crecimiento del capitalismo como contraparte ideológica, es decir, también es un periodo de transición de ideales que atañen a la historia universal.
3. La plomada usada en albañilería funciona como un símbolo de búsqueda de equilibrio o estabilidad y, sobre todo, como herramienta en la formación de cimientos firmes. La mitad de la pluma Montblanc llama la atención, sobre todo, por el énfasis en la etiqueta. Montblanc es una marca de accesorios de lujo con más de 100 años de presencia en el mercado mundial. Otro aspecto representativo de este objeto es que se encuentra roto. La pluma como objeto funcional, se encuentra dañada y, por lo tanto, habría que pensar en la razón que llevó a Rafael a conservarla, quizás porque la marca le es significativa o porque le funciona a pesar de estar rota, entre otras opciones.

Otra posible interpretación de la pluma Montblanc es que alude a una ruptura o falla en el sistema capitalista (que se puede situar en la modernidad líquida). También puede representar, en conjunto con las ensoñaciones acerca de una vida de estatus social alto, un indicio de los deseos del personaje por aspirar a un estrato socioeconómico bien favorecido o evidencia de haber pertenecido a éste.

4. La ropa interior femenina manchada de sangre, la liga de media, junto con los recortes de damas desnudas, apelan al deseo de poseer a una mujer y éste, de hecho, se muestra como un anhelo constante y de suma importancia para la psicología del personaje.
5. La concha maloliente de una tortuga es significativa en tanto que se enfatiza la historia detrás del objeto pues, por un lado, es un vestigio de vida entonces ausente y, por otro lado, se narra que dicho caparazón es de una tortuga que fue devorada por ratas y hormigas en el Parque Hundido. Entre la variedad de posibles significados, al relacionarlo con el contexto social de la posmodernidad, se puede interpretar como un símbolo de la forma en que los individuos buscan la supervivencia a costa de la devoración de un *otro*.
6. El cómic *Titanes Planetarios* es connotativo, sobre todo, por la historia que se narra en éste, pues se señala que “de algún modo, cifraba sus más secretas esperanzas y deseos” (Molina, 2002, pág. 65). Se tiene presente que Rafael tiene clara la tarea de “llevar el cuento al retorno” y que él, así como Gabriel y Ariel deben cumplir un destino que implica: crear y/o entregar un cuento o historia a “retorno”, se alude también a una cuestión de *deuda kármica* y se menciona que hay un interés personal en cada personaje por autoafirmarse al adquirir un determinado objeto de valor.

Respecto de la *deuda kármica*, se interpreta como la manera en que algunos personajes de Mauricio Molina conciben o logran abstraer conceptos como el destino o, incluso, el *eterno retorno* nietzscheano a partir del pensamiento mágico, en otras palabras, se habla de una perspectiva de mundo a partir de conocimiento empírico. En “Primer amor” se ilustra este tipo de pensamiento:

Y tú ¿sigues leyendo el tarot?

—No, en realidad ya no me interesan ni la astrología ni el esoterismo, ni los karmas, ni nada de eso. Estoy aburrida de todo aquello... todo es tan inexacto, tan aproximado —añadió con melancolía.

Una nube de silencio la envolvió unos instantes, tomó un trago de vino y siguió hablando:

—... la realidad es mucho más enigmática; imagínate, ¿qué vidente, qué mago podría adivinar que tú y yo nos vendríamos a encontrar frente a una tienda de

antigüedades, en una calle del Centro, a cierta hora, después de tanto tiempo? Siempre hay algo mágico en el azar, algo que se escapa a la fatalidad, a lo planeado y seguro. Es la sal de la vida (Molina, 2012, pág. 54)

La concatenación de todos los símbolos descritos en el texto permite considerar que el subtexto de “Sonámbulos” hace una revisión en torno de la esencia del ser humano, como un retrato de la modernidad líquida, se apela a un revisionismo histórico, sociológico, filosófico, moral y antropológico incluso. El sentido de lo humano se manifiesta en el texto a través de los personajes y sus inquietudes, a pesar de las diferencias marcadas por su contexto de vida y determinado por el azar, comparten diversas similitudes, sobre todo, en su destino y su origen más antiguo.

Las referencias hacia el karma, reencarnación y un *retorno* denotan una infracción por pagar, relacionada posiblemente a la propia condición humana; pueden remitir a la historia de la humanidad a lo largo del tiempo hasta la cumbre del pensamiento posmoderno. La vida del ser humano, concretamente en la modernidad líquida, se puede catalogar como una especie de condena, y es aquí donde se ven inmersas las referencias al cristianismo y el esquema de condena-infierno.

En la *metadiégesis* del cómic *Titanes Planetarios* se menciona que, a través de su historia:

Rafael trataba de sentir, con una fantasía desbordante, qué era lo que sentía una persona que tenía trabajo y salía a descansar [...] el sujeto aquel [el protagonista del cómic] recibía, proveniente del espacio, un rayo luminoso (además del sándwich esto era lo que más fascinaba a Rafael) transportándolo hacia otra dimensión. Y aquí ocurría lo interesante: aquel hombre común, de vida exótica para Rafael, se convertía en algo aún más raro y fantástico: de anodino burócrata, pasaba a convertirse en un ser extraordinario, una especie de superhombre. Había una mujer —la de la portada— que lo esperaba al otro lado del rayo (Molina, 2002, pág. 65)

La historia de *Titanes Planetarios*, además de permitir a Rafael proyectar sus deseos más profundos, también revela su probable destino. El “rayo luminoso”, interpretado como un símbolo de transformación, indica que el sujeto debe enfrentar un proceso de cambio para acceder a lo que éste quiere obtener.

El narrador de “Sonámbulos” describe brevemente la forma de vida de Rafael, la cual se puede catalogar como repleta de carencias y maltratos, por ejemplo:

Cada que veía la imagen del rayo cayendo sobre el héroe de su cómic, a Rafael le daban ganas de sentarse en una banca y esperar, pero casi siempre los policías que cuidaban el parque, asqueados, le daban un par de macanazos para hacerlo desaparecer, convencidos de que en un parque público la peor planta de ornato era un mendigo (Molina, 2002, pág. 66).

Dicho fragmento ilustra un panorama cotidiano del *no lugar* en la modernidad líquida, pues el ser humano en condiciones menos favorables se halla como un ente ajeno a los sitios “públicos”. Escenas como ésta ponen en tela de juicio el qué tan “humana” es en realidad la sociedad líquida y cómo, a través de la ensoñación, los sujetos encuentran una vía de escape ante una realidad hostil.

El conflicto que enfrenta Gabriel Avendaño se hace visible luego de un encuentro íntimo con Sara, pues después de visitarla y, posteriormente, degustar un lujoso banquete en un fino restaurante, este personaje reflexiona acerca de su relación con Perla. Llega a su mente una serie de recuerdos sobre sus deseos reales en contraste con la vida junto a su pareja. Parece que Gabriel, además de reconocer su deseo por estar con Sara, en realidad aspira hacia una forma de vida más cercana al goce estético y apreciación del arte, lejos de la burocracia y la ostentación. En el texto se menciona que

En realidad, las ilusiones de Ariel Franco se habían mezclado con las de Gabriel Avendaño, provocando esta situación tan delicada. Pensó que el dinero no era tan importante y que en realidad podría vivir muy bien con Sara en un modesto departamento en Coyoacán (que no era otro sino el que Ariel Franco compartía con Graciela Taracena) que ya comenzaba a visualizar en su imaginación. Decidió que tenía que cambiar de vida. Recordó los días en que había viajado con Perlita a Nueva York y en las secretas ilusiones que se había hecho durante otra de sus borracheras, de rentar un lugarcito en Greenwich, donde podría tomar café colombiano y leer los libros de escritores que jamás había oído nombrar como Jack Kerouac, Albert Camus, Paul Auster, Martin Amis o Ismaíl Kadaré. Iría al cine, vería películas de Antonioni, Tarkovsky, Wim Wenders, compraría postales de Hockney, Francis Bacon o Man Ray, y las enviaría a sus amigos ignorantes de la Casa de Bolsa. Todo sería maravilloso, no como la última vez, cuando había paseado con Perla por el Central Park, hastiado de hacer compras en Sacks, de probarse unos zapatos de dos mil dólares en Bijan y de mirar idiotas e idioteces en la Quinta Avenida (Molina, 2002, págs. 70-71)

Ariel Franco remite el conflicto que enfrenta a un momento específico en su vida que involucra tanto la muerte y posterior ausencia de su padre como la elección de ser escritor:

Ariel, por su parte, siempre soñó con regresar a ciertos episodios de su vida. Creía que en algún momento todo se había convertido en una ficción [...] A menudo pensaba en la muerte de su padre, ocurrida cuando era niño, y que había marcado, según él, cada uno de sus actos. Disfrutaba pensando en lo que ocurriría si aquel hombre que ya era menor que él hubiera estado presente el día mágico en que decidió ser escritor (Molina, 2002, pág. 71)

Este personaje muestra una imperante necesidad por corregir aspectos de su pasado, entre ellos, encontrar el momento exacto donde su vida se tornó distinta a como se describe en el texto, incluidas las alucinaciones sobre la vida de alguien más.

En un instante de inspiración, Ariel Franco realiza un texto más en el cual, a grandes rasgos, se narra la misma historia de *Titanes Planetarios*: un hombre, en determinada hora del día, se halla sentado en un banco y, repentinamente, es iluminado por la luz de un rayo que lo transporta hacia otro planeta. En ese nuevo lugar, “Una mujer de cabellos revueltos (una mezcla de todas las amantes que había tenido) se acercó a él en cámara muy lenta. La mujer extendía los brazos y lo reclamaba junto a ella. Traía puesto un traje de baño que simulaba la piel de una serpiente. La mujer le suplicaba, le pedía que la salvara, que salvara a su planeta” (Molina, 2002, pág. 75).

La itinerante idea de la reunión entre los personajes con su contraparte femenina alude a una construcción simbólica de mito fundacional, como un equivalente al mito del andrógino o, de manera más concreta, al reencuentro del ser humano con la alteridad expurgada de la modernidad líquida.

Hacia el final de “Sonámbulos”, la configuración espacio-temporal del escritor se torna en un sentido crítico y semántico en tanto que se juega con los símbolos recurrentes a lo largo de la narración. El recorrido que emprende Rafael por la ciudad adopta tintes catalogables como fantásticos. Al designar esta parte de la historia como “fantástica” es por la forma en que el azar convierte lo

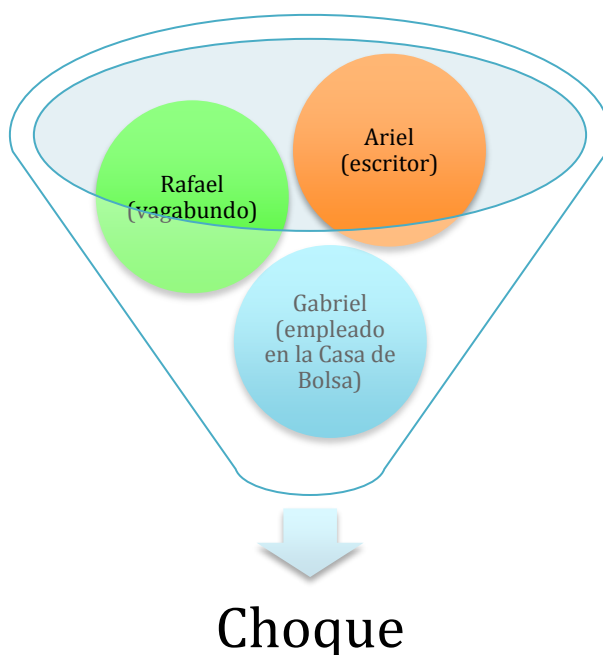
denominado como “coincidencia” (por la minuciosa y complicada forma en que se suscitan los hechos) en situaciones reales dentro del propio relato. Ejemplo de esto sucede cuando el narrador de “Sonámbulos” describe la unión entre todos los personajes del texto pues, entre las pertenencias que Rafael guarda en la última locación que visita, se encuentran un recorte de Perla Zertuche “la mujer de sus sueños, [quien] se abraza efusivamente a su esposo [Gabriel Avendaño] en una nota de sociales” (Molina, 2002, pág. 77).

Tras una serie de pasos meticulosos y específicos, Rafael se sitúa en un punto de la ciudad donde, en un determinado momento, se topa con Ariel y Gabriel, por medio de un accidente de tráfico. Al analizar cada una de las perspectivas de los personajes y, por lo tanto, las condiciones que propician el siniestro que involucra a los tres individuos, es como se puede vislumbrar un tinte “fantástico” en el relato. Para llegar al lugar del encuentro, Rafael tuvo que

sortear una serie de obstáculos en apariencia imposibles: diecisiete escaleras de subida a un puente, trescientos diecinueve pasos para atravesarlo y trece escalones para bajar hasta el nivel del suelo, más treinta y siete pasos para atravesar el tramo sur-norte entre automóviles varados por la espesura del tráfico, hasta llegar al centro del mandala. Son exactamente las 8:49, hora de verano, y la misteriosa luz azulada se produce gracias al reflejo del sol proveniente de un edificio corporativo de cristales acerados. La luz, en un instante preciso, ilumina una grieta. Dentro de ella Rafael Saknusem tiene oculto un pequeño tesoro de recortes y objetos [...] Otro de sus trofeos es una página de un suplemento literario que contiene un cuento firmado por un tal Ariel Franco que narra las vicisitudes de un mendigo en los alrededores de un mercado de San Ángel. Rafael siente que en ese pequeño texto, titulado *El pescador de reflejos*, se encuentra su propia historia (Molina, 2002, págs. 76-78)

Mientras Rafael se encuentra en la grieta iluminada, Ariel se arroja al tráfico y es arrollado por un camión de refrescos que después impacta contra el auto de Gabriel, éste, a su vez, se estrella contra el cuerpo de Rafael, quien “termina por incrustarse en una fuente. El cuerpo de Gabriel sale disparado por el parabrisas. Fractura de cráneo inmediata. Rafael ha perdido una pierna al aplastarse contra la fuente. Ariel yace en el asfalto, dios caído, con la columna partida en dos. Los tres yacen inconscientes” (Molina, 2002, págs. 80-81).

Si para Ariel Franco, tal como lo manifestó en su primer escrito, los límites



del individuo se hallan en el cuerpo ¿qué pasa cuando éstos se ven rebasados o fracturados? Los recursos fantásticos que emplea Molina en “Sonámbulos” quedan de manifiesto en los denominados *juegos con la personalidad* (Botton, 1994, pág. 194), específicamente, en forma de un aparente intercambio de personalidades entre los personajes:

Rafael despierta en el Hospital inglés y está acompañado por una mujer rubia muy atractiva quien, según el narrador, es su esposa aunque el personaje lo desconozca debido a una amnesia profunda, lo único que recuerda es “un reflejo muy hermoso

brillando en la superficie de la fuente” (Molina, 2002, pág. 81).

Gabriel se encuentra en otro hospital cerca de donde se halla Rafael, el personaje no sabe que no podrá volver a caminar, lo único que experimenta es la sensación de haber perdido su automóvil de lujo y tener entre sus manos manchadas de grasa un puñado de mangos. A Avendaño lo acompañan Graciela y Sara quienes, al entrar una fisioterapeuta rubia al cuarto de Gabriel se miran y sonríen, el personaje “Por un momento piensa que son la misma persona” (Molina, 2002, pág. 81).

Ariel se encuentra en una clínica para indigentes, le amputaron una pierna, mientras tanto, este personaje “grita, protesta, repite que va a escribir su obra maestra, una novela que va a demostrar la inexistencia del yo, la ausencia de identidad. Pide papel y pluma, una computadora, llama a gritos a Graciela, pero la enfermera prepara una fuerte dosis de morfina y se la inyecta” (Molina, 2002, pág. 82).

Mauricio Molina emplea estos recursos estilísticos como artefactos críticos en su escritura. El hecho de que el cuerpo de los personajes sea afectado rompe los límites del yo que señala Ariel en su manuscrito, pues los daños físicos ponen en entredicho la memoria y por tanto las vivencias que moldean la personalidad. El desenlace de los sucesos y la mezcla de las características iniciales de cada personaje permite cuestionar el nivel diegético (sueño, sonambulismo, despertar) en el que éstos se sitúan a lo largo de toda la narración.

De acuerdo con la lógica de juego de este relato, según la clasificación de Caillois, éste corresponde a la denominada *lilix*:

Un último tipo de juegos reúne a los que se basan en buscar el vértigo, y consisten en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción y de infligir a la conciencia lúcida una especie de pánico voluptuoso. En cualquier caso, se trata de alcanzar una especie de espasmo, de trance o de aturdimiento que provoca la aniquilación de la realidad con una brusquedad soberana (Caillois, 1986, pág. 8)

La intención constante del narrador por mostrar a los personajes como una unidad e, incluso, mostrarse a sí mismo como un ente colectivo ejemplifica de manera connotativa la tesis de Baudrillard acerca de la consciencia de los seres fractales y la correspondencia de ellos con un Origen común. Concretamente, Baudrillard establece que:

Como en los fragmentos de un holograma, cada añico contiene el universo entero. Esta es también la característica del objeto fractal: reencontrarse por entero en el menor de sus detalles. Por la misma razón, podemos hablar hoy de un *sujeto fractal* que, en lugar de trascenderse en una finalidad o un conjunto que le supera, se difracta en una multitud de egos miniaturizados, absolutamente semejantes entre sí, que se desmultiplican embrionariamente como en un cultivo biológico, saturando por escisiparidad su entorno hasta el infinito. De la misma manera que el objeto fractal se asemeja en todos sus rasgos a sus componentes elementales, el sujeto fractal sólo sueña en parecerse a cada una de sus fracciones. Su sueño, por decirlo de algún modo, involuciona hacia abajo, a un lado de toda representación, hacia la más menuda fracción molecular de sí mismo (Baudrillard, 1988, págs. 34-35)

El ente colectivo representado tanto por el narrador como por los personajes de “Sonámbulos” se puede interpretar como una representación del *sujeto fractal* que explica Baudrillard. La humanidad situada en la modernidad líquida se enfrenta al desafío de adaptación a un entorno que no admite soluciones frente a sus conflictos más profundos, frente al vórtice discursivo que representa este momento histórico. Apegados a la lógica de juego, el *illinx* o vértigo se hace visible en la conciencia de la evasión del sinsentido que supone el reconocimiento de la condición humana en calidad de seres fractales.

La insoportable realidad detrás de una *singularidad inexistente* arroja a los sujetos posmodernos a afrontar esta vacuidad como un juego propiamente establecido, con avatares que disimulan un Origen común, al mejor modo que recorriendo un tablero cuya forma corresponde con una cinta de Möbius o la encarnación mítica del *eterno retorno* nietzscheano, negados a asimilarse como extremos fractales de un conjunto primigenio, son condenados por su propia necesidad (o un ineludible rasgo constitutivo) a repetirse absurdamente hasta su desaparición.

2. 4 La identidad del voyeur, el “yo” y los seres demediados en “Investigaciones privadas”

El Otro es lo que me permite no repetirme hasta el infinito
Jean Baudrillard, La transparencia del mal

*Porque al enfrentarnos a un mundo ininteligible y problemático,
nuestra tarea es clara: debemos hacer este mundo
aún más ininteligible, aún más enigmático*
Jean Baudrillard, La ilusión vital

El tercer y último relato de *La geometría del caos* es “Investigaciones privadas”. Este texto comienza con un epígrafe de Nathaniel Hawthorne, la cita corresponde al final de “Wakefield”, una narración acerca de un personaje quien, eventualmente y sin justificación clara, decide abandonar su casa y a su familia para vivir de incógnito, en la casa del frente. Luego de pasar años como un secreto espectador de su familia, el personaje decide regresar a su antigua morada con su familia, quienes le reciben sin sorpresa alguna, como si en realidad la ruptura de su ausencia les fuera intrascendente. El propio texto de Molina acota la cita mencionada de la siguiente manera:

En la aparente confusión de nuestro misterioso mundo, los individuos están perfectamente ajustados unos a otros y todos ellos a un todo, que un hombre, al salirse del sistema por un momento, se expone al riesgo espantoso de perder su lugar para siempre... se puede convertir en el Proscrito del Universo (Molina, 2002, pág. 85).

La premisa de “Wakefield” plasmada en dicho fragmento representa un elemento muy importante para el análisis de “Investigaciones privadas”, pues a partir de ésta se ejemplifica la condición de “exiliado” que comparten el personaje principal de este texto y el protagonista del relato de Hawthorne.

