

2ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



MUERTE POR AGUA: UNA NOVELA DE SU TIEMPO

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS PRESENTA
ROSA MARÍA HERRERA RIOS

ASESOR:
LICENCIADO ALONSO MALDONADO GRANIEL

MÉXICO
1998

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

268203



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....I

CAPÍTULO 1 MÉXICO PAÍS DE PARADOJA.

1.1 1955-1970: TIEMPO DE CONTRADICIONES.....1

1.2 LA CULTURA
... Y SIGUEN LAS CONTRADICIONES.....18

1.3 JULIETA CAMPOS Y MUERTE POR AGUA.....27

CAPÍTULO 2 LA FUNCIÓN DE LA NOVELA, EL NOUVEAU ROMAN Y MUERTE POR AGUA.

2.1 LA FUNCIÓN DE LA NOVELA Y JULIETA CAMPOS.....38

2.2 MUERTE POR AGUA Y EL NOUVEAU ROMAN.....44

CAPÍTULO 3
SÍMBOLOS Y TEMPORALIDAD EN
MUERTE POR AGUA.

3.1 ESPACIOS Y TIEMPO EXTERIOR.....59

3.2 ESPACIOS Y TIEMPO INTERIOR.....73

CAPÍTULO 4

CONCLUSIONES.....99

BIBLIOGRAFÍA.....107

HEMEROGRAFÍA.....111

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo me propongo hacer una interpretación de la novela **Muerte por agua** de Julieta Campos, una interpretación de los símbolos que sobresalen en la novela. La novela como obra literaria puede ser abordada desde una multiplicidad de claves que van de lo lingüístico a lo ideológico, no existe un estudio unívoco de la cultura ni de la novela. En literatura no se superponen unas hermenéuticas a otras sino que se acumulan, ninguna es más verdadera o válida que la otra.

El lenguaje literario es connotativo y ambiguo, además de los contenidos intelectuales, incluye el complejo mundo emotivo y sentimental del escritor. El autor manipula el lenguaje con alguna intención, estas desviaciones pueden ser en relación con las normas del uso cotidiano, o en relación con un sistema de desviaciones ya codificadas: metáforas y símbolos ya establecidos y aceptados por la tradición cultural y literaria. En tanto que, en el proceso normal de significación, el significante evoca un significado, en la simbolización un primer significado hace, por el contrario, referencia a varios más, no necesariamente parecidos, sino también opuestos y dispares.

Para el griego *symbolon* significaba juntar lo que está separado, para el hombre actual, símbolo ha pasado a significar en lugar de..., es decir, se entiende como sustituto de algo. En el presente trabajo, tomaremos el primer concepto; la interpretación intentará juntar lo que dice la novela con lo que significa, ya que, aparentemente la novela **Muerte por agua** no cuenta nada, recordemos que el símbolo revela una realidad que no es perceptible en el plano de la experiencia inmediata.

Para lograr lo anterior me serviré de la teoría literaria denominada Semiótica. La semiótica puede definirse como: la ciencia que estudia los signos, estos pueden ser lingüísticos, sociales, fenómenos naturales u objetos de creación humana, etc., existe una gran cantidad de signos.

Desde la perspectiva semiótica, el texto literario es un sistema de signos en una forma particular y especial de comunicación. La particularidad de esta comunicación reside en los valores estéticos que el autor incorpora al texto mediante la manipulación del lenguaje.

La semiótica moderna toma en cuenta además del texto mismo, sus entornos, pues, entiende que el texto literario es producto de un autor con un pensamiento individual enmarcado por un tiempo y unos valores culturales determinados. Dentro de estos entornos o contextos, destacan el histórico, el cultural y el literario mismo. Para llegar a la interpretación deseada investigaremos estos contextos.

Una vez realizado lo anterior, debemos recordar que el nombre novela procede del italiano y significa novedad, entendido esto como una amalgama de procedimientos narrativos. La novela se produjo fuera de la teoría de los géneros clásicos. La novela aparece sin un canon preestablecido. La Teoría literaria que prevaleció en Occidente a partir de la Poética de Aristóteles no contempló al género aunque muchas veces se le colocó como parte de la épica.

Toda novela expresa su propia idea de novela, leer una novela obliga al lector a establecer una dialéctica entre lo que piensa el escritor como narrador y el discurso que produce. La teoría de la novela de un autor es importante para ser tomada en cuenta cuando se lee su obra porque la explica, la aclara, la hace mucho más comprensible, es la idea puesta en práctica en su producción literaria.

Cuando la novela *Muerte por agua* apareció en 1965 fue recibida por los críticos de diversas maneras. La mayoría de estos, no pudo evitar ubicarla dentro del *Nouveau roman* francés tan de moda desde la década de los cincuenta, con exponentes tan dispares como: A. Robbe-Grillet, M. Butor y Nathalie Sarraute.

Así tenemos críticas como las de Miguel Bustos Cerecedo en *Letras de ayer y Hoy* (1966) y Andrés de Luna en *Minimalta* (*Nexos* 1979) que en nada ayudan a la comprensión de la novela. Ya sea que se tome de manera positiva o negativa el término *Nouveau roman* o nueva novela está presente al juzgar *Muerte por agua*. El tiempo no borró esa impresión en cierto sector de la crítica, más de diez años de diferencia existen entre los dos críticos y los comentarios sobre la novela no difieren mucho.

Al mismo tiempo, otro sector de la crítica fijó su mirada más allá de las apariencias, entre estos se encuentra gente tan importante como: Huberto Batis en *El Herald de México* (1966) y Ramón Xirau en *Diálogos* (#4/ 1966) que nos dice lo siguiente:

*La vida los detiene, inmovilizados todos en sus islas
citadinas. Llueve y los sucesos no suceden; todo cambia y ellos
permanecen fijos, como estatuas blancas.(...) Todo pasa, todo fluye; y*

lo que pasa es la vida a pesar de sus apariencias inmóviles; lo que queda es el agua. (p. 45)

Durante las décadas de los sesenta y setenta las reseñas y comentarios se sucedieron con regularidad en suplementos literarios de prestigio como "México en la cultura" y "La cultura en México" entre otros.

Dentro de toda esa gama sobresalen las entrevistas donde la autora expone su pensamiento acerca de la novela como un todo, como una obra de arte; conceptos que los entrevistadores toman para explicar la obra de la autora tal y como lo hacen: Beth Miller en su libro **26 autoras en el México actual** y Beatriz Reyes Nevares en **Siempre!** (1966).

En años más recientes las Historias literarias, ya sea que se refieran a México o a Latinoamérica, en general no incluyen su obra. En algunos casos apenas se hace mención de su nombre y se enlistan sus relatos. En otros estudios se hace alusión a algunos elementos de su obra; no obstante se considera su obra narrativa como de menor importancia en comparación con la de sus contemporáneos. Entre estos se destaca Christopher Domínguez en **Antología de la narrativa mexicana...**(1991)

Julieta Campos aunque carece de la fuerza narrativa de varios de sus contemporáneos, fue quien con mayor intención programática buscó el ejercicio de la nueva novela. Sus novelas, son textos que para Noé Jitrik demuestran la palpitación de un proyecto "desde el movimiento de la conjetura hasta la enumeración, desde la arborescencia a la fotografía, desde la difuminación hasta la presentación desde ese centro absoluto que es la ciudad..."(pp. 41-42)

Como podemos observar, el término de nueva novela sigue flotando sobre su obra a 25 años de distancia.

A lo largo de las décadas de los ochenta y de los noventa, instituciones como El Colegio de México y la Universidad Autónoma Metropolitana han publicado diversos trabajos en torno a la obra de escritoras mexicanas. Generalmente estos estudios se abocan a buscar lo femenino en las obras que estudian.

En estos trabajos no aparece un estudio dedicado a Julieta Campos, aunque en algunos libros se le menciona pero nada más, como lo hace Martha Robles en **Escritoras en la cultura nacional**.

Uno de los estudios más importantes y serios realizados a la obra de Julieta Campos fue publicado por la Universidad Veracruzana en 1976. El autor Hugo Verani estudia toda la obra en prosa de la autora:

En Muerte por agua se suceden siete escenas estáticas en las cuales se presenta al personaje en la apariencia fenoménica de su conducta. El narrador no establece un marco de referencia, ni guía al lector en la transición de escena a escena o en el cambio de interlocutores, ni se vale de un lenguaje lógico expositivo para presentar la materia narrada; por consiguiente, toda mediación interpretativa es rechazada. Hay un notable proceso gradual de interiorización del agua como motivo simbólico que alcanza su síntesis perfecta en la última escena de la novela. (p. 134)

Lo que tienen en común todas las novelas modernas, es sin lugar a dudas el esfuerzo que exigen del lector para interpretarlas.

La tesis estará organizada de la siguiente manera:

El primer capítulo de la tesis estará dedicado a los contextos: histórico social y cultural que prevalecían en México en los años en que se edita por primera vez la novela. Este primer capítulo se dividirá en tres partes: en la primera se realizará una investigación general sobre el contexto histórico social del país, tomando como punto de partida el año de 1955 y como punto de llegada 1970; en la segunda se abarcará el contexto cultural en el período antes mencionado; en la tercera parte se ubicará la nota biográfica de la autora y sus obras, así como su relación con ese contexto histórico- cultural nacional.

El segundo capítulo se encontrará dividido en tres partes: la primera corresponde a la personal Teoría de la Novela que tiene la autora, teoría que nos servirá para explicarnos mejor su obra; la segunda se ocupará del contexto cultural-literario de la época en que surge la novela, específicamente de la corriente francesa denominada *Nouveau roman*, ya que, los pocos críticos que han estudiado la obra de Julieta Campos ubican en esa corriente sus relatos.

En el capítulo tercero nos centraremos ya en esa interpretación de los símbolos que se manejan en la novela. El símbolo es el modo indirecto de expresión que el hombre utiliza para representar, a través de un signo -en la literatura de naturaleza lingüística- una realidad, o una determinada dimensión de la realidad, no comunicable directamente.

MUERTE POR AGUA UNA NOVELA DE SU TIEMPO y de los tiempos por venir. La búsqueda no acaba. Lo que en 1965 era un presentimiento hoy es una verdad innegable: el hombre perdió a Dios, su centro, su imagen del mundo; hoy el hombre ve el mundo de manera fragmentaria. La novela hoy, es una obra de arte, el arte moderno que es creación de un mundo y no imitación. Aunque la obra de arte pertenece a un sistema de expresión más o menos alejada de nosotros en el tiempo, no deja de estar presente, la encontramos como si fuera contemporánea e intenta comunicarnos algo y, por ello: Es imprescindible traducir, en el sentido de *traducere*, trasladar, conducir más allá, hacer pasar de un punto a otro. Hacer pasar de un mundo a otro, de una época a la nuestra. (Octavio Paz. *El arco y la lira*, p.78)

CAPÍTULO 1

MÉXICO: PAÍS DE PARADOJA

1.1.- 1955 - 1970: TIEMPO DE CONTRADICCIONES

Los años de 1940 a 1954 ven consolidarse a la burguesía nacional (algunos sobrevivientes de la época porfiriana y los nuevos ricos surgidos de la Revolución); durante el régimen de Miguel Alemán las relaciones entre ambos fueron muy cordiales. Se observa un régimen salarial abiertamente favorable al capital, que resultó así el beneficiario casi exclusivo de la inflación que caracterizó al periodo en su conjunto.

El gobierno y la ideología oficial le hablaban al pueblo en un lenguaje popular y al mismo tiempo se habían apropiado de las metas de los empresarios, querían un desarrollo económico tanto como la derecha, pero hablaban como el pueblo y a veces le concedían beneficios. Los años cincuenta empiezan en México hacia la mitad de la década con lo que se conoce como "el desarrollo estabilizador", época que se prolonga hasta principios de los años setenta y en la que se consiguió el crecimiento económico aunado a la estabilidad social.

Cuando se iniciaba el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines, tres fenómenos dominaban la vida del país y exigían una respuesta del sistema político: la impopularidad del grupo gobernante, el encarecimiento del costo de la vida y las divisiones entre la familia revolucionaria que habían llevado a la creación del movimiento henriquista.

El año de 1955 fue uno de los mejores en la historia de la economía mexicana debido, principalmente, al comportamiento de las exportaciones alentadas por la medida devaluatoria y a la recuperación económica en los Estados Unidos.

Políticamente los acontecimientos transcurrieron en dos niveles: de una parte, las instituciones oficiales avanzaron triunfantes en su tarea de popularizar la acción gubernamental, incorporar el mayor número posible de organizaciones a las filas del partido oficial; de la otra, se fueron gestando una serie de movimientos independientes cuyo objetivo era modificar la política agraria del gobierno. La campaña debía conquistar ante todo, a las mujeres, que iban a participar por primera vez en los comicios electorales de 1955.

A fines de 1956 la atención se fijó en el Instituto Politécnico Nacional (IPN), cuyo director era el millonario Alejo Peralta. En ese entonces se daba alojamiento y alimentación a algunos estudiantes de provincia, el líder estudiantil Nicandro Mendoza, presidente de la Federación de Estudiantes Técnicos (FNET), inició movilizaciones que Ruiz Cortines terminó por aplastar. En septiembre, el ejército tomó las instalaciones del IPN; se detuvo a cientos de estudiantes, se cerró el internado y N. Mendoza fue a dar a la cárcel.

Entre 1955 y finales de 1957 sólo se registran tres reivindicaciones obreras importantes:

- en 1956 la Federación Nacional de Trabajadores de la Industria y Comunicaciones Eléctricas, independientes de la CTM, emplazaron a huelga;
- el Sindicato de Electricistas Similares y Conexos de la República Mexicana encabezados por Francisco Pérez Ríos también emplazó a huelga;
- a finales de 1957 la coalición Obrera Textil también emplazó a huelga;

en los tres casos la intervención conciliatoria del licenciado Adolfo López Mateos en ese entonces Secretario del Trabajo, evitó las huelgas y solucionó los conflictos de manera favorable.

La ola de invasiones de tierras (La Laguna, Sinaloa y Sonora) que inundó el norte del país a comienzos de 1958, (completamente inesperada) y los movimientos del magisterio y de los ferrocarrileros, debieron ser una llamada de atención para los dirigentes políticos.

En 1958 en el Distrito Federal, los maestros de primaria se habían organizado en un movimiento independiente del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), se habían declarado en huelga y promovían frecuentes mítines y manifestaciones. También entonces habían surgido acciones político - económicas en otros sindicatos importantes del país, como el de Telegrafistas y el de Ferrocarrileros.

Ante la cercanía de las elecciones presidenciales, el gobierno seguramente tenía mucho interés en no recurrir sino en casos extremos a la represión abierta, así que le dio un margen de acción al Movimiento Revolucionario del Magisterio (MRM). En los meses de junio y julio de 1958 contemplaron el fortalecimiento de acciones sindicales independientes en el país. Fue entonces cuando Demetrio Vallejo resultó electo Secretario General del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros; se gestó un movimiento independiente en el Sindicato Petrolero (de donde surge Joaquín Galicia alias "La quina") y se celebraron múltiples mítines y manifestaciones.

Adolfo Ruiz Cortines eligió como su sucesor a Adolfo López Mateos que tenía fama de "izquierdista" pues, en su juventud había apoyado a Vasconcelos cuando éste se

lanzó por la presidencia, también se afirmaba que era protestante y hubo quiénes decían que ni siquiera era mexicano.

Al parecer bajo la directiva del presidente electo (López Mateos), se decidió transigir en algunos puntos clave a cambio de frenar una mayor coordinación entre los diversos movimientos de insurgencia sindical. En la segunda mitad del mes de agosto hubo signos de que las autoridades favorecían la celebración del esperado congreso de la sección IX y nuevas elecciones generales en el sindicato ferrocarrilero, en forma contraria actuó el gobierno con otros movimientos, se reprimió rápidamente el brote independiente en el Sindicato de trabajadores petroleros, se negó el registro a la Alianza de Telegrafistas, se allanaron las oficinas del Partido Comunista y se encarceló a partidarios de Vallejo.

Las elecciones habían sido un parteaguas para los movimientos de los maestros y de los ferrocarrileros, éstas se llevaron a cabo sin problemas y días después se informó que el candidato del PRI había obtenido el triunfo absoluto sobre el candidato del PAN, Luis H. Alvarez.

En agosto se volvió al punto de partida en la sección IX del SNTE; se llevaron a cabo dos congresos, uno por parte del SNTE y otro del MRM. En Septiembre la manifestación del MRM fue reprimida violentamente y Othón Salazar y Encarnación Pérez Rivero fueron encarcelados, poco tiempo después se reiniciaron las pláticas, se llevó a cabo el congreso y resultaron electos partidarios de los líderes encarcelados, así todo volvió a la normalidad; el presidente entrante Adolfo López Mateos puso en libertad a los líderes.

Ante la situación económica y política del país, la meta inicial del nuevo gobierno era fortalecer el aparato político para instaurar la nueva estrategia del desarrollo que después se popularizaría con el nombre de "estabilizador".

Apenas López Mateos tomó el poder, revivieron los problemas de los ferrocarrileros con Vallejo a la cabeza: pedían aumento a las tarifas, aumento de sueldo y construcción de viviendas; la empresa se negó a negociar y en consecuencia se emplazó a huelga.

A Vallejo como a todo líder en aquella época se le tachó de "comunista, agente de un gobierno extranjero"; la prensa también se daba vuelo insultándolo y la iniciativa privada no se quedaba atrás.

A pesar de todo, Vallejo siguió adelante y la huelga se llevó a cabo en febrero de 1959, aunque la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje la declaró inexistente, al día siguiente se concedió un aumento del 16.66 por ciento y la huelga se levantó; sin embargo, a alguien se le "olvido" incluir las secciones del ferrocarril mexicano, del Pacífico y Terminal de Veracruz, se plantearon las demandas, en marzo hubo pláticas intensas pero no se llegó a ningún acuerdo, esta vez hubo problemas dentro del mismo sindicato, algunos querían levantar la huelga y otros querían seguirla, el 25 de marzo comenzó la huelga y al día siguiente la empresa respondió despidiendo a todo aquel que no se presentó a trabajar, Vallejo y el Secretario del Trabajo entablaron un diálogo que no llegó a nada y en la noche de ese mismo día Demetrio Vallejo fue arrestado y el ejército ocupó las instalaciones del ferrocarril en todo el país. Vallejo había logrado lo que ningún líder lo perdió todo, no supo o no pudo seguir el "juego".

Como último punto en estas reclamaciones, los pilotos aviadores se declararon en huelga para que se reconociera su Asociación Sindical de Pilotos Aviadores (ASPA), el gobierno no los obstaculizó, por el contrario y así pudieron establecer relaciones con las empresas de aviación.

Al asumir la presidencia Adolfo López Mateos se encontró con una situación económica delicada: las actividades productivas contaban con poca inversión tanto pública como privada y la estabilidad monetaria era muy débil y a sostenerla dedicó todo su empeño. Se adoptaron nuevas modalidades para la política económica: se buscó que hubiera una mayor participación del sector público en la economía, y se dio un impulso decidido a las actividades industriales y un incremento de los programas de asistencia social.

Con la derrota de los ferrocarrileros y de los maestros, el gobierno de López Mateos volvió a la "normalidad" y recobró el control sobre los obreros.

En 1956, al desaparecer las condiciones favorables del mercado internacional al cultivo del algodón, sobrevino el desplome de los precios y su repercusión en la economía nacional fue decisiva. De 1950 a 1960 la inversión extranjera en el país aumentó drásticamente.

En tanto los periódicos nacionales y grupos como la Concanaco y la Concamín veían con buenos ojos la inversión extranjera otros como el Círculo de Estudios Mexicanos y la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación (CNIT) se mostraban preocupados y querían lograr una reglamentación de dichas inversiones.

En 1960, Alfonso Corona del Rosal, entonces líder del PRI, declaró que: "la administración lopezmateísta era de atinada izquierda" ante las acusaciones de "duro y derechista" que le endilgaban sus enemigos, la declaración causó un gran revuelo y, López Mateos tuvo que intervenir y declarar públicamente que: "Mi gobierno es de extrema izquierda dentro de la Constitución". La anterior declaración causó alarma entre los empresarios y la derecha del país.

También en 1960 se decide la compra de las dos grandes empresas de generación y distribución de energía eléctrica, la medida fue presentada por el gobierno como una expresión más del nacionalismo que se había iniciado con la Revolución Mexicana. Los muros de la ciudad se llenaron con carteles que decían: "La tierra - 1910, "El petróleo - 1938", "La electricidad - 1960".

El sector paraestatal creció considerablemente: la petroquímica básica, la electricidad, la siderurgia y la asistencia social:

- El establecimiento por Pemex de la industria petroquímica básica habría de representar un gigantesco paso en materia de industrialización.
- La creación del Instituto de Seguridad y Servicio Social de los Trabajadores al Servicio del Estado (ISSSTE) permitió proporcionar importantes prestaciones a un amplio sector de trabajadores hasta entonces marginados.

La apertura de vías de comunicación, la multiplicación de escuelas primarias y el mejoramiento de los servicios médico - asistenciales, requirieron una enorme inversión que no estaba al alcance en el presupuesto del gobierno, pero los Estados Unidos

deseosos de impedir que los países latinoamericanos siguieran el ejemplo de Cuba, facilitaban recursos para que pudieran llevar a cabo sus planes.

En la minería, el petróleo, la petroquímica y la electricidad se veía con recelo la participación de capitales extranjeros en tanto que las actividades manufactureras, se distinguen por el apoyo indiscriminado a todo empresario nacional o extranjero que quisiera invertir en ellas.

La política económica del gobierno giró en torno a la industrialización; la agricultura, sobre todo la dirigida a la producción de alimentos fue bien atendida (para fines de 1960, ya se habían repartido más de tres millones de hectáreas y la política del presidente se encaminó a evitar que los agricultores privados alquilaran sus tierras ejidales), por otra parte, también fueron bien atendidas la política de precios y la del equilibrio con el exterior; se invierte en la petroquímica, se obliga al reparto de utilidades en las empresas y se mantienen bajos los salarios.

También en esta época, se transforma la Ceimsa (Compañía Exportadora e Importadora Mexicana S. A.) en la Conasupo (Compañía Nacional de Subsistencias Populares) con el fin de comercializar productos de primera necesidad a precios bajos, como era de esperarse, la derecha y los empresarios hicieron las críticas acostumbradas al gobierno.

El establecimiento del libro de texto gratuito también provocó protestas de parte de la derecha, se formaron "asociaciones de padres" y se utilizaron volantes y declaraciones en los medios en contra del "ultraje" que se cometía con los libros de texto gratuito.

En el año de 1959 la Revolución Cubana propició: el renacimiento de la conciencia latinoamericana, de la idea de unidad y de la lucha contra el imperialismo y la dependencia. Pero también dio lugar al renacimiento de movimientos de derecha y a un feroz anticomunismo: la consigna era "cristianismo si, comunismo no".

El deterioro de las relaciones comerciales mexicano - norteamericanas, a partir de 1960, empezó a crear conciencia, entre los dirigentes del país, de la necesidad de buscar una diversificación de las relaciones económicas internacionales de México. La exaltación anticomunista de comienzos de los años cincuenta comenzó a ceder, permitiendo un mayor acercamiento a los países socialistas. Inicialmente, el gobierno mexicano encabezado por López Mateos expresó un sentimiento general de simpatía por la Revolución Cubana, justificado ante todo, por la identificación de ésta con la Revolución Mexicana.

