

El malestar de Ramiro Cinco o las conjeturas del yo en *Luces artificiales* del escritor mexicano Daniel Sada¹

María Esther Castillo García

Doctora

Universidad Autónoma de Querétaro/CONACYT

<https://orcid.org/0000-0003-3874-5983>

marescas2014@gmail.com

Resumen

*Luces artificiales*² es una novela que conjetura la aceptación del yo cuando depende del poder mercantil. La novela de Sada es una ficción que nos hace reflexionar sobre la importancia de la imagen corporal en la construcción de las identidades, cuando las relaciones mercantiles intervienen en el tejido identitario del sí mismo.

Palabras clave: cuerpo; mercantilismo; Sada; sujeto.

The discomfort of Ramiro Cinco or the conjecture of the self in *Artificial lights* by the Mexican writer Daniel Sada

Abstract

Artificial Lights is a novel in which the acceptance of the self is conjectured when you realize it's based on the mercantile power. Sada's novel is a fictional work that helps us reflect upon the importance of the body image within the construction of an identity, when the mercantile relationships intervene with the identity weave of oneself.

Keywords: body; mercantilism; Sada; subject.

¹ Procedencia del artículo: Este artículo es resultado de una investigación acerca de los márgenes del yo, sujeto, identidad, autoficción y autobiografía en narrativas de autores mexicanos, que abarca períodos del medio siglo XX e inicios del XXI.

² Todas las citas de la novela provienen de la publicación de Joaquín Mortiz (2002).



Recibido: 20 de febrero del 2021. **Aprobado:** 07 de mayo del 2021
Artículo de reflexión
<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i53.11863>

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*

Castillo García, María Esther. "El malestar de Ramiro Cinco o las conjeturas del yo en *Luces artificiales* del escritor mexicano Daniel Sada" *Poligramas* 53 (2021): e.2611863 Web.

Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

Introducción

En *Luces artificiales*, Daniel Sada (1953-2011)³ pone a prueba el discurso del poder simbólico que define la identidad y la aceptación social del sujeto. A través de una propuesta ficcional en donde la apariencia física es el signo cultural que determina la integridad del sujeto, el autor configura un personaje que acepta transformar su apariencia física a cambio de un beneficio económico. A expensas de su independencia, pensamientos y deseos, Ramiro Cinco se somete a la voluntad paterna.

La novela, desde el título, ya indica la intención argumental en torno a un dilema relacionado con las jerarquías socioculturales que dominan y vulneran el sentido de la autonomía y el supuesto albedrío del ser humano. En este tenor el autor configura y expone las contradicciones del sujeto protagónico, Ramiro Cinco, frente a la supremacía sociocultural que privilegia la apariencia sobre la realidad. Ante una serie de manipulaciones y chantajes familiares, Ramiro se somete al ultimátum patriarcal a fin de obtener los beneficios patrimoniales. A través de una narrativa que ensambla fundamentos y contextos culturales, éticos y estéticos, Sada presenta las circunstancias del ser humano que lo orillan a satisfacer las pretensiones del otro.

³ Otras novelas del autor: *Juguete de nadie* (1985), *Un rato* (1984), *Registro de cantantes* (1999), *El límite* (1997), *Lampa vida* (1980), *Albedrío* (1989), *Una de dos* (1994), *Porque parece mentira, la verdad nunca se sabe* (1999). También cuenta con poemarios y ensayos críticos.

Con base en una retórica plena de ironía, sátira y humor, el drama de Ramiro Cinco elude los tonos trágicos y melodramáticos que podrían expresar una situación desventurada.

La historia privilegia la figura del cuerpo como si fuese un mero ensamblaje de piezas que determinan la esencia y la identidad del sujeto. Decimos sujeto y no individuo porque esta última nominación es una entelequia cuando consideramos el contexto social que nos determina. Por otra parte, cuando el arte pondera la vulnerabilidad del cuerpo (real e imaginario) pone en juego un conjunto de contextos, estrategias y estilos, que certifican la trama simbólica del poder que lo manipula. Las expresiones simbólicas en torno al cuerpo enfocan la identidad como un valor humano cada vez más mecanicista e ideologizado. El filósofo David Le Breton (2002), por ejemplo, atribuye estas características mecanicistas sobre el cuerpo como objeto a una fuerza instituida por la cultura, la sociedad y la mercadotecnia. Las expresiones estéticas sobre la mercantilización del cuerpo responden a los diversos cambios de juicio o de percepción artística y social.

En los textos literarios, la vulnerabilidad, lo excepcional o lo lucrativo del cuerpo, aunados a la diversidad de las reacciones humanas, son factores que presiden las formas narrativas, poéticas o dramáticas. La selección discursiva y estilística de una historia proviene y genera lenguajes simbólicos que propagan una serie de reflexiones cuya trascendencia no solo es artística, sino también cultural y política. La realidad simbólica del cuerpo yace como expresión discursiva del pensamiento que comunica tanto su presencia física como su invención. Catrina Imboden, introductora del libro *El cuerpo figurado*, opina que “la comunicación humana está basada en la corporeidad del discurso y, viceversa, el cuerpo, al inscribirse en un sistema signifiante, deviene cuerpo figurado, esto es, una construcción discursiva” (7).

En el continente del cuerpo humano, pensado como pieza u objeto artístico, son los contextos mercantilistas los que lo exhiben como una pieza más dentro de un mundo tan ideal como material. Esta situación sugiere que las circunstancias espaciotemporales que generan las expresiones artísticas del cuerpo no son ajenas a la ideología ni a la ciencia, que incluso dependen de un tipo de «pedagogía corporal», una suerte de figuración afectiva que privatiza funciones como el placer, el deseo, la sexualidad y la higiene corporal.

Según afirma el sociólogo Norbert Elias,

Es por virtud de juicios morales y razones higiénicas, que los individuos son modelados para convertir un comportamiento socialmente deseado en una auto coacción, esto es, en una disciplina corporal que aparece como un comportamiento deseado en la conciencia del individuo, como algo que tiene su origen en un impulso propio, en pro de su propia salud o de su dignidad humana (Díaz 153).

Sada crea personajes a partir de juicios o razones que modelan o 'coaccionan' sus pensamientos aun de manera inconsciente, los expone ante situaciones dramáticas y ominosas de gran impacto social, pero que se expresan con la mordacidad de la sátira o la parodia. La inclusión de mecanismos irónicos y sarcásticos proyectan una radiografía del poder que ejercen las instituciones y los sujetos sobre sus propios congéneres. A través de las distintas estrategias del *alter ego* (autor implicado), escuchamos el relato padeciente de los sujetos vulnerados física y anímicamente, inermes ante la potestad de las instituciones, familiares o públicas. Sada crea historias en torno a la corrupción, el desmedido control de la prensa, las políticas erradas y la ineptitud de las autoridades de turno, pero es la presencia de los cuerpos vulnerados, despreciados, asesinados, desaparecidos y olvidados, lo que siempre destaca en su obra. Todos y cada uno de los cuerpos parecen convertirse en el signo que devela la precariedad de nuestras instituciones mexicanas.

Es importante mencionar que el autor ha sido famoso por el estilo neobarroco de sus textos. Este estilo alcanzó su culmen en la novela *Porque parece mentira, la verdad nunca se sabe* (1999). Este afamado libro expone el padecer de los sujetos ante los abusos del poder del Estado, al tiempo que imprime y reproduce la importancia de la poética neobarroca en el canon de la literatura mexicana. El acierto de su discurso conjuga el ornamento culterano en lo profuso del habla popular a través de un acre sentido del humor. Pensando en la sugerencia del semiólogo Renato Prada, toda la narrativa de Sada sería una muestra de cómo "el símbolo estético, si bien construye su(s) valor(es) de sentido y significación tomando como forma la expresión de una lengua particular, la reformula al subordinarla a la intención estética, que nos lleva a referirnos en otros términos, al mundo real de la vida cotidiana" (143).

Otra de las cuestiones importantes en relación con la constitución del *yo* es la noción de su propia aniquilación. A partir de la sugerencia de Norbert Elias (citado antes), cuando el *yo* padece una experiencia tal, esta no proviene, generalmente, de su pensamiento o voluntad propias sino de un afuera. El filósofo Maurice Blanchot también argumenta acerca del sujeto

que no siempre puede fundamentar la certeza de su existencia basado en su pensamiento, “pues éste no lo vivencia como movimiento puramente del interior, son como un afuera que no es capaz de separar de sí (...) El yo no es sujeto de su pensamiento, sino más bien una herramienta animada de la que necesita el pensamiento” (Bürger 289). La subjetividad semeja una réplica o una huella de los códigos que atraviesan y constituyen el yo. Este pensamiento enunciado por Blanchot es evidente tanto en su propia creación literaria (*v. gr. Thomas el oscuro*) como en sus ensayos. En cada ocasión, el filósofo refuerza la idea de que el arte literario no es el lugar en el que el yo se podría encontrar, sino más bien en el que se pierde.

Ahora bien, no aseguramos que tal concepción blanchotiana ocurra en toda la narrativa de Sada, lo que sí afirmamos es que en *Luces artificiales* los códigos y los contextos expresan ese yo aniquilado, perdido y doloroso, que refleja la experiencia de cómo se sustrae el pensamiento esencial al sujeto y se sustituye por el pensamiento ajeno. Por otra parte, en esta novela, si bien se asume un dejo metafísico en el discurso sobre esa aniquilación del yo en el pensamiento, el autor lo revierte o modifica a través de la parodia. Sabemos que el recurso estético de la parodia también se utiliza como una forma de provocación subversiva y moral. Quizás el autor, a través de estos mecanismos retóricos, intente conmover la percepción de los lectores en beneficio de un determinado contexto social, de la misma manera subversiva en que él la percibe. Es probable que, al presentar al personaje Ramiro Cinco desde una mirada cómica, el lector pueda adquirir otros criterios frente a la idea del poder, el querer y el deber ser, frente a su propia naturaleza. La parodia permite verificar el fenómeno dialógico propuesto por Mijail Bajtin, “en el sentido en que se presenta una suerte de intercambio entre el autor y el lector o las competencias del mismo, así como su interpretación de una supuesta intención” (Hutcheon 187). Este movimiento factual o ideal ejercido en y desde el texto hacia un supuesto lector hace ostensible la demanda persuasiva del *ethos* retórico. El autor que lo utiliza, reitera Hutcheon, pone a prueba la retórica irónica del *ethos* paródico que se emparenta con el *pathos*, es decir, el sentimiento que el codificador busca comunicar al decodificador: “El *ethos* es una reacción buscada, una impresión subjetiva que es motivada, a pesar de todo, por un dato objetivo: el texto” (180). La parodia pone en cuestión la enunciación del sujeto al considerar la intención significativa de la codificación *per se*, al tiempo que mantiene la intencionalidad pragmática de que sea el receptor quien decodifique el mensaje. La parodia, cuando se marca

con el tono peyorativo de la sátira, posibilita la *visibilidad* (discursiva o gestual) del contenido en la obra.

Podemos visualizar la vulnerabilidad del protagonista Ramiro al conjeturar que la simulación de sus actos y su falta de credibilidad no provienen de su pensamiento, sino de un afuera que recae sobre él. Es cierto que la persuasión vehiculada por el *ethos* retórico permite esos diferentes grados de *visibilidad* buscados por el autor. A modo de una sobreimpresión fotográfica, el narrador de la novela revela el matiz axiológico que funda o propicia modos específicos del actuar o del suponer, tanto del autor como de los actores y receptores. La eficacia del sesgo paródico en *Luces artificiales* se destaca en la producción de simulacros. El semiólogo Eric Landowski afirma que los simulacros garantizan, “mínimamente, una apariencia de adecuación entre los discursos y los universos de referencia que se ofrecen para su representación o descripción” (206). Los simulacros exhiben el contexto paradigmático de un saber compartido de la sociedad a la cual pertenecen. Al hacer creer al sujeto que las formas del poder lo dominan, la simulación comprueba la imposición de esas “pedagogías corporales”. La propuesta de *Luces artificiales* responde al núcleo conceptual que Landowski clasifica como el “modo económico” (7) y que, según propone, se distancia de los escritos de psicología social, porque permite dimensionar simbólicamente al cuerpo como un mero instrumento mercantil, alejado de premisas pasionales o emocionales. Esta “distancia” verifica, en la novela que nos ocupa, que la dimensión corporal se traduce y representa con remedos, parodias y simulacros.

La denominación de *Luces artificiales*, dijimos antes, advierte desde ya la existencia de un simulacro que aquí se representa mediante la operación plástica que altera la fisonomía del protagonista. Al subrayar un marco de actuación en la apariencia física del sujeto, Sada crea una figura estigmatizable. Las figuras estigmatizadas confrontan el descrédito a causa de lo «imperfecto» de su aspecto físico. La calificada fealdad, según explica el sociólogo Erving Goffman en su libro *La identidad deteriorada*, tiene su efecto principal en situaciones sociales “amenazando el placer que, de lo contrario, podríamos sentir en compañía de quien posee ese atributo” (65); la fealdad como un estigma centrado en lo social se presenta en esta novela no solo como una apariencia desagradable, sino como un estigma familiar que debe enmendarse. El narrador focaliza la desproporción específica del rostro como prueba fehaciente de una mancha identitaria, una mácula que indica la imperfección e incluso la indignidad de pertenecer a la familia que el padre de Ramiro pondera. Como antes mencionamos, cuando el cuerpo debe

someterse a una disciplina moral e higiénica es para adecuarse a una forma de presencia y de vida socialmente autorizada por los otros, el individuo deja de objetar para demostrar que puede callarse e ignorar su propio yo.

Luces artificiales: la fabricación del yo

El texto comienza con la diatriba del padre al hijo. El padre pone en claro quién es el yo que autoriza y quién es el yo subordinado:

Plática de hombre a hombre, o plática de autoridad relumbrosa con un subordinado flaco y pusilánime, o inclusive un monólogo con final feliz: *Primero que nada, hijo, debo pedirte una disculpa. Desde hace muchos años he querido hablar contigo acerca de tu fealdad...este...lo que tanto te ha hecho sufrir, sobre todo, porque has tenido la referencia constante de tus hermanos, que son bellos y se casaron con mujeres bellas y tienen hijos bellos. Tus hermanos son triunfadores. Pero tú no. Tú nunca vas a pasar de ser un cajerito de banco y eso, pues...este...me duele. De hecho, como te podrás dar cuenta, yo también soy feo, pero a sabiendas de mi problema [...] procuré hacerme capitalista (...) inclusive haciendo trampas con quien se dejara. Así que el dinero me hizo atractivo y fue ésa la razón por la que pude conseguir una muñeca tan hermosa como tu madre. Ahora bien: a mí Dios me dio la facultad de engatusar a la gente con provecho, pero a ti, para colmo, no te dio ni siquiera dos gramos de mi talento y esa carencia, aunada a tu fealdad, te hace demasiado indefenso Sé que podrías preguntarme ¿por qué indefenso...? Bueno, déjame explicarte: siempre he pensado que entre más poblado esté el mundo más en desventaja estarán los feos. A ellos [...] no les queda más remedio que ser inteligentes, e incluso tramposos [...] o poderosos, a fin de aplastar al prójimo cuantas veces se pueda. Todo eso soy yo, pero tú hijo, eres demasiado bueno y obediente. Sólo tienes facultades para sobrellevar las cosas...así...me-ra-men-te... (51)⁴.*

Como podemos apreciar, Sada expone, enuncia y describe, la imagen desvalorizada del hijo ante la autoridad del padre como si aquel fuese un objeto de intercambio fiduciario. Corroboramos en el párrafo citado que el narrador pone en escena el discurso persuasivo del hacer creer y del deber hacer con el fin de que el narratario se sitúe en el plano de los prejuicios

⁴ Cursivas en el original.

culturales que fundamentan el pensamiento de la propia identidad. Sea como fuese, el decir de la autoridad paterna, matizado como conseja y embuste, hace sentido en la muda escucha del hijo, sobre todo porque el "buen argumento", para convencerlo acerca de la "corrección del deterioro", tendría un beneficio secundario: «*Y sí, a ti te daré el setenta por ciento de mi herencia [...] A tus hermanos no les daré ni un centavo, puesto que con su belleza han conseguido más de lo que merecen, aunque no son que digamos unas luminarias*» (52)⁵.

El autor pone en escena discursiva el acto de desentrañar un porqué de esa autoaniquilación identitaria del yo. Aquí se promueve un poder fiduciario a través del contrato que establece la obligación entre las partes: el padre manda y otorga, el hijo acata y recibe. Las reacciones patéticas, grotescas y tragicómicas, a las que haya lugar, harán gala de un estilo discursivo que se replica en el hijo. Este asimila o simula un cumplimiento de este paródico "contrato social" que regirá su futuro. El hijo autentificará, mediante elocuentes simulacros, los zarandeos de una biografía que se pronuncia y establece desde el afuera, un afuera representado por la figura del padre como símbolo de una sociedad capitalista.

El discurso intensifica esa fealdad en calidad de estigma a través de epítetos descalificadores: "un hombre feo", un "monstruo", cuyo rostro exhibe "nariz de hueso de mango", "ojos saltones", "labios de intestino grueso" y "horrendas cejas". La descalificación física, aunada al "poco talento", subraya esa impresión fotográfica enunciada antes. La absoluta extravagancia de esta fábula se acredita desde el párrafo que inicia con la "plástica de hombre a hombre". Entre las condiciones del contrato, la primera es que se someta a la cirugía plástica para corregir su "horrendo rostro", la segunda es que se aisle y permanezca en la ciudad capital, y que nunca regrese ni al pueblo ni a la familia.

Pero si, por cualquier motivo, Ramiro no cumple el contrato, ¿este podría invalidarse? ¿O acaso Ramiro se atendería a las consecuencias tergiversando cualquier pensamiento original? ¿Se convencería del cambio? Como Goffman sugiere, "es probable que el individuo estigmatizado utilice su estigma para obtener 'beneficios secundarios', como una excusa por la falta de éxito que padece a causa de otras razones" (21).

Podemos apreciar que los discursos de tinte barroco, las reflexiones y las acciones descritas acerca del significado del poder económico sustentado en el contrato, si bien producen beneficios, también lo ponen en duda. Esto se evidencia a través de toda clase de conjeturas

⁵ Cursivas en el original.

elaboradas metadiscursivamente⁶. Así escuchamos la perorata del hijo cuando se marcha del terruño a la capital con el fin de someterse a una cirugía plástica:

[Ramiro quería] Colgar el pasado. La infinita tristeza de la fealdad que se va volando muy mal [...] La fealdad remontaba ya el vuelo. Podía desplomarse un poco más allá y ¡qué bueno! Tragos de arrepentimiento: chiquiteo pensativo. Aunque... De lo único que se arrepintió Ramiro fue de haberse cambiado de hotel. No venía al caso pagar lujos tan a guilla. El acuerdo con el cirujano pudo establecerse desde allá y en seguida realizar el cambio, pero a un hotel más modesto [...] ominoso apuro, pues, en volandas planear el aterrizaje: cierto que enfadoso: justo el día de mañana para el cambio operoso: ergo: no más derroche. Entonces: a la espera lo modesto: un hotel furris pero mono, útil para guardar las maletas por cuánto tiempo, puesto que Ramiro estaría en rehabilitación en un cuartito de hospital durante... ¡sepa! Por lo pronto Ramiro se vio en el espejo como si se despidiera de todo lo que fue su vergüenza de raíz y a su vez, harto ocioso, quiso figurarse los cientos de caras hipotéticas que podría tener ya casi, de las cuales una, ¡sólo una! (artificial, guapa, interesante): con la que, entre otras cosas, iría envejeciendo, pero también... (159).

Ramiro emprende el viaje del excluido con la promesa del beneficio económico a cambio de la anulación de una identidad, que bien visto incluso él ignoraba. Así pues, según lo planeado en la trama, Ramiro se instala en la ciudad de México para someterse a la impuesta cirugía estética. Sin experiencia de vida fuera de su hogar, decide alquilar un "dizque penthouse". Por azares de ese destino planeado en la trama del autor, tal departamento colinda con el de unos hombres que, según escucha a través de la delgada pared, planean asaltar un banco. Esta fábula secundaria acerca del latrocinio parece fortuita y, sin embargo, no lo es. Como veremos, esta maniobra es indispensable para la intriga. Posteriormente, el narrador afirma que el robo al banco no solo fue advertido, sino también perpetrado. Este motivo tergiversa la odisea de Ramiro al sustentar la causa por la cual él debe regresar al pueblo incumpliendo el contrato paterno. No obstante, o a pesar de todo, con el nuevo rostro, queda en el aire la cuestión de

⁶ El metadiscurso es una forma evaluativa de discurso. "Se relaciona con el nivel de la personalidad, o tenor, del discurso e influye en cuestiones tales como la cercanía o distancia del autor, la expresión de la actitud, el compromiso con lo aseverado y el grado de participación del lector" (Müller 357).

la aceptación de la falsa identidad del sujeto que regresa al lugar originario. Irónicamente, la situación original planeada por el padre se revira a favor del hijo.

Mientras Ramiro se instala en su "dizque penthouse" e indaga todo lo relacionado con los beneficios y riesgos de la operación estética, transcurren dos meses y medio de consultas con un tal doctor Avendaño. Él le explica, "punto por punto", las causas y los efectos de una cirugía facial. El narrador sadiano describe con minuciosidad los procedimientos quirúrgicos y los riesgos posibles que el paciente podría experimentar; la enunciación y explicación de cada término reproduce el hálito culterano del estilo de Sada con las referencias taxonómicas pertinentes a la cirugía estética. Así, el narrador acredita la dificultad inherente a la comprensión del suceso futuro al afirmar que Ramiro había decidido comprar un libro (recomendado por el doctor Avendaño, cuando este se cansa de explicarle los procedimientos), para enterarse acerca de los términos y tecnicismos que intervienen en la operación de cada órgano facial:

Nómbrese la frente, las mejillas, el mentón, las cejas, y agréguese en franco desorden una infinitud de tecnicismos a flor de flor a bien de una inducción inevitable hasta la raíz. Raíces por mor de un subsuelo hondo [...] nomás porque sí, va una retahíla al azar: colgajo mucoperióstico triangular; panículo adiposo; paredes hipofaríngeas; lobectomía total; carcinoma; aspiración en el mediastino [...] Consultas pagadas con aumentos considerables: cada vez más: mucho más delirio y conveniencia. Así que otra retahíla [...] solución de Zenker a la fosa vacía; glándula parótida; alambre de Kirschner [...] ¡Ea!, y es que de cada noción se desprendían minucias como estrellas en el cosmos (121-122).

La cirugía que transformaría a Ramiro en otro: "ultracorregido [...] la diferencia guapa, en efecto: germen de vanidad en ese exterior artificial y en su alma indemne aún ennegrecida" (193), contradecía incluso la ideología del propio doctor Avendaño. Para desaliento del paciente, el cirujano reiteraba: "Si Dios te hizo feo, la cirugía estética no es otra cosa que una manera sofisticada de retar a Dios [...] a Ramiro le quedaba claro que corregirse la cara era ir contra los designios del todopoderoso, pero...¿y qué?" (123).

Consideremos esta situación desde el propio hecho de someterse a una cirugía precisamente del rostro. Cuando se transforma el rostro se afecta la parte del cuerpo que más encuadra la imagen o el atributo identitario. La indeterminación enunciativa que maneja Sada

entre el escrúpulo y la llaneza (“¿y qué?”) recae sobre la confianza y desconfianza, no ya del procedimiento quirúrgico ni de los resultados esperados, sino sobre el significado del yo. La imprecisión o la ambigüedad son elementos importantes para enfatizar las actitudes vacilantes de los involucrados; el cirujano y el paciente dependen del poder mercantil de otro: lo que importa es no contravenir los dictados de una autoridad (simbólica y real) que los supera a ambos.

Sea como sigue la trama, la vida del nuevo “galán” pone a prueba la consigna del padre sobre la pertinencia del cambio. El franco chantaje en pos de la guapura, y, por extensión, de la masculinidad, convierte a Ramiro en el objeto experimental que ratifica su convencimiento: “en fin, belleza es sufrimiento” (175).

Cuando el protagonista especula sobre las retribuciones colaterales que la cirugía plástica le otorgaría, la primera es la iniciación sexual. Días previos a la operación estética, Ramiro acude a un tugurio en el cual concibe la imagen de “su mujer maravilla” en la figura de una vedete que lo rechaza al mirarlo, sin importar el pago que recibiría a cambio. Ante este nuevo rechazo, y dado que no podía ni con dinero conquistar a su “mujer maravilla”, espera obtener mejores resultados después de la cirugía. Semanas después, ya con su “estrenada guapura”, no regresa a probar fortuna con la vedete, mejor “se conforma con Delia”, una mesera que trabajaba en una fonda cercana a su departamento. La inclusión de este personaje femenino es crucial para la personificación del protagonista y para la intriga novelesca. Delia es quien le lanza el primer pipopo, certificando así el éxito de la “guapura”; suple a la ansiada “mujer maravilla”, y lo inicia en la “mecánica del sexo”. Sin embargo, Delia también es la persona que lo extorsiona y despoja de buena parte de la herencia al descubrirse el fingido romance, cuando se revela, nuevamente, que el interés económico es el único sustento del contacto. Ramiro creía gozar de una nueva vida en compañía de Delia, confiaba tanto en el vínculo amoroso, que decide entregarle gran parte de su fortuna. Existía una razón imponderable: Ramiro debía demostrar “el amor verdadero” a esta mujer necesitada (con una madre parálitica y un hijo con síndrome de Down). En beneficio de la fábula, esta nueva farsa respalda la idea de esas “luces artificiales” que siempre desafían la vida de Ramiro.

La artificialidad se convierte en amenaza y responde a la intriga esbozada en la fábula secundaria, la del robo bancario. Contra todo pronóstico, el recién estrenado rostro de Ramiro es idéntico al rostro que aparece en la fotografía que identifica al ladrón de banco y que se

exhibe en la nota roja de varios periódicos. Este es precisamente aquel plan del latrocinio que Ramiro había escuchado a través de la pared de su departamento. Delia es la única persona que puede identificarlo y entregarlo a las autoridades; ella es quien pone nuevamente a prueba los avatares y las paradojas del destino, además del poder fáctico que el otro puede ejercer sobre el sujeto padeciente.

La saga de Ramiro se trunca y concluye con la huida y regreso al terruño: “Desobedeciendo a su padre muerto, quien por cierto, ¿qué diría de todo esto? Desde la tierra Ramiro podría responderle: *Ya ves, papá, mi vida no puede cambiar tanto... Al contrario, ahora está empeorando... El orden metafísico aplastante*” (267). La «guapura» de Ramiro debe ahora ocultarse como antes sucedía con la «fealdad». En ambas situaciones el protagonista debe subsistir en una sociedad que vuelve a rechazarlo. Cuando Ramiro regresa al pueblo, resume para sí todo lo experimentado en una frase: “los lastres de malogro orondo” (331). Con “los millones que le quedan”, decide comprar la papelería de su pueblo, ahí conoce a Zoila, “una clienta regular”, que si bien tampoco representaba a su “mujer maravilla”, sí podía con ella “formar una familia”, “tener hijos, uno al menos”, pues, sin importar la heredable fealdad, “lo amaría tal como era y a quien ni por error lo obligaría a cambiar de cara. Ningún artificio ¡nunca!, de eso estaba seguro” (331).

Es interesante considerar la estructura y el ritmo narrativos basados en la intercalación de incesantes conjeturas. La conjetura es la estrategia que facilita la intromisión del narrador para extender el relato de un simulacro. El simulacro acentúa la parodia al ironizar el actuar y el decir del personaje que puede presentarse con atributos tragicómicos. Las intervenciones enuncivas del narrador rubrican múltiples composiciones metanarrativas saturadas de cláusulas (supuestos, explicaciones, correcciones, alegatos, añadidos, perífrasis), que exteriorizan la trascendencia de un metalenguaje sustentado en hipótesis culturales, económicas y médicas, que contextualizan la trascendencia de la apariencia física del cuerpo o de su especularidad. Este mecanismo metalingüístico conviene, además, porque enfatiza la relación entre el poder, el deber y el hacer, y favorece la noción de una identidad maleable, cuyo ser y acontecer no responden a los deseos del sujeto protagónico, sino a los deseos del otro a partir de un contrato mercantil de oferta y demanda. La parodia y la conjetura son recursos que otorgan verosimilitud a la modalidad de lo viviente, de lo tangible.

Sada recurre a las formas y estrategias metalingüísticas, porque con ellas se acredita la inserción de otros lenguajes, como el código biomédico, que dilucida los pros y contras de la cirugía plástica, y los procesos, resultados y peligros. Este código funciona, al igual que otros, como parte de un engranaje discursivo que respalda la gestualidad visual descrita en cada ocasión: pantomimas, posturas y alharacas. Los lenguajes especializados, los mecanismos referenciales y las intervenciones metanarrativas apoyan el trasunto literario que distingue el nivel metaficcional dentro de la ficción. Declaraciones enuncivas como: “Hemos llegado de rebote a lo que habíamos prometido en otro capítulo” (126), “Antes que nada es pertinente aclarar” (145), “Páginas tras páginas de inopia: una abaniqueo” (162), “El vaciado argumental de Ramiro fue caótico porque para él era cargante narrar de principio a fin” (189), “Tanto pormenor ¡episodio tras episodio como si estuviese escalando una montaña o descendiendo a un infierno?” (189), son ejemplos de una fraseología que circula y repercute como una conciencia metaficcional, y que, además, funciona como marca identitaria del personaje-narrador, obligado a confeccionarse disfraces y a crear simulacros de una forma de vida dentro de la realidad de turno.

En la configuración de otras identidades, Ramiro vislumbra que la vida tomaría su propio derrotero y decidirá su proceder: “Una historia que nacía falsa y continuaría más falsa, tropicada, y acabaría ¿cómo...? Demostrativa y lerda ¿sólo para moldear la fealdad? Molde frágil, aunque...Pues bien, de ahora en adelante Ramiro Cinco se llamaría como se oyó: Nombre de alcurnia, harto heráldico” (76). Al traspasar el umbral de una realidad y al alucinar otra, Ramiro debe configurar su propia ficción, así se obliga a representar toda una cadena de situaciones que, en consecuencia, desencadenan otra serie de verdades y disimulos. En la dinámica de las conjeturas acerca de la vida y del actuar, el protagonista debe despedirse física y anímicamente de sí mismo para jugar el juego del otro.

Conclusiones

Nos encontramos ante una variación de la forma de parodia satírica que pragmáticamente subraya el trayecto discursivo/enunciativo de los sujetos, y cuya afectación los confronta consigo mismos ante una audiencia atenta a las marcas discursivas y factuales del poder. Si bien el foco de percepción sobre “aquella horripilancia que tantos problemas le trajo” rige la existencia del sujeto afectado, también focaliza las acciones subsiguientes que deben realizarse según el

contrato instituido: "Todo perfilado hacia un cinismo estupendo y hacia una vanidad maravillosa". El protagonista en el rol del sujeto social acepta su transformación a cambio del goce prometido, instigado por la modulación de aspecto incoativo de un discurso (en los adverbios: estupendo, maravilloso, etc.), que desde ya previene ciertos reparos: "Pero de eso después se hablará". Reconveniones o peros orientan la vacilante historia del sujeto padeciente y estigmatizado hacia la quimera fabricada por otro sujeto cuyas intenciones también se frustran. Observemos los signos de una identidad deteriorada, los cuales extienden el contexto cultural de una sociedad marginada dentro de sus propios límites, primero ante la institución familiar como única audiencia, y, después, con la estrenada "guapura", frente a otra audiencia de orden público e incluso jurídico. Entre la precariedad y la espectacularidad del trayecto identitario se desacredita la credibilidad propia del sujeto en esa carrera moral simbolizada por un estigma. La falla de origen, al basarse en la comprensión de la diferencia entre un "nosotros" aceptado y establecido en la comunidad, frente a "otro" que no pertenece a los "normales", puede adecuarse en la lógica del poder mercantil del grupo dominante. Sada ensaya esta idea del 'yo' y el 'nosotros' en un ensamble tragicómico a partir de experiencias verosímiles e imaginativas que nos permiten valorar el origen de las prácticas sociales, cuando lo trágico y lo patético se perciben con una mirada cáustica. Series de tentativas ilusas frustran al sujeto porque le son ajenas y porque, al final, en la confusión de qué es la identidad, nuevas relaciones cambian las normas y expectativas. La carrera moral de los actores sadianos no puede asentarse en el sentido individual, sino en el de la comunidad que, no obstante, siempre lo expulsa de un 'nosotros'. Los personajes reciben y aceptan contratos basados en suposiciones falsas sobre un *ego* rechazado, que debe ser adaptado o 'corregido' por los demás.

La información social que la audiencia devuelve a la actuación de un sujeto conlleva signos equívocos; digamos que la simbolización del mundo no solo tiene un rostro social, sino uno fidedigno y otro simulado. El entorno público concibe el simulacro que se asume como si estuviese solo en la esfera del otro, sin reconocer que el sujeto (yo) y su entorno (nosotros) también sufren alteraciones. La "corrección" o estabilización de la diferencia (la "fealdad") implican desde ya un develamiento del simulacro social que rige la realidad, y que, al denunciarse, difunde explícitamente la actitud crítica del escritor al relatar la percepción sistemática de los valores humanos como una invención existencial acomodadiza.

El léxico implementado en *Luces artificiales* (estético, médico, cultural) mantiene el preciso matiz político sobre el contexto simbólico de los sujetos. Para el autor existe la dominación, la hostilidad, la dependencia y la representación, como los ejes que manipulan las relaciones simbólicas de los cuerpos. Goffman declara que la información social siempre es transmitida a través de símbolos: "Cualquier símbolo particular puede confirmarnos simplemente lo que otros dicen del individuo, completando la imagen que tenemos de él de manera redundante y segura" (58). El estatuto del prestigio es un "desidentificador" cuando no responde a lo aceptado o regulado. Este supuesto nos indica que tanto los signos sociales como los símbolos estéticos definen al grupo, a la audiencia que los percibe, y que, en consecuencia, no son permanentes. En el fenómeno literario que nos concierne es innegable que los calificados estigmas pueden ser empleados a voluntad en un texto artístico; el artista no los descarta, sino que, al contrario, los refuerza en el sentido performático del simulacro inherente a todo el arte.

Salvado el punto de que todo escritor manipula los mecanismos de la comunicación, creemos que el acto estético fraguado por Sada en *Luces artificiales* responde al intercambio social entre las ideas y los objetos, pero también se adecúa a las actitudes lectoras. Con los lectores se negocia, se confronta y se reformulan acuerdos de orden cognitivo y pasional. Los actores ficticios materializan esos actos de manipulación discursiva que la sociedad receptora comprende.

Como esperamos hacer notar, la mirada cáustica del autor, resuelta en parodias y simulacros (la *performance*), muestra el poder de las instituciones de índole patriarcal, al postular el carácter intersubjetivo que reordena el efecto de la incertidumbre sobre lo que podría suceder con la identidad del sujeto en tanto objeto, cuando se somete a una transformación física. El cambio identitario sobredetermina una trama acerca del fracaso de la aventura. El sentido del relato va más allá de lo actuado, al señalar la poca determinación volitiva del sujeto sobre sí mismo. El espejo en el que finalmente el sujeto protagónico se mira no le ofrece ni la imagen deseada del sí mismo que ignora, ni la imagen que publica la impostura. El encarecimiento de la transacción, cuando la aventura cambia de rumbo, revela la existencia de omnipotencias fallidas.

Daniel Sada, culto, reticente y mordaz, retrata el subterfugio de las instituciones de una manera tan artística como eficaz.

Referencias

- Bürger, Christa y Peter Bürger. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- Díaz, Rodrigo. "La huella del cuerpo. Tecnociencia, máquinas y el cuerpo fragmentado". *El cuerpo figurado. Tópicos del seminario*. 2006: 145-170. Impreso.
- Goffman, Irving. *Estigma. La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1993. Impreso.
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia". *De la ironía a lo grotesco*. Ed. Laura Cázares et. al. Ciudad de México: UAM, 1992. 173-193. Impreso.
- Imboden, Catrina. "Presentación". *El cuerpo figurado. Tópicos del seminario*. 2006: 5-15. Impreso.
- Landowski, Eric. *La sociedad figurada –ensayos de sociosemiótica*. Puebla: BUAP, 1993. Impreso.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002. Impreso.
- Müller, Gisela. "Metadiscurso y perspectiva: Funciones metadiscursivas de los modificadores de modalidad introducidos por 'como' en el discurso científico". *Rev. Signos*. Web. vol. 40, n. 64, 2007: 357-387. <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718->>.
- Prada, Renato. *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. Torreón/Puebla: Lupus Inquisidor, 2003. Impreso.
- Sada, Daniel. *Luces artificiales*. México: Joaquín Mortiz, 2002. Impreso.