Con el propósito de analizar el recorrido y la transformación de un personaje en un relato literario, Philippe Hamon propone la teoría de la construcción de los personajes. Según la propuesta de este autor, se concibe al personaje como “una especie de morfema doblemente articulado” (Hamon, 1996,

pág. 130), es decir, se considera a los sujetos como signos, desde una perspectiva semiológica. Hamon establece que:

un morfema migratorio manifestado por un *significante discontinuo* (el «sentido» o el «valor» del personaje); el personaje será definido, pues, por un *conjunto de relaciones* de semejanza, de oposición, de jerarquía y de orden (su distribución) que establece, en el plano del significante y del significado, sucesiva y/o simultáneamente, con los demás personajes y elementos de la obra en un contexto próximo (los demás personajes de la misma novela, de la misma obra) o en un contexto lejano (*in absentia*: los demás personajes del mismo tipo) (Hamon, 1996, págs. 130-131).

A partir de lo anterior, se señala que los personajes en una narración emprenden un “viaje” cuya motivación está ligada a la adquisición de sentido. El desplazamiento del sujeto y la adquisición de significación se ven condicionados por diversas circunstancias, entre ellas, la forma en que éste se articula con otros morfemas. Según Hamon:

En tanto que morfema discontinuo, el personaje es una unidad de significación, y suponemos que ese significado es accesible al análisis y a la descripción. Si se admite la hipótesis de partida de que «un personaje de novela sólo nace de las unidades de sentido; está hecho de las frases que pronuncia o que se pronuncian sobre él» un personaje es, pues, el soporte de las conservaciones y transformaciones de un relato (Hamon, 1996, p.131).

Según la teoría de la construcción del personaje, éste será definido por los siguientes roles:

- a) Por su modo de relación con la o las funciones (virtuales o actualizadas) que toma a su cargo.
- b) Por su integración particular (isomorfismo, desmultiplicación, sincretismo) en las clases de personajes-tipo, o actantes.
- c) En tanto que actante, por su modo de relación con los demás actantes en el seno de una secuencia de búsqueda, o investigación; el donador por su relación con un destinatario en el seno de una secuencia-contrato proyectada y/o realizada, etc.).
- d) Por su relación con una serie de modalidades (querer, saber, poder) adquiridas, innatas, o no adquiridas, y por su orden de adquisición.
- e) Por su distribución en el seno del relato entero.
Por el conjunto de las calificaciones y los papeles temáticos de los que es soporte (etiqueta semántica rica o pobre, especializada o no, permanente o con transformaciones) (Hamon, 1996, pp. 134-135).

El protagonista de “Investigaciones privadas” se identifica, según el narrador, como habitante de un mundo que desconoce y del que se asume como “ajeno”.

Este personaje también concibe su presencia en dicho lugar como absurda, reconoce la vida como carente de misterio, donde no hay nada oculto (Molina, 2002, págs. 85-86).

Con la finalidad de evadir la ausencia de sentido, el protagonista de dicho relato lleva a cabo lo que él denomina “investigaciones”, labores que consisten en observar y estudiar la forma en que viven los sujetos que habitan el mundo donde se halla y a quienes define como ajenos a éste. El narrador de “Investigaciones privadas” se refiere a la ocupación del protagonista del texto como una “fascinación voyeurista” pues, bajo la condición de exiliado y ajeno al espacio que habita, este personaje observa a sus objetivos desde el anonimato y valiéndose de tácticas y estrategias propias de un espía o detective.

A lo largo del relato, no se hace referencia al nombre del protagonista, no obstante, en el presente trabajo se aludirá a éste como “el investigador”. Desde la perspectiva teórica de Philippe Hamon, este personaje, en primera instancia, es definido por una relación de oposición respecto de los otros sujetos y su contexto, debido a la condición de ente ajeno y/o exiliado. El investigador invierte su tiempo no solo en observar a las personas en su cotidianidad, en un primer momento, también recoge artefactos que le son significativos en tanto que evocan “fragmentos de vidas pasadas” (Cfr. Molina, 2002, pág. 87).

Más adelante, el investigador se ve atraído por la observación de sus objetivos más que por coleccionar artefactos, según explica el narrador:

Lo fundamental era abrir una puerta de acceso hacia lo Otro, sumergirse en esa alteridad, en ese universo alógeno que constituye la vida de cada individuo [...] atestiguar esos momentos, vivir esas experiencias, era mucho más importante que fijarlos en su memoria o poseer un recuerdo. Los trofeos sólo eran fetiches: vagos fósiles de experiencias reales que le habían otorgado un placer tan intenso como para otras personas el beber un vino añejo, fumar un buen habano o contemplar las ruinas de una ciudad recién desenterrada (Molina, 2002, pág. 87).

Según lo revisado hasta ahora y, desde la perspectiva teórica de la construcción del personaje, se puede catalogar la alteridad y “lo Otro” como objetos de interés que motivan las acciones del protagonista. Este personaje asume por sí mismo un

perfil de “extraño” y más adelante es catalogado por el narrador como “exiliado del mundo” (Molina, 2002, pág. 85). El sujeto encuentra un potencial vertimiento de valores en analizar las vidas de los otros. El objeto de valor para el sujeto y el móvil de sus acciones es, en primera instancia, el deseo de una vida propia. La confrontación por el objeto de valor es en contra del entorno hostil, por la incapacidad de relacionarse con su contexto.

Las primeras acciones que toma el personaje en su viaje por la significación se centran en acumular artefactos cotidianos y personales de otros individuos, entre ellos: fotos borrosas, frascos de medicamentos caducados, fragmentos de adornos de porcelana, cartas, pañuelos, cajetillas de cigarrillos, notas, etc. A estos objetos, en conjunto, se les asigna la etiqueta semántica de “fragmentos de vidas alternas” (Molina, 2002, pág. 87), sin embargo, como fragmentos *per se* no logran saciar el interés del individuo.

El protagonista, al admitir la poca satisfacción sustraída de la acumulación de objetos, canaliza su interés a las experiencias reales que presencia, tal como se ilustra a continuación:

atestiguar esos momentos, vivir esas experiencias, era mucho más importante que fijarlos en su memoria o poseer un recuerdo. Los trofeos sólo eran fetiches: vagos fósiles de experiencias reales que le habían otorgado un placer tan intenso como para otras personas el beber un vino añejo, fumar un buen habano o contemplar las ruinas de una ciudad recién desenterrada (Molina, 2002, pág. 88).

Al atender la forma de pensar del personaje hasta esta parte de la historia, se identifica una posible admisión de un sentido absurdo hacia la naturaleza de su mundo, pues el narrador afirma que él:

Sabía que el máximo secreto de este mundo consistía en que no había tal secreto. La vida carecía de misterio, no había nada oculto en ella. Todo flotaba en la superficie, en la apariencia pura de los actos, los hechos, las cosas. Para paliar un poco esta ausencia de sentido era que llevaba a cabo sus acciones. En las cosas banales que conformaban la vida de cualquiera, se encontraba la alteridad, pura lo otro incuestionable y siempre misterioso, la tenue llama de eso precario que llamamos existencia (Molina, 2002, pág. 86).

En esta búsqueda por constatar su presencia en un mundo para él ajeno, el personaje se acerca a un cadáver hallado en el sótano de una casa abandonada. Luego de observarlo durante todo el proceso de descomposición, éste lo encuentra irrelevante. El narrador etiqueta al cadáver como “impenetrable y silencioso” (Molina, 2002, pág. 92). Esto último, aunado a la pérdida de interés por los objetos permite inferir que el personaje principal busca establecer un contacto dinámico y/o interactivo (entablar un diálogo, por ejemplo) con su objeto de deseo.

Las próximas indagaciones del personaje se centran en una familia, de la cual el narrador destaca “que vivía en una lujosa zona de la ciudad” (Cfr. Molina, 2002, pág. 92). El personaje principal ya no solo espía a los demás, sino que, a partir de esta investigación, también se inmiscuye en el lugar que habitan sus observados.

Una vez dentro del edificio, la familia se percató que hay un desconocido dentro de su casa (el personaje principal del relato) y el esposo toma un arma al escuchar el grito de pánico de su esposa. El modo de actuar este sujeto es inadmisibles ante otros individuos y no corresponde a las normas habituales de la sociedad, según lo que se ilustra en la configuración de mundo de este relato. A raíz de lo anterior, surge la interrogante: ¿el investigador es consciente de violar alguna norma al penetrar en propiedad privada y por ello en un principio solo observaba a sus objetivos a la distancia?

Enseguida, se muestra un fragmento que sublima el deseo del investigador por pertenecer a una familia: “En esa época, cuando se sentía solo y la necesidad de llevar una vida familiar era su preocupación primordial, se sintió atraído por aquella familia y por compartir sus aficiones, gustos y simples placeres” (Molina, 2002, pág. 92). Según lo indicado por el narrador, es posible afirmar que las necesidades del sujeto se actualizan y muestran un deseo de evadir la soledad (y la previa indicación sobre la falta de sentido) e integrarse socialmente y formar parte de una familia.

Respecto de los posibles deseos del personaje, es verdad que el protagonista busca en cierta forma pertenecer a la sociedad (al ser miembro de una familia), esto también indica que la razón de su desprendimiento de la comunidad es probablemente involuntaria o por lo menos irremediable en ese momento. Luego del desafortunado encuentro con la familia, el investigador se ve obligado a huir y ser perseguido por patrullas. El reconocimiento del personaje como un intruso y prófugo de la policía permiten asignarle la etiqueta semántica de “infractor”.

De concretarse la captura del personaje, el narrador admite lo siguiente como consecuencia: “Lo apresarían, iría a la cárcel. Nadie le creería que guardaba todos esos instrumentos de observación sólo como un pasatiempo. Sería declarado culpable, un delincuente” (Molina, 2002, pág. 94). Hasta este punto del relato, es posible afirmar que no hay un objetivo claro que justifique sus acciones, antes bien, éstas se encuentran a merced de ser catalogadas como amenazantes o poco sanas por parte de la sociedad con la cual tiene contacto y observa.

Jean-Jacques Rosseau en su obra titulada *El contrato social*, explica que “el orden social es un derecho sagrado que sirve de base a todos los demás. Este derecho, sin embargo, no viene de la naturaleza; luego se funda en convenciones” (Rousseau, s/f, pág. 4), es decir que, según lo establecido por este filósofo, el organismo social fundamenta su estructura en acuerdos entre los individuos. Los integrantes de una sociedad son quienes definen qué es lo tolerable e intolerable para su sistema. Son ellos quienes delimitan también ciertas actitudes, roles, consideraciones, funciones predeterminadas de los individuos y, por lo tanto, también sancionan aquello que escapa de estas regulaciones.

La sociedad representa un *microcosmos*; es en sí mismo un complejo sistema de normas que determinan un funcionamiento adecuado. Como *microcosmos*, cabe la posibilidad de que el personaje principal de “Investigaciones privadas” aluda a la sociedad propiamente como ese mundo del que se siente ajeno o desprendido, pues no se acopla a las reglas que suponen pertenecer a éste.

La inadaptación social se puede considerar como el conflicto que enfrenta el protagonista del relato respecto de su entorno. Entonces el esquema que ilustra las motivaciones y aquello que le construye al investigador se actualiza. El protagonista persigue su pertenencia en el mundo (llámese familia como punto de acceso). El opositor que obstaculiza el alcance de su objeto de deseo es entonces lo establecido previamente: la incapacidad de empatar con el mundo que le rodea.

2.4.1 Marginalidad y catábasis

Después de huir de las patrullas, el personaje principal del relato se halla en un punto de la ciudad el cual desconoce. Este sector es descrito por el narrador de la siguiente forma:

Las casas bajas de adobe, iluminadas por la luz canosa de los faroles calvos, los charcos que parpadeaban como ojos en el piso: todo aquello de pronto le otorgó una nueva experiencia real. [...] Era evidente que la casa de la familia que había tenido que abandonar contrastaba con aquella pobreza de la que ahora era testigo. Sintió piedad y devoción por todo aquello, por la gente que salía a trabajar en la madrugada para ganarse unos cuantos pesos. Para él eran tan exóticos como la familia que habitaba una mansión lujosa. A través de aquella sensación de plenitud, se dio cuenta, una vez más, que él no venía de ninguna parte, que procedía de algún sitio remoto que había olvidado y que ahora estaba perdido en el planeta ignoto de la madrugada (Molina, 2002, págs. 94-95).

El investigador se ve asombrado por el contraste entre la situación económica de la familia que había vigilado anteriormente y las personas que salían en la madrugada a ganar un sueldo para sobrevivir. Se menciona que, a pesar de haber experimentado “una nueva experiencia real”, el personaje tampoco se sintió identificado en este modo de vivir, no obstante, mostró interés por lo visto.

A partir de la “nueva experiencia real” que experimenta el personaje y las sensaciones que ésta le evoca se decide a “descender” aún más en los *estratos socioeconómicos* del mundo que habita (los cuales hace visibles el narrador al contrastar el modo de vida de los individuos observados). Este descenso metafórico se puede interpretar por medio de la *catábasis*, un concepto utilizado comúnmente en el análisis literario de la tragedia, no obstante, su uso se

considera pertinente para describir ciertos simbolismos en otro tipo de relatos, este término es expuesto por Pilar González Serrano² de la siguiente manera:

La idea de la *catábasis*, del descenso al infierno (o *inframundo*), y la posterior salida del mismo, -*anábasis* o resurrección- aparece inmersa, desde la más remota antigüedad, en el marco de las creencias funerarias de casi todas las civilizaciones del mundo. Desde que el hombre fue hombre, es decir, desde que adquirió la facultad de reflexionar sobre su propia existencia y tuvo conciencia del hecho de la muerte, necesitó, primero, enterrar los despojos mortales de sus seres queridos, después, honrar los lugares funestos o de enterramiento de los personajes notables con monumentos de entidad sobresaliente, como fueron, por ejemplo, los dólmenes y, más tarde o al mismo tiempo, alimentar la esperanza de una pervivencia en el más allá, ante la evidente descomposición de la persona física (González Serrano, 1999, pág. 1).

El protagonista de “Investigaciones privadas” no se identificó con las personas que disfrutaban de ciertos lujos (la familia que observó), tampoco se sintió parte de quienes debían salir de casa de madrugada para trabajar y sobrevivir. Más alejado de estos estratos sociales se encuentran los individuos marginados.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término *marginado* refiere lo siguiente en su primera acepción: “Dicho de una persona o de un grupo: No integrado en la sociedad” (RAE, 2018). Al retomar lo expuesto sobre Rousseau y su postura respecto de la sociedad y sus convenciones, se puede definir al sujeto que protagoniza el relato de Molina como un individuo marginado, puesto que no admite los acuerdos y normas de la sociedad que le rodea, por el contrario, los violenta. Al ser catalogado como un ser marginal o como vagabundo propiamente, el personaje se muestra más competente dentro de la lógica del relato, pues puede moverse y ser consciente de los diferentes niveles y roles de la sociedad.

La construcción del personaje que protagoniza este texto se actualiza por la forma en que se relaciona con los individuos de un estrato social no tan favorecido

² Profesora Titular de Arqueología de la Universidad Complutense de Madrid. Se doctoró en Historia, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense de Madrid. Autora de varios libros y numerosos artículos de Arqueología e Iconografía clásicas, así como sobre el Antiguo Egipto, ha impulsado y dirigido, en la Universidad Complutense, tanto en la Facultad de Geografía e Historia, como en la de Filología, centros ambos en los que ha impartido su docencia, diversos Seminarios, dedicados a la formación de los alumnos.

económicamente, es decir, los individuos marginados y se convierte en partícipe de su forma de vida, como en el siguiente fragmento:

A partir de ese momento decidió observar los lugares más ruinosos de la ciudad. Volvía una y otra vez a algunos puntos como queriendo corroborar algo [...] Sabía de las casas de los mendigos, construidas con cartón pintado; había olido el tufo de la carne podrida hirviéndose hasta carbonizarse y que comían los vagabundos con glotonería casi perversa, había estado con la gente que vivía en autos desmantelados o en vagones de ferrocarril, con las putas que atendían en los terrenos baldíos; había visto borrachos quedarse a dormir en la banca de un parque porque habían perdido las últimas monedas del día y, con ellas, el último transporte; había cantado la canción del infinito bajo las estrellas, deambulando, reproduciendo en sus paseos el movimiento errático de los cometas (Molina, 2002, pág. 95).

Pilar González define el infierno de la *catábasis* de la siguiente manera:

El infierno (del latín *infernus*) indica, etimológicamente, la parte de abajo, inferior o profunda de un edificio, o de la tierra. La conciencia de la oscuridad que se cierne sobre el que muere, antes de pasar a un supuesto más allá, unido al hecho de enterrar los cadáveres, o sus cenizas, ha contribuido a la idea de un descender de los muertos a las profundidades de un mundo subterráneo. En cambio, la idea de la resurrección la provocó el renacer anual de la naturaleza. Si la rama seca de un árbol se llena de botones al llegar la primavera, si aparecen las flores y granan los cereales en el campo, no hay por qué no creer y esperar que algo parecido pueda pasar con los hombres, cuyos restos abonan la tierra (González Serrano, 1999, pág. 2).

El descenso a los infiernos que alude la *catábasis* hace referencia fundamentalmente a una cuestión introspectiva o *catártica*. La *catarsis* puede simbolizar un destino para el investigador al ser testigo de la marginalidad. Ésta es vista como el fondo de los *estratos sociales*, el hecho de que el personaje principal de “Investigaciones privadas” se halle en los lugares más ruinosos de la ciudad y vuelva “una y otra vez a algunos puntos como queriendo corroborar algo” (Molina, 2002, pág. 95) es sumamente significativo. ¿Acaso lo que quería confirmar era su identidad como marginado?

Con el fin de ilustrar la posible relación simbólica entre la marginalidad retratada en “Investigaciones privadas” y el concepto de *catábasis* que Pilar González explica en su texto “Catábasis y resurrección”, a continuación, se muestra una lectura comparativa entre fragmentos de ambos textos:

El descenso al mundo de las sombras era un episodio puntual, motivado por razones varias, aunque en todas ellas se percibía una intención soteriológica: encontrar el camino de la salvación o regreso, lograr una catarsis individual, etc. [...] Lo importante es poder imaginar una escapada del mundo de las tinieblas, perdido en las entrañas de la tierra, donde, en el mejor de los casos, como en el Hades (el infierno griego), los que allí están son sombras descarnadas y obligadas a vivir en la oscuridad, ya que solo los grandes criminales y los que habían ofendido a los dioses eran merecedores de crueles tormentos en el Tártaro³ (González Serrano, 1999, pág. 3).

Había entrado en una zona mágica y desconocida. Serían más o menos las cuatro de la mañana cuando vio salir de sus casas una serie de sombras. Gente que salía a esas horas rumbo a sus trabajos: sirvientas albañiles, obreros que llevaban una vida tan exótica para él como la de una civilización extraterrestre (Molina, 2002, pág. 94).

La marginación y la *catábasis* se pueden vincular metafóricamente en las citas anteriores por las siguientes aseveraciones:

- 1) Los estratos sociales que se muestran en el relato funcionan como una analogía del Hades y el Tártaro del pensamiento griego, según lo expuesto por Pilar García.
- 2) El Hades sería representado por la clase obrera de la sociedad: de ahí la utilidad de comparar la visión que se tiene sobre los seres que habitan este sitio, quienes son catalogados como *sombras*.
- 3) Los marginados, puesto que representan el estrato más profundo de una sociedad, refieren al Tártaro griego. Aunado a ello, el *modus vivendi* de estos individuos bien puede ser acotado como un asunto muy complejo, en algunos casos incluso cruel o tormentoso, tal como se muestra en las descripciones de la página 95 del texto de Molina.
- 4) El interés y el recorrido del protagonista aluden la *catarsis* que experimenta Virgilio en su paso por el Infierno de la *Divina Comedia* (2008) de Dante Alighieri.

³ “El Tártaro, según la visión de Homero (*Ilíada*, VIII, 13 y Hesíodo [...] aparece como la región más profunda del mundo, situada debajo de los propios Infiernos. Había la misma distancia entre el Hades y el Tártaro, que entre el Cielo y la Tierra.” (González Serrano, 1999, pág. 3)

Los apelativos acerca de la condición de seres marginados, ángeles caídos, condena, catarsis y catábasis que se tratan tanto en “Sonámbulos” como en “Investigaciones privadas”, respectivamente, connotan simbólicamente a una sintomatología de un entramado social fallido y conflictivo para quienes se sitúan en éste, en *el Infierno de lo Mismo* (Cfr. Baudrillard, 1991, pág. 132). Posiblemente, los denominados vagabundos en este contexto optan por aislarse de dicho sistema o, incluso, éste mismo les arroja a las circunstancias que atraviesan.

2.4.2 Una lectura sobre lo social, lo filosófico y lo humano

Estela García explica que la construcción de mundo que se maneja en los relatos de Mauricio Molina “genera un cuestionamiento inmediato sobre la vida y razón de ser del hombre” (García Galindo, 2004-06, pág. 288). En la valoración de “Investigaciones privadas” se ha identificado una sociedad estratificada: el “estrato marginal”, particularmente, es abordado con mayor énfasis por el narrador del texto. En la siguiente cita, se muestran ciertos indicios que brindan datos personales sobre el investigador y resultan particularmente interesantes por la información implícita que guardan:

Se aficionó a la vida de los marginados al grado de que durante una temporada le dio por seguir los pasos de un mendigo. Se lo había encontrado varias veces al regresar de su trabajo, hasta que un día, envenenado por la curiosidad, resolvió observarlo más de cerca. Descubrió que aquel sujeto andrajoso [...] tenía muchas cosas en común con él. Era una persona metódica, que seguía diariamente un mismo itinerario y deambulaba por diversos puntos de la ciudad (Molina, 2002, pág. 96).

Se menciona que el protagonista del relato tiene un trabajo. Lo interesante del enunciado es la ambigüedad que integra. Si se presta atención, se trata de una oración polisémica, la palabra “trabajo” puede admitir diversas acepciones. Una de las posibles exégesis es que se trata de una referencia metafórica sobre las actividades que realiza el personaje, es decir, las indagaciones o “pesquisas” acotadas en el texto convierten al individuo en un “investigador”, por construcción semántica. Sin embargo, denominarle así se reconoce solamente como metáfora

por la informalidad de investigar por cuenta propia y para sí mismo, o sea, un mero pasatiempo personal.

Otra de las acepciones de la oración y la más llamativa es que el individuo en cuestión sí cuenta con un empleo real, es decir, cuenta con la capacidad de percibir un beneficio monetario y de participar laboral y económicamente con su comunidad. De ser cierto esto, la perspectiva de interpretación del texto cobra un giro radical sobre lo planteado hasta ahora por la siguiente cuestión: el personaje, al poseer un trabajo serio, formalmente se halla integrado a una sociedad; entonces se desprendería de la etiqueta semántica de “marginado”, sin embargo, esta situación también da pie a preguntarse sobre qué inspira realmente al personaje para realizar sus “investigaciones” y la causa de sentirse ajeno al mundo a pesar de pertenecer a este.

La posibilidad de que el sujeto pertenezca a una sociedad justificaría el por qué posee un automóvil, por ejemplo. Esto implica también una cuestión ambivalente: el personaje cuenta con un poder adquisitivo para poder hacerse de un coche o, en condición de marginado, el individuo hurtó el auto, lo que implicaría un delito y lo definiría como “inadaptado social”.

¿El investigador es un marginado o no? El siguiente fragmento del texto relata la reflexión que hace el investigador al analizar el contraste entre los diferentes niveles sociales de los que fue espectador como una posible pista o indicio de una respuesta:

A través de aquella sensación de plenitud, se dio cuenta, una vez más, que él no venía de ninguna parte, que procedía de algún sitio remoto que había olvidado y que ahora estaba perdido en el planeta ignoto de la madrugada (Molina, 2002, pág. 95).

El origen incierto del personaje, desde la perspectiva de representación *mimética* del mundo, puede aludir a la condición del ser humano posmoderno. Tal como se manifestó en el epígrafe del texto, “un hombre, al salirse del sistema por un momento, se expone al riesgo espantoso de perder su lugar para siempre... se puede convertir en el Proscrito del Universo” (Molina, 2002, pág. 85), como

individuos posmodernos, la humanidad se halla en este nivel de significación, en la incertidumbre, en el sinsentido y sin un fundamento firme al cual asirse, con la incapacidad de reflejarse en la multitud de individuos fractales e infinidad de discursos.

La labor humana en este contexto líquido, según Baudrillard, se centra de manera general en eludir el vértigo de una solución final (Cfr. Baudrillard, 2010, pág. 33). El eventual encuentro con *el doble* o el *Absoluto primigenio* son fenómenos reflejados en los actos sociales mediante la *mecánica de juego* como alternativa de adaptación. Baudrillard establece que:

El mundo de los individuos y de las relaciones sociales mismas ofrece sorprendentes ejemplos de este agotamiento —o resistencia— o vinculación nostálgica a un estado anterior del ser. En cualquier caso, estamos tratando, con una especie de revisionismo, una revisión total del proceso de evolución y, especialmente, del de la raza humana: una especie incapaz de hacer frente a su propia diversidad, a su propia complejidad, a su propia diferencia radical, a su propia alteridad (Baudrillard, 2010, pág. 23).

El malestar social que aqueja a la sociedad posmoderna deviene de la incertidumbre y la incapacidad de autoafirmarse como individuos plenamente particulares y creadores. Acerca de lo expuesto como cultura de masas, Baudrillard utiliza el concepto “clonación social” para cuestionar si en realidad “lo deseable” (o indeseable) por la humanidad apela a la diferenciación u homogeneización de los individuos. Baudrillard menciona que:

No hay nada que temer de la clonación biogenéticamente fraguada [...] La salvación radica en nuestros logros: sólo la cultura nos preservará del Infierno de lo Mismo. En realidad, también lo contrario es cierto. Es la cultura la que nos clona, y la clonación mental anticipa cualquier clonación biológica. Es la matriz de los rasgos adquiridos que, en nuestros días, nos clona bajo el signo de pensamiento único (y son todas estas diferencias innatas las que están anuladas, inexorablemente, por las ideas, por formas de vida, por el contexto cultural). A través de los sistemas educativos, los medios de comunicación, la cultura y la información de masas, los seres singulares pasan a ser copias idénticas de los otros. Es esta clase de clonación (clonación social, la reproducción industrial de cosas y personas) lo que hace posible la concepción biológica del genoma y de la clonación genética, que sólo sanciona la clonación de la conducta humana y de la cognición humana (Baudrillard, 2010, págs. 33-34).

En cuanto a las causas que han orillado a la humanidad a todos los males señalados sobre la modernidad líquida, quizás se trate de un asunto predestinado por la propia condición del hombre y su desmedido afán por convertirse en un ser plenamente libre. ¿Y si el hecho de asirse a un sistema social implica la pérdida de la individualidad por la irrefrenable alienación, como lo plantea Baudrillard? Probablemente no haya más opciones que la adaptación, aislamiento o alienación; Rousseau menciona que:

Renunciar a la libertad es renunciar a la calidad de hombre, a los derechos de la humanidad y a sus mismos deberes. No hay indemnización posible para el que renuncia a todo. Semejante renuncia es incompatible con la naturaleza del hombre; y quitar toda clase de libertad a su voluntad, es quitar toda moralidad a sus acciones. Por último es una convención vana y contradictoria la que consiste en estipular por una parte una autoridad absoluta, y por la otra una obediencia sin límites (Rousseau, s/f, págs. 11-12).

2.4.3 Trazos de lo fantástico en “Investigaciones privadas”

En cierto momento, el narrador de “Investigaciones privadas” menciona un sitio que el vagabundo solía frecuentar de manera rutinaria, hecho que llama la atención del personaje principal del relato: “Poco antes de las seis de la tarde, una misteriosa luz azulada, resultado del reflejo del sol proveniente de un edificio de cristales acerados, iluminaba un nicho situado justo al pie de un farol, en el camellón de una avenida transitada ubicada al Oriente de la ciudad” (Molina, 2002, pág. 96).

En dicha *escena*, el investigador intrigado observa que el mendigo atesoraba un montón de objetos. Más tarde, al ausentarse el vagabundo, el investigador hojea un cómic sin portada que encuentra al hurgar entre las pertenencias del sujeto. En el texto en cuestión, se menciona que:

Un hombre de piel rosada y pelo negro caminaba por las veredas de un parque. Al sentarse en una banca, un rayo lo iluminaba para transportarlo hacia una galaxia lejana o hacia otra dimensión. Una mujer, ataviada con ropas futuristas de los años sesenta, lo esperaba en aquel lugar fantástico. En ese mundo el personaje llevaba

acciones heroicas e increíbles en compañía de la mujer. En el momento en que finalmente se besaban, el héroe desaparecía convirtiéndose en una línea punteada y reaparecía en el mismo parque del principio de la historia (Molina, 2002, págs. 97-98).

La narración corresponde con la *metadiégesis* del cómic presente también en “Sonámbulos” (Cfr. Molina, 2002, pág. 65). Luego de que el investigador se acerca al espacio del vagabundo, nunca más lo vuelve a ver. Este fragmento ejemplifica los elementos estilísticos del autor catalogables como trazos de lo fantástico, su análisis se puede abordar desde la consideración del cómic del mendigo como un *objeto fantástico*. Según José Miguel Sardiñas, dichos artefactos:

son vías por las cuales se accede a una causalidad otra o alterna, a un mundo o sistema de leyes que, por más que esté codificado —reducido de alguna forma a convención— en los textos literarios, se aparta de la lógica real o similar a la real establecida en esos textos y es por eso difícil de entender o del todo traumático, para el personaje que lo experimenta (Sardiñas, 2002, pág. 8).

La implicación que tiene el cómic sobre el protagonista, si se le considera como objeto fantástico, en primera instancia no parece ser muy trascendente, pues directamente no se muestra una consecuencia que altere las acciones de este individuo más allá de no volver a encontrar al vagabundo. No obstante, la *metadiégesis* que se describe en el objeto se convierte también en un elemento muy significativo si se relaciona con los hechos que ocurren más adelante en la historia de “Investigaciones privadas”.

Luego de lo descrito sobre el investigador y la situación que se menciona en el cómic, la *escena* culmina con la siguiente narración: “Llegó a la conclusión de que no debía de intervenir en la vida de sus observados, bajo la pena de perderse en ellos, en sus vidas, y de perder para siempre esa precaria sensación de pertenencia al mundo que contagiaba sus días como una infección incurable” (Molina, 2002, pág. 98).

Las observaciones del protagonista continúan con una mujer de unos setenta años. Se menciona que esta persona, así como el vagabundo a quien vigiló antes que ella, es una persona que lleva a cabo una vida metódica (Cfr.

Molina, 2002, pág. 99). Éste último es parte de los rasgos con los cuales el investigador se identifica en más de una ocasión.

Después de seguir a aquella mujer durante varias semanas, el sujeto logra “dibujar una imagen precisa de ella” (Molina, 2002, pág. 101). Incluso se dispone a entrar en su departamento y hurgar entre sus pertenencias, entre las cuales se destacan un montón de fotografías viejas. El personaje también averigua que aquella persona sufre un padecimiento cardíaco. Al cabo de un tiempo, el narrador menciona que el investigador “había desarrollado una suerte de afecto. Todo lo que le rodeaba a aquella mujer solitaria le causaba una insólita ternura” (Molina, 2002, pág. 101).

Luego de esto último hay una *elipsis* en la narrativa, al cabo de unos meses, el investigador siguió a otras personas y había dejado de frecuentar a aquella mujer. (Cfr. Molina, 2002, pág. 101) Cuando el protagonista regresa a la casa de la señora, ésta se encuentra en un estado agonizante. En estas instancias, nuevamente se muestra el uso de trazos de lo fantástico por parte del autor:

Abrió la ventana y una mariposa nocturna se metió revoloteando al departamento. La siguió hasta que la vio desaparecer en el espejo que se encontraba en la habitación principal. De pronto descubrió que se reflejaba ahí dentro una puerta entreabierta completamente imposible, inexistente. Un ligero haz de luz penetraba a través de la abertura. Escuchó, o le pareció escuchar, unos pasos provenientes del espejo. Como a través de un sueño o como si se encontrara debajo del agua y mirara hacia afuera desde el interior de un acuario, atisbó una silueta que venía a asomarse por la puerta entreabierta. Era una mujer joven, tal y como la mostraban las fotografías antiguas que atesoraba en sus cajones. La mujer sonreía desde el otro lado del espejo. Era una sonrisa clara, cálida, como si le sonriera a un niño. Se quedó inmóvil mirando a la mujer en el espejo, rejuvenecida, sonriente, feliz. Era como si el tiempo se hubiese detenido (Molina, 2002, pág. 104).

Esta parte del relato puede ser considerada como un ejemplo de *vacilación*, sobre la cual Todorov menciona que:

Hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales y sobrenaturales. La posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico [...] Lo fantástico implica pues una integración del lector con el mundo de los personajes; se define por la percepción ambigua que el propio lector tiene de los acontecimientos relatados (Todorov, 1994, págs. 24-28).

Este efecto de vacilación se presenta al cuestionar la naturaleza de fenómenos ambiguos o cuya claridad es deficiente. Si un objeto o sujeto en cuestión desestabiliza las normas que rigen la construcción de mundo de los personajes, entonces se puede considerar como un fenómeno fantástico, en este caso, lo percibido por el personaje en el espejo.

La puerta entreabierta que el narrador cataloga como “completamente imposible, inexistente” (Molina, 2002, pág. 104) es catalogada como inadmisibles para lo naturalmente concebido. Otros indicios que refuerzan el planteamiento de una construcción fantástica son las expresiones de incertidumbre por parte del narrador: “Escuchó, o le pareció escuchar” (Molina, 2002, pág.104), puesto que la percepción de los hechos no es clara.

Asimismo, se describe que la visión del personaje se relaciona con imágenes que parecen provenir de un sueño. Se debe resaltar también la presencia de dos elementos recurrentes y cargados de significación: el haz de luz que ilumina a ciertos personajes y las descripciones que los personajes hacen desde una perspectiva nublada, por ejemplo: “como si se encontrara debajo del agua y mirara hacia afuera desde el interior de un acuario” (Molina, 2002, pág. 104).

Los elementos descritos, en conjunto, apuntan tanto a una construcción poética del relato (y, por lo tanto, a lo simbólico) como a una configuración fantástica, sin embargo, Todorov, menciona que estos conceptos son excluyentes uno del otro, en tanto que: “Lo fantástico implica pues no solo la existencia de un acontecimiento extraño, que provoca una vacilación en el lector y el héroe, sino también una manera de leer, que por el momento podemos definir en términos negativos; no debe ser ni “poética” ni “alegórica” (Todorov, 1994, pág. 29). La *exégesis* finalmente queda a merced del lector.

2.4.4 La lógica narrativa y sus estrategias

La narración de “Investigaciones privadas” se divide en cinco partes, la última de ellas, a diferencia del resto, inicia con un epígrafe que corresponde a la Biblia y alude al diálogo entre Jehová y Moisés (previo a su muerte) refiriéndose al oasis prometido: “...será revelada ante tus ojos, pero no podrás ir más allá... Deuteronomio, 34,4” (Molina, 2002, pág. 105). La referencia funciona como un indicio de una posible revelación para el personaje, de la cual no podrá apropiarse o antepone un suceso fatal.

El protagonista del relato se encuentra en un café con un grupo de mujeres cerca de su mesa, puede observar y estudiar su conversación. Se trata de un grupo de personas económicamente bien favorecidas. Sobre ellas, se menciona que el investigador “Conocía a esos ejemplares y sabía, por experiencia propia, que de ahí no podría sacar nada interesante. Era probable que sus sirvientas, condenadas a efímeros y a menudo sórdidos noviazgos de domingo, tuvieran vidas más misteriosas y fascinantes” (Molina, 2002, pág. 105).

Según lo planteado por Baudrillard acerca de la alienación social a través de la cultura, los individuos mayormente apegados a un organismo social tienden a desprenderse de una posible identidad individual, quizás por ello resultarían “aburridos” para el protagonista del relato quien, virtualmente, pretende desentrañar rasgos constitutivos de la naturaleza humana.

La discusión del grupo de mujeres, según lo que el personaje escucha, gira en torno de conflictos maritales, cirugías estéticas, compras, entre otros. (Cfr. Molina, 2002, págs. 106-107). La situación le resulta insustancial al personaje hasta que se menciona el nombre de una mujer que pertenece a su grupo, pero que no pudo asistir a su reunión: Valeria. El sujeto, como investigador, se hace con el número telefónico de aquella persona e indaga sobre su dirección, el lugar donde trabaja y demás datos personales, a partir de este momento inicia la “pesquisa” por parte del personaje.

El sujeto se dirige a la casa de Valeria, un edificio con el nombre “Ofelia”. Al atender las connotaciones nominales de la mujer y el edificio, Valeria deriva de su equivalente masculino y significa “Sano, fuerte” (Rivero, s/f, pág. 19); el nombre Ofelia refiere lo siguiente: “Ayuda, socorro” (Rivero, s/f, pág. 14). Ambos nombres funcionan como indicios semánticos de un posible vertimiento de valores para el protagonista.

Luego de pocos días de observación, el investigador logra crear un perfil de la mujer en cuestión:

Era una mujer joven, alta y atractiva, aunque en su rostro matutino había percibido, a través de los binoculares, la mueca de las mujeres abandonadas y la neurosis de una persona no muy acostumbrada a tratar con la gente y a trabajar en una oficina [...] Usaba un portafolios de cuero hecho a mano, de esos que se vendían en algunas boutiques de artesanías. Los pantalones de mezclilla y las blusas holgadas cubrían la silueta de un cuerpo que muy bien podría andar desnudo. En la oficina a Valeria no le gustaba contestar el teléfono y, salvo raras excepciones, accedía a tomar una llamada, lo que denotaba cierta timidez e inseguridad (Molina, 2002, págs. 109-110).

Según este último fragmento, se puede intuir que Valeria es una mujer que no se siente plenamente cómoda con el estilo de vida que lleva a cabo. Muestra cierto desapego por relacionarse con los individuos que la rodean y, en determinada medida, se aísla de su entorno social.

Más tarde, el protagonista del relato se dispone a hurgar entre la basura de Valeria, el narrador menciona que: “Sabía que para conocer a fondo los hábitos de una persona era necesario revisar su basura. Este es un conocimiento que compartía con los mendigos” (Molina, 2002, pág. 110). Esta cita representa también un indicio sobre la construcción del personaje como un individuo equiparado con un sujeto marginado, pues varios rasgos que se describen del mendigo en el texto son también atribuidos a él.

Luego de indagar entre los desechos de Valeria, el narrador comenta:

Una rápida reflexión le permitió darse cuenta de que Valeria era una mujer discreta, muy metódica y responsable. A juzgar por su cuenta telefónica, no hablaba mucho. Madre e hija [el personaje tiene una hija pequeña llamada Lorena] pasaban juntas

los fines de semana, casi siempre solas o acompañadas de otras madres solitarias y sus hijos. (Molina, 2002, págs. 110-111)

El clímax se sitúa en el momento en que el investigador se dispone a entrar en la casa de Valeria durante la noche. El narrador menciona que el personaje “llevaba una cámara digital, un manojito de llaves, una pequeña lámpara sorda. No le fue difícil entrar al *Ofelia*, que navegaba en la noche” (Molina, 2002, pág. 111). La configuración del espacio donde se desenvuelve el relato se torna muy particular:

Al llegar al departamento trescientos cuatro, reparó en que el número sumaba siete, y que siete era una cifra misteriosa, un número de esos que se negaban a cooperar, cuya perfección hacía pensar en las antiguas cartas planetarias, en la cábala, en todo aquello que implicaba la perfección de lo secreto [...] Una vez dentro se sintió feliz. La luminosidad del exterior daba al ambiente una atmósfera de acuario. Los muebles parecían flotar en la oscuridad [...] Había llegado a otro mundo, a un misterioso planeta habitado por una mujer y su hija (Molina, 2002, pág. 112).

Los elementos que acota el narrador pueden catalogarse como guiños hacia el lector para indicar que los encuentros entre el protagonista y Valeria tienen una significación particular. Aquel fue el primer contacto entre el investigador y la mujer. Según el narrador, la experiencia para el protagonista fue algo que no había experimentado y puede ser interpretada como una forma de acercamiento a la alteridad como elemento constituyente de su personaje. Se explica que el sujeto:

Había llegado donde nadie más lo había hecho [...] la visión del brillo de Lorena y la desnudez inexpugnable de Valeria tenían para él un valor igualmente apasionante. Ya sabía lo que sentirían los primeros astronautas al pisar Marte o al explorar las ruinas de una ciudad enterrada en un planeta distante: la certeza de haber accedido a él en toda su asombrosa plenitud [...] El misterio se había revelado nuevamente, el secreto de la vida consistía en que no había tal secreto. La vida valía la pena ser vivida precisamente por aquello que tenía de aparentemente banal y cotidiano [...] Había estado en un lugar al mismo tiempo enrarecido y común y corriente: el mundo de una mujer y su hija, dormidas en un pequeño departamento, en una remota provincia de la Tierra, mientras las constelaciones ondulaban en el cielo, acordadas al tiempo imperturbable del cosmos (Molina, 2002, págs. 114-115)

La experiencia y el descubrimiento al que se hace referencia en el texto puede simbolizar la alteridad que busca el personaje, a través de ella se rompe la cadena de repetición del sinsentido que enfrenta como sujeto posmoderno. Respecto a ello, Baudrillard establece que:

La alteridad radical es a la vez inencontrable e irreductible. Inencontrable como alteridad en sí (evidentemente un sueño), pero irreductible como regla de juego simbólico [...] Jamás dispondremos de pruebas, ni metafísicas ni científicas, de este principio de extrañeza y de incomprendibilidad; hay que tomar partido por él [...] El auténtico conocimiento es el de que jamás nos comprenderemos en el otro, lo cual hace que este otro no sea uno mismo y, por consiguiente, no pueda ser separado de sí, ni alienado por nuestra mirada, ni instituido en su identidad o en su diferencia (Baudrillard, 1991, pág. 158)

El relato concluye con otra incursión del investigador en la vivienda de Valeria quien, inesperadamente, se halla con los ojos abiertos y comparte con el protagonista un intercambio de miradas que abre la posibilidad de interpretar su “persecución” más bien como un juego de seducción. El narrador explica que:

Estaba frente a la misma imagen que había visto la primera vez que había entrado en esa habitación [...] Rodeó la cama para tratar de ver su rostro [...] La luna emergió a sus espaldas y alumbró el rostro de Valeria. De pronto, como si de la nada surgiese una respuesta, se quedó petrificado, inmóvil, en la oscuridad, reflejándose en el espejo, al descubierto, a la intemperie. Por fin algo imprevisto había pasado: Valeria tenía los ojos abiertos. Una ligera sonrisa, apenas una leve insinuación, le iluminaba el rostro. La sensación de que no era otra cosa que un fantasma, un error en el mundo, un extranjero; la certeza de que era alguien que no venía de ninguna parte, ese presentimiento que había invadido cada uno de sus actos como una infección en las partes irreales del ser; todo eso fue desapareciendo poco a poco y se encontró de pronto envuelto en la cálida atmósfera de la habitación de Valeria. Durante años había vagado en el desierto. Ahora estaba por llegar a la tierra prometida. Era esperado. El planeta podía ser un lugar acogedor. Valeria, cómplice, lo miraba a los ojos y sonreía en la penumbra... Afuera danzaban las constelaciones (Molina, 2002, págs. 124-125).

A partir del momento en que Valeria observa al investigador, la construcción del personaje se actualiza y adquiere un sentido. Se alude a este vertimiento de valores como un acto de complicidad. En cuanto a las interpretaciones posibles, se propone que, el contacto entre ambos personajes ya había sido predestinado por el azar al disponer las condiciones propicias para un encuentro, o por los mismos personajes quienes, aunque no de manera explícita, protagonizan un juego de seducción.

Al reconsiderar la lógica de juego como modelo descriptivo de las acciones en los relatos de *La geometría del caos*, “Investigaciones privadas” se puede ubicar como un texto que responde a la categoría de *agon*:

Todo un grupo de juegos aparece como competencia, es decir, como una lucha en que la igualdad de oportunidades se crea artificialmente para que los antagonistas se enfrenten en condiciones ideales, con posibilidad de dar un valor preciso e indiscutible al triunfo del vencedor. Por tanto, siempre se trata de una rivalidad en torno de una sola cualidad (rapidez, resistencia, vigor, memoria, habilidad, ingenio, etc.), que se ejerce dentro de límites definidos y sin ninguna ayuda exterior, de tal suerte que el ganador aparezca como el mejor en cierta categoría de proezas (Caillois, 1986, pág. 3)

En “Investigaciones privadas”, la proeza que se pone en juego es la adquisición de sentido a partir de una seducción entre el investigador y Valeria, en una suerte de pesquisa. El mecanismo de acción de los personajes, equiparado con la lógica de juego que manifiestan los demás sujetos en el resto de los relatos de la obra, se movilizan de determinada manera como una forma de adaptación a su entorno, es decir, un contexto catalogable como posmoderno. En este espacio y tiempo, donde la abundancia de sentido e hiper-comunicación erosiona una verdadera significación particular, son los mismos entes quienes buscan ser retratados y reconocidos a partir de la inercia. Al respecto, Baudrillard establece que

En todas partes se intenta producir sentido, hacer significar el mundo, hacerlo visible. Sin embargo. El peligro que corremos no es su carencia: al contrario, el sentido nos desborda y perecemos en él. Cada vez caen más cosas al abismo del sentido, y cada vez hay menos que mantengan el encanto de la apariencia [...] Lo mismo ocurre con el deseo en la seducción: no tomar jamás la iniciativa del deseo, así como tampoco la del ataque. El primero en atacar está perdido, el primero en desear está perdido. No oponer nunca su deseo al del otro, sino apuntar al lado, a falta de la apariencia, o también atraparle en su propia trampa. Para la seducción, el deseo no existe. Así como tampoco el azar para el jugador. En el mejor de los casos, es lo que permite jugar: una baza (Baudrillard, 1988, págs. 54,59).

Frente a la inestabilidad que supone la modernidad líquida, todos los entes son llamados a encontrar un sentido en la alienación, adaptación o aislamiento para no desaparecer en el sinsentido. Baudrillard dirá que

Es lo que debe ser seducido, como el resto, como Dios, como la ley, como la verdad, como el inconsciente, como lo real. Tales cosas sólo existen en el breve instante en que se las desafía a existir, sólo existen por el desafío que les formula precisamente la seducción, que abre ante ellas una sima sublime, a la que acudirán sin cesar a precipitarse, en un último resplandor de realidad. Pensándolo bien, nosotros mismos sólo existimos en el breve instante en que somos seducidos, sea lo que sea lo que nos arrastre: un objeto, una cara, una idea, una palabra, una pasión (Baudrillard, 1988, pág. 59)

Tal como lo explica Baudrillard y la puesta en marcha de su propuesta en *La geometría del caos*, en medio del aparente desorden, clonación social, política e ideológica y el eventual estancamiento, revisionismo e involución del pensamiento, entre otras cuestiones que caracterizan a la posmodernidad, la lógica de juego es propuesta como un medio de adaptación a un entorno como el descrito, en el cual la seducción entre los seres desesperados por una significación real se hallan dispuestos a merced del azar y la fatalidad, en espera de ser develados semánticamente, con el anhelo, quizás inconsciente, de ser reconocidos por una mirada real previa a su irrefrenable desaparición.

Conclusiones

La intención primordial de este trabajo ha sido demostrar la presencia de un discurso filosófico como trasfondo en la estructura narrativa de *La geometría del caos*. A lo largo del análisis sobre esta obra, se han observado las diferentes estrategias estilísticas por medio de las cuales el autor logra abstraer conceptos críticos que aluden en sobremanera a la propia condición humana.

A partir del *diálogo* interdisciplinario entre la obra de Molina y los referentes discursivos manifestados en el texto, es posible hablar de una *metatextualidad* inherente a su escritura. Difícilmente, los lectores pasarían de largo las proposiciones discursivas presentes en el libro, aún si no se atiende el simbolismo de la narrativa, los rasgos estructurales de la obra son tan connotativos como la propia trama.

A raíz de esta estructura particular, no es sencillo definir un género específico al que corresponda esta obra, o por lo menos no de manera convencional. Según la disposición del texto y las características de su narración, es complicado situar esta obra en un género literario concreto, no obstante, se considera viable catalogarla como una muestra de la *nouvelle* contemporánea, al considerar que “el núcleo narrativo de este tipo de textos se sitúa en las indagaciones sobre la condición humana cuando un ser, amonestado por las condiciones de su mundo, se halla en las fases terminales del contacto entre las luces y las oscuridades del alma” (Patán, Camps, & Moreno Montero, 2005, pág. 223).

La geometría del caos puede leerse como tres relatos independientes o como una narración constituida por tres partes, a pesar de que los relatos son protagonizados por personajes e historias diferentes, se vinculan por una *isotopía semántica*; los hechos se desenvuelven en un mismo contexto (modernidad líquida), los *motivos recurrentes* en la obra son fundamentales para la *exégesis* de cada una de las narraciones y para una propuesta en conjunto.

La vinculación intratextual de los relatos es reiterativa en gran parte por los paratextos que conducen a una lectura a partir de la lógica de juego y la definen como herramienta de interpretación. La posmodernidad vista como el espacio de la narración permite la puesta en escena de las implicaciones del azar, la búsqueda de sentido a partir de la alteridad y la evasión del vértigo de ese mismo sinsentido. La razón de considerar los planteamientos teóricos de Zygmunt Bauman para explicar la posmodernidad antes que por otros autores ha sido por lo ilustrativo que resultan sus constructos acerca del paso de la modernidad sólida a la modernidad líquida, dado que esta dicotomía se considera clave para señalar con mayor seguridad las características propias de lo considerado como posmoderno.

Sobre el análisis interpretativo de la obra, el cuestionamiento sobre el yo cobra particular relevancia debido a la consciencia de la *escisión* humana, la multiplicación desmedida de los discursos y la saturación ideológica. Los individuos de esta época cuentan solo consigo mismos en su campo de acción debido a la incapacidad de reflejarse y la *transparencia* que supone la imposibilidad de señalar un *enemigo* por vencer, es decir, el fin de las utopías.

Tal como se muestra en la propuesta de Baudrillard, la inestabilidad y la percepción de una *lógica borrosa* se traducen en el arte y, de manera concreta en la literatura, al tomar trazos de *lo fantástico* como marco de representación. Lo plasmado en *La geometría del caos* es un ejemplo de la literatura fantástica (o los recursos que ofrece) como escenario representativo de la modernidad líquida.

La interpretación de la obra a partir de la propuesta teórica de Baudrillard no excluye otras perspectivas acerca de la posmodernidad, más bien le resultan complementarias, tal es el caso de Clement Rosset, quien en su obra *Lo real, tratado de la idiotez* da a conocer, entre otros temas que, ante un entorno hostil existe la capacidad de elegir entre una doble perspectiva sobre la realidad (Cfr. Serrano, 2015, párr. 3). Asimismo, los discursos de Baudrillard y Rosset también convergen en la apelación a la inexistencia de una “identidad personal” que motiva

el viaje por el autoconocimiento, en el caso de Baudrillard es a través del desprendimiento del Absoluto, de manera similar, para Rosset

se tiende a admitir el diferenciar entre una identidad social y otra identidad personal (entendiendo por ésta una identidad íntima del yo). Sin embargo en su opinión sólo existe la identidad social, que es según él la única que tenemos, pues la otra no es más que una ilusión, una identidad fantasmagórica. Así suele creerse que poseemos una identidad “pre-identitaria” es decir, una identidad primera, que nos es propia, oscura y profunda que luego es envuelta en una más convencional que identificamos como identidad social. En cualquier caso siempre tendemos a pensar que la otra, que es la verdadera, mi auténtica identidad, subyace indemne y pura, inalterable, bajo el manto de mi identidad social. El problema gira en torno al sentimiento, ya sea verdadero ya ilusorio, de la unidad del yo (Serrano, 2015, párr.4-5)

Al hablar de un *yo*, tanto Rosset como Baudrillard coinciden en que la denominada *identidad* es en realidad un conjunto de características heredadas, adquiridas o copiadas de manera inevitable ante la ausencia de una identidad genuina o personal. Los conceptos clave para el estudio de este fenómeno son la multiplicación desmedida, la ausencia de un *yo*, y la evasión del absurdo que supone la introspección.

En medio de la variedad temática propuesta en el texto de Molina en correlación con el discurso de Baudrillard, la búsqueda por la significación reflejada en el sujeto y su contraparte (la mayoría del tiempo personificada por una figura del sexo opuesto) parece ser una temática constante tanto de *La geometría del caos* como de otras obras de Mauricio Molina. Bajo dicha premisa, el sujeto que persigue la alteridad puede representar a la humanidad y la búsqueda de sentido en medio de un entorno abatido por la entropía. La búsqueda de la autodeterminación por parte de los individuos se puede llevar a cabo a partir del otro (“Juegos de azar”), en función de sí mismo, el acompañante y el otro (“Sonámbulos”) y en manos del propio sujeto (“Investigaciones privadas”). La perspectiva de Clement Rosset complementa dicha interpretación al establecer que dentro de su propuesta de la asimilación de la identidad prestada existen dos tipos:

en uno el “tutor” es de tipo paterno o afín (Don Quijote y Amadís) en el segundo el tutor es de tipo “amoroso”. Sentirse amado trae consigo la sensación de poseer una

identidad personal. Es decir la pareja nos dota de esa sensación de ser [...] Esta concepción de la “media naranja”, que poseen casi todas las culturas proviene del hecho de que el amor pleno, correspondido, se siente como una reconstrucción de la identidad perdida. Nos dota del sentimiento de una “identidad pre-identitaria”. El amor nos hace encontrar un yo en el otro (en detrimento de él). Afortunadamente el sentimiento es recíproco. Lo más interesante del mito de Aristófanes que Platón relata en *El Banquete* es el hecho de entender que el amor se explica como la reconstitución de una identidad perdida, lo que equivale a decir que el amor no es otra cosa que la constitución de la identidad personal, y la felicidad de sentirse amado no es sino el sentimiento de verse de pronto dotado de un yo propio, una identidad personal. Nuestro amante da fe de la existencia de este yo, nos hace literalmente existir (Serrano, 2015, párr. 14-15).

Dadas las propuestas tanto de Baudrillard como de Rosset, la lógica de juego, la lógica del azar y la búsqueda de la alteridad vista como objeto de valor que otorga la cualidad de *ser* son todas vistas como estrategias de supervivencia ante la hostilidad que representa el caos de lo posmoderno o una “re-presentación” de lo real, es decir, la virtualidad expurgada de una realidad atroz, tal como lo define Slavoj Žižek:

La realidad virtual se limita a generalizar el procedimiento ofreciendo un producto carente de substancia: proporciona la misma realidad sin substancia, sin el núcleo duro de lo Real; exactamente del mismo modo en el que el café descafeinado huele y sabe a café sin ser café de verdad, la realidad virtual se experimenta como realidad sin serlo. Al final de este proceso de virtualización, sin embargo, lo que sucede es que comenzamos a experimentar toda la «realidad real» como si fuera una entidad virtual (Žižek, 2002, pág. 10)

Manuel Escorza dice que “/El poeta encenderá la hoguera /donde se queme este mundo sombrío/” (Escorza, 2019, pág. 1). Ante la insoportable ausencia de sentido y, como el plural de seres y turbamulta de personas que estamos condenados a ser en la posmodernidad (Cfr. Molina, 2002, págs. 62-63), tenemos la creciente necesidad de replantear los ideales que cimientan a la sociedad y reconsiderar cuáles son y qué papel juegan las utopías en la vida y el actuar. La literatura que apuesta por un revisionismo de los valores humanos, como se muestra en *La geometría del caos*, revive la esperanza de lograr un verdadero crecimiento en complejidad o, por lo menos, rescatarnos del *Infierno de lo Mismo*.

Referencias

- Alighieri, D. (2008). *El Infierno*. México: Tomo.
- Baudrillard, J. (1988). *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.
- Baudrillard, J. (2010). *La ilusión vital*. Madrid: Siglo XXI.
- Caillois, R. (1986). "Los juegos". (M. Wainhaus, Ed.) México: FCE. Recuperado el 27 de octubre de 2019, de *Los juegos y los hombres*:
<http://morfologiawainhaus.com/pdf/Caillois.pdf>
- Campra, R. (1981). "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión". En D. Roas, *Teorías de lo fantástico*. España: Arcos Libros.
- Chevalier, J., & Gheerbrant, A. (2003). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder.
- Chimal, A. (2013). Mauricio Molina. La rotura del mundo. *Revista de la Universidad de México* (107). Obtenido de
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/12/showToc
- Coordinación Nacional de Literatura. (17 de Mayo de 2018). *Enciclopedia de la Literatura en México*. Obtenido de Mauricio Molina:
<http://www.elem.mx/autor/datos/1750>
- Cruz, E. (2010). *Presencia y relevancia del factor policiaco en la novela fantástica* Tiempo Lunar de *Mauricio Molina*. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Cuesta, J. A. (2006). La entropía como creadora de orden. 20(4), 13-19. Obtenido de *Revista Española de Física*. Obtenido de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/7209#preview>
- Domínguez, C. (2007). *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Durán, R. (2015). *De la oscuridad y otros fantasmas: la narrativa de miedo en los cuentos de Lorenzo León, Emiliano Gonzalez, Mauricio Molina y Bernardo Esquinca*. México: UNAM.
- Escorza, M. (12 de marzo de 2019). "Epístola de los poetas que vendrán". Obtenido de Revista Migala: <https://migala.mx/epistola-de-los-poetas-que-vendran/>
- Fernández, F. (2015). *La disolución del sujeto moderno*. Obtenido de Dipòsit Digital de la UB: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=116775>
- Galindo, M. (2005). *La novela Tiempo Lunar de Mauricio Molina como novela fantástica*. Puebla: BUAP.
- García Galindo, E. (2004-06). Mantis religiosa: una nueva visión del cuento fantástico mexicano. Recuperado el 12 de noviembre de 2018, de Repositorio Institucional Zaloamati: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1928>
- García Rivera, E. (febrero de 2009). Entropía; Caos y Equilibrio. Recuperado el 2 de julio de 2019, de <https://www.revistaesfinge.com/ciencia/fisica/item/617-16entropia-caos-y-equilibrio>
- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- González Sanz, C. (1999). "La Sota Tuna", los naipes como procedimiento de creación literaria y representación del caos. *Temas de antropología aragonesa* (9), 15-38.
- González Serrano, P. (1999). Catábasis y resurrección. En P. González Serrano, *Espacio, Tiempo y Forma* (págs. 129-179). Madrid. Obtenido de Espacio, Tiempo y Forma. Historia Antigua. Serie II,12: <http://webs.ucm.es/centros/cont/descargas/documento4869.pdf>
- Hamon, P. (1996). La construcción del personaje. En E. S. (coord.), & E. S. (coord.) (Ed.), *Teoría de la novela: antología de textos del siglo XX*. España: Grupo Planeta.
- Junger, S. (2016). *Tribu: sobre vuelta a casa y pertenencia*. Madrid: Capitán Swing.

- Laplanche, J., & Pontalis, J.-B. (2004). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Molina, M. (2002). *La geometría del caos*. México: Lectorum.
- Molina, M. (2009). "En voz de Mauricio Molina". [Podcast]. Ciudad de México, México: Radio UNAM. Recuperado el 24 de septiembre de 2018, de <https://descargacultura.unam.mx/app1?sharedItem=12407>
- Molina, M. (2012). *La trama secreta. Ficciones, 1991-2011*. México, D.F.: FCE.
- Muñoz, M. (2009). *Antología del cuento mexicano de la segunda mitad del siglo XX*. Recuperado el 2 de abril de 2019, de Enciclopedia de la Literatura en México: <http://www.elem.mx/obra/datos/217187>
- Patán, F., Camps, M., & Moreno Montero, J. A. (2005). *Acercamientos a la narrativa de Luis Arturo Ramos*. México: UACJ.
- Real Academia Española. (2018). *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 1 de diciembre de 2018, de dle.rae.es
- Real Torres, C. (2003). De lo femenino al mito. (U. d. Laguna, Ed.) Obtenido de https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/12944/F_14_%282003%29_12.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Rivero, J. A. (s/f). *Conozca el Origen y el Significado de su Nombre*. Recuperado el 11 de marzo de 2020, de Portal Académico de la Universidad de Puerto Rico: <http://academic.uprm.edu/jrivero/pdf/Conozca%20el%20Origen%20y%20el%20Significado%20de%20su%20Nombre.pdf>
- Rojas, M. B. (2012). *Integridad no consumada: aproximación psicoanalítica a "Sonámbulos" de Mauricio Molina*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Rousseau, J.-J. (s/f). *El contrato social*. Obtenido de Biblioteca Digital ILCE: http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/ContratoSocial.pdf
- Sardiñas, J. M. (2002). *Los objetos fantásticos*. Puebla: BUAP.
- Serrano, J. A. (15 de marzo de 2015). "Lejos de mí. Estudio sobre la identidad", Clement Rosset o el autoengaño. Obtenido de Literaria. Estudios literarios y

humanísticos: <https://jaserrano.me/2015/03/15/lejos-de-mi-estudio-sobre-la-identidad-clement-rosset-o-el-autoengano/>

Soares, C. (2017). *Manifestación de dos mundos posibles en la novela Tiempo Lunar de Mauricio Molina*. Estado de México: Universidad Autónoma del Estado de México.

Todorov, T. (1994). *Introducción a la Literatura fantástica*. México: Ediciones Coyoacán.

UAEH. (s/f). Narrador en segunda persona. Recuperado el 6 de abril de 2019, de Narrador en primera, segunda y tercera persona:
http://cvonline.uaeh.edu.mx/Cursos/BV/L0402/Unidad%203/narrador_en_primera_segunda_y_tercera_persona_.html

Zavala, L. (1999). Elementos para el análisis de la intertextualidad. *Cuadernos de literatura*, 5(10), 26-52.

Žižek, S. (2002). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Titivillus.