Si la simpatía hacia Cuba era por necesidades de política interna y no un verdadero interés por apoyar a Castro, la única verdad que sobrevive es que al paso del tiempo las relaciones de México con Cuba han sido de mucha ayuda ante el aislamiento en que quedó la Isla después de que Estados Unidos impuso su voluntad.

Las relaciones entre Estados Unidos y México se vieron un tanto afectadas en 1960, sobre todo por las declaraciones de Sánchez Piedras en el Congreso Mexicano:

En este momento, cuando nuestro vecino del norte parece cerrar las puertas de su amistad a los anhelos del pueblo cubano de vivir en libertad e independencia económica, nosotros, los representantes del pueblo de México, reiteramos al pueblo cubano nuestra actitud de solidaridad.(1)

sin embargo, aunque los congresistas estadounidenses pidieron una explicación por las declaraciones de Sánchez, las cosas no llegaron a mayores y es más, ésta parece ser la única alteración, las relaciones entre ambos países siguieron su marcha en "buenos términos", al menos en apariencia.

Por otro lado aquí como en otros países hubo grupos organizados que se proponían seguir el ejemplo de la Revolución Cubana en su lucha contra el imperialismo, como hubo también intelectuales destacados que se oponían a los "aventurerismos" de la lucha armada. De esas contradicciones da cuenta la ideología del momento, como se puede ver en la fundación casi simultánea (en 1961) de dos grupos: el MURO de derecha, que se asentó en la UNAM y en las bardas de la ciudad, a la defensa de la familia, el orden, la libertad, la religión, la identidad nacional y sobretodo en contra del comunismo y los comunistas; y el Movimiento de Liberación Nacional (MNL), fundado en el mismo año por Heberto Castillo y varios intelectuales.

En 1961 se organizaron dos manifestaciones a favor de Cuba, la primera la encabezaba el expresidente Cárdenas y fue respetada, la segunda no lo fue pues el expresidente no participó y el gobierno la disolvió en la forma acostumbrada, los de derecha y los empresarios presionaban al gobierno para que así lo hiciera.

Todo lo anterior llevó a la coincidencia de intereses entre el sector público y el sector privado, no había que temer al gobierno "izquierdista". La ansiada modernización llegaba, por fin la tan buscada estabilidad y el tan deseado crecimiento, aunque todo ello en un marco de desigualdades sociales y de una industrialización dirigida menos a bienes de consumo que hacían cada vez más dependiente el desarrollo.

El desarrollo estabilizador significó fuertes financiamientos del exterior, y fuerte inversión extranjera así como posición de fuerza de las transnacionales. Cuando a fines de los años sesenta la economía norteamericana comenzó a entrar en crisis, nuestro país, deudor de bancos privados norteamericanos y socio comercial de Estados Unidos, necesariamente lo tenía que resentir.

Sin embargo, en 1962, aumentó el producto interno bruto y en 1963 estaba en marcha el "desarrollo estabilizador", la moneda no se devaluó, los precios no llegaron a la inflación y el producto nacional superó las tasas de los años cincuenta y de nuevo se habla de "el milagro mexicano".

El presidente Adolfo López Mateos viajó como ningún otro presidente para estrechar relaciones con otros países, comprendió que México debía ampliar sus perspectivas. Viajó por: Estados Unidos, América del Sur, el Caribe, Europa, La India, Japón, Indonesia, Filipinas, la Antigua Yugoslavia, la URSS, Egipto y por supuesto por la Cuba revolucionaria. En la opinión pública López Mateos se ganó el sobrenombre de "López Paseos".

El pintor David Alfaro Siqueiros viajó antes que el presidente a Venezuela y lo criticó terriblemente, lo llamó "traidor a la patria" y declaró que el gobierno de López Mateos era de "extrema derecha y fuera de la constitución" entre otras muchas cosas. El 9 de septiembre de 1960 fue arrestado junto con Filomeno Mata y fueron a dar a Lecumberri y a la cruzía I, ahí estuvieron junto con Vallejo y Campa. El encarcelamiento de Siqueiros no le trajo nada bueno al gobierno durante años hubo campañas internacionales que pedían su liberación, en tanto la prensa nacional lo insultó y consideraba merecida su prisión. El 11 de julio de 1964 (a unos meses de terminar su periodo) López Mateos decide perdonar a Siqueiros y le concede la libertad.

En 1962, López Mateos reunió a todos los expresidentes que aún vivían: Pascual Ortíz Rubio, Emilio Portes Gil, Abelardo L. Rodríguez, Lázaro Cárdenas, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortinez, el propósito fue más que una demostración de "armonía", el presidente les encargó la dirección de alguna empresa paraestatal, lo más sobresaliente fueron los nombramientos de Cárdenas (que representaba a la izquierda revolucionaria, según opinión de algunos): la Cuenca del río Balsas y de Alemán (que representaba a la derecha revolucionaria, según dicen otros): el Consejo Nacional de Turismo.

En tanto Cárdenas apoya la creación del Movimiento de Liberación Nacional (MNL), que reunió a muchos militantes de izquierda no comunistas y moderados y a intelectuales como: Enrique González Pedrero, Francisco López Cámara, Víctor Flores Olea, Carlos Fuentes y Pablo González Casanova entre otros (el gobierno de López Mateos toleró las actividades de este grupo). El MNL no duró mucho, sus miembros se fueron incorporando al sistema. Miguel Alemán no podía quedarse atrás y encabezó el Frente Cívico Mexicano de Afirmación Revolucionaria, este grupo tampoco duró mucho y desapareció casi inmediatamente después del MNL.

En otros asuntos, la emigración espontánea e irregular de mexicanos a los Estados Unidos que entró a una fase de migración supervisada y reglamentada el año de 1942, comienza a ser un tema de controversia en las relaciones con Estados Unidos. Terminada la guerra el Departamento de Estado Norteamericano quiso poner fin al programa pero para entonces había ya muchos intereses creados y el acuerdo se prolongó entre los años de 1945 y 1950. En 1951 se adoptó en los Estados Unidos la Ley Pública 78 y se negoció un nuevo acuerdo que se mantuvo hasta 1964. A pesar de los acuerdos no se logró legalizar la emigración porque los agricultores estadounidenses preferían el "libre juego" del mercado y propiciaron la creación de los "espaldas mojadas" porque les

pagaban menos que a los braceros. Después del 64 las negociaciones se volvieron tensas y poco se pudo hacer para reglamentar el paso de los braceros.

En cuanto a política exterior, el presidente tuvo algunos logros importantes: López Mateos logró reincorporar al país los terrenos de El Chamizal (cerca de Ciudad Juárez), invirtió mucha energía en eso.

En sus relaciones internacionales México no transigía. Al crearse la Organización de Estados Americanos (OEA), en 1948, México se opuso a la propuesta de los Estados Unidos de crear un órgano militar interamericano, y luchó para que la obligación de no intervenir en los asuntos internos de los estados fuera uno de los principios medulares de la organización. Así, desde los años de la posguerra México se reveló como un país que, además de apearse a ciertos principios de corte nacionalista, seguía una línea de independencia relativa frente a los Estados Unidos en el ámbito interamericano, como ejemplos están su oposición a la intervención estadounidense a Guatemala en 1954, en 1959 apoyo la Revolución de Cuba; y en 1963 cuando los Estados Unidos reunió a la OEA en Punta del Este, Uruguay, y presionó a todos para que rompieran relaciones diplomáticas con Cuba y se sumaran al boicot comercial, México fue el único país que se opuso. Cuando en 1965, Estados Unidos invadió República Dominicana, el gobierno de Díaz Ordaz siguiendo la tradición en política exterior, condenó la invasión. Si el protestar y oponerse es sólo una cuestión de honor, la verdad es que eso le ha traído una buena imagen al país.

Por otra parte en 1963 se llevó a cabo una reforma a la Ley Electoral: se creó a los diputados llamados plurinominales, la oposición podía obtener diputaciones aunque no hubiera ganado por mayoría ningún distrito, según la cantidad de votos obtenidos, un partido podía llegar a tener hasta veinte diputados plurinominales, ese año todos los

partidos registrados (PAN, PPS y PARM) obtuvieron cúrules, así la oposición tenía un lugar para "expresarse", había "plena " democracia.

En octubre de 1963 la convención del PRI nombró por unanimidad a Gustavo Díaz Ordaz como candidato a la presidencia, el PPS se adhirió al PRI y el PAN nombró candidato a José González Torres. Las cosas parecían estar en calma, no había problemas con los sindicatos como seis años antes, "el milagro mexicano" parecía ir "viento en popa".

En 1964 se declaró ganador a Díaz Ordaz, los empresarios no sacaban su dinero del país como años antes y la situación económica estaba estabilizada.

En este mismo año, Carlos A. Madrazo ocupó la dirección del PRI, igual que sus antecesores dijo que se acabaría con el "dedazo" y que se reformaría al partido. A diferencia de los otros, Madrazo parecía ir en serio y cuando se presentó un proyecto en el que se planteaba la reelección por una vez consecutiva de los diputados se opuso, en abril de 1965 logró que se rechazara el proyecto que unos meses antes había sido aprobado; lo anterior le trajo muchas enemistades al dirigente del PRI y cuando el presidente Díaz Ordaz le pidió la renuncia tuvo que presentarla y quedó fuera de la política, murió en un accidente años después y, no faltaron los rumores de que "lo habían mandado matar".

El nuevo presidente del PRI Lauro Ortega despidió a todos los dirigentes que habían apoyado a Madrazo y empezó con Gonzalo Martínez Corbalá presidente del PRI en el Distrito Federal, ante esa situación muchos miembros del PRI Juvenil renunciaron, entre ellos estaban: Rodolfo Echeverría Ruiz (sobrino de Luis Echeverría), Manuel Camacho Solís y Patricio Chirinos.

En 1965 ocho mil médicos residentes iniciaron una huelga para pedir mejores condiciones de trabajo, este problema afectó las grandes instituciones de salud: IMSS, SSA e ISSSTE, este movimiento fue reprimido, con lujo de violencia.

Además de este movimiento de huelga hubo muchos otros problemas en esta época: problemas estudiantiles en Morelia, el resultado: la entrada del ejército en la Universidad y prisión para muchos incluido el rector Elí de Gortari; lo mismo ocurrió en la Universidad de Sonora; en tanto en la Costa de Guerrero Genaro Vázquez y Lucio Cabañas no sólo hablaban de "revolución" sino que, organizaron una guerrilla, también surgió un grupo guerrillero en Chihuahua, todo esto ocurría en 1967. A pesar de todo esto nadie parecía preocuparse de verdad, se tenía confianza en solucionar los conflictos, se le habían otorgado a México las olimpiadas del '68 y el mundial de fútbol para 1970.

Llegó la primavera de Praga y el movimiento estudiantil de París, en las Universidades de Estados Unidos el ejército y la policía intervenían para frenar a los revoltosos "hippies", a los "jóvenes revolucionarios" y sobre todo a quien se opusiera a la guerra de Vietnam, los estudiantes preferían ir a la cárcel o huir del país antes que ir a la guerra.

En México, el 26 de julio de 1968 los estudiantes organizaron una manifestación para protestar contra la "opresión brutal" por parte de los granaderos unos días antes, los estudiantes coincidieron con un mitin del Partido Comunista Mexicano (PCM), esta manifestación fue reprimida también con violencia.

La presencia del PCM llevó a pensar al gobierno que *"fuerzas subversivas del extranjero orquestaban una conjura para desacreditar a México en proximidad de las olimpiadas"*(2) y acto seguido se arrestó a varios miembros del PCM. Los estudiantes

cada vez más enardecidos se enfrentaron al ejército varias veces hasta que, una vez sitiada la Escuela Nacional Preparatoria dispararon con una bazuka y tiraron la puerta.

La cosas se salieron de control, los estudiantes crearon su Comité Nacional de Huelga (CNH), con el apoyo de los sectores izquierdistas del país y de escritores y artistas. La prensa y la radio los acusaban de "ser manipulados por comunistas". Durante los meses siguientes se organizaron más manifestaciones, la derecha, los empresarios y la prensa pedían a gritos una solución: las Olimpiadas se acercaban y el país estaba dando muy mal aspecto con todos esos problemas. Después de las fiestas patrias, el ejército invadió Ciudad Universitaria y el Casco de Santo Tomás, hubo varios heridos y muchos arrestos.

El presidente Díaz Ordaz amenazó con "utilizar a las fuerzas armadas de ser necesario". El dos de octubre el gobierno prohibió una nueva manifestación, el CNH organizó un mitin en la plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, ahí tuvo lugar la matanza ("el enfrentamiento", "la provocación", "el ataque concertado" o lo que haya sido), hubo muertos, desaparecidos, y heridos, la situación se les fue de las manos a todos: a los líderes y al gobierno. Todos los medios y los empresarios elogiaron la "eficaz" acción del gobierno y días después se inauguraron las XIX olimpiadas y todo pareció quedar en el olvido ante los triunfos del "Tibio" Muñoz y del sargento Pedraza.

En 1968, Díaz Ordaz hizo una modificación a la Ley Federal Electoral, se concedía el derecho al voto a los jóvenes a partir de los 18 años, algunos dicen que fue una "obvia respuesta al 68".

El momento de la sucesión presidencial llegaba y Luis Echeverría (Secretario de Gobernación) fue el elegido. El candidato quería distanciarse del gobierno de Díaz Ordaz

y durante su campaña hasta llegó a pedir un minuto de silencio por los caídos el 2 de octubre con el escándalo siguiente, mientras el candidato daba sus discursos el sector privado lo observaba con desconfianza, estos arranques pusieron al país en crisis pues, los empresarios no querían invertir hasta no saber hacia donde se dirigiría el gobierno.

En su último informe de gobierno, Gustavo Díaz Ordaz se responsabilizó de lo ocurrido el 2 de octubre, afirmó que "la patria estaba en peligro" y él debió salvarla a como diera lugar, por muy doloroso que resultara, sólo había cumplido con su deber.

1.2 LA CULTURA

...Y SIGUEN LAS CONTRADICCIONES

En la década de los cincuenta y con el "renacimiento mexicano" en pleno, algunos artistas recibían apoyo y reconocimiento del mundo oficial. Las obras de estos artistas servían para legitimar la propaganda del gobierno; por otra parte, muchos otros artistas (algunos muy jóvenes y otros no tanto) sentían acabada la senda nacionalista y encontraban el ambiente irrespirable.

Inconformes como Manuel Felguerez, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Lilia Carrillo, José Luis Cuevas y Rufino Tamayo, encontraron un rechazo absoluto en los medios oficiales pues, estos hallaron eco en los muralistas para su propaganda a los otros se les tachaba de "no hacer una pintura mexicana" y había hasta quienes los acusaban de "traidores a la patria".

Fue hasta mediados de los años sesenta que el mundo oficial aceptó la existencia de la nueva pintura mexicana y la llevó al exterior en la Expo '67 de Montreal.

La Escuela Mexicana de Pintura (el muralismo) y la Novela de la Revolución dominaban todo el ámbito de la cultura nacional. El Muralismo reflejaba el credo humanista y la épica de la Revolución.

La denominada "Novela de la Revolución" tiene como eje central su pesimismo en relación con los alcances positivos de la transformación nacional. Un ánimo sombrío y sentimientos como el despojo y la amargura distribuyen aires de semejanza y posiciones comunes a la narrativa que va de **Andrés Pérez Maderista** (1911) de Mariano Azuela a **La muerte de Artemio Cruz** (1962) de Carlos Fuentes.

Como género, la Novela de la Revolución se vuelve institucional. Es vehículo de todo tipo de quejas o denuncias políticas, de toda pretensión de reconocimiento literario. Todo fenómeno que ha surgido en contra del gobierno, pronto es absorbido por éste, primero lo toleran, lo aceptan, lo digieren y por último se apropian de sus ideas y las presentan como suyas.

Por otro lado, surge la novela denominada Indigenista que con todas sus buenas intenciones, sólo logra encasillar a su "objeto de estudio": lo vuelve remoto, ancestral, enigmático, eterno, con un silencio de siglos, atento a los rumores atávicos de su alma, así vemos al indio tan lejano que al final resulta una abstracción y, por lo tanto, se vuelve "invisible". Los escritores idealizan al indígena, lo alejan de toda realidad, y así resulta que en lugar de ayudar a la comprensión de las comunidades indígenas dificultan un posible acercamiento, así quién ha leído la obra de los indigenistas y viaja a las comunidades en busca de ese ideal, regresa desilusionado porque esos "seres todo bondad y sabiduría", no son como dicen las novelas: los indios católicos matan a los indios evangelistas.

Los cincuenta se caracterizan por ser la década del cambio. Otra mentalidad se instala, otros mitos tanto literarios como cinematográficos, otras costumbres: Juan Rulfo publica *Pedro Páramo* (1955), Juan José Arreola su *Confabulario* (1952), Carlos Fuentes *La región más transparente* (1958), en tanto Jorge Luis Borges ya había publicado *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Ficciones* (1944). Las lecciones de estos narradores modificaron definitivamente los caminos de la prosa en México y en toda Latinoamérica.

Hacia 1959 en México ya se leía a Jean- Paul Sartre y a Albert Camus, también se oía hablar de los "existencialistas" y los jóvenes mexicanos interpretaban a su modo esa doctrina.

Josefina Vicens, Edmundo Valadés, Elena Garro, Ricardo Garibay, Luis Spota y Rosario Castellanos entre otros, constituyen una generación de narradores que, por primera vez en esta historia literaria, gozaron de una libertad de imaginación novelesca ajena a las obligaciones (morales o políticas) que imponía el nacionalismo cultural.

En los sesenta, la cultura constituye una de las técnicas fundamentales para alcanzar y gozar la modernidad. La Revolución Cubana propone a través de la Casa de las Américas y sus concursos literarios (1960) formas específicas de política cultural. En México se va creando la atmósfera de un nuevo desarrollismo, esta vez cultural.

La proclamación del mundo prehispánico alcanza un clímax extraordinario con el Museo Nacional de Antropología (1962). La década de los sesenta y la arqueología, la exhumación de valores conduce al homenaje y a una primera lectura de lo que antes, durante el dominio oficial de la Novela de la Revolución y del Muralismo, había sido contemplado como disidencia, se ve recuperado con amplitud el grupo de "Los Contemporáneos"; los jóvenes escritores los descubren y por primera vez son reconocidos como grandes escritores, la mayoría los lee por primera vez, antes los hicieron a un lado pues sus temas no eran "mexicanos" (sus elementos poéticos consagrados: muerte, soledad, sueño, silencio, tiempo, etc.).

Es complejo abordar el grupo de narradores nacidos entre 1928 y 1944, hay autores que crean grupos literarios sólo por el año de nacimiento y los temas tratados,

surgen así: "la Onda", los que siguen el *nouveau roman* y los que siguen un camino más personal.

Mientras algunos se caracterizaron por la indagación estética, la sacralización del arte, la extrema experimentación formal o la pasión por el lenguaje, el jugar con la temporalidad; otros se interesaban por la exaltación de los mitos juveniles de la década. Algunos de los escritores de ese tiempo son: Fernando Benítez, Carlos Fuentes, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Tomás Segovia, Salvador Elizondo, José de la Colina, Sergio Pitol, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, José Emilio Pacheco, Luis Guillermo Piazza, María Luisa Mendoza, José Agustín, Gustavo Sainz, Inés Arredondo, Julieta Campos; los directores teatrales: Juan José Gurrola, José Luis Ibañez y Juan Ibañez.

Cuando en 1966 el Fondo de Cultura Económica publicó el libro de Oscar Lewis Los hijos de Sánchez, La Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística inició un juicio contra el libro por considerar que "distorsionaba la realidad nacional", Díaz Ordaz despidió a Arnaldo Orfila Reynal (director del FCE desde los años cuarenta). Muchos intelectuales y en especial el grupo de "la mafia" se manifestaron en contra de la decisión presidencial, hicieron llamados al público para que compraran acciones de una nueva empresa editorial y la gente los apoyó mucho, Elena Poniatowska regaló su casa ubicada en Gabriel Mancera, muchos artistas plásticos donaron alguna de sus obras para ser subastadas y, así surgió: la Editorial Siglo XXI; en tanto la Suprema Corte falló a favor del libro y permitió su libre circulación, el FCE ya no quiso editarlo y la editorial Joaquín Mortíz se hizo cargo de las ediciones posteriores del libro.

También en 1966, el rector Ignacio Chávez no pudo concluir su segundo periodo por una huelga a causa de los cursos y exámenes extraordinarios. Los huelguistas tomaron las instalaciones y el rector presentó su renuncia, ésta fue aceptada y otros miembros

renunciaron ante lo que consideraron una arbitrariedad, entre ellos se encontraba Rosario Castellanos quien consideró que no se había respetado el reglamento interno y hacía un llamado al gobierno y a la sociedad para ayudar a la UNAM y arreglar la situación; desgraciadamente la Junta de Gobierno de la Universidad pactó con los huelguistas y durante el periodo del sucesor Javier Barros Sierra se creó el Consejo Estudiantil Universitario, compuesto por jóvenes del Partido Comunista (PCM) y del PRI quiénes con una huelga general obtuvieron el pase automático y la desaparición del cuerpo de vigilancia.

En las décadas de los cincuenta y sesenta, un grupo de escritores encabezados por Fernando Benítez son acusados de no "hacer literatura mexicana", de no "interesarse por los problemas del país" y de ejercer un "terrorismo cultural", a éste grupo de escritores se le conoce como "la mafia"

*...un supuesto confuso difuso
misterioso grupo de regidores
de la cultura al que todos atacan
y al que todos ansiarían pertenecer...(3)*

En 1961 Fernando Benítez es expulsado de la dirección de "México en la cultura" (suplemento dominical de *Novedades*), y con él se van sus colaboradores en un gesto de solidaridad: Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, José de la Colina, Elena Poniatowska, José Emilio Pacheco y Carlos Monsiváis. El presidente López Mateos fue el primero en ofrecer su ayuda y José Pages lo acogió en *Siempre!*, donde inaugura el suplemento "La cultura en México", todos sus excolaboradores tienen cabida, además cuentan con colaboraciones extras de Carlos Fuentes, Octavio Paz, María Luisa Mendoza, Inés Arredondo y Julieta Campos: "la mafia" (con excepción de O. Paz).

Pero también en 1961 se publicó el libro *Ambiente de los escritores en México* (4), firmado por un tal B.T., en este libro se asegura que "la mafia" la integraban Juan Rulfo, Juan José Arreola, Emmanuel Carballo, Luisa Josefina Hernández y Ramón Xirau.

Al parecer había más de una "mafia" en el país: una era encabezada por Fernando Benítez y la otra por Juan Rulfo, o ¿serían una sola con dos cabezas como los monstruos mitológicos?

Y ¿quiénes pertenecían a "la mafia"? ¿todo aquel que ganara una beca, quién publicaba sus escritos en las revistas culturales de moda, quién tuviera a su cargo algún puesto de Difusión Cultural, aquel escritor que tuviera éxito en el extranjero, todos los amigos de Benítez, quiénes no escribieran sobre "temas mexicanos o nacionales"?

"La mafia" aparentemente dominaba todo el ámbito cultural mexicano de los sesenta, según opinión de sus acusadores tenían bajo control (directa o indirectamente) varias revistas literarias y otros centros culturales: "La cultura en México" (suplemento de Siempre!), La Revista Mexicana de Literatura, La Revista de la Universidad, la Revista de Bellas Artes, Cuadernos del Viento, Diálogos, Radio UNAM, La Casa del Lago y varias oficinas de difusión cultural.

"La mafia" recibía críticas verdaderamente amargas : (desde el título dado al grupo) se les acusaba de "elitistas", de "autohomenajearse", de no dejar entrar a nadie a su grupo si antes no eran "alabados" y "reconocidos" como quiénes detentaban "la máxima sabiduría". Fernando Benítez y su grupo no tomaban muy en serio las críticas y hasta las utilizaban para hacer burla a sus acusadores, por ejemplo:

"La mafia encuentra la mafia"

...ataque a la maffia. La maffia está en todas partes, rige nuestros destinos, tiene espías invisibles (...) La vida sube por culpa de la Maffia, no hay agua en México por culpa de la maffia (...) La maffia trae ideas exóticas de Greenwich Village y de la Zona Rocha [sic]. Haga patria extermine un maffioso...

[fragmento de un volante encontrado en el mingitorio de la cantina "El puerto de Compostela].(5)

En tanto que Carlos Fuentes afirmaba que:

Yo soy mi propia mafia, a mis amigos los cuento con los dedos de las manos: Victor Flores Olea, Enrique González Pedrero, Fernando Benitez, Carlos Velo, José Luis Ibáñez y Juan Ibáñez.(6)

Y Juan Vicente Melo revierte el apodo y dice:

como mi nombre lo indica, pertenezco a la mafia, ese maravilloso organismo cuyo valor mítico han ido estableciendo Luis Guillermo Piazza y Carlos Monsiváis (...) aunque la verdadera mafia son los otros, los que están fuera de la que creen omnipotente.(7)

Y en muchos otros números de "La Cultura en México" se publicaban unas historietas como burla a sus críticos.

Por otro lado José Agustín afirma que:

Atajar a Leñero y ningunear a Revueltas dejó ver que lo que en un principio fue un grupo dinámico, inquietante y enriquecedor, llevaba consigo la semilla del autoritarismo aristocrático intelectual; su rechazo al chovinismo y al provincianismo (los cargos más terribles que solían pronunciar)

los llevó a apoyar entusiasta pero acriticamente la cultura europea y a subestimar muchos aspectos importantes de la cultura nacional.(8)

En algunos números de "La Cultura en México", Federico Alvarez y Huberto Batis que tenían a su cargo la sección de "Los libros al día", criticaron la novela *Los errores* de José revueltas, sólo ven en ella la crítica a los procesos de Moscú pero no sus cualidades literarias, al parecer pesó más en ellos su simpatía por el comunismo-socialismo que su disciplina como críticos de literatura. De Vicente Leñero y su novela *Los albañiles* (1964), la califican de artesanal y con buena técnica pero afirman que no aporta nada a la literatura, en tanto que, Salvador Reyes Nevares la considera buena y afirma que el escritor tiene futuro.

Si no haber apreciado estas novelas como lo hacemos hoy en día es el "gran pecado" de "la mafia", creo que se exagera un poco, muchos escritores han padecido lo mismo: Borges, Rulfo, Kafka, Los Contemporáneos, etc., al principio sus obras fueron desdeñadas y reconocidas posteriormente. Aunque es verdad que ignoraron el hecho de que *Los albañiles* había ganado el premio literario Biblioteca Breve y que llegaron a afirmar que se lo habían regalado pero aún hoy se piensa lo mismo de los premios y de las becas.

Los supuestos miembros de "la mafia" eran a la vez escritores, críticos (no sólo de literatura sino de otras artes también), traductores, analistas, ideólogos, concededores de lo que ocurría en el país y en el extranjero: García Ponce sabía tanto de literatura como de pintura; Melo escribía y dirigía *La Casa del Lago*, sabía tanto de literatura como de música, y así sucesivamente, eran intelectuales de tiempo completo.

Los mafiosos son acusados de ser un grupo cerrado, sin embargo, en "La Cultura en México" tenían cabida los artículos de todos: desde los que aplaudían a "la mafia" hasta los que vociferaban hasta el extremo

Los mafiosi son internacionalizantes, quizá fuera más exacto llamarlos pochos o protopochos, como se adjetiva Monsiváis. Los Estados Unidos y en menor medida Inglaterra, son la fuente de sus impulsos creativos. En cierto modo los mafiosi no son sino una extensión de la Nueva Escuela de Nueva York. Como buenos mafiosos, el grupo, practicó exitosamente el terrorismo cultural...(9)

en las páginas de "La Cultura en México" tenían cabida todos, es verdad que García Ponce, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis tenían columnas fijas pero también es cierto que los artículos de Leñero, José Agustín y Revueltas se publicaban.

La verdad es que los críticos de la famosa "mafia" no se ponían de acuerdo en quiénes eran los miembros de ésta, lo cuál no sería tan grave pero ni siquiera en las críticas que le hacían al grupo eran consistentes, mientras José Agustín afirma que "apoyaban acriticamente la cultura europea", Guillermo García Oropeza afirma que las influencias de "la mafia" provienen de los Estados Unidos y los llama "pochos".

1.3 JULIETA CAMPOS Y MUERTE POR AGUA

Y es en este tiempo de paradojas cuando llega Julieta Campos a México en 1955; no es mexicana de nacimiento pero toda su obra la escribió y publicó aquí.

Ella nace en La Habana, Cuba, en 1932. Estudió Filosofía y Letras en su ciudad natal y becada hace estudios en La Sorbona de París (1952 - 1954), ahí mismo conoce a Enrique González Pedrero (mexicano), con quién se casa y desde 1955 vive en México.

Durante muchos años es traductora de las editoriales Fondo de Cultura Económica y Siglo XXI; traduce libros de todo tipo: de filosofía, de crítica literaria, de psicología, de historia, de política, de sociología, etc.

Se da a conocer en 1965 con un libro que incluye ensayos críticos sobre la novela y sobre escritores contemporáneos, *La imagen en el espejo*. En este mismo año publica su primera novela, *Muerte por agua* la cual es recibida por algunos con escepticismo (Andrés de Luna), por otros con optimismo (Miguel Donoso, Ramón Xirau), y algunos más francamente la reciben con rechazo (Miguel Bustos Cerecedo) por considerarla una copia de las "nouveau roman" francesas de la época.

En 1968 publica una colección de relatos, *Celina o los gatos*; en 1971 *Oficio de leer* (recopilación de ensayos críticos sobre literatura), en 1973 *Función de la novela* (ensayo en dónde expone su concepción de la novela). En esos años colabora en revistas y suplementos culturales como "La cultura en México" y la *Revista de la Universidad* con ensayos sobre autores contemporáneos, tanto nacionales como extranjeros.

Su novela **Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina** ganó el premio Xavier Villaurrutia. En 1978 publicó **Jardín de invierno** (obra teatral), en 1979 **El miedo de perder a Euridice**, en 1988 **Un heroísmo secreto** (ensayo). Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores (1966 - 1967). Ejerció la docencia en la ENEP Acatlán (1976 - 1982), fue presidenta del PEN Club de México (1978 - 1992), fue directora de la **Revista de la Universidad de México** (1981 - 1983).

La novela de Julieta Campos **Muerte por agua**, surge en medio del supuesto dominio del grupo denominado "la mafia", ella está casada con Enrique González Pedrero quién es amigo de Carlos Fuentes (una de las supuestas cabezas de tal grupo), así que ella misma al ser escritora es considerada un miembro de ese "clan aristocrático" (tal vez a eso se deba que su obra no sea estudiada). En **Muerte por agua** encontramos un fluir de palabras que rodean los objetos, las acciones (o no acciones) y a los personajes, en un mundo donde todo queda inconcluso, un mundo gerundial, un mundo que *"no aspira a ninguna verdad con mayúsculas sino, tan sólo a formular el enigma. Lo que rescata es ese trémulo temblor de todo lo que existe entre el ser y el no ser, ese temblor trémulo que es la vida."* (10)

En 1997 publica sus obras completas bajo el título de **Reunión de familia**, en este volumen incluye sólo sus obras literarias. En este libro, la autora habla de su obra a distancia. Declara que ha realizado cambios en algunas de sus obras incluyendo **Muerte por agua**. Los cambios comienzan por el título, ha tomado el de: **Reunión de familia**, ya dentro del relato hay varios cambios más.

El presente trabajo está basado en la edición publicada por el Fondo de Cultura Económica y la SEP en la Colección Letras Mexicanas en 1985; esta edición respeta el

original publicado en 1965 y sobre el se basó la investigación y redacción del trabajo. Sin embargo, se deja abierta la posibilidad de trabajar posteriormente con esta nueva edición.

Juan Rulfo con **Pedro Páramo** (1955) dio inicio a un nuevo modo de mirar las cosas, aquella que pasó de querer conocer al país completo y a toda su gente (por ejemplo, la Novela de la Revolución) a la que se interesó por pocos personajes pero en profundidad y recrear el lenguaje; experimentar para explicarse el país de otro modo; a través de gente concreta, de sucesos concretos en el diario vivir, en su particular forma de hablar. Esta línea la continúa **El libro vacío** (1958) de Josefina Vicens, novela densa, intelectual, preocupada por problemas cotidianos pero no superficiales sino ocupada de la búsqueda de lo esencial de las relaciones humanas y, al mismo tiempo de la perfección estilística.

Julio Cortazar con **Rayuela** (1963), Vicente Leñero con **Los albañiles** (1964), Salvador Elizondo con **Farabeuf o la crónica de un instante** (1965), Julieta Campos con **Muerte por agua** (1965) y José Emilio Pacheco con **Morirás lejos** (1968), cada uno de estos autores sigue a su manera esta nueva línea de la literatura, no forman un grupo, tal vez coinciden en una búsqueda pero las respuestas aunque parecidas no son iguales: experimentan con el lenguaje y con el tiempo.

Como hemos podido comprobar a lo largo de estas páginas, la historia mexicana surgida después de la Revolución es un tiempo lleno de paradojas y de no pocas contradicciones sociales, políticas y culturales, **Pedro Páramo** publicada a mediados del régimen de Adolfo Ruiz Cortines, es una gran novela, va más allá de las novelas de la Revolución, es una metáfora del estar del hombre en el mundo. En el periodo del

presidente Miguel Alemán surge el México que estamos viviendo, un país que progresa en ciertos sentidos y cuya opulencia sólo alcanza a ciertos sectores.

Medidas tácticas y estratégicas de la política mexicana, basada en la habilidad, el doble juego, el respeto a las formas, la dureza enmascarada y la retórica progresista; a lo largo de seis años se vive en la euforia y se aplazan los problemas (costumbre que no ha cambiado con los años). Contradicciones de donde surgen: la escuela pública, la industrialización, el sufragio femenino, la defensa de la Revolución Cubana, el endeudamiento del país, el libro de texto gratuito, tolerancia e intolerancia hacia ciertos grupos, un gobierno que lo mismo rinde homenaje a Carranza y Obregón que a Zapata y a Villa.

En esta época, los escritores en su mayoría son ya universitarios que proceden de la revisión crítica de la realidad, del rechazo y de la búsqueda de explicaciones, en un México encaminado a la industrialización, y dispuesto a recibir al menos en las ciudades, el bienestar prometido.

Los colaboradores de Fernando Benítez en "La cultura en México" hablan de pintura, música, literatura, política, teatro, en fin de la cultura en general, este grupo trata de insertar al país en la cultura universal, lo mismo: hablan de José Luis Cuevas que de Chagall, dedican números a autores y acontecimientos extranjeros lo mismo que a Veracruz o a la cultura Maya; igual se entrevistan entre ellos que apoyan a Arnaldo Orfila y al rector de la UNAM, (cuando ni siquiera **La Revista de la Universidad** lo hizo) lo mismo pueden seguir escribiendo de pintura y música que criticar las acciones del gobierno en contra de los estudiantes en 1968 (mientras los otros medios las aplaudían).

"La mafia" no pudo estar al margen de las contradicciones y paradojas que caracterizaron a la época, tal vez lo que buscaban era insertar a México de una vez por todas en la cultura occidental, "los nacionalistas" a ultranza no lo entendieron así, querían seguir pensando que somos "indígenas, herederos de la cultura maya y azteca", lo que "la mafia" hacía era "antimexicano" pero ¿qué es lo mexicano?: las pirámides, la Catedral o la Torre Latinoamericana; llegamos al problema crucial, México es indígena u occidental, siendo honestos nuestra cultura es en su mayor parte occidental, ¿era tan terrible que "los mafiosos" quisieran que en México se conociera la cultura de otros países?. ¿Es acaso necesario resolver todos los problemas del país para después acceder a la cultura universal?

En realidad la literatura de los años sesenta contrasta con el país, porque mientras éste vive con la fachada de modernidad y milagro económico, en la literatura hay una tónica de angustia y sufrimiento personales, que metafóricamente aluden al problema de la nación entera, hasta que punto no hablar de la Revolución, de los indígenas o de política es "no hacer literatura mexicana".

NOTAS

- 1.- Olga Pellicer de Brady y Esteban L. Mancilla. **Historia de la Revolución mexicana**, tomo 23, p. 111.
- 2.- José Agustín. **Tragicomedia mexicana**, p. 255.
- 3.- "La cultura en México" # 290, "Manual de introducción a Luis Guillermo Piazza", pp. VI, VII.
- 4.- **Revista de la Universidad de México**, agosto de 1961, "Libros": reseña del libro por Carlos Valdés, p. 31
- 5.- "La cultura en México" # 183, "La mafia encuentra la mafia" p. XX.
- 6.- "La cultura en México" # 189, "No creo que sea obligación del escritor engrosar las filas de los menesterosos" Carlos Fuentes pp. II - XII.
- 7.- "La cultura en México" # 216, "La mafia son los otros" Juan Vicente Melo, p. XV.
- 8.- José Agustín. *Ob. cit.*, tomo I, pp. 219, 220.
- 9.- "La cultura en México" # 387, "Escarnio del bazar" Guillermo García Oropeza, pp. II - VIII.
- 10.- Julieta Campos. **Un heroísmo secreto**, p. 54.

CAPÍTULO 2

LA FUNCIÓN DE LA NOVELA, *EL NOUVEAU ROMAN* Y MUERTE POR AGUA.

Con el pasar del tiempo, la literatura deja de estar en el centro de la sociedad. La literatura se desplaza en un sentido divergente de ésta; no va ya hacia donde se dirige la sociedad. En un primer lugar los autores reaccionan en contra de esta sociedad que los había desplazado. Así la literatura se va convirtiendo ya en algo excéntrico.

Occidente ve una perspectiva ilimitada en el Progreso. Todo mejoraba y continuaría mejorando. El hombre de este tiempo (finales del siglo XIX y principios del XX) era libre y estaba satisfecho con lo que había logrado. No pensaba que algo malo podría pasarle. La marcha hacia el progreso fue vivida como un cambio incesante, un avance perpetuo, parecía que nunca se detendría. La era de las revoluciones renunció a la eternidad del cielo para endiosar a la Razón y a la Ciencia. Era esta una sociedad que crecía rápidamente en números y bienestar, una sociedad cambiante y desarticulada, en la que los viejos moldes sociales y culturales estaban desapareciendo rápidamente y reflejaban el carácter de esta sociedad.

El mundo de los tiempos modernos se volvía cada vez más ininteligible y sus significados se desmoronaban y se contradecían. El horror de una historia llena de violencia y sin sentido caía sobre el mundo. Un mundo que habría preferido perder la memoria ante tales hechos. El siglo XX ha visto desarrollarse una sociedad que proclama unos principios para enseguida actuar en contra de ellos; nos hallamos en una época que habla siempre de paz y al mismo tiempo no cesa en sus preparativos para nuevas guerras.

Demasiadas cosas empiezan a fallar al mismo tiempo. Dos Guerras Mundiales y un sin número de batallas más, hacen tambalear el mito del Progreso, éste no ha solucionado los problemas de la humanidad. La industria crea un nuevo tipo humano, la masa urbana, fuera de la vieja estructura social. Moldes de vida que han existido durante milenios se destruyen en el lapso de una generación. Un descontento profundo surge en el hombre.

Todas las vanguardias sucesivas que surgen en las primeras décadas del siglo XX, muestran la desnudez de un hombre solitario, entre los restos de sus grandes expectativas. Para algunos de estos artistas, transmutar la vida en arte parecía ser el único acceso a una verdad perdurable.

El hombre ha comenzado a perder su individualidad, pronto se vería abrumado por el peso de una vida colectiva y despersonalizada, era el resultado lógico del rápido aumento de población, que hacía de las nuevas ciudades industriales hormigueros del proletariado.

La novela del siglo XX a partir de Joyce muestra el sin sentido de una existencia que al perder los objetivos acaba en un absurdo. La novela es la constancia de las diferentes imágenes que se le presentan al hombre del mundo (visión relativista de las cosas) y la conciencia que tiene de estos mundos. La literatura había dado signos en más de una ocasión de que el hombre de Occidente iba muy pronto a sentirse expatriado, con un sentimiento de frustración en un mundo nuevo, en que los antiguos estilos de vida serían destruidos apresuradamente, y en el que sería muy difícil encontrar esas mínimas satisfacciones primarias que la vida humana exige. La realidad se tornaba evasiva, sus contornos se desvanecían y erosionaban.

El afán por concebir la novela como obra de arte no era quizá tan novedoso, pero no fue sino en las primeras décadas de este siglo cuando brotó con toda su fuerza ya sin pedir perdón y asumiendo todas las consecuencias. Las estructuras narrativas desbarataron sus moldes para rearticular con el espacio, el tiempo y los personajes prismas complejos, los cuales dieron cuenta de perspectivas de visión inusitadas todo reclamaba ser dicho de otra manera.

A finales del XIX se pasa de un arte en que el modelo es lo que se reproduce por imitación, el modelo es pasivo y anterior al arte; a un arte cuyo modelo es la construcción de un equivalente dinámico de lo real, el modelo es activo, es el fruto del arte, creación e impresión. El arte ya no pretenderá darnos una ilusión de realidad, sino a demostrar su carácter precisamente ficticio, el arte como creación, invención y no, como imitación de la naturaleza.

La ciencia y la técnica moderna, se mueven a espaldas de la naturaleza: se han inventado materiales nuevos como el plástico, se han mezclado compuestos químicos, se han creado cosas que no existen en la naturaleza. De igual manera los autores declaran la autonomía del arte con respecto a la naturaleza, la sociedad y la vida.

En el arte de imitación, la tradición era la fuente de las leyes del arte y de la belleza, ahora la herencia ha quedado atrás y sólo existe en la medida que se tenga necesidad de ella. Para el arte moderno, la obra no es la expresión, sino creación: ofrece lo que no se ha visto antes que ella.

En este siglo se ha perdido el yo que tanta importancia tuvo en el pasado, los autores ahora procuran anular su yo biográfico, sólo se tolera un yo universal que es, en el

fondo cada uno de nosotros. El artista en este siglo prefiere insinuar a decir. No importa quien siente, sino lo sentido, lo mirado. Se tratará de la experiencia que tenemos de la vida, pero modificada por las deficiencias de nuestra memoria; por los límites del lenguaje usado y manipulado. Las cosas, los recuerdos, la visión del mundo aparecerán evocados y modificados por esos factores. Los símbolos han perdido su significado, no tenemos religión y, dentro y fuera de la literatura, el hombre actual se siente falto de hogar, de ayuda, de esperanza.

Muchos de los autores de la primera mitad del siglo han roto con todos aquellos moldes que caracterizaban a la novela. La visión del mundo cambió y con ella la obra de arte se volvió más individual y personal; tanto que los autores tuvieron que darse a la tarea de dar a conocer su propia concepción del arte y de la novela, como por ejemplo: Milán Kundera, Nathalie Sarrante, Jean P. Sartre, A. Robbe-Grillet, entre otros más. Julieta Campos, nuestra autora no es la excepción.

Cada nueva tendencia surge queriendo acabar con la que está presente y trata de revivir a la que estuvo antes, a lo largo de la historia literaria así ha sido, pero en el siglo XX, las cosas ocurren con una rapidez impresionante, desde principios de siglo la gran cantidad de vanguardias que se creaban "morían" con la misma velocidad con que surgían y, en realidad no eran (o no son) muy distintas unas de otras, se puede hablar de variaciones pero no de oposiciones; ya desde tiempo atrás, con autores como: J. Joyce, Virginia Woolf y M. Proust estaba presente la técnica y los temas que serían tratados por todos los novelistas (aún los muy posteriores a ellos): "el fluir de la conciencia", la angustia por la vida y por la muerte, la ruptura del tiempo, la desilusión que dejó el progreso (hoy: modernidad), los autores buscan construir los personajes desde dentro y no desde fuera.

Por lo que respecta a la Literatura Mexicana, en la década de los cincuenta Juan Rulfo y Josefina Vicens ya habían utilizado esa técnica del "fluir de la conciencia" y habían recreado un mundo propio, una metáfora de la vida; en tanto que, en los años sesenta le tocó el turno a Salvador Elizondo, a Juan García Ponce y a Julieta Campos entre otros muchos; lo que tienen en común estos novelistas aparte de pertenecer a "la mafia" y de la técnica de detener el tiempo, es que sus historias ya no hablan de grandes héroes sino de personas cotidianas y hasta cierto punto insignificantes: un oficinista, un hijo abandonado por su padre, un médico, una familia, etc., que no son sino el reflejo de la sociedad actual, un mundo que ha perdido la significación de sus actos, una sociedad que vive en eterna contradicción y, México no podía quedar al margen de estas paradojas, máxime cuando la industrialización llegaba sólo a ciertos sectores y no a todo el país. Los novelistas vivían en su mayoría en la Ciudad de México y habían asistido a la Universidad, el mundo y el país se les presentaban como algo incomprensible y paradójico.

2.1.- *La función de la novela y Julieta Campos.*

Julieta Campos al igual que muchos de sus contemporáneos no sólo escribía literatura, sino que, paralelamente, realizaba una destacada labor crítica alrededor de la función de la novela y la obra de diversos novelistas nacionales y extranjeros. Estos ensayos se encuentran reunidos en tres libros: *La imagen en el espejo* (1965), *Oficio de leer* (1971) y *Función de la novela* (1973).

De los tres libros, el primero y el tercero son los que mejor recogen su reflexión acerca de la novela, el artista y el "acto creador". Entre estos dos libros median casi diez años, pero la autora no parece cambiar su concepción de la novela como arte ni sus preferencias literarias: James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust, Salvador Elizondo y Juan García Ponce, entre otros.

Para Julieta Campos el arte es un espejo en el que hay una imagen, ¿qué refleja ese espejo: al lector, al mundo, al autor mismo?, todo eso y más mucho más, es un espejo que refleja y oscurece al mundo, un espejo donde todos lanzan su imagen.

Julieta Campos ve al mundo sumido en un caos y es a través de la novela que ella lo organiza, intenta darle una forma por medio de las palabras y eso lo vemos reflejado en su obra, pues sus relatos parecen depender exclusivamente del lenguaje, *"escribir una novela responde entonces a la necesidad de volver inteligible algo que se presenta como una multitud incongruente de hechos".(1)*

El libro *La imagen en el espejo* se publicó antes que la primer novela de Julieta Campos (*MUERTE POR AGUA*) y comprende ensayos que van de 1958 a 1965, cuando

Julieta Campos habla de la obra de Virginia Woolf parece estar hablando de sí misma, como si se reflejara en el espejo creado por la obra de la escritora inglesa

Virginia Woolf desprecia el realismo naturalista, mecanicista, que nace en Zola: las descripciones estáticas, inútiles, ineficaces. La falsa objetividad es, a sus ojos, la mayor mentira del arte. (2).

como podemos observar, para Julieta Campos ese "realismo naturalista" no hace sino ocultar la verdad del arte, para ella el subjetivismo es lo que abre el camino para mostrar las contradicciones de la vida del hombre, las dudas del héroe, ese hiato que existe entre su "vida interior" (que es compleja) y la "vida cotidiana" (que se le presenta objetiva, simple), por ello es que elige como sus modelos a aquellos escritores que reflejan, que crean sus personajes a partir del interior y únicamente ayudados de las palabras.

Para Julieta Campos es ahora (siglo XX) cuando la novela ha perdido sus "accesorios" y se ha "reconciliado" con su condición inherente: ser una obra de arte porque ha recuperado la libertad de los relatos antiguos, de la creación poética y en las palabras está en juego algo definitivo, la novela no será ya una ilustración del mundo sino una invención.

Como ya habíamos mencionado la visión del mundo ha cambiado con respecto al siglo anterior. La novela del siglo XIX se caracterizaba, entre otras cosas, porque éstas contaban historias, "anécdotas", reflejaban ideas, mostraban personajes en acción y tenían un desenlace.

Hoy la trama no "existe": ésta se desarrollaba a medida que transcurría la acción, el diálogo y los monólogos la han sustituido, en el nuevo mundo creado por la novela las

cosas están sucediendo sin acabar de suceder. En la novela moderna el diálogo no es más que una continuación del monólogo por eso no hay una separación tajante entre uno y otro porque podría resultar artificial, falsa.

La novela del XIX también tenía un héroe, durante toda la novela se contaban las vicisitudes de éste y, al final obtenía su recompensa, si moría su muerte no era en vano, su sacrificio era voluntario y estaba lleno de significación; hoy el héroe ya no se reconoce en el mundo ni en sus valores, algo se ha roto entre ellos, ya no hay una recompensa, su búsqueda termina en un repetido fracaso.

Antaño la historia corría sobre los rieles bien fijos y en línea recta del tiempo, en este siglo las cosas cambiaron diametralmente: el tiempo se ha dislocado, se detiene, no terminan de ocurrir las cosas: ayer y hoy como simultáneos.

En lo que se refiere al narrador, éste siempre ha sido el mediador entre el mundo narrado y el mundo desde donde se narra, pero en la novela tradicional ese narrador que muchas veces se confundía con el autor porque era un "pequeño dios" que todo lo sabía, que juzgaba, que condenaba, ese mismo narrador, hoy se nos ofrece con una imagen ambigua, hasta el punto de desdoblarse a tal grado que llega a contemplarse desde fuera como uno más entre los otros y la historia se nos muestra desde diferentes perspectivas que se entrecruzan y se confunden (y nos confunden), *"de repente el novelista se esfuma, hace mutis, se esconde detrás de bambalinas y nos deja entre las manos un amasijo a la vez brillante y opaco de sensaciones, imágenes, recuerdos"*. & [77-78]

Los personajes del siglo XIX aparecían en la novela con un pasado y un presente muy bien definidos, tenían un futuro incierto pero tenían la fe y esperanza necesaria para enfrentarlo; hoy los personajes se han desvanecido, se mueven en un medio ambiguo,

"entre algo sombrío y pegajoso" y, paralelamente se ha enriquecido la exploración de la conciencia. Hoy los personajes están ahí, sin memoria y rodeados de cosas, de objetos que no significan nada. Aparentemente los personajes dicen muy poco pero es debajo de ese diálogo, en la conversación subterránea dónde encontramos el significado, el sitio en que se da el *"verdadero encuentro entre los seres humanos"*. & [86]

Para la autora, el arte es una forma de conocimiento, pero este conocimiento es distinto al que proporcionan la lógica o la ciencia, por ello es que no comulga con el relato tradicional, lo que quiere transmitirnos no podría haberlo hecho presentando un mundo, ni explicando el comportamiento de los personajes a través de la sicología, ni razonando y juzgando, porque *"hay un aspecto distinto del mundo que sólo se ilumina mediante la experiencia y la creación artística"*. & [6]

Pero el artista no planea con anticipación su obra, tal y como Julieta Campos nos dice, aún para el escritor ese conocimiento sólo se le va revelando a medida que escribe su obra: *"su conocimiento no es previo a la obra, es la obra misma"* & [81], nada es claro para el artista hasta que no termina su obra, así la escritora asemeja la novela al poema, al cuadro y a la escultura, la novela es algo único que no puede reducirse a otra cosa, es: *"un todo coherente donde cada frase, cada palabra está regida por las demás y las rige, algo que el novelista escribió así y convirtió en una novela porque no hubiera podido escribirlo de otra manera"*. & [97]

Julieta Campos afirma que para el artista verdadero no hay sino un sólo tema: *el sentido de la vida y de la muerte*; para ella el auténtico novelista debe hacer una recuperación de la infancia, ésta la hace al principio o al final de su obra y eso puede ser la clave fundamental para entender el mundo del autor porque es en su infancia donde se

encuentra el manantial de la felicidad, así vemos como durante su obra, ella recupera "el mar" de su infancia, lo persigue y se obsesiona con su imagen, la guarda en su memoria.

Para la escritora la función del arte es rescatar algo de la vida, es robarle algo a la muerte, en la obra de arte se detiene el tiempo o, mejor dicho se sale del tiempo medido por el reloj y surge el tiempo de la vida, un tiempo que no se mide en horas ni en minutos, el arte intenta *"rescatar la vida de la pérdida constante que amenaza todo y que se resume en y va a dar siempre a la muerte"*. * [122]

A la autora como a todos, la certeza de la muerte le ha hipnotizado alguna vez porque *"Aceptar la propia muerte puede ser, inclusive, una liberación. Pero ¿cómo soportar la muerte de los otros? & [109]*, de los seres a los que se ama.

El héroe acepta su muerte aunque signifique un desgarramiento, porque está seguro que con ello contribuirá al mejoramiento de la humanidad, pero ahí está la pregunta fundamental: ¿vale la pena morir por un mundo sin valores, y peor aún vale la pena vivir si al final moriremos?. La muerte ha perdido su significado y se ha vuelto absurda, ya no es un tránsito hacia algo, es el fin de todo.

Para Julieta Campos el artista es un ser que no le tiene miedo a las grandes palabras: *VIDA, MUERTE, AMOR*, todo lo demás es accesorio. Por ello, la autora, en *Muerte por agua* (su primera novela), no inventa una trama, ni es testigo de nada: es "conciencia". La obra debe verse como un todo autónomo, tal y como se admira un cuadro, porque la novela es arte, simboliza algo, y ese algo es lo que todo crítico y lector deben encontrar o al menos buscar porque: *"todos estamos condenados a asumir un idéntico desgarramiento. Ese desgarramiento que cada novelista nos pide, nos exige proyectar*

*sobre su imagen, que es el reflejo de otra imagen, que es el reflejo de otra, que es el reflejo..." * [156-157]*

Julieta Campos se considera una *ESCRITORA* más que una novelista; no le interesan las distinciones entre los géneros. Recordemos que ella ve la novela como una obra de arte y, como tal, sus novelas son una manera muy particular de ver el mundo: iluminan cierta parte de la realidad con un esplendor que no necesita la obviedad de un reflector porque la novela debe transmitir su significado igual que lo logra un poema o un cuadro.

Para la escritora, la posibilidad del relato, es decir, la necesidad de contar el mundo o más bien de sustituirlo con un mundo de palabras, es una manera de llenar un vacío que la realidad le deja al novelista porque la novela es lo que más se parece al relato de la vida: es una manera de modificarlo y sustituirlo.

2.2 MUERTE POR AGUA Y EL NOUVEAU ROMAN

Muerte por agua, al ser publicada en 1965, tuvo la fortuna y desgracia de ser comparada con las nuevas novelas francesas que estaban muy de moda desde la década anterior:

La nouveau roman [sic] desarrolló y agotó la narrativa del eco, donde las situaciones se propagan sobre círculos concéntricos que perfilan reflejos y miradas, Julieta Campos aún navega en esos mares...(3)

Pegarse demasiado a los modelos extranjeros es, más que un afán de exhibir cultura, un plagio irremediable. No queramos sentirnos tan subdesarrollados, aunque esto signifique esnobismo, porque resultamos a la postre, con una mentalidad colonial.(4)

Como podemos observar, *Muerte por agua* no sale bien librada con la comparación, pero ¿qué es un *nouveau roman*? Para esta pregunta hay muchas respuestas y algunas las dan los críticos europeos; según algunos de ellos las características del *nouveau roman* son las siguientes: ha creado nuevas leyes para la novela y se ha olvidado de toda la tradición novelesca; es una novela para especialistas; ha creado un personaje apenas esbozado, carente de todo atributo físico; uso casi exclusivo del presente de indicativo, abundancia verbal, uso de frases en apariencia complejas y desordenadas; continuamente reenvía hacia el texto, hacia el lenguaje, hacia el proceso de la creación de la novela; no hay una historia ni una trama que seguir, en apariencia sólo hay descripciones de objetos o mejor dicho abstracciones de objetos.

Según algunos el *nouveau roman* no es sino una novela de descripciones, un relato en donde se lleva hasta sus últimas consecuencias la experimentación, tanto del

género como del lenguaje, con personajes que no son nada y hablan para no decir nada, personajes que no son sino fantasmas, ya que, no poseen cuerpo, nombre, o algún otro dato para situarlos en su dimensión física, aparentemente los personajes de la nueva novela francesa no están seguros de nada y le transmiten esa inseguridad al lector, en apariencia el *nouveau roman* se desentiende de los problemas del hombre y del hombre mismo y busca una "objetividad" al cien por ciento y por ello el novelista se afana en describir "el objeto de la mirada del personaje".

En tanto para el escritor mexicano Carlos Fuentes

la antinovela francesa: lleva los procedimientos realistas a su expresión final: la de un mundo descriptivo de objetos vistos por personajes en la etapa sicologista más fragmentada: el "nouveau roman" francés bien podría llamarse la novela del realismo neocapitalista.(5)

A través de esto podemos creer que el *nouveau roman* fue sólo un esbozo de novela, un momento de tránsito hacia algo mejor. Sin embargo, algunos otros críticos han estudiado el *nouveau roman* con más detenimiento, con una mirada más profunda y tal vez más clara, más allá de la técnica, han fijado su atención en el "sentido de la novela":

La novela se hace, a su vez, alquimia del verbo; enlaza de nuevo con los mitos y ofrece la promesa de una nueva apertura sobre el hombre y sobre el mundo.(6)

la invasión de la descripción termina haciendo desaparecer la intriga del espectáculo. Pero a la inversa, el espectáculo se vuelve en sí sólo intriga, y lo que parecía más insignificante se descubre cargado de sentido.(7)

como podemos observar, la crítica no se pone de acuerdo en lo referente a qué es un *nouveau roman*, una *antinovela* o la *nueva novela francesa*, ni siquiera en el nombre

dado a esta corriente están de acuerdo, desde luego que, tampoco concuerdan en lo que significan o representan dentro de la cultura occidental.

El hombre siempre ha querido distinguir con claridad lo que se le presenta; se crean escuelas o tendencias para poder aglutinar a un grupo de escritores, sólo por el año de nacimiento o por el uso de ciertas técnicas, las grandes descripciones no son nuevas en la historia de la novela, en el Realismo había bastantes descripciones, sin embargo, no podemos decir que en la nueva novela francesa las descripciones tengan la misma intención que en las novelas realistas del siglo XIX.

Pero ¿qué dicen los autores enmarcados en esta corriente?:

Alain Robbe-Grillet

La nueva novela no es una teoría es una búsqueda, la nueva novela no sólo se interesa por el hombre y su situación en el mundo. La nueva novela se propone tan sólo una total subjetividad. Los significados del mundo, en torno de nosotros, no son ya sino parciales, provisionales, incluso contradictorios, y siempre discutidos. El único compromiso posible, para el escritor, es la literatura.(8)

Nathalie Sarraute

en primer lugar, el lector recela hoy de lo que le proponga la imaginación del autor (...) lo que hoy importa es mostrar la coexistencia de sentimientos contradictorios y subrayar en la medida de lo posible la riqueza y la complejidad de la citada psicología, el escritor no puede por menos, con estricta honradez, que hablar de sí mismo.(9)

Y bien, nos podemos percatar de que los autores piensan diferente acerca de lo que es un *nouveau roman*, esto no es nada nuevo, es verdad que existen similitudes pero

cada novela tiene su propio mundo, su sentido; (claro está que nunca faltaran imitadores pero eso son precisamente y no novelistas).

Al estar al tanto Julieta Campos de lo que ocurre en el contexto internacional, es lógico que estaba al tanto de esta corriente francesa y de muchos autores más. La autora tiene su propia visión respecto al *nouveau roman*

Esta novela que reflexiona sobre si misma, es un punto límite que no permite ir más allá, sin reconstruir primero la imagen del mundo.

...el universo existe sólo para registrarlo como en las fichas de un insensible e imperturbable cerebro electrónico, incapaz de todo juicio, como sucede en Robbe-Grillet.

La inautenticidad de las relaciones humanas refleja para N. Sarrate, un mundo donde el hombre no es más que un objeto de la mirada de los otros.

Un desequilibrio de la realidad, cierta urgencia insatisfecha del hombre contemporáneo, cierta vocación existencial por una realización y una libertad negadas por el mundo condicionan la experiencia de M. Butor.(10)

Podemos darnos cuenta de que Julieta Campos no tiene una visión única acerca de lo que es un *nouveau roman*, como escritora sabe muy bien que cada autor es distinto y que cada uno tendrá sus propias angustias a las que buscará dar respuestas.

Durante el siglo XIX las novelas se encargaban de dar toda la información posible acerca de sus personajes y de la historia; el narrador era un pequeño dios que todo lo sabía, no había nada en el universo de la novela que él ignorara; los personajes aparecían vestidos a la moda, sin faltar siquiera un botón, se sabía de dónde venían, sus antecedentes, en fin todo, el lector no ignoraba nada en lo concerniente a las motivaciones del personaje.

Paulatinamente todo lo anterior fue cambiando y, los autores buscaron nuevos caminos para "contar" lo que querían, se alejaron de ese aparente realismo que consistía en copiar la realidad aparente, los autores buscaron cada vez más la colaboración del lector, querían que fuera un "observador" (que viera más allá de lo aparente) y que pudiera encontrar esos significados ocultos que tiene toda novela pero que sin lugar a dudas estaban aún más escondidos en la nueva novela, y no sólo en la francesa sino en muchas otras.

El desarrollo de las diferentes ciencias y técnicas (incluidas las que se encargan de estudiar la literatura) han conducido al hombre al campo de las disciplinas especializadas, conforme avanza en su conocimiento pierde de vista el conjunto y su mirada es parcial, ya no sólo hay un divorcio entre las ciencias y las humanidades sino entre las ciencias mismas, el hombre ve el mundo de una manera parcial y la novela que está hecha a su imagen y semejanza también nos presenta un mundo parcializado e ininteligible, visto de esta manera, podemos percatarnos de que el *nouveau roman* no está tan alejado de la realidad.

El lector y el crítico quieren distinguir todo muy bien, que los personajes sean totalmente reconocibles, que la razón y el dato estadístico predominen, ante una estructura como la del *nouveau roman* se desconciertan, ahí no pasa casi nada en el exterior, todo ocurre adentro de los personajes, en la conciencia o en el alma que son infinitas, ¿qué pudo pasarle al hombre para que perdiera su dimensión física, su razón?: el hombre ya no es dueño de nada, ni de la naturaleza, ni de la historia, ni siquiera de sí mismo (es dominado por sus instintos).

Pero regresemos a *Muerte por agua*, ¿qué es lo que comparte esta novela con el "nouveau roman"?: bueno, tal vez una parte de la técnica, los personajes de la novela son

muy particulares, igual que el narrador aparecen sin previo aviso en la novela, no sabemos quién habla y mucho menos cómo son, nunca en todo el relato se da una descripción de los personajes, esa parece ser una tarea del lector: podemos tratar de construir o reconstruir la apariencia de los personajes teniendo como base su interior que nos es presentado por ellos mismos con sus propias palabras y pensamientos.

Vamos conociendo a los personajes con el tiempo, un poco cada vez igual que con nuestros conocidos: día a día los vamos descubriendo, nada se nos da de antemano, todo lo vamos percibiendo a medida que pasa el tiempo, lo adivinamos en las palabras, en los gestos, en sus relaciones con los demás, en fin.

A lo largo del primer fragmento vemos y escuchamos una "conversación" entre tres personas: dos mujeres y un hombre. Entre las palabras y los monólogos interiores nos enteramos de que las dos mujeres son madre e hija y el hombre es el esposo de la hija, aparentemente hablan entre sí, pero la verdad sólo la piensan y no se atreven a divulgarla, es decir, hablan para no decir nada.

Es hasta el segundo fragmento dónde nos enteramos como se llaman los personajes, apenas y se dicen sus nombres, así sin querer, sin preámbulos, sin descripciones físicas ni psicológicas.

Al principio la novela nos presenta a estos tres seres en una situación cotidiana: el desayuno y una conversación banal y al mismo tiempo es un acercamiento a la conciencia de esos tres seres comunicados, posteriormente la perspectiva del narrador se aleja mucho más que al principio y vemos la lluvia que invade toda la ciudad (fragmento en cursivas), después vuelve el acercamiento al alma de Laura y de Eloísa, la vista del narrador vuelve a alejarse y vemos los estragos que causa la lluvia sobre las

casas y los jardines de la ciudad (fragmento en cursivas), la vista del narrador, se acerca y se aleja continuamente a lo largo de toda la novela. Se aleja tanto para ver la ciudad y se acerca tanto a Laura hasta confundirse con ella.

Por la época en que surge la novela *Muerte por agua* los críticos la inscriben dentro del género del *nouveau roman*, lo anterior sumado a otras características: los personajes son fantasmas, no son descritos y piensan obsesivamente, no hay una "historia" que seguir, en apariencia el tiempo no fluye, está detenido, al igual que los personajes y existen algunas descripciones de objetos:

[LAURA]

...vio el montón de muñecas desnudas, los cuerpos de tela color carne, los brazos, las piernas, la cara de porcelana blanquísima, lechosa, las cejas pintadas con un solo trazo negro, las chapas rojas en los cachetes redondos, hinchados como si se estuvieran riendo, los labios escarlata, entreabiertos, los ojos de pasta con las pupilas verdes, desmesurados, con las puntas de las pestañas larguísimas tratando de alcanzar las cejas, diminutas como pequeños cadáveres monstruosos, escandalosamente maquilladas, como criaturas muertas antes de nacer. (p. 66)

Pero la novela es mucho más que técnicas. La novela va más allá de lo aparente. Dentro de la novela, es evidente el cambio de tiempos verbales entre las partes en cursivas y las otras; en las cursivas encontramos sólo tiempos en pasado y en las otras, encontramos tiempo presente de indicativo en su mayoría.

¿Qué podemos inferir de esto?. Si tomamos en cuenta que las partes en cursivas hablan de lo que ocurre fuera de la casa, en la calle, en los jardines, en la ciudad, ¿acaso allá afuera se vive en el pasado y en el interior de la casa en presente?, ¿cuál es el tiempo real, el de afuera o el de adentro?, quizás los personajes en su afán por detener o regresar el tiempo, han logrado crearse la ilusión de vivir en el presente pero recordando el

pasado y así detener el tiempo y, evitar la muerte, creen poder recuperar el tiempo y así retrasar un poco o definitivamente la muerte, engañarla, no mencionarla para así hacer de cuenta que no existe.

Los gerundios son utilizados en los fragmentos en cursivas, el gerundio nos habla de una acción inacabada, algo que ocurre en el momento mismo de ser nombrado pero que no termina de realizarse al acabar de nombrarlo, queda así eternamente: la vida no llegaría a la muerte, su fin lógico, si se viviera de una manera gerundial.

Pero si *Muerte por agua* tiene semejanzas con la técnica del *nouveau roman*, también lo tiene con su sentido, si atendemos a las palabras de Robbe-Grillet: "la nueva novela no es una teoría sino una búsqueda", debemos saber que busca la novela, que persigue, eso es lo más importante y no la técnica, no olvidemos que la novela surge con la burguesía, por consiguiente todos los cambios que sufre el hombre (su conciencia) son registrados por ésta.

Muerte por agua fue la primer novela que publicó Julieta Campos; en ella se encuentran los símbolos y el estilo que se repetirán en sus posteriores relatos. En esta novela el relato literario se mezcla con el análisis, no sólo narra sino que critica, junta y anota una serie de palabras, adjetivos, sustantivos en una vorágine que amenaza con envolvernos y ahogarnos, porque el lector ha contemplado su propia imagen fragmentada en la novela.

Muerte por agua como muchas otras novelas que se alejaron del molde: personajes reconocibles, historia (con un inicio, desarrollo y desenlace), motivaciones bien definidas (respaldadas con Freud de preferencia), que hablen de los grandes temas: de la Revolución, de los indígenas, de lo terrible que es la ciudad o de política, tal y como

lo hacen Rosario Castellanos, Elena Garro o Carlos Fuentes; sólo tienen dos caminos: uno, son adoradas como objetos de culto, se les pone una etiqueta y las guardan en una vitrina; dos, son vapuleadas, humilladas y tachadas de no ser novelas, de igual manera se les pone una etiqueta y las guardan en un baúl para que nadie las vea, condenadas por no ser "realistas y mexicanas".

Aunque otros novelistas siguen conservando la estructura del relato tradicional, éstas van más allá de la historia.

Durante muchas décadas, la estructura de la novela permaneció sin cambios notorios, se requería de una historia y de personajes bien delineados; lo anterior llevó al lector a hacerse la ilusión de estar contemplando (leyendo) algo real, se olvidaron que la literatura es en esencia una ficción y no una realidad.

La novela es un género ambiguo y por lo tanto complejo, entenderla requiere de todo nuestro esfuerzo y conocimiento, porque cada obra es la respuesta a las obras que la precedieron, todos poseemos un legado cultural y, éste no es únicamente nacional sino universal.

Al hombre común le gustan las cosas claras, unidas, ordenadas, todo aquello que lo altere le ocasiona angustia, el hombre moderno es un Narciso, vive para él, para admirar sus grandes logros, en él existe siempre el deseo de juzgar antes de comprender las cosas, todo debe ser simple no complicado, en las primeras líneas debe saberlo y entenderlo todo sin esforzarse mucho, porque eso es lo "real" para él, sólo lo que puede ver, tocar y comprobar.

La novela es el reflejo de la existencia del hombre, la existencia es el campo de las posibilidades, todo aquello que el hombre es capaz de hacer. La novela es arte como nos dice Julieta Campos, es una obra autosuficiente que se sostiene a sí misma por la fuerza interna de su lenguaje porque la novela, sobre todo la de este siglo tiende a ser poema de nuevo: el lenguaje que utiliza se encuentra entre el poema y la prosa; crea héroes y mundos a los que analiza volviéndolos ambiguos y casi siempre termina por condenarlos sin esperanza de una reivindicación.

La literatura es ficción pero eso no significa que sea mentira, por más personal que parezca una obra literaria, el mundo creado por el novelista nos lleva sin lugar a dudas a nuestro mundo, al que vivimos y padecemos diariamente.

"El arte por el arte" o "el arte para el arte", son las frases que se acostumbran usar cuando se habla de obras y autores que escriben "sin comprometerse con la realidad", pero habría que preguntarse a qué realidad se refieren; el arte es conocimiento, pero es indudable que ese conocimiento nos lo transmitirá de una manera diferente que la explicación sociológica o psicológica, de no ser así no tendría caso escribir literatura, sí se puede descubrir lo mismo con algún otro tipo de discurso.

El crítico y el lector buscan un autor comprometido con una causa real, buscan sus filiaciones políticas más que su talento literario; los otros autores buscan decirnos con sus novelas que las cosas son más complicadas de lo que creemos, no hay blanco y negro, buenos y malos, estos autores quieren un lector que vea y comprenda más allá de lo aparentemente real.

NOTAS

- 1.- Julieta Campos. **Función de la novela**, p. 36. A partir de este momento, se pondrá un * cuando la cita se refiera a este libro y la página correspondiente entre paréntesis [].
- 2.- Julieta Campos. **La imagen en el espejo**, p. 21. Cuando vuelva a citarse este libro se utilizará la siguiente seña: & y la página a la que pertenece entre paréntesis [].
- 3.- Andrés de Luna. *Minimalia* "El miedo de leer a Julieta" en **Nexos**, 21- septiembre-1979, p. 39.
- 4.- Miguel Bustos Cerecedo. "Muerte por agua", en **Letras de Ayer y de Hoy**, 7 de marzo, 1966, pp. 22-23.
- 5.- Carlos Fuentes. **La nueva novela hispanoamericana**, p. 19.
- 6.- Kurz, García - Viño, *et. al.* **La nueva novela europea**, p. 95.
- 7.- Bernard Pingaud. **La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda**, p. 55
- 8.- Alain Robbe-Grillet. **Por una nueva novela**, pp. 153-158.
- 9.- Nathalie Sarraute. **La era del recelo**, pp. 50-57.
- 10.- Julieta Campos. ¿Novela de la ausencia o ausencia de la novela? en **Revista de la Universidad**, abril de 1963, pp. 16-23.

CAPÍTULO 3

ESPACIOS Y TIEMPO SIMBÓLICOS EN MUERTE POR AGUA

La novela en el siglo XX deja de ser una historia para transformarse en una amalgama de sensaciones, de impresiones y de experiencias. Se le va dando al lector como un material fluido, entre la poesía y el relato, en el que en lugar de seguir el hilo de una intriga, tendrá que andar entre brumas como en sueños o como en la vida misma. Tal y como lo dice Mircea Eliade

Todo auténtico proceso de creación estética implica, al igual que el mito, por un lado, una ruptura del tiempo individual y finito de la historia (y, de ahí una abolición de la realidad que él condiciona); y por otro, una apertura al Gran Tiempo Sagrado Primordial.(1)

Julieta Campos aspira a crear una novela que se equipare a la obra de arte, al poema, al cuadro, a la escultura, es decir, la novela como invención del mundo y no como ilustración del mundo, porque el arte rescata algo de la vida le roba algo a la muerte; la novela vive cada vez que alguien la lee, la obra de arte sobrevive a su creador, es eterna, vence a la muerte y al tiempo; comunica aunque sus significados varíen.

Muerte por agua es una novela desprovista de trama, de acción, de grandes héroes, de temas "realistas o mexicanos", no hay filiación política o ideológica, ¿qué hay en la novela?: fragmentos de vida que se nos dan a través de las sensaciones corporales de los personajes, el cultivo del lenguaje por el lenguaje mismo. La novela de la persecución

de la continuidad y la perfección que debe leerse como un todo único, sin pausas y casi sin nombres.

En *Muerte por agua* existen dos relatos que corren paralelos: el de los personajes dentro de la casa y de su conciencia y el de la lluvia allá afuera, en la ciudad (los fragmentos en cursivas que se encuentran intercalados en el resto del relato). Dos relatos en dos tiempos distintos (pasado y presente) y en dos espacios (exterior e interior).

Toda la novela abarca poco más de un día en la vida de tres seres incapaces de hacer nada más de lo que rutinariamente hacen. La novela termina con un diálogo anodino tal y como empezó, todos quisieran hacer algo más, decir, explayarse pero no se atreven.

Lo que dice el narrador, se confunde con lo que hace y piensa Laura ¿no será la misma Laura quien escribe, para así exorcisar aquello que la atormenta?. La narración pasa sin transición de lo que ve y dice el narrador a lo que ve y piensa Laura. El narrador es una especie de espejo y los lectores vemos a través de él, las acciones (o no acciones) y los pensamientos de los personajes.

La lucha de los personajes por expresarse no es otra cosa que un intento de imponer la subjetividad del ser por sobre la intransigencia del mundo objetivo y al mismo tiempo inexplicable e intolerable, un esfuerzo por alcanzar la conciencia perecedera del hombre, un último intento por sobreponerse a lo violento y absurdo de la vida y la muerte para el hombre del siglo XX, rescatar todo el simbolismo que tenían las cosas para el hombre de los siglos pasados.

Nuestros tres personajes: Andrés, Laura y Eloísa han interiorizado tanto sus problemas que al parecer han caído en un pozo sin fondo y no hayan como salir, ya no

saben comunicarse dialogando por eso monologan: en una especie de comunicación telepática pues, saben que el otro los observa y saben que quien los observa sabe que el otro sabe que los observa, sin embargo, ni aún así son capaces de comunicarse y mueren lentamente, día a día como el agua que a lo largo del tiempo logra horadar la piedra a pesar de su dureza y resistencia. En los monólogos vemos la profunda desazón que sufren los personajes y su anhelo por estrechar un vínculo con los otros, buscan una forma de ser más humanos y no la encuentran.

Lo que destaca de la novela es la palabra: en forma de diálogo, en monólogos, en subconversación. La palabra que es un simple mediador para el hombre común y para el científico; pero para el artista, el creador, lo es todo. Aparentemente el relato sugiere una forma de elitismo literario, sin embargo, la obra más que evadir la realidad está tratando de captarla en su esencia, en la conciencia misma de los personajes, en su interior.

Dentro de la novela no hay acción exterior de los personajes, lo importante ocurre dentro de ellos, en su conciencia y, como en la vida sólo podemos interpretarlo para acercarnos a la verdad, al sentido del texto. El hombre es el símbolo por excelencia, ¿qué ser más ambiguo e ilógico, qué ser más propicio para las interpretaciones?

Todo pensamiento encierra una dimensión simbólica. Bajo la apariencia del sentido literal, existe otro nivel de interpretación, siempre se habla con segundas pues, de no ser así, el creador escribiría otro tipo de discurso y no una novela. Decir lo mismo pero con intensidad, con sentimiento, con belleza, con placer (y no atendiendo únicamente a la utilidad), a esta categoría pertenecen las imágenes de la literatura.

En simbolismo todo posee significado, todo es manifiesta o secretamente intencional, todo deja una huella que puede ser objeto de comprensión e interpretación. En

Muerte por agua todos los símbolos son dobles y se encuentran enmarcados por los espacios y el tiempo de la novela.

Los símbolos, están llenos de sentido humano. Nos remiten a aquello que sin ser tema informa al tema, que sin ser personaje anima al personaje, que sin ser imagen encarna en ella su sentido, porque

El problema del mito (y del símbolo) es que, siendo parte integral del inconsciente colectivo, sufrirá un proceso de reducción a raíz del empobrecimiento de la función mítica de la psique, que tratará de explicar lógicamente lo que ya no logra aprehender por participación. (2)

El hombre del siglo XX quiere tener una explicación para todo; perdió la fe, su centro, el orden y con ello el camino, creyó que el Progreso, y la Ciencia lo salvarían, hoy se ha dado cuenta de que no es así y emprende el camino de regreso pero la mayoría no lo encuentra y vuelven a perderse en un remedo de viejas creencias y religiones que los pierden aún más porque no tienen fe y sólo lo hacen para evadirse de la realidad y con ello de la vida.

Al hombre del siglo XX le ha tocado soportar la pesada carga de la libertad, de la autonomía, de la pérdida de valores, y al mismo tiempo de la irresponsabilidad, de la negación del individuo diferente, de la evasión y cobardía frente a la realidad. Todo esto lo vemos reflejado en **Muerte por agua**, tres seres incapaces de salir de su rutina por miedo a enfrentarse con la muerte irremediable y condenándose al mismo tiempo a no vivir pues, vida y muerte van de la mano, no existe la una sin la otra.

En **Muerte por agua** los símbolos se encuentran enmarcados por los espacios y el tiempo. El espacio (mar, ciudad, lluvia) y el tiempo (pasado) exterior por un lado y el

espacio (casa, espejo, cuerpo) y tiempo (presente) interior por el otro. Los símbolos nos llevan en una espiral ascendente y descendente al mismo tiempo, a la vida o a la muerte.

Analizaremos primero los espacios exteriores y posteriormente los interiores, desde luego que en muchas ocasiones se hablará de los dos espacios, ya que, estos se encuentran en lucha constante a lo largo de toda la novela.

3.1 ESPACIOS Y TIEMPO EXTERIOR

El tiempo y la geografía van formando círculos concéntricos, mejor dicho una espiral con todo su simbolismo (expresa la idea de lo relativo, del devenir y, evoca, la idea del eterno retorno, de la repetición), alrededor de los personajes y, estos a su vez van formando otros para protegerse del mundo, de la vida y de la muerte: el mar/ la ciudad/ el jardín/ la casa/ el cuarto de los recuerdos/ el cuerpo/ el espejo/ la conciencia.

Dentro de los espacios exteriores, destacan: el mar, la lluvia, el sol y las otras casas con sus jardines, a continuación analizaremos el simbolismo de estos elementos.

En primer lugar, analizaremos el agua con todas sus implicaciones, se presenta en la naturaleza en todas sus formas conocidas; el agua es: mar, río, lluvia, gotera y tiempo (devorado, detenido).

AGUA/ MAR/ LLUVIA (3)

El agua nos da la vida

El contacto con el agua implica siempre una regeneración: no sólo porque la disolución va seguida de un <<nuevo nacimiento>>, sino también porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida. (4)

pero también nos puede dar la muerte pues, existen muchos tipos de agua: agua pesada, más profunda (muerta). Toda agua viviente es un agua a punto de morir, contemplar el agua es derramarse, disolverse, morir.

El agua por medio de sus reflejos duplica el mundo, duplica las cosas. La imaginación material del agua está siempre en peligro, arriesgando borrarse. El agua es la disolución del yo en algo más grande, es la gran receptora, el gran elemento divino que hace innecesaria toda discusión e insignificante toda lucha.

El MAR vasta extensión de agua, evoca el dominio de la perfecta indistinción; así como la virtualidad y el devenir, con sus olas y sus ondulaciones que se reproducen sin cesar. El mar que es calma y furia, que protege y ahoga, que proporciona vida y muerte a la vez, así lo ven nuestros tres personajes

[Laura] El mar, reducido a su ámbito, era un gran estanque que se ondulaba apenas, de cuando en cuando.(p. 132)

[Eloísa]... El mar está pálido y no hay olas. Vienen las lanchas y la gente grita y se ríe. No terminan las palabras. Las cantan. (pp. 135-136)

[Laura] El mar, podría haberse colado el mar. (...) aquella vez que hubo ciclón y ras de mar y se abrieron las ventanas y todo se mojó y los muebles se amontonaron en un extremo de la sala. (p. 9)

[Andrés] Había un paseo sin árboles hasta el muelle. El mundo entero era el mar. Todos los barcos eran iguales. (p. 15)

El mar protege la isla en que se halla la ciudad y al mismo tiempo carcome sus cimientos al igual que la lluvia lo hace con la ciudad, los jardines y las casas

La lluvia caía siempre con la misma constancia. Las olas golpeaban contra las formaciones de rocas en la orilla del malecón, sin llegar a saltar el muro. La ciudad era un gran molusco corrugado, sin acabar del todo de salir del mar. (p. 96)

La LLUVIA que comparte con el mar el simbolismo de vida y fertilidad puede presentarse de muchas maneras y con diferentes ritmos, igual que el mar pues, están compuestos de la misma sustancia: agua

Llovía. Las gotas caían espaciadas y duras. Había otras en sordina...
el tic - tic de las gotas se hacía más rápido y empezaba a escucharse un ruido áspero...
Después vendría una lluvia suave , ligera..
Largos filamentos de agua, intermitentes...
Una lluvia pastosa e imperturbable, que formaba..
Una lluvia precipitada, estentórea y violenta, que caía oblicua, vertiginosamente, con discreción..
Una lluvia que parecería definitiva e interminable y que, sin embargo, cesaría de repente con la misma imprevisión, con la misma indiscreción...(pp. 28, 29)

los verbos, adjetivos y sustantivos utilizados, hacen referencia a los cinco sentidos de los que nos valemos los seres humanos para reconocer el mundo que nos rodea; la lluvia se ve desde diferentes puntos de vista: se le ve, se le oye, se le puede sentir y tocar, se puede oler, se le puede medir. A veces puede ser suave, espaciada, imperceptible y, otras: dura, áspera, ruidosa, pastosa, arrasadora, sólo alguien muy atento reconocería todos esos cambios en la lluvia, todas esas características.

Percibir todas esas pequeñas diferencias en la lluvia es sinónimo de una gran sensibilidad pero al mismo tiempo es signo de que algo muy grave le ocurre a una persona, percatarse de esos cambios tan leves, estar atento a ellos, podría enloquecer a cualquiera e incluso llevarlo a la muerte por desesperación o ahogado por la angustia del "tic-tic" de la lluvia que acentúa más el silencio y la inmovilidad atroz que absorbe a Laura y a Eloísa

Si apagaran la luz y se quedaran así, nada más oyendo la lluvia, se harían partícipes de la atmósfera ahuecada por el silencio, la oscuridad y la lluvia, como si el mundo se convirtiera en un gran envase cerrado herméticamente al alto vacío... (p. 71)

Laura ha desarrollado una percepción increíble. Tal vez por inercia, su atención está siempre alerta a cualquier signo exterior que intente invadir su pequeño mundo, lo cual la lleva a escuchar lo inaudible y ver más allá que los otros y, a pesar de ello, aparentemente nunca llega a tomar una decisión por cuenta propia todo lo deja a la rutina, al destino, a quien sea menos a ella misma. Busca el significado de las cosas, un simbolismo que le indique como dirigir su vida porque ha perdido la fe y la confianza en los grandes mitos del siglo XX; ve como la lluvia llena de vida el exterior, pero le aterroriza pensar que esa vida pudiera penetrar en su mundo interior

Bajo el aguacero los jardines se diversificaban, se marcaban los senderos, se hacían canales por donde corrían arroyos a lo largo de las verjas, se deslindaban macizos, rincones, donde empezaba a destacarse la vegetación, revelada de otra manera por el nuevo aspecto que tomaba el jardín entero bajo la lluvia. (pp. 43-44)

la vida en el exterior sigue su ciclo no se detiene, avanza siempre

Parece que ha escampado. Sólo espaciadamente, a largos intervalos, se deslizan nuevas gotas gruesas sobre las hojas, gotas donde se han juntado otras más pequeñas, gotas que se han hinchado y descienden con aplomo, para nutrir los lagos redondos que se sostienen, sin salirse de sus límites, sobre las hojas generosamente extendidas y se resbalan y caen en seguida a la tierra desde las otras hojas más finas, delgadas y largas. (p. 35)

los personajes no quisieran que el tiempo pasara, buscan desesperadamente detenerlo.

La ciudad, las casas, los jardines están amenazadas por elementos naturales, salvajes, el caos de la naturaleza contra el orden creado por el hombre: agua, vegetación, tiempo (humedad, salitre)

Ya no hay un pedazo de muro blanco y un pedazo de muro gris. Todo el muro está gris y llueve otra vez. Es tan fácil que así se borre todo(...) Todo lo que dicen que no se puede cambiar. Todo con la lluvia. La lluvia a través de las persianas que están entornadas. (p. 120)

pero esa misma lluvia es la que los salva de su destrucción definitiva e inútil, la que les devuelve la vida que les hace falta

Esas casas, esos jardines, tenían habitualmente un aspecto lastimoso, casi patético. Pero cuando llovía parecían recuperar su propio escenario, como si estuvieran hechos de la misma sustancia, potencialmente diluibles, susceptibles de fundirse, como si sólo entonces encontraran su verdadera naturaleza. (p. 43)

En el espacio exterior la lluvia no deja de tener sentido, llena de vida, fertiliza todo aquello que toca, sin embargo, para los personajes tiene una connotación negativa

[Eloísa] -Ha llovido toda la noche.

[Laura] -Y va a seguir lloviendo.

[Eloísa] -Ahora que parecía que iba a levantar el tiempo.

[Laura] -Todo se pone tan pegajoso. La ropa...Nunca se seca del todo. ¡Es tan desagradable! Y ese olor especial. Por todas partes ese olor. (p. 9)

Nuestros personajes ya no se comunican unos con otros, no tienen contacto con el exterior, con todo aquello que vitaliza y trae la muerte al mismo tiempo, eso es

incomprensible para el hombre del siglo XX, la palabra es ambigua por naturaleza y él quiere que sea unívoca.

La lluvia da vida y sentido al exterior, ellos no lo ven así sino como el avance del tiempo y con él la proximidad de la muerte

En todas partes quedaba la huella de la lluvia. Los árboles se veían más verdes y las gotas rezagadas caían todavía de los aleros, las cornisas, las esquinas de los balcones. Se volvía mucho más pastosa la pintura averiada de las fachadas, como dotada por la humedad de una vida propia. (p. 96)

Una vida propia que tienen hasta los objetos porque están en contacto con los elementos que la propician: agua, sol, el paso del tiempo; cosas que los personajes evitan a toda costa. La incomunicación los ha llevado al extremo. Si la isla rodeada de mar es el paraíso para ellos se ha transformado en lo contrario, esa atmósfera los ha encerrado y no les permite salir. El mundo ha cambiado y con él los valores, los personajes no lo entienden y se evaden.

EL SOL

La luz del sol es, simbólicamente hablando, la Luz del principio de los tiempos, y el Sol representa en el hombre su parte viva eterna, su semilla de inmortalidad, la energía necesaria para vivir. El sol muere todas las noches y renace todos los días, el hombre quisiera compartir con el sol esta gracia.

Cuando Laura recuerda su niñez, nos percatamos de que estos elementos tenían aún un sentido positivo, había un futuro promisorio en el que se podía confiar, la vida transcurría

Mientras borda, estalla en alguna parte una pompa de jabón de muchos colores, a pleno sol, al mediodía. Redonda perfecta, como el universo diminuto que podría imaginar un niño. (p. 67)

Los personajes eran felices y los símbolos como el agua de la lluvia y el sol significaban lo positivo para ellos, no importa si los símbolos son dobles, el hombre del siglo XX tiende a tomar uno de los dos lados siempre

y nada más que él y ella, él con veinte años, ella con veinte años, dejándose mojar, dejando que los moje la lluvia que cae con gotas muy gruesas, corriendo a refugiarse debajo de un portal, debajo de esa lámpara de rombos ámbar, debajo de un framboyán rojo en un patio muy grande todo de baldosas blancas, y escampa, y el sol entra por la ventana de un corredor de mosaicos muy limpios... (pp. 129-130)

Tal y como Laura recuerda, ella y Andrés solían dejar que la lluvia los mojara, que la luz del sol les diera la energía que necesitaban, pero eso cambió y ahora nos enteramos que hacen hasta lo imposible por no permitir la entrada del sol en sus vidas

Sería mejor estar sudando en otra parte, debajo del sol, en el mar (¿qué idea extravagante, si nunca se ha puesto deliberadamente al sol, si jamás ha sabido lo que es quemarse!). (pp. 35-36)

La función del sol ha variado, su luz ha pasado de ser protectora y regeneradora de vida a ser "brutal"

No llovía entonces y la luz era demasiado clara, algo así como un halo suspendido encima del hueco de la azotea, entre el muro blanco y el pasillo, con esa intensidad casi brutal que tiene la tarde cuando se ha interrumpido la lluvia pero no ha salido el sol y va a llover después mucho más fuerte. (p. 57)

para los personajes el sol no sólo ha perdido su acción vital sino que, ya no da solidez a aquello que ilumina, actúa como el mar: no se distinguen los contornos, disuelve y confunde, engaña

Por la ventana entra la luz incierta, el cono de sol que empieza a crecer débilmente, contagiado por la humedad, ablandando todas las cosas macizas y transformándolas en una materia musgosa(...) Laura está de pie en esa luz como intimidada, que se pliega al tono de la atmósfera, a su intensidad disminuida. (p. 42)

El sol igual que el agua es un símbolo doble es necesario para la vida pero en exceso puede causar daño y hasta la muerte

Cuando se camina mucho al sol empieza uno a volverse sordo. Empieza a no oír nada de afuera y sólo parece que tiene un ruido encerrado en los oídos. El sol tiene ese efecto raro cuando está muy fuerte. (p. 103)

Lo mismo si se pasa bruscamente del sol a la sombra. De repente vuelve a haber cosas alrededor, uno las ve y las oye. Caminar al sol es como andar sonámbulo. (p. 104)

Cómo pudo el sol perder su solidez, el ser humano suele reflejar su interior en los objetos exteriores que lo rodean, los personajes no son la excepción, ellos llevan a cuestas un gran dolor y lo reflejan en el sol

Después de llover, de repente, salía el sol al mediodía.(...)La gente caminaba como si cada cual llevara todo el sol en la espalda(...) La luz derretía los colores y la ciudad confundía y mezclaba sus aristas a la vez que se separaba del mar.(...) La ciudad caldeada, ardiente, no era más que una ciudad irreal, la ciudad imaginada de un espejismo. (p. 132)

Al desaparecer la luz del sol, la luz artificial toma su lugar y cumple su misión poco a poco

La luz encendida se ha vuelto más intensa al distinguirse, a medida que ha ido oscureciendo, de la luz de afuera cada vez más opaca hasta que, al hacerse completamente de noche, la luz de la lámpara ha crecido, se ha hecho presente, con la seguridad de cumplir por fin una misión, la de aislar al interior de esa invasión de afuera, trazar una frontera, impedir que se borren las distancias... (p. 71)

la luz de la lámpara parece protegerlas, sin embargo, cuando ésta alcanza su plenitud Laura y Eloísa se asustan

Si apagara la luz y viera un poco cómo llueve porque la luz ciega y apenas se puede adivinar la lluvia. "¿No te molesta la luz? Ya no vamos a seguir costiendo..." Ha ido a ido a apagarla sin esperar que le conteste nada... (p. 71-72)

Pero Laura y Eloísa se engañan, no es la luz, son ellas, su interior, ese afán por huir de la realidad es lo que les ocasiona angustia

Así se espían en la oscuridad, queriendo adivinarse mutuamente lo que piensan(...) Se presienten, se tantean, tratando de recuperar lo que ahora están seguras de haber desperdiciado(...) Como si la luz, al revés de lo que pudiera suponerse, las hubiera protegido en vez de dejarlas expuestas como están en ese momento, mucho más vulnerables, al descubierto. (pp. 72-73)

buscan protegerse hasta de la mirada de los otros pero saben que eso es imposible, aún en la oscuridad están al descubierto sus heridas, no es la luz, ni el agua, ni la oscuridad: son ellas y su alma atormentada.

El sólo pensar en salir a dar un paseo es algo que complica mucho la vida de estas personas, esa decisión implicaría tantas cosas. Las dos mujeres se espían tratan de adivinar lo que piensa y descubrir lo que hace la otra.

[Eloísa] -¿Qué más da? ¿No te parece? Aprovecha y sal un rato. Te hace falta. Yo, es natural, pero tú tan encerrada... No es bueno, ámate. (p. 102)

Tácitamente Laura se impuso la obligación de acompañar a su madre y encerrarse en la casa como si estuviera vieja o enferma, sin embargo, nunca le preguntó a ella si deseaba esa compañía ese encierro, esa costumbre de coser porque sí y llenar el cuarto de los recuerdos

[Laura] Ya se ha hecho costumbre, de tal manera, hacer lo mismo las dos juntas y lo mismo es casi siempre coser algo o, últimamente, arreglar ese cuarto con los recuerdos de familia, pero ahora ni eso. (p. 105)

Nunca se le hubiera ocurrido que Eloísa pudiera tener ganas de quedarse sola en la casa. Al contrario, pensaba que ese compromiso tácito de ella, de no salir tampoco para nada a la calle, como si fuera ya tan vieja, o estuviera enferma, o guardara un luto riguroso, o cumpliera una promesa al santo de su devoción, como si hubiera un motivo concreto y evidente para haber escogido el encierro, no sólo había sido aceptado, sino más bien favorecido y hasta propiciado por su madre. (p. 106)

TIEMPO EXTERIOR

El tiempo desde la perspectiva tradicional es considerado cíclico y no lineal como en la actualidad, compartiendo con la espiral la característica del eterno retorno, de viaje, de ascenso y descenso, un tiempo al que se puede regresar aunque ya haya pasado.

En la actualidad tenemos dos tipos de tiempos muy bien diferenciados: el tiempo sagrado y el tiempo profano.

El tiempo sagrado es por su propia naturaleza reversible, es un Tiempo mítico primordial hecho presente. Toda fiesta religiosa, todo tiempo litúrgico, consiste en la reactualización de un acontecimiento sagrado que tuvo lugar en el pasado (tiempo circular, reversible y recuperable).

El hombre del siglo XX parece haber perdido del todo el tiempo sagrado pero no es así, tal vez, ya no lo descubre en la fe y la religión pero lo ha sustituido por la televisión, el cine, el teatro, el fútbol, en fin, cuando presencian esos espectáculos se salen del tiempo cotidiano y se sumergen en otro, un remedo del tiempo sagrado que todos los hombres compartían en el pasado.

Dentro de la novela tenemos dos tiempos, en el exterior pasado en el interior presente. Los fragmentos en cursiva nos dan la descripción del exterior de la casa y sus alrededores, afuera: el tiempo de la narración está en pasado; el agua en forma de lluvia cumple con su función de fertilizar y darie vida a los jardines y las paredes de las casas y, al mismo tiempo encierra a las personas en sus casas porque invade todo

La lluvia se desplazaba o se extendía a los alrededores de la ciudad, hacia el Sur, hacia el Oeste. Más allá de los muelles, detrás de almacenes y fábricas o del otro lado, dejando atrás los barrios residenciales había aquí y allá dispersas, aisladas entre sí por barrios... (p. 43)

el mar también tiene una doble función, protege a la ciudad y al mismo tiempo la aísla y carcome sus cimientos poco a poco

Los que vivían cerca del mar, frente al mar o en las calles estrechas o las avenidas anchas y arboladas que empiezan o terminan en el mar creían propiciar, escondidos detrás de los cristales o las persianas, el momento en que las olas acabarían por decidirse a saltar el muro. (pp. 53-54)

El tiempo profano es un tiempo que no puede presentar ni ruptura ni misterio; para el ser que sólo vive en este tiempo, la vida tiene un principio y un fin que es la muerte, el aniquilamiento de la existencia y no hay posibilidad de renacer, todo se acaba con la muerte porque el tiempo para el profano es lineal y no hay posibilidad de regreso, el tiempo cae gota a gota de los relojes, inexorablemente, sin esperanza de recuperación.

Al hombre común le pasa desapercibido esto, sólo unos pocos se dan cuenta cabal de lo que ocurre y, como los personajes pretenden detener el avance del tiempo, se aíslan y viven en un simulacro permanente, se olvidan de que allá afuera está el tiempo real, un tiempo que se repite y al repetirse es recuperado

allá afuera, donde la vida tiene otro ritmo, sin ningún paréntesis, el ritmo de quienes disponen de horas fijas para hacer todos los días lo mismo, lo que hacen fuera de sus casas, el ritmo de los automóviles que pasan y los transportes llenos de pasajeros a determinadas horas y vacíos a otras, de los que van y vuelven a pie por los mismos lugares sin saber que contribuyen a integrar algo, y menos aún que es algo precario... (p. 50)

El hombre común no se da cuenta de ello, vive en el tiempo de sus propios relojes, haciendo siempre lo mismo, así, el tiempo primordial, cíclico, se transforma en rutina, en monotonía. Su existencia antes sagrada se vuelve banal, el hombre contemporáneo ha ganado el mundo pero se ha perdido a sí mismo. Vive como en un sueño hasta que la angustia lo despierta y entonces emprende la búsqueda de nuevo, quiere encontrar el camino de regreso, algunos otros como nuestros personajes se paralizan y dejan de actuar con la esperanza de que el tiempo respetará su decisión y los ayudará en su afán de inmortalidad. Han llevado a tal extremo su inmovilidad que aparentemente han engañado al tiempo pues, en el exterior es pasado y en el interior es presente.

El ser humano siempre ha tenido la necesidad de que su espacio y su tiempo tengan un sentido trascendente, más allá de su forma limitada. Esperan captar la esencia de las cosas, verlas, el hombre del siglo XX, no cree en nada que no pueda ver y comprobar, se le olvida que la vida misma es un misterio, igual que la muerte y lo que hay después.

Al ser humano se le olvida que la construcción de su cultura, de sus ciudades, etc., no ha sido posible sino mediante la abolición del espacio y del tiempo profanos y la instauración del espacio y tiempo sagrados. Recordemos que primero se elegía el sitio en donde construir el templo, los hombres se guiaban por señales para la elección, las casas se construían alrededor del templo. Actualmente, la población se aglomera alrededor de las ciudades porque éstas representan físicamente el mito del Progreso.

3.2 ESPACIOS Y TIEMPO INTERIOR

Dentro de los espacios interiores vemos como continúa esta espiral, comenzamos con la casa, las mamparas y las ventanas, estos elementos se encuentran entre los dos mundos, comunican tanto con el exterior como con el interior, dentro de este mundo creado por los personajes el tiempo es siempre presente, los personajes no terminan nada, ni siquiera las frases que dicen, todo queda en suspenso con la esperanza de poder detener el tiempo o de vivir en un mundo gerundial donde nunca nada termine de pasar, como en una fotografía que detiene un momento en el tiempo.

Después están los espacios más íntimos como el cuerpo, la conciencia -memoria, el espejo y la fotografía, como todos los otros objetos encierran la intimidad del personaje y también podrían comunicarlo con los otros, aún con el exterior si se atrevieran a luchar y vivir de nuevo, buscar esa resurrección que tanto ansían.

Comenzaremos el análisis simbólico de estos espacios interiores con la casa.

LA CASA

En la casa, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa y cuerpo y pensamientos humanos (o vida humana)

La casa es el espacio en que se mueven los personajes de la novela, poco saben ellos del exterior. La casa es el símbolo de protección, es el centro del universo individual del hombre como el templo lo es de la sociedad. Le da estabilidad y seguridad al hombre, es el hogar de su infancia y de sus primeros recuerdos.

Los personajes se protegen en la casa de la infancia de Laura:

[Laura]...Mejor, es mejor que llueva todo el día. Así se está mejor en la casa. Y cuando ya me voy a despertar corro por los portales, las fachadas están demasiado agujereadas y el mar salpica hasta allí. (p. 14)

[Andrés]...Una ciudad blanca, en el Mediterráneo. ¿Por qué ridículo. Cuando era niño así era la ciudad, no había otra, y seguramente así pensaba en los días. Había un paseo sin árboles hasta el muelle. El mundo entero era el mar. Todos los barcos eran iguales. (p. 15)

[Eloísa] Yo que hubiera querido oler otra vez la hierba húmeda. A mí que me gustaba la leche acabada de ordeñar. Me ponía lazos en las trenzas y jugaba sola en el patio donde había un árbol frondoso que nunca dio flores. Mi madre se vestía de negro. Había el portal por la tarde y la brisa. Y las ganas de abrazarla. Las temporadas largas en los baños de mar. Y vestirse de luto. (p. 140)

[Laura] este mantel, lo encargamos a París. Yo iba todavía al colegio pero ya me ocupaba. Ya tenía que ver con esas cosas. Revisábamos los muestrarios, los veíamos a la luz para estar seguras. (p. 17)

Los personajes recuerdan su infancia, todos eran felices cuando niños en la protección de la casa, a pesar de ese luto Eloísa disfrutó de su niñez, Laura regresa a la casa de su infancia con su madre y Andrés su esposo. Los tres creen poder recuperar esa

felicidad que un día tuvieron y para conseguirlo se alejaron del mundo, de la realidad, del paso del tiempo y de la certeza de la muerte.

Estos tres seres que se han encerrado en la casa y no tienen el menor contacto con el exterior, (aunque Andrés sale a trabajar no habla de lo que ocurre en la calle), creen estar a salvo de todo lo que ocurre afuera, en el mundo

Las paredes de la casa, a su alrededor, eternas. Las preserva de cualquier derrumbe. No hay ningún vestigio de vértigo ni de cristales rotos. (p. 68)

El hombre funda el mundo y lo ordena, el espacio de la casa es sagrado, crea una muralla entre el exterior y el interior las tormentas de la vida y de la naturaleza no deben afectarlo, sin embargo todo aquello que protege también aprisiona con el tiempo, el tiempo que todo lo destruye y todo lo forma a la vez, que acerca a la muerte y también da vida.

Todos los símbolos de la novela son ambiguos (¿humanos?), son ambivalentes, son luz y sombra, muerte y vida. Así vemos como la casa, el espacio que los protege también los encierra

[Narrador] La casa se retraía entonces como hacen los caracoles amenazados. El agua la aislaba, la separaba, la convertía en un reducto, en una isla. Las otras casas, los grupos de casas, eran otras islas reclusas, vueltas hacia dentro, dispersas en la ciudad convertida en un gran archipiélago sin luces, porque también las ventanas se habían cerrado, y las habitaciones eran verdaderos claustros en vilo, entre el sueño y la vigilia. (p. 75)

el exterior se impone en la forma de la lluvia y del tiempo

Está sentada delante de la ventana, con el postigo abierto, mirando las rejas pintadas de blanco, cubiertas de herrumbre, las plantas del pasillo cubiertas de gotas gruesas y la llovizna. (p. 33)

La casa se va desmoronando sobre sus hombros; la casa de su infancia se ha transformado, el tiempo y la lluvia lo han propiciado, provocan un cambio de vida en la casa desde el exterior pues, los personajes no pueden darle ya ningún vestigio de vida

Había agua en las losas y se entretuvo en empujarla con la punta del zapato, haciéndola caer al patio cada dos o tres mosaicos. Raspó la pintura gastada del barandal. Levantó pequeñas cáscaras en las paredes, en lugares donde se había roto en burbujas llenas de aire y el vacío entre la cal y el muro se había poblado de un polvillo muy frágil que se deshizo en seguida al tocarlo con el dedo.(...) Se dijo que las paredes del pasillo estaban enfermas y miró para otra parte. (p. 56)

Dentro de la casa (que es su mundo interior, y también todo su mundo circundante), los personajes juegan al azar, a la familia feliz

[Andrés] -Para mí le falta azúcar. ¿No me haces el favor?

[Laura] -¿Azúcar? ¿Cómo puedes? ¡Está tan dulce! Siempre está tan dulce...

[Andrés] - Ya sabes que yo... (p. 11).

[Andrés] -Si quieres podemos jugar con más frecuencia. Yo me acuerdo del conquían y del tresillo. Sería entretenido, como si los inventáramos un poco, porque se me deben haber olvidado muchos detalles. Si es verdad que los juegos tienen alguna lógica, con lo que yo recuerdo podremos reconstruirlos. ¡Qué te parece?

[Laura] -Sí, cómo no. Podemos jugar otros días. Podemos intentarlo. Sería entretenido. (p. 92)

pero no están muy seguros de nada, necesitan cerciorarse a cada instante de que su casa sigue siendo muy sólida

[Eloísa] Quiere cerciorarse de que su casa es incommovible. De una ojeada recorre el techo y las paredes, el suelo. (p. 84)

En el exterior: la lluvia, el ruido, la luz del sol (vida) luchan por penetrar en ese mundo interior, en ese mundo falso que los personajes han creado para su protección

[Laura] Por el postigo puede ver la luz grisosa de afuera pero, si dirige la cabeza ligeramente hacia la derecha, verá la mampara recortada por una luz más clara del otro cuarto... (p. 34)

[Laura] Ahora tendrán que hacer como si no estuviera la gotera, como si una gotera en el techo de la sala fuera tan corriente, tan normal. (p. 85)

Laura y Eloísa se protegen de cualquier indicio de la realidad exterior, hasta del sol, las ventanas están cubiertas y el sol pasa como en un haz de colores, hace mucho que no salen a la calle (¿realidad?) se sumergen en el recuerdo del pasado, ansian recuperarlo pero su recuerdo es falso, hueco, vacío; es como si quisieran revivir a un muerto, no pueden revivir el pasado porque eluden la verdad, la razón por la cual decidieron encerrarse en la protección de la casa, esa casa que ahora las asfixia, las ahoga

Los barrotes de la reja se retuercen y se abren para dar paso a la avalancha.(...) Está en medio de un vivero en multiplicación constante, que invade todo el espacio encerrado entre las paredes, se abre paso y las horada, lo mismo que el techo, invade el otro cuarto y el otro y las demás piezas y las escaleras y sale a la calle y se vierte sobre la ciudad... (p. 39)

La casa se va muriendo, carcomida, no tiene la solidez que le daba vida y energía, cuando sobrevenga el final será tarde para intentar salvarla: los elementos la aniquilan de afuera hacia adentro y los personajes de adentro hacia afuera porque ya no participan en la creación de su mundo, lo han dejado al azar que parece ser lo más seguro en este mundo ambiguo.

De los tres personajes, Laura es la más activa: no deja de pensar y de esperar la señal de su salvación, cuando la casa comienza a perder su solidez, ella busca como restaurar el orden: crea otro círculo, un refugio dentro de la casa: el cuarto de los recuerdos

[Andrés] llenar el cuarto vacío de recuerdos, de talismanes, de fotografías de toda la familia. De cosas que ya ni nos acordábamos... (p. 13)

[Laura] Era eso su pequeño santuario, su oratorio, el sitio fabricado para su culto inocente, para su cándido juego de muñecas. (p. 59)

[Laura] Era un cuarto del que también ella formaba parte, que la contenía y la envolvía, formando a su alrededor un círculo cálido y completo. (p. 63)

el cuarto de los recuerdos, adornado con todos los pequeños detalles que se encontraban dispersos por toda la casa, incluidas las fotografías de sus antepasados detenidos en un momento de sus vidas, Laura inventó este espacio para retraerse aún más de la realidad del exterior pero algo falló. Laura y Eloísa acudieron al cuarto en busca de un nuevo refugio, pero el exterior y el tiempo se imponen, la memoria es ficticia, inmóvil y no viva, nadie se atreve a hablar en verdad, todo es fingido, actuado, también el cuarto se estrecha ante tantos objetos-recuerdos-falsos.

[Laura] Esa copia al carbón, esa imitación fraudulenta de un original falso, esa mascarada... (p. 59)

La casa está enferma, se desmorona entre sus manos día a día, entonces buscan un nuevo refugio, mejor dicho Laura crea un nuevo centro, inventa el "cuarto de los recuerdos", Andrés y Eloísa no parecen estar muy de acuerdo pero la dejan hacer su voluntad porque "ella es tan frágil". Los personajes creyeron estar protegidos dentro de su casa - isla pero cayeron en su propia trampa: la casa que creyeron su paraíso es también su cárcel, su mortaja, al darse cuenta de que la casa no es su salvación, deciden crear un nuevo reducto, pero es inútil, todos los objetos yacen ahí amontonados sin vida, sin memoria, tampoco el cuarto es su salvación

Las flores de papel, los objetos que llenaban las paredes, las mesas, el suelo eran las ofrendas de un culto funerario olvidado, que rodeara a los muertos de cosas muertas, de cosas sin dueño, para protegerlos de cualquier nostalgia inoportuna de la vida. (p. 66)

Cuando la realidad presiona a estos personajes, ellos en lugar de participar en la creación del mundo se evaden y su vida se transforma, el proceso normal de evolución con todas sus rupturas y accesos se convierte en una suma de evasiones que los llevan por el camino contrario, es decir, a una involución, cuando la casa se desmorona por la acción del tiempo y la lluvia, no trabajan para rescatarla sino que se encierran más aún en el "cuarto de los recuerdos" y cuando éste no funciona intentan el último recurso: Su Cuerpo.

A esa casa muerta, vacía, la invasión (que tanto ansían los protagonistas) le daría algo de vida, esa "vida" ocuparía su lugar en la tierra y ellos quedarían liberados de su martirio, de su "no vivir" ,y quizá eso los salvaría.

CUERPO

Existir, tener una identidad/ ser, es adquirir solidez, tener la voluntad de hacer las cosas, la fuerza para crear el mundo con cada acción.

El cuerpo es el último refugio con que cuentan los personajes, el último círculo de la espiral, no pueden ir a ninguna otra parte sin desaparecer del todo, se concentran en su cuerpo, sobre todo Laura y adquiere conciencia de el

Tiempo para llenarse los poros de paciencia, como una costra blanca de cera sobre los muebles o un panal de abejas en un pomo de miel, de algo cristalizado y tranquilo, la materia de todos sus años, de su vida recostada sobre ella misma igual que algunas flores se cierran y se repliegan para dormir, por las noches. La sustancia de tanto tiempo que no podría decir cuándo empezó, la sustancia de su sangre, de sus huesos. La misma de los barrotes desgastados por el aire de mar, de los postigos que dejan ver, debajo de la última capa ya despedazada, otra pintura mucho más vulgar, verde estridente, de las persianas grises de tanto polvo como les cae y se deposita durante el día aunque cada noche vuelve a escaparse un poco con la brisa, de los mosaicos agrietados que a veces se levantan y forman promontorios pequeños como lomas, de los barandales del pasillo donde ya da miedo recargarse porque cualquier día podrían ceder, de la pintura que nada más se ha quedado en las paredes para figurar personajes grotescos, descompuestos, entristecidos, de los pasamanos llenos de comején y los baúles guardados en el último cuarto. La misma sustancia. (pp. 126-127)

El cuerpo su refugio parece ser muy sólido y protegerlos de todo, el espejo le devuelve a Laura su imagen sólida y real, esa imagen le da la seguridad de que existe y vive

[Laura] Y ahora al mirarse directamente, como podría mirarla alguien que estuviera del otro lado del espejo, reproducía una sensación

que sólo había tenido otras dos veces antes, de encerrar algo palpitante, de ser como una especie de reducto protegido por la piel, que separaba eso de todo lo demás, lo diferenciaba, lo convertía en un refugio de la vida. Eso que estaba fijo, reunido en los ojos, sólo una que otra vez, como ahora. (p. 64)

Sin embargo, la verdadera identidad permanece oculta para los otros y para el personaje mismo, Laura ha llegado al extremo de abandonar su cuerpo que cree sin vida y dejarse habitar por las figuras de las fotografías pues, piensa encontrar así un poco de la felicidad que todo ser humano busca pero lo hace de manera equivocada, la felicidad se la dan los muertos y no la busca en la vida

[Laura] No es que piense en ellos. Más bien la habitan, los hace encarnar, encontrar el abrigo de su cuerpo, su propia excitación, la euforia que ya la desborda, que se localiza como una presión más intensa dentro del pecho, que tiende a buscar una salida a través de la piel, a borrar las fronteras del cuerpo, de modo que no es el corazón sino el cuerpo entero el que late más de prisa. (p. 46)

Aún siendo su cuerpo el último reducto, su identidad se le escapa, se desvanece, el tiempo también acaba con él, parece muy sólido pero no lo es, las figuras lo invaden y ni ella misma podría reconocerse

El momento en que pueda sentirse dueña de tanta euforia, capaz de disfrutarla con lucidez, libre de dejarse llevar, de danzar entre ellos, de escuchar sin sobresalto cómo la llaman y la incitan a participar, a incorporarse a esa galería de fotografías envejecidas, sepia, manchadas también de humedad (...) el vestigio de un cuerpo vivo, desintegrado ya en otra parte, sostenido únicamente, hasta el momento, por la complicidad complaciente de la fotografía. (p. 47)

Lo que da vida al cuerpo son sus líquidos (sangre, agua), los personajes de Muerte por agua han evitado todo contacto con el exterior y no permiten que la lluvia los

toque, han condenado su vida a una sequía voluntaria que los llevará irremediablemente a su ruina

Lo mismo que había sentido cuando miró para adentro, unos minutos antes, y le pareció que se rompía algo, dentro de su cuerpo, un filamento, tan mínimo que no figuraría su nombre en un manual de anatomía, pero tan vital de repente, por ese pequeño accidente, que podría escapársele por allí todo el líquido del cuerpo hasta quedarse hueca, completamente vaciada. (p. 61)

El cuerpo existe porque está visto por los demás, los otros le confieren su singularidad, al evitar la comunicación con los otros, los personajes de la novela le niegan existencia a su cuerpo y lo condenan a desaparecer poco a poco por la acción corrosiva del agua (o por falta de ella) y del tiempo, mientras ellos luchan por abstraerse lo más posible de la vida tratando así de evitar la muerte.

Al tiempo que los cuerpos de estos personajes se van muriendo, la muerte se vigoriza (doble movimiento simbólico) en la forma de la lluvia, el transcurrir del tiempo y el crecimiento de la vegetación que llega a invadir la casa y toda la ciudad.

Las plantas, las hojas, los tallos crecen, se deforman, se convierten en caricaturas agigantadas de sí mismos, fuerzan la reja, reptan por el suelo, se trepan por las paredes, por el techo, por los muebles, convertidos en enredaderas hinchadas, en lianas elásticas, en una vegetación parasitaria, húmeda, que penetra en todos los resquicios, que no perdona un rincón, ni los claros que dejan los muebles, ni el interior de los muebles mismos, que se adueña del cuarto y parece absorber todo el aire porque la deja sofocada, respirando difícilmente, ávida de llenarse los pulmones, presintiendo la asfixia. (p. 39)

El cuerpo cambia a lo largo de la vida, se renueva constantemente, el alma también, el ser que se va o ha envejecido deja a otro ser nuevo, similar a como él era pero

no igual. Por este medio, lo mortal participa de inmortalidad, esa renovación es como una resurrección constante, a lo largo de la vida del hombre, éste muere y renace constantemente tanto en su cuerpo como en todo lo demás, sólo que el ser humano no lo ve así, sobre todo el hombre del siglo XX que sigue un camino en negativo: en lugar de evolucionar, de ver y sentir estos cambios, sólo percibe su proximidad a la muerte sin entender que la muerte permanece con nosotros, está en nosotros siempre, no podemos apartarla y, sin embargo, debemos de construir y vivir a pesar de ella o tal vez con ella.

Laura no lo entiende así y quisiera que nada hubiera cambiado, por eso evita los espejos que le demuestran como se va modificando todo, tanto lo exterior como lo interior. La conciencia de estar en paz en su rincón, difunde una inmovilidad. La inmovilidad irradia. Se construye una cámara imaginaria alrededor de los personajes, de su cuerpo y los atrapa, es la lección de una muerte inmóvil, de una muerte inútil.

EL ESPEJO

El espejo, como símbolo de autocontemplación y reflejo del universo, reproduce imágenes pero también puede contenerlas y hasta absorberlas. El espejo puede servirle a los personajes para confirmar su existencia pero también para mostrarles su alma. Aparentemente, los espejos son objetos demasiado civilizados y geométricos, pero al mismo tiempo son maravillosos: en ellos podemos mirar nuestro cuerpo, antes se tenía conciencia de él pero sólo lo veían los otros, con el espejo podemos contemplarnos nosotros mismos y

Al ser que está delante del espejo podemos plantearle siempre la doble pregunta: ¿por qué te miras?, ¿contra quién te miras? ¿Tomas conciencia de tu belleza o de tu fuerza? (5)

El espejo puede devolvernos una buena imagen de nosotros mismos pero al mismo tiempo son capaces de reproducir el error y el tormento de un alma al infinito y dar la sensación de estar en medio de un laberinto cuya única salida es la muerte.

Los personajes de la novela, evitan mirarse a los ojos, han ocultado los espejos cuidadosamente, aunque en apariencia es resultado del azar

Los espejos un poco disimulados entre la serie innumerable de fotografías en las paredes, sobre las mesitas. (p. 59)

tienen miedo de decir la verdad y que eso los destruya en lugar de unirlos y prefieren ocultarla antes de que como un espejo roto pueda reflejarse miles de veces

[Laura] y los marcos dorados y carcomidos de los dos espejos más grandes y los canelones de las lámparas que de cuando en cuando mueve el viento no vayan a quebrarse en los mil pedazos de un rompecabezas que ya nunca podría componer. (p. 31)

Inocentemente los personajes han evitado que los espejos puedan devolverles la imagen de su alma atormentada

[Laura] Se dio cuenta entonces, ese y todos los espejos, chicos y grandes, estaban situados fuera del alcance de los ojos, un poco más arriba, por descuido (sí, seguramente), o no, como sabiendo que no servirían nunca para mirarse. (p. 61)

Había sido él. Él se había encargado de colgar los espejos y los cuadros más altos. (p. 62)

Pero cuando por fin se decide Laura a mirarse, los espejos sólo dan imágenes deformadas como si se mirara en el mar

En la superficie del espejo su imagen temblaba un poco, como si la moviera un oleaje ligero. Había un defecto en el espejo (...) miró un ojo derecho, enorme, sobre un pómulo flácido, hinchado, al lado del ojo izquierdo mucho más pequeño, de la nariz muy afilada, delgadísima, mucho más alto que la boca.. (p. 62)

verse así era demasiado sugestivo. Balanceaba la cabeza a un lado y otro, se acercaba, se alejaba, y formaba parte de un mundo sin aristas, donde nada era enteramente sólido, sino más bien de una consistencia intermedia... (p. 62)

así es como los personajes quisieran que fuera la vida, ansían un mundo gerundial donde nada termine de una vez, donde no existan los contrarios que todo esté por hacer siempre y nunca acabe, donde no haya contornos definidos, donde la muerte se pudiera evitar.

Laura se atreve a mirarse al espejo en el ángulo correcto

se miró largamente. La piel muy pálida, sin polvo ni colorete. Las cejas rectas, poco arqueadas, naturalmente prolongadas más allá del extremo exterior de los ojos. La nariz larga. El lunar grueso, al lado izquierdo. El pelo muy negro estirado hacia atrás, recogido con peinetas sobre la nuca. (p. 63-64)

el espejo le devuelve su reflejo y de repente se da cuenta de algo

¿Desde cuando se miraba al espejo evitando los ojos. sólo por obligación al levantarse, para estirarse el pelo y ponerse las peinetas? (p. 64)

El espejo le devuelve a Laura no sólo su imagen física sino el reflejo de su alma enferma, un alma que va destruyendo al cuerpo carcomiendo sus cimientos tal y como el mar destruye la ciudad

No había querido mirarse más en el espejo, seguir viendo esa imagen, su cara, donde ya no podía reconocerse. Le había dado la espalda, bruscamente, a la cara envejecida, adelgazada, a los ojos cansados, a las arrugas debajo de los ojos, a la piel demasiado transparente, casi azulosa. (p. 66)

Ahora se da cuenta que hace mucho tiempo no se mira en el espejo, no se mira directamente a los ojos, rehuye su propia mirada, no quiere verse, sus ojos están apagados, su mirada es indecisa, se pierde en el vacío. Los espejos duplican su soledad, aparentemente se ve en ellos pero nunca levanta la mirada, no se ve directamente a los ojos ni ve lo que hay a su alrededor, cuando lo hace una vez, se da cuenta de que sus ojos una vez radiantes ahora ya no significan nada. Su cuerpo sufre las consecuencias de su decisión: su renuncia a la vida los personajes se han aislado del exterior y al mismo tiempo han renunciado a todos los elementos vitales para la existencia: el agua, el sol, el aire, constantemente Laura presupone su muerte por asfixia.

El espejo duplica lo que se refleja en él, alma y cuerpo se funden en una imagen y se corre el riesgo de perderse en ella o de agrandar el martirio del alma y falsear la imagen

El espejo, al fondo, convierte las tres filas de copas en seis filas de copas. La mesa son dos mesas en el espejo. Las dos inclinadas, juntándose en el centro. Ya lo he visto en alguna parte. Los platos como si fueran a caerse. En alguna parte.(...) Dejar de mirarnos en el espejo porque un poco más y no podré contenerme y voy a querer evitar que se resbalen los platos. (p. 136)

En seguida veo mis palabras afuera y ya me parecen ridículas.
Como se ve uno en esos espejos que deforman. (p. 24)

En cada palabra que pronuncia Laura se ve a sí misma reflejada como en un espejo que a veces le devuelve su imagen exacta y otras deformada. Ella quisiera detener el tiempo para que ocurra o llegue "ese" algo que ha estado esperando y poder por fin comunicarse con Andrés y Eloísa y salvarse los tres pero no, desafortunadamente no pasa nada como todos los días porque los personajes no crean ya su mundo lo dejan al azar, ya no luchan, el mundo es el espejo de nuestra voluntad y también nuestro adversario. El espejo en el que se mira Laura no reproduce su imagen, la distorsiona, juega con ella, sin embargo, cuando por fin refleja su imagen, Laura se asusta y huye.

Los personajes no reciben un reflejo fiel de los espejos porque ellos mismos han llegado a borrar su propia identidad por eso lo único que reflejan los espejos son almas atormentadas y es entonces que recurren a un nuevo artificio: las fotografías, un invento humano que ha logrado detener el tiempo, lo que tanto se han esforzado por lograr los personajes.

LA FOTOGRAFÍA

Las fotografías tienen la inmovilidad anhelada por los personajes

[Laura] Y se quedará envuelta en esa cosa irreal y lejana de la fotografía. Sí, pero también no sólo de la fotografía: de pérgolas con rosas rojas, niños que juegan al aro, risas y murmullos, plateas redondas, arafias pendientes del vacío, chispas de brillantes, cabellos entrelazados en un perfil de oro. (p. 32)

Pero aunque quisieran engañarse saben que eso no es verdad, en apariencia esas fotografías dan una imagen de vida pero no es así porque una vida detenida es falsa

Los hombres, las mujeres, no miran de frente. Laura los recuerda a todos semejantes, como si los ojos fueran los mismos, la expresión idéntica, un poco triste y ambigua, como si al momento de posar hubieran sentido que los despojaban de algo, que se desprendían de un año de vida o un fragmento de alma, pero como si supieran a la vez que no les quedaba otro remedio, que eso que perdían lo ganaban de otra manera, lo depositaban a su haber en una cuenta definitiva para después de haber muerto, para ser descubierto un día previsto pero imposible de imaginar para ellos, en un álbum, por los ojos de algún nieto o biznieto, inocentes hasta ese momento, percibiendo por primera vez algo impalpable, inquietante, desconocido, misterioso, un aura flotante, el presentimiento avergonzado de la muerte. (p. 46)

Aunque sabe que es un artificio, Laura quisiera detener el tiempo y sentirse dentro de un cuadro que la va a proteger de los peligros del exterior, incluyendo la muerte

Como si hubiera encontrado por fin su lugar predestinado, un sitio reservado en un cuadro, desde el principio de los tiempos, su lugar en el mundo. (p. 125)

Un cuadro para ella sola donde no cabe nada más. Un cuadro que está perfecto, acabado, completo cuando se sienta en el sillón, en el cuarto, en la sala, y se prepara a mecerse horas enteras como si no importara otra cosa(...) Un cuadro que se moverá con ella, que llevará a todas partes, cuando se levante de un lado para ir a sentarse en otro. Que la resguardará como una aureola, y no hay nada que hacer. (p. 126)

Laura se engaña, anda en busca de la felicidad pero ignora que un espíritu atormentado no puede reflejarla, antes debe curarlo

y nada más que el y ella, él con veinte años, ella con veinte años, dejándose mojar, dejando que los moje la lluvia que cae con gotas muy gruesas, corriendo a refugiarse debajo de un portal, debajo de esa lámpara de rombos ámbar, debajo de un framboyán rojo en un patio muy grande todo de baldosas blancas, y escampa, y el sol entra por la ventana de un corredor de mosaicos muy limpios, donde hay arecas, y él le da un beso, un beso de despedida, nunca acabarán de separarse, porque alguien ha venido y les ha puesto un marco ovalado alrededor, un marco dorado que remata en un lazo y algunas flores, un marco que los obliga a seguir abrazados, a no cambiar de posición, a no moverse, un marco oportuno, insustituible, lo que estaban pidiendo, como para que nunca pueda decirse *"cuando acabaron de despedirse"* o *"cuando habían acabado habían acabado de..."* o *"después que se despidieron"* o *"cuando ya se habían despedido"...* (p. 130)

Laura recuerda momentos de felicidad y quisiera regresar el tiempo a ese momento pero se le olvida que no era la juventud lo que los hacía felices sino todo lo que los rodeaba como la lluvia con todo su simbolismo de fertilidad y de purificación al igual que la luz del sol y las muestras de cariño, cree que la fotografía puede retener la vida y la felicidad porque la fotografía le ha robado un pedazo de vida a la muerte, pero es una imagen muerta de la vida, por eso no puede darle esa felicidad tan esperada y añorada.

TIEMPO INTERIOR

El tiempo interior es un tiempo presente continuo, no hay pasado (memoria) ni hay futuro (esperanza). Cuando los personajes intentan recuperar su memoria no lo hacen con la verdad, lo intentan solos y no hacen sino aislarse aún más como Andrés que ha perdido todo contacto con su esposa

[Andrés] -Me acordé ahora, no te puedes imaginar, me acorde de algo...;Te acuerdas cuando fuimos a París, cuando yo era muy niño?

Laura lo mira sin sorprenderse, como si eso que le acaba de decir fuera muy natural y muy lógico. Se deja llenar por ese *fui*mos, por ese *¿te acuerdas?* y descansa suavemente en las palabras, en la necesidad de Andrés de compartir con ella una parte de su vida que sólo conoce por referencias, por las pocas veces que él, al principio, le contaba cómo había sido antes de conocerla. (p. 89)

La comunicación se ha roto, tanto ha sido su afán por detener el tiempo que han acabado con todo aquello que da vida al ser humano, lo principal es la comunicación con los demás, los personajes ya no se comunican hablan a medias, en la subconversación apenas y se atreven a expresarse para ellos mismos pero igual evaden hablar con la verdad: el porqué se encerraron en la casa y decidieron dejar de vivir.

Los personajes ansían detener el tiempo porque no soportan su tránsito lineal, esa acumulación de fechas en el calendario sin sentido para ellos, no hallan como escapar, como recuperar el tiempo cíclico, cuando alguna vez disfrutaron la felicidad

[Laura] Es a la vez el tiempo puro, todos los tiempos reunidos, sin ningún pasado, sin ningún futuro, y la inutilidad del tiempo, un tiempo fuera del tiempo, sin necesidad de nombres ni de números, donde no hacen falta las horas, ni los días, ni las semanas, ni los meses, ni los años, ni las hojas de los almanaques que se desprenden para solidificar algo, para materializar esa cosa impalpable, a la vez resbaladiza y encadenada por la repetición invariable de los días, las noches, las estaciones. (p. 50)

El tiempo podrá sin duda renacer, pero en principio deberá morir. Los personajes deben renacer pero para conseguirlo tienen que morir primero y ellos no están dispuestos al sacrificio.

Llueve muy fuerte, con un ritmo sostenido que marca el tiempo que pasa, el ritmo interior de las cosas que se van consumiendo, aproximándose a la vez a su fin y sus orígenes, perdiendo sin cesar un poco de lo que son y siéndolo a la vez más inexorablemente, por esa misma pérdida. (p. 73)

Cuando imponemos nuestra voluntad sobre los elementos, cuando transformamos la realidad externa, dejamos atrás la pesadilla, dejamos las celdas de la sucesión, rompemos el tiempo lineal. Los personajes no se imponen sobre los elementos, por el contrario se dejan avasallar por ellos, se ocultan tienen miedo de enfrentarlos, ven la casa desmoronándose y en lugar de restaurarla le dan la espalda y crean otro refugio. Laura vive tan preocupada porque las grandes cosas se sienten o se entienden en un instante pero también en un instante se pierden por eso "vive" pendiente de el más leve indicio.

Afuera, en el espacio y el tiempo exterior, los hechos se suceden, adentro estos personajes permanecen inmóviles: no quieren avanzar y seguir su camino y tampoco pueden retroceder, regresar el tiempo y permanecer en el momento en que eran felices. El tiempo no ayuda: la lluvia imprevisible y el cielo encapotado, aparentemente todos los días son iguales, y eso les permite engañarse por un momento.

Los personajes viven incomunicados del resto de las personas, ellos permanecen sin hacer nada y se figuran que es el tiempo el que no avanza. Quisieran mirar el mundo desde una perspectiva geológica donde los cambios en la tierra son imperceptibles a lo largo de la vida de un hombre, así quisieran que el tiempo pasará para no sufrir ninguna pérdida o al menos para no darse cuenta.

A pesar de todo no logran detener el tiempo y mucho menos regresarlo, están abatidos, es inútil luchar, tratar de engañar al tiempo es imposible, es como si estuvieran

inmersos en medio del mar: por más que intentaran luchar y nadar siempre habría más agua por delante que finalmente los aplastaría y morirían sin remedio y, sin embargo, los cuerpos se seguirían moviendo por la inercia, por el movimiento del mar, ni siquiera si decidieran detenerse voluntariamente todo acabaría porque el mar los seguiría moviendo eternamente.

Para los personajes como para el resto de nosotros es necesario comprender el pasado mediante el presente y no al revés. Algo ocurrió en la vida de ellos, algo tan doloroso que es preferible no hablar y no recordarlo para no volver a padecer, quizá los personajes ya tenían una predisposición a la inmovilidad y "eso" fue sólo el pretexto.

Los personajes deambulan por la novela como en un sueño, no están muy seguros de que terreno pisan, quisieran pasar desapercibidos. El tiempo del reloj y todas las cosas habituales los ahogan pero no son capaces de escapar de esa rutina que poco a poco ha horadado sus entrañas hasta dejarlos casi huecos por dentro, sin posibilidad de regenerarse pues, ya no hay nada que regenerar: todos los días hacen lo mismo y dicen las mismas cosas, al representar todo el tiempo el mismo papel se crean la ilusión de que han logrado detener el tiempo, de que no fluye y así no volverán a sentir dolor.

La angustia por el fluir del tiempo los ha llevado a sentir que no tienen una identidad propia y por ello temen salir a la calle, no quieren confundirse con los otros, llegar a casa y sentir que no son ellos mismos. Tanto es el miedo que ni siquiera se atreven a asomarse al balcón o a preguntarle a Andrés algo de la calle, de su trabajo, etc. En medio de esta angustia aún hay un resquicio de esperanza, dentro de su indolencia buscan una señal que los rescate.

El hombre ya no vive en el tiempo originario del ser sino en el tiempo de sus propios relojes. Es la caída del ser en el mundo, es la exteriorización y la banalización de su existencia. Ha ganado el mundo pero se ha perdido a sí mismo. Hasta que la angustia lo despierta, aunque lo despierte a un universo de pesadilla.

Tambaleante y ansioso busca nuevamente el camino de sí mismo, en medio de las tinieblas. Algo le susurra que a pesar de todo es libre o puede serlo. (6)

El hombre del mundo occidental siente que su vida transcurre en lo que podemos llamar tiempo del sentido común, que fluye, según lo cree, de manera lineal del pasado al presente y de ahí al futuro; en esa idea están implicadas las nociones de irreversibilidad, duración y periodicidad.

ESPERANZA

Símbolo tanto cultural como religioso, entre los griegos es hermana del sueño y de la muerte, fue la única deidad que quedó para consolar a los hombres después de abrir la caja de Pandora. En el cristianismo es la segunda de las virtudes teologales que inclina a la voluntad a confiar en la bondad y la omnipotencia de Dios para alcanzar de Él la vida eterna.

Laura siempre está esperando algo, no sabe que es pero se aferra a esa idea

[Laura] Estaba dispuesta a recibir algo. Sí, no había duda. A recibir una clave, un mensaje, o palabras secretas, un ábrete sésamo, o algo semejante. Quizás una anunciación, ni más ni menos. (p. 57)

a pesar de esperar ese algo no se atreve a actuar, a hacer algo, piensa y se arrepiente, no está segura de que Andrés vaya a corresponder a esa esperanza tan anhelada

Hasta podrían encender las velas y apagar la luz. No. Sería demasiado.(...) ¿Y si eso sirviera? ¿Si no resultara lo mismo que...? ¿Pero no sería mejor no exponerse, no correr el riesgo? Porque sería peor todavía si no sucediera nada. (p. 69)

Laura y Eloísa trabajan casi todo el día tejiendo y destejiendo y esperar que algo acabe de una vez con su inmovilidad, trabajan como la vida sólo que, no quieren terminar y cortar el hilo de una vez, porque al fin y al cabo la vida y la muerte van de la mano, a lo largo de la vida, ésta tiene sus rupturas: algunas son positivas y otras negativas

El silbido de la sirena se va cargando de presentimientos, de sospechas, de temores, angustias, duelos curiosidades y también un poco de esperanza. Los ensarta, se va convirtiendo en cada uno de esos sentimientos, siendo primero uno y después otro y luego otro sin dejar de ser todos los demás...(p. 81)

esa es la verdadera vida, con todos esos sentimientos mezclados, unidos, borrando las fronteras: la sirena del barco trae todo eso y más, en el puerto habrá cientos de personas que esperen buenas y malas noticias.

¿Qué esperan realmente los personajes?, Andrés se abstiene de gritar o importunar a Laura

[Andrés] ¡Y pensar que todo pudo ser distinto! En algún momento por lo menos. (p. 18)

...A veces no soportó que seas tan frágil, tan vulnerable. (p. 20)

Eloísa no se atreve tampoco a molestarla, le da por su lado, la deja hacer su voluntad y no menciona nunca el motivo por el cual están ahí viviendo en su casa

...Yo sé, tú sabes, él sabe, nosotros sabemos. Y yo diciéndote estas cosas. Yo prestándome. ¡A dónde vamos a parar? Yo te digo, tú me dices, él nos dice y no nos decimos nada. Dios mío, no nos decimos nada. (p. 20)

la ausencia de un hijo es notoria; algo le ocurrió a nuestros personajes, los elementos (lluvia, sol) eran bien recibidos y ahora son evitados, Laura está desesperada porque ellos piensan que es muy frágil

Que hay que protegerla. Que cualquier cosa la podría quebrar. Entonces ya no cuidaría ese pudor y les mostraría eso duro inquebrantable, se exhibiría y los dejaría sorprenderse, preguntarse cómo se habían dejado engañar, cómo hasta ese momento siempre se habían sentido obligados a tratarla como si fuera a romperse. (p. 87)

Un niño es el espacio donde el adulto se ve reflejado, el espacio en donde podrá mejorarse a sí mismo, la falta del mismo hace en muchas ocasiones que la vida misma carezca de sentido pero, los personajes rehusan hablar de ello y se van aislando porque simbólicamente la pregunta por el niño, es la pregunta por el otro, es decir, es el encuentro del amor, aun a falta del hijo añorado por esterilidad o muerte, ellos están negándose la posibilidad de vivir porque no son capaces ya de dialogar, no se comunican entre ellos mismos y mucho menos con el mundo. Cualquier "yo" es un diálogo con el mundo, porque no se puede comprender lo que soy sin el mundo y porque mi mundo no es sin mí.

El otro me interroga como otro yo; me contesta como yo mismo respondo a sus preguntas, lo que no puede hacer ninguna cosa y los personajes parecen tener más contacto con los objetos que los rodean que con las personas.

Los personajes pretenden detener el tiempo y con ello interrumpen el ciclo natural, éste no llega a su término y ellos no pueden vivir plenamente. Ante la sospecha de su irrealdad, optan por adquirir la pétreo condición de convertirse en materia a la que no redimen.

Materialismo es adorar sombras de muertos creyendo que son lo único vivo, negándose la posibilidad de seguir viviendo porque alguien murió o va a morir o nunca nacerá. El ser humano olvida que la Ausencia no debe buscarla en el pasado ni esperarla para el futuro, sino hacer vivir el recuerdo en nuestro instante presente; sólo así el recuerdo es válido, real y no falso como la memoria de los personajes, que es falso porque evitan la verdad para no sufrir más y se condenan así a una existencia vacía.

Islas que contienen islas: mar- lluvia- ciudad- jardín- casa- sala- cuarto- cuerpo- memoria, Laura descubre vida ahí donde nadie más la ve, es la vida que le hace falta a esa casa, la vida que los ha ido abandonando en su afán de detener el tiempo y con él la evolución y el proceso natural de la vida, han olvidado que algo tan simple como una caricia o un gesto puede ser todo o no ser nada, como la gota de agua que hace derramar el vaso, una gota igual a la anterior pero suficiente para lograrlo.

La novela empieza con un desayuno y termina en el almuerzo, ¿queda una leve esperanza?, el círculo (ciclo) no se ha cerrado del todo. La memoria se desvanece: la huella del vaso desaparece, pero esa memoria es falsa, los personajes aún pueden redimirse si lo deciden porque a pesar de todo aún viven y esperan, tejiendo y destejiendo la vida lucha por continuar.

NOTAS

- 1.- Lida Aronne Amestoy. **América en la encrucijada de mito y razón.** p. 58

- 2.- Graciela Mauro. **Hacia una crítica literaria latinoamericana.** p. 168.

- 3.- El significado de los símbolos no está tomado únicamente de un autor sino de varios, se realizó de este modo por considerar que, el significado de los símbolos se complementaba. Los autores son: Cirlot, Eliade, Bachelard. [La bibliografía completa se encuentra en la sección correspondiente]

- 4.- Mircea Eliade. **Lo sagrado y lo profano.** p. 112.

- 5.- Gastón Bachelard. **El agua y los sueños.** p. 39

- 6.- Ernesto Sabato. **El escritor y los fantasmas.** p. 88

CONCLUSIONES

La necesidad de la obra surge de la contradicción y la incertidumbre de un mundo donde nada es completamente blanco ni completamente negro, donde prevalece un juego constante entre las luces y las sombras... (Función de la novela p. 124)

El arte es movimiento: cada uno al comprender que no es lo que creía, puede ser más, ser todo lo que debe. La verdadera obra de arte es justamente el intento de traducción de lo intraducible; el problema fundamental de nuestros días es una cuestión de libertad.

La literatura, el arte de la palabra, da cuenta de la condición del ser humano, de su pérdida, de ese vacío que se tiende entre él y el mundo. De esa nostalgia por algo que falta de modo irremediable, de algo que quizá nunca hemos conocido.

Muerte por agua no es un relato estático, no es sólo el registro minucioso de una vida cotidiana, banal y vacía hasta el hastío, por el contrario nada está fijo en su mundo, todo está entre brumas, en constante movimiento, a punto de acontecer y de transformarse en otra cosa, entre lo sólido y lo líquido, entre la vida y la muerte, entre el instante y la eternidad, entre la palabra y el silencio, entre el diálogo y la subconversación.

El relato ocurre fuera del tiempo, en un tiempo que ya no transcurre, que sólo es. El creador se descubre en el agua: en la sustancia derramada, sin forma que es tiempo. Ese ser disperso entre el agua y el tiempo madura en una forma: la de la conciencia y se pregunta: ¿hay sentido en el mundo, en la vida, en la muerte?

En *Muerte por agua* los personajes viven ante nosotros un drama que no puede dejarnos indiferentes: islas de monólogos sin eco, que los lleva a una muerte circular y eterna, sin escapatoria; un drama que se esconde bajo la rutina

[Eloísa] Son los años...

[Laura] ...Los años. Los años.

[Andrés] - A sus años... A sus años. A mis años.
(pp. 9-10)

Muerte por agua: en las palabras está en juego algo definitivo: la muerte puede ser para el hombre individual una salvación o una evasión. La fraternidad y la felicidad se entrelazan con el amor. Los personajes buscan tejer algo con las palabras, algo que de otro modo se escaparía. El relato es una invitación al diálogo en una serie de monólogos (subconversación), sin contacto y sin eco. Los personajes estuvieron ayer unidos por un lazo que en otro tiempo se llamó amor.

En la novela, el diálogo se pierde antes de nacer; los personajes quieren ser y formar un nosotros, pero su lucha contra la muerte es una lucha estéril, sin posibilidad de diálogo o de triunfo pues la muerte es inevitable. Andrés, Laura y Eloísa hablan consigo mismos pero no llegan al final, a la verdad y eso impide el diálogo consigo mismos y, lo que es más importante: el diálogo con los otros.

[Laura] ...Todo tiene remedio. Nunca he sabido por qué.

[Andrés] ...Todo tiene remedio (yo mismo lo he dicho).

[Eloísa] ...Usted lo ha dicho. Todo tiene remedio.
(p. 13)

Los personajes interrumpen sus recuerdos en el instante en que casi llegan al punto en donde sus vidas se detuvieron. Por un lado quieren conservar su memoria, recordar cuando eran felices y, al mismo tiempo olvidar ese momento que marcó el cambio definitivo en sus vidas.

En el relato podemos percibir esa búsqueda a lo largo de toda la novela, pero esa búsqueda es pasiva, al menos en apariencia. Repiten constantemente lo que hacen y dicen todos los días como si fuera un ritual. El número tres es mágico- ritual por tradición: son tres los personajes, tres veces se encuentran en la mesa (desayuno, comida, almuerzo), en tres momentos del día. En tanto, si el número dos representa la antítesis por naturaleza, los contrarios, el tres representa la superación del conflicto, la síntesis; en la novela predominan los contrarios, en los diálogos los personajes dicen algo y los otros lo repiten dos veces en la subconversación; sumando esto nos da tres pero los contrarios no son vencidos, porque para que el tres logre la síntesis, es necesario que lo nombren, al ser el tres dicho o pensado impide ejercer "ese algo" que tanto los atormenta; la comunicación (comunión) no se logra y, por consiguiente, la síntesis no puede realizarse, ni por medio del diálogo (comunicación), ni del amor.

El amor implica la compasión por el otro y por uno mismo. El artista nos conduce de la apariencia superficial a la esencia. El amor es diálogo, es búsqueda y los personajes lo han perdido. Estos tres seres para salvarse sólo necesitan tener una vocación solidaria que debe comenzar con ellos mismos, deben sentir piedad y entender que los otros también sufren, que tienen conciencia, que no está solo y extender esa solidaridad a los otros miembros de la familia, logrando así esa comunicación tan anhelada; porque la misión del amor es romper el círculo del yo en que estamos encerrados y de ese modo comunicarnos con los demás.

Antiguamente, el hombre tenía seguridad en sí mismo, era "autor y actor" de su propio destino por más trágico que éste fuera, tenía confianza en él y en las posibilidades del hombre; éste podía lograrlo todo por amor o con la intervención de Dios. En tanto ahora, al hombre común le gustan las cosas claras, unidas, ordenadas, todo aquello que lo altere, le ocasiona angustia. El hombre moderno es un Narciso que vive para él, para admirar sus grandes logros y sus desatinos; con la muerte de Dios, el hombre se halló solo, huérfano, sin destino: en una palabra, se liberó, pero esa liberación trajo miles de problemas, el principal: nadie sabía que hacer con esa libertad que, no tardó en convertirse en angustia.

El mundo cambia segundo a segundo, es imposible aprehenderlo todo. Ante el avance de la tecnología el mundo se reduce de tamaño y, paradójicamente, al mismo tiempo el hombre se pierde, las cosas nunca son tan simples. Occidente tenía un conjunto de valores admitidos por todos, ahora cada quien hace lo que quiere no importa si afecta a otros, *es libre de hacerlo, la razón* parecía haber triunfado pero la llegada de la Segunda Guerra Mundial lo cambió todo. A partir de entonces es lo irracional lo que gobierna, los diferentes grupos buscan su querer, todos jalan hacia lados distintos, nadie cede (es signo de debilidad), todos quieren ser respetados pero no quieren respetar. El mundo siempre ha vivido en constante contradicción pero nunca como hoy el hombre camina al borde de dos abismos.

Las novelas como **Muerte por agua** buscan devolverle al hombre, a su vida, el equilibrio perdido en un arte de comunión capaz de trascender los opuestos o al menos de intentarlo, de devolverle su significado hasta a un grano de arena y de ahí a las palabras más importantes del ser humano: *vida, muerte, amor, felicidad*.

Con **Muerte por agua** nos percatamos de que hoy la esterilidad reside en el hombre, concretamente en su espíritu: el yo amenazado por la desintegración y el vacío interior, antes de luchar se aísla de todo. El ser humano es un yo separado del entorno social que pierde su identidad como los personajes de la novela: temen salir a la calle por miedo a confundirse con los otros. Eso sería su perdición, pero al mismo tiempo podría ser su salvación: se verían reflejados en los otros y podrían sentir compasión por ellos y paralelamente por sí mismos, descubrir la grandeza en aquello que consideramos pequeño e insignificante.

Muerte por agua, publicada en 1965, como toda obra de arte, sigue significando a pesar del transcurrir del tiempo, porque el artista ve más allá del común de la gente. Hoy podemos ver como el ser humano ha caído en una vorágine de cambio que imposibilita la estabilidad de nada que pretenda alzarse como valor; esta sensación de vacío nos lleva a la imposibilidad de creer, pensar, vivir en el mundo, porque existe la amenaza de que de pronto todo carezca de sentido: se hunde el hombre y con él se hunde el mundo.

En **Muerte por agua** el lenguaje es importante. Al no haber acciones de personajes todo se sostiene por medio de las palabras pero, éstas no cumplen con su función primordial: pasar de lo conocido a lo desconocido, de lo propio a lo ajeno, de un mundo a otro; no comunican.

En la novela, el lenguaje no sólo no comunica sino que se vuelve un muro entre los personajes mismos y entre estos y el mundo. El problema está en lo inefable: el amor, la muerte, la felicidad, la nostalgia (por algo que se tuvo o por algo nunca alcanzado).

Puertas y ventanas vuelven más exasperantes la imposibilidad de comunicar. Los tres personajes están prisioneros en la casa (isla) pero al mismo tiempo son tiranos de sí mismos, han renunciado a la felicidad monótona y superficial que todos tienen pero no han superado ese punto, no han hecho nada para trascender más allá y han caído en otra monotonía y con plena conciencia de ella.

La realidad está allá afuera; en la casa se hallan protegidos y es en ese contexto donde, estos personajes descubren su ser y quisieran no haberlo hecho nunca, pues ahora están al descubierto todas sus ansiedades, limitaciones, miedos, prejuicios; aparecen tan claramente que los asusta y les impide actuar, moverse, hacer algo antes de que todo eso termine con ellos; no quieren provocar lo inevitable y al mismo tiempo lo añoran y nada ocurre porque no están dispuestos a sufrir, al sacrificio que los salvaría definitivamente.

Ese mundo de la novela es un reflejo, un remedo del nuestro. En el fondo todos los seres humanos perseguimos algo y al no encontrarlo, nos desesperamos: algunos ni siquiera se dan por enterados, otros sufren tanto que llega el momento en que pierden la razón, pero existen otros que sufren aún más, pues no ignoran lo que pasa y no están locos, deben cargar día a día con todo eso que tanto los oprime.

Dios prometía un mundo de justicia después de la muerte y los hombres lo querían "aquí y ahora". El Progreso era la solución para todos; los avances de la técnica le darían a los hombres la ansiada igualdad; la ciencia daría la respuesta a todos los misterios de la humanidad. Con el correr de los años se vio que el progreso, la ciencia y la técnica no solucionaron los problemas y sí acabaron con la tierra.

El hombre actual no tiene ninguna fe que oponer a la fe perdida; se negaron todos los valores que acompañaban a la humanidad en su peregrinación: se difamó a Dios,

desapareció el individuo, la idea de la eternidad fue ridiculizada. El hombre ha sido despojado de toda certidumbre, solo frente a la muerte, frente a una vida enajenada que lo condena a la inmovilidad, a la parálisis y a la autodestrucción.

Y es entonces cuando el hombre comienza su lucha por encontrar su Paraíso, ese que Dios le arrebató, pero hoy el hombre lucha de un modo distinto. Antes, aunque expulsado, se sabía querido por él y esperaba alcanzar su perdón; busca su Paraíso en cualquier parte: a cada paso surgen ídolos y personas dispuestas a entronizarlos porque *dicen la verdad y están dispuestos a liberarnos.*

Hoy el hombre viaja por el mundo sintiendo que no hay lugar para él. Se ha quedado sin Dios e intenta sustituirlo con las palabras, pero éstas también se le escapan por más que se esfuerza no alcanza a exorcisar "eso" a lo que tanto le teme. Vive apesadumado entre su memoria y el futuro incierto; el hombre perdió su centro: antes sabía con certeza de donde venía y adonde iría después de su muerte, ahora vive confundido y no está seguro de nada.

La muerte, un hecho esencial a la existencia humana, pasa a ser un acontecimiento absurdo, padecido en la ignorancia y la pasividad. Es una falla sin justificación, puesto que ya no se cree en la existencia del mal ni en la sobrevivencia del alma que le darían sentido y justificación. Esta pérdida de sentido hace que el temor a la muerte sea difícilmente manejable.

Vida y muerte, paraíso e infierno contenidos en un solo objeto: el espejo, la fotografía, la ventana, la puerta, el cuarto de los recuerdos, la casa, el mar, la lluvia; eso es lo que encontramos leyendo **Muerte por agua**, una novela llena de contradicciones y dobles símbolos, que busca a través de la palabra *exorcisar eso* que tanto atormenta a los

seres humanos. Hasta la muerte es ambivalente, es cotidiana porque morimos cada instante, un poco cada vez y, al mismo tiempo es extraordinaria porque nunca nos acostumbramos a ella. Es a la vez un fenómeno personal y colectivo.

En la vida se da el juego necesario entre caer y levantarse, esa lucha constante entre la vida y la muerte, eso es lo que han perdido los personajes de la novela, ese frágil equilibrio que han perdido todos los seres humanos. Hoy la idea del futuro no es menos fantástica que la creencia en el cielo y el infierno; hoy existen dos tipos de personas: una es el hombre que vive en el presente, que no le importa el pasado y como consecuencia no cree en el futuro; otra es que el hombre quiere ser un *dios* y como tal pretende *salvar* al mundo él solo, sólo él tienen conciencia, sólo él dice la verdad, sólo él busca el bienestar de los demás, sólo él... sólo él...; y ese pensamiento lo lleva a una frustración infinita pues se siente solo, aislado en medio de una multitud.

Estos dos tipos de personas habitan el mundo, caminan una junta a la otra pero no se encuentran, no dialogan, no se comunican, no se entienden, y el mundo se pierde ante nuestros ojos y, como Andrés, Laura y Eloísa, nosotros sólo miramos con miedo y esperanza al mismo tiempo; miedo porque moriremos y, esperanza porque todo acabará de una vez por todas.

La negación del amor y la muerte concluyen con el vacío del espíritu:

Tomaré el vaso y empezaré a beberlo. Y dejará en el mantel, ya ha dejado, deja un pequeño círculo mojado. Qué se secará pronto. Y no quedará ninguna huella, ni la sombra del lugar donde estuvo el vaso, ni nada, porque también a mí, aunque quiera evitarlo, dentro de un rato se me habrá olvidado. (p. 142)

Así termina **Muerte por agua**; aun la esperanza es ambigua, con un doble significado: no sólo impide morir, también impide vivir al convertir los días en sueños venideros, en mitos de salvación. La esperanza que impide vivir es la otra cara de la muerte, una muerte por parálisis. Los personajes aún luchan, viven su agonía, la alargan, quizá puedan redimirse en el futuro, el círculo no se ha cerrado del todo y queda una leve esperanza para el ser humano, una última posibilidad de comunión y compasión por el otro y por nosotros mismos.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

1. Agustín, José. **Tragicomedia Mexicana**. Tomo I, Planeta, México, 1990, pp. 274.
2. Bachelard, Gastón. **La poética del espacio**. [trad. Ernestina de Champourcin], FCE, México, 1965, pp. 279. (Breviarios # 183)
3. Bachelard, Gastón. **El agua y los sueños**. [trad. Ida Vitale], FCE, México, 1978, pp. 297. (Breviarios # 279)
4. Barthes, Roland **El grado cero de la escritura**. [trad. Nicolás Rosa], Siglo XXI, México, 1973, pp. 247.
5. Barthes, Roland **Ensayos críticos**. Seix-Barral, Madrid, 1977, pp. 330.
6. Bloch-Michel, J.L. **La nueva novela**. [trad. G. Torrente Ballester], Guadarrama, Madrid, 1967, pp. 153.
7. Boisdefre, Pierre de. **Metamorfosis de la literatura**. [trad. Luis Núñez y L. Alberto Martín Baro], Tomo II. Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 291.
8. Cirlot, J. A. **Diccionario de los símbolos**. Sexta Edición. Labor, Barcelona, 1985.
9. Cosío Villegas, Daniel, *et. al.* **Historia General de México**. Tomo II, El Colegio de México, México, 1976, pp. 1585.
10. Díez del Corral Luis. **La función del mito clásico en la literatura contemporánea**. Gredos, Madrid, 1974, pp. 268.

11. Eliade, Mircea. **Lo sagrado y lo profano**. [trad. Luis Gil], Guadarrama- Punto Omega, Barcelona, 1981, pp. 185.
12. Kurz, García- Viño, *et. al.* **La nueva novela europea**. [trad. L. Alberto Martín, *et. al.*], Ediciones Guadarrama, Madrid, 1968, pp. 234.
13. Mauriac, Claude. **La aliteratura contemporánea**. [trad. Ana Cela], Guadarrama, Madrid, 1972, pp. 425.
14. Murena, Héctor. **La metáfora y lo sagrado**. Tiempo Nuevo, Madrid, 1973, pp. 109.
15. Pellicer de Brady, Olga y Esteban L. Mancilla. **Historia de la Revolución Mexicana**. Tomos 22 y 23. El Colegio de México, México, 1978.
16. Pérez-Pisonero A. **El texto y sus múltiples lecturas: ocho estrategias de acercamiento al texto literario**. Xalapa, Universidad Veracruzana 1989, pp. 209.
17. Pérez- Ríoja, J. A. **Diccionario de símbolos y mitos**. Quinta Edición. Tecnos, Madrid, 1997.
18. Pingaud, Bernard. **La antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda**. [trad. Juana Bignozzi], Carlos Pérez Editor, Buenos Aires, 1968, pp. 66.
19. Robbe-Grillet, Alain. **Por una nueva novela**. [trad. Caridad Martínez], Seix-Barral, Madrid, 1965, pp. 188.
20. Sabato, Ernesto. **El escritor y sus fantasmas**. Seix- Barral, Barcelona, 1991, pp. 219.

21. Sarraute, Nathalie. **La era del recelo.** [trad. G. Torrente Ballester], Ediciones Guadarrama, Madrid, 1967, pp. 119. (Punto Omega # 8).

22. Schreiber, S. M. **Introducción a la crítica literaria.** [trad. J. M. García de la Mora], Labor, Barcelona, 1971, pp. 183.

TEXTOS SOBRE LITERATURA MEXICANA E HISPANOAMERICANA

1. Aronne Amestoy, Lida. **América en la encrucijada de mito y razón.** "Introducción al cuento epifánico Latinoamericano". Fernando García Cambeiro Editor, Buenos Aires, 1976, pp. 204. (Colección: Estudios Latinoamericanos, dirigida por Graciela Maturo).

2. Domínguez Michael, Christopher. **Antología de la narrativa mexicana del siglo XX.** Tomo II. FCE, México, 1991, pp. 393.

3. Fuentes, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana.** Joaquín Mortiz, México, 1976, pp. 98.

4. Fernández, Sergio (prologuista). **Antología de la novela moderna y contemporánea en México.** UNAM, México, 1975, pp. 217. (Lecturas Universitarias Número 23).

5. Maturo, Graciela *et. al.* **Hacia una crítica literaria latinoamericana.** Fernando García Cambeiro Editor, Buenos Aires, 1976, pp. 234.

6. Miller, Beth y Alfonso González. **26 autoras en el México actual.** Costa-Amic Editor, México, 1978, pp. 463.

7. Paz, Octavio. **Obras completas. Tomo 4.,** FCE, México 1994, pp. 429.

8. Paz, Octavio. **Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia.** Seix- Barral, Barcelona, 1974, pp. 367.
9. Sefchovich, Sara (introducción y selección) **Mujeres en espejo.** Tomos 1 y 2., Siglo XXI, México, 1983, pp. 223.

TEXTOS DE JULIETA CAMPOS

1. **Función de la novela.** Joaquín Mortiz, México, 1973, pp. 156.
2. **La imagen en el espejo.** (Ensayo) UNAM, México, 1965, pp. 171.
3. **Muerte por agua.** FCE- SEP, México, 1985, pp. 142. (Lecturas Mexicanas # 93).
4. **Reunión de familia.** *Obras completas.* FCE, México, 1997, pp. 573. (Letras Mexicanas).
5. **Un heroísmo secreto.** Vuelta, México, 1988, pp. 141.

HEMEROGRAFÍA SOBRE JULIETA CAMPOS.

1. Aguilar, Héctor. "Los gatos" (*Celina o los gatos*) en: *El Día*, 28 de noviembre, 1968, p. 9.
2. Anónimos, "Otro aspecto del mundo" (*La imagen en el espejo*), *Tiempo*, 1225, 25 de octubre, 1965, p. 58.
3. Arriaga, María. "La importancia del espacio y su simbolismo (*Celina o los gatos*)" *Revista UNAM*, 2, Hojas de crítica, 4, octubre, 1968, pp. 6-7.
4. Blanco, José Joaquín. "Un rompecabezas que nadie puede armar" en: "La cultura en México", suplemento de *Siempre!* (1036): mayo, 1973, p. IX.
5. Campo, Jorge del. "¿Quiénes son las escritoras mexicanas?" en: "Diorama de la Cultura", suplemento dominical de *Excelsior*, 19 de noviembre, 1977, p. 2.
6. Campos, Julieta. ¿Novela de la ausencia o ausencia de la novela? (Butor, Serrante) en: *Revista UNAM*, 8, abril 1963, pp. 16-23.
7. Capstillo, Manuel. "Escribir sobre literatura. Julieta Campos y el acto de novelizar" en: "Diorama de la Cultura", suplemento dominical de *Excelsior*, 3 de junio, 1973, p. 15.
8. Diez de Urdanivia, Fernando. "Julieta Campos: la escritora" en: "El Gallo Ilustrado", suplemento dominical de *El Día*, 719, 4 de abril, 1976, p. 3.
9. García Ponce, Juan. "La escritura de Julieta Campos" en: "La Letra y la Imagen", suplemento dominical de *El Universal*, 5, 28 de octubre, 1979, p. 13.

10. Glantz, Margo. "Julieta Campos" en: "La Cultura en México", suplemento de **Siempre!**, 216, 6 de abril, 1966, p. XV.
11. Jaramillo Levi, Enrique. "Lectura y escritura: procesos de una necesidad. Encuentro con Julieta Campos" en: "El Heraldillo Cultural", suplemento dominical de **El Heraldillo de México**, 472, 24 de noviembre, 1974, pp. 6-7.
12. Lanz, Irene G. de. "Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina" en: "Revista cultural", suplemento de **El Universal**, 7 de julio, 1974, p. 8.
13. Luna, Andrés de. "Minimalia. El Miedo de perder a Julieta" en: **Nexos**, 21, septiembre, 1979, p. 39.
14. Osorio, Lilia. "Julieta Campos. Mientras alguien voraz a mí me observa" en: "La cultura en México", suplemento de **Siempre!** (1106), 1974, p. X.
15. Pacheco, José Emilio. "Novela de la conciencia y conciencia de la novela" en: **Plural** (11), 15 de agosto, 1974, p. 72.