

Diana o la cazadora solitaria

Una paradoja sobre la identidad

Bajo la leyenda «Crónica de nuestro tiempo», el escritor mexicano Carlos Fuentes incluye su novela *Diana o la cazadora solitaria*, primera parte de una trilogía que será completada con «Aquiles o el guerrillero y el asesino» y «Prometeo o el precio de la libertad». *Diana* puede ser leída como un encuentro/desencuentro del autor real consigo mismo, con el «otro» y con la Historia. El personaje-narrador define este texto como una «crónica autobiográfica»¹ ya que el centro del espacio vital lo ocupa el autor real desdoblado en el personaje/narrador y en Diana. En su encuentro con otro Carlos, el autor real se identifica con el personaje-narrador o ego imaginario: «Carlos Ortiz, mi tocayo» (p. 129). La coincidencia de autor, narrador y personaje confiere a *Diana* un carácter innegablemente autobiográfico². Y en tanto que búsqueda de valores, por parte de los personajes, en una sociedad degradada, esta obra también participa del carácter de biografía social³. El factor literario organiza, pues, la autobiografía de un novelista mediante el uso del pronombre autorreferencial «yo», aunque a nivel del mundo puramente ficticio que constituye toda narración, el «yo» que escribe sea un sujeto distinto del sujeto del autor real. El autor real se ficcionaliza, y, de esta manera,

nos revela su modo de ser en el personaje. La representación de la vida del escritor se complementa con la representación de la escritura y la imaginación funciona como la facultad descubridora de lo oculto. Lo novelesco, o búsqueda de la verdad por la mentira, es lo más autobiográfico, porque en la fantasía, en el inconsciente, el autor busca su «otro», el «yo» más profundo y auténtico. El escritor no sabe, imagina, y su testimonio poético nos revela su «otredad» y la de su mundo, realidad que intenta reconstruir para dotarla de coherencia y sentido. Pero además de este deseo de conocerse a sí mismo y al mundo, *Diana* está estructurada como un diálogo que el personaje-narrador mantiene con el texto o enunciado. Y también con el lector ficticio, ya que en la autobiografía y el diario, el narrador es su propio narratario cuya participación otorga sentido al universo del relato: «El lector debe ser inventado por el autor, imaginando para que lea lo que el autor necesita escribir, no lo que espera de él» (p. 191). Esta afirmación nos remite, pues, a la dependencia entre narrador y lector ficticio dentro de una narración personal en que el personaje-narrador asume la responsabilidad de lo que cuenta. A través del texto se apunta a la activa participación del lector en la construcción de la novela, porque éste, mediante su personal interpretación, puede dar cierta coherencia a la ambigüedad del texto: «la novela no debe ser leída como fue escrita» (p. 12).

La interpretación retrospectiva que el personaje-narrador hace de su relación con Diana se inicia en 1993 y los hitos que marcan esta pasión son los dos meses que pasaron

¹ Citamos por *Diana o la cazadora solitaria* (Madrid: Alfaguara, 1994). Los números entre paréntesis en el cuerpo del trabajo remitirán a esta edición.

² «Para que haya autobiografía (y, en general, literatura íntima) es necesario que coincidan la identidad del autor, la del narrador y la del personaje», James Olney, «Algunas versiones de la memoria/ Algunas versiones del bíos: la ontología de la autobiografía», en *La autobiografía y sus problemas teóricos* (Barcelona: Anítrópous, 1991), p. 48. Carlos Fuentes (*Carlos en el texto*) se casó con la actriz Rita Macedo en 1959 de la que se divorció en 1969. Estuvo sentimentalmente unido a la actriz Jean Seberg (*Diana Soren en la novela*), intérprete de Sainte Joan (*Otto Preminger, 1957*) y *A bout de souffle* (*Jean-Luc Godard, 1959*).

³ «Siendo la novela la búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo inauténtico, ha de ser necesariamente, a la vez, una biografía social», L. Goldmann, *Para una sociología de la novela* (Madrid: Editorial Ciencia Nueva, p. 1967), p. 20.

juntos en 1970: la decadencia profesional, física y psíquica de Diana en 1979 y su trágica muerte en París. El conflicto de esta pasión constituye el motivo central de una novela basada en la búsqueda de un deseo o afán nunca satisfechos⁴. El «yo» es fruto de la intersubjetividad estructurada por el «otro», pues toda creación literaria supone una indagación del «otro» ya que nos sentimos fascinados por la reciprocidad o alteridad profunda. Esta otredad se manifiesta en un complejo juego especular en el que habría que destacar la relación del personaje-narrador consigo mismo, con Diana, el mundo y el texto. El novelista se transforma en su propio personaje, un doble idéntico y distinto de él mismo, y Diana representa el doble encarnado por las palabras: «Yo quisiera crear para ella un mundo mítico, verbal» (pp. 11-12). Frente a la confusa figura de ese otro encarnado por Diana, la propia comprensión del personaje se hace incierta.

El ser humano es unidad y está solo, estado de soledad que es la causa fundamental de su alienación amorosa, como se evidencia en las numerosas ocasiones en que los dos amantes pronuncian la palabra *desolé*⁵. Esta desolación, o sed de otredad, define el conflicto erótico de estos dos seres. En su presente aislamiento, el personaje-narrador realiza un gran esfuerzo para reestablecer una unidad entre el recuerdo y la ausencia de Diana y para recobrar los momentos felices que pasó a su lado. Y de esta manera la novela —narrar es, entre otras cosas, darle sentido al tiempo— se convierte en una interrogación de su propia vida, es decir, en una aventura biográfica. La narración se configura, pues, en una alianza entre lo que pudo haber sido (imaginación) y lo que fue (memoria), entre el novelista y el historiador. El personaje-narrador intenta recuperar lo transitorio amenazado por la muerte y contra esta inapelable condena del tiempo, el escritor se defiende con su obra: «Escribo para obtener una victoria pasajera» (p. 12): «Me bastaba trabajar seriamente en lo mío para no envejecer ni en diez años ni en cien. Este era el poder de la literatura» (p. 190). El personaje se niega a aceptar la transitoriedad del amor, es decir, el hecho de que el ser humano, más que el amor, crea la finitud amorosa.

El amor supone la expansión de sí mismo en el «otro», sin sometimiento por parte de ninguno, pues si trato de sojuzgar al otro, éste trata de sojuzgarme a mí. Pero el personaje sabe, o intuye, que la indagación de

su «yo» ha de realizarse en el «otro». Y esto provoca un conflicto: adueñarse de la libertad del otro sometiéndolo a mi libertad. De la radical soledad del personaje surge el deseo como un esfuerzo por conquistar ese «otro yo» que parece inaccesible. Este deseo, como pasión, aspira a un bien que no posee. Diana se abre con: «No hay peor servidumbre que la esperanza de ser feliz», una metáfora de la nostalgia del futuro que apunta al amor como carencia y anhelo de algo: necesidad de lo que todavía no es y podría haber sido. En la protagonista Diana, la pasión amorosa no llega a realizarse, porque ésta trató de apropiarse existencialmente de cuanto le fuera posible, de entregarse pródigamente: «quería todo como forma de generosidad consigo misma» (p. 207). Este idealismo, o espíritu romántico, le conduce a una serie de frustraciones y a ocultar su vulnerabilidad representando diversos papeles: «para verse como otra, verse como verdaderamente era» (p. 157). En este juego de máscaras («Toda actriz quiere ser otra», p. 52), desdoblamiento por el que intenta encontrar su identidad, llega incluso a hacerse pasar por una negra para de esta manera establecer un lazo afectivo e ideológico más profundo con esta discriminada raza. Su amante, el personaje-narrador, adopta una actitud machista, típica del mexicano, que le impide abrirse, darse, pues para el mexicano darse equivale a entregarse, a «rajarse»: «Temía enamorarme, darle mi corazón de veras a Diana» (p. 54); «Yo sucumbí al amor, pero me reservaba un derecho de distancia, de manipulación, de crueldad» (p. 20)⁶. El amor verdadero como renuncia que exige sacrificio es incompatible con el donjuanismo del personaje: «Don Juan descubre que no está enamorado del amor, sino de sí mismo» (p. 21).

⁴ *La búsqueda del yo siempre ha terminado y siempre terminará en una paradójica insociabilidad*, Milan Kundera, *El arte de la novela* (Barcelona: Tusquets, 1986), p. 35.

⁵ «A los dos nos gustaba la palabra francesa 'désolé'» (p. 42); «Ella odiaba esa palabra. 'Désolé'» (p. 46); «—Désolé, pero somos demasiado normales.—' Désolé'» (p. 55); «Perdón. 'Je sui désolé' —dije y recordé a Diana—» (p. 205).

⁶ «El mexicano puede desdoblarse, humillarse 'agacharse', pero no 'rajarse', esto es, que el mundo exterior penetre en su intimidad... Las mujeres son seres inferiores porque, al entregarse, se abren. Su inferioridad es constitucional y radica en su sexo, en su 'rajada', herida que jamás cicatriza», Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (México: Fondo de Cultura Económica, 1973), pp. 26-27.

El enamorado transforma su ser en una imagen que se entrega a sí mismo y a la amada, y quiere dar a Diana la imagen que tiene de sí mismo. Ella lo acusa de haber estado siempre «tratando de alcanzarme, de alcanzar mi imaginación» (p. 185) y de haber suplantado la imaginación del futuro por la del pasado. Quizás el problema radique en que ambos se han imaginado como deberían haber sido, y no como realmente son: «Diana era mi enigma, pero me convertía a mí mismo en enigma de mí mismo. Ambos éramos, solamente, posibilidades» (p. 148). Carlos Fuentes, por medio de su personaje-narrador, introduce en la novela el conflicto entre la pulsión y el objeto, entre la expresión de los contenidos inconscientes y el estatus narcisista del sujeto. Y, de esta manera, el sujeto se proyecta real o virtualmente de forma impulsiva en el objeto. Este impulso en forma de erotismo se constituye en una retórica, en un ejercicio literario, según nos confiesa el personaje: «todo para mí pasa por la experiencia literaria» (p. 107). Para el personaje-narrador/autor real la sublimación opera por desexualización y la literatura se convierte en un fin sexual según nos confiesa el primero: «la literatura es mi verdadero amante» (p. 29); «trato de justificar sexo con literatura y la literatura con sexo» (p. 23). El único acto de liberación contra la transitoriedad de la vida y el vacío de la muerte, lo proporciona la literatura.

Bajo el punto de vista de la dimensión mítica, Diana constituye una creación mítica del personaje-narrador: «yo quisiera crear para ella un mundo mítico, verbal» (pp. 10-11), y esta «cazadora solitaria» (p. 192) sólo se entrega al hombre que corra más que ella, pero su amante perseguidor, haciendo gala de su donjuanismo no se entrega a ninguna. Diana, como figura mítica, integra a la mujer incapaz de reducir las contradictorias tensiones de su doble naturaleza de madre castradora y diosa de los partos. Este ambiguo personaje, a pesar de que no cree que el fin de la sexualidad sea la fecundidad, desea tener un hijo con uno de los Panteras Negras para lograr un mestizaje como desafío al puritanismo del blanco anglosajón. Como diosa lunar, Diana también simboliza el cambio, la transformación. La luna iluminó su primera muerte en su primer encuentro sexual (p. 219), pero paradójicamente fue una luna de papel que, de alguna manera, iba a influir negativa-

mente en su vida afectiva: «Era su luna de papel, la misma que ella vio ese día mítico para su femineidad, antes de salir al mundo con una sola flecha y un arco... Sólo ella caza en soledad, esperando que la toquen por igual los rayos de la luna y la compasión del Dios caprichoso y culpable que la creó» (p. 223). Diana por amor, en un desgarrado acto de darse generosamente a los otros, se va disgregando, atomizando, muriendo lentamente de desamor. El destino le hace volver a su origen, al pueblecito al que nunca pensó regresar, para asumir su muerte. Por habersele negado la fusión o identidad amorosa, la muerte, como soledad absoluta, representa no sólo la negación del amor, sino una forma de unión a la nada, a la eternidad. De esta manera, el sueño de la muerte apaciguará todos los sueños que no pudo ver realizados en vida.

Diana o la cazadora solitaria se configura también como un cruce del destino individual e histórico, pues el ser tiene un carácter histórico, y su situación existencial del ser-en-el-mundo se integra necesariamente en la Historia. La ambigüedad ideológica del personaje-narrador es un reflejo de la del autor real, el cual proyecta su propio destino en el del personaje de ficción. Y este personaje que encarna a Carlos Fuentes trata de suplantar su compromiso sociopolítico por un compromiso puramente estético. Su «tú» erótico se vuelve hacia la Historia no para transformarla, sino para constatar una serie de desvalorizaciones en la sociedad mexicana y norteamericana. En *Diana*, por ser una crónica autobiográfica en forma de narración personal, es posible identificar el discurso y las acciones del personaje con la ideología del autor. En la tipología que a través de este texto se nos hace del mexicano, habría que destacar la importancia que tiene la máscara con que ocultan su personalidad todos los personajes; máscara no sólo existencial, sino referida al ser mexicano, a su enigma. Las prolongadas estancias de Carlos Fuentes en Estados Unidos hacen que en su obra aparezca un México refractado en los Estados Unidos⁷. Su censura de la doble moral de la

⁷ «Hay algo aún más antiguo y petrificado en la imaginación moral de Fuentes: su cicatriz de identidad. El sentimiento de amor-odio ante los Estados Unidos le cierra cualquier comprensión intrínseca de los fenómenos latinoamericanos», Enrique Krauze, «La comedia mexicana de Carlos Fuentes», *Vuelta*, 139, junio. 1988, p. 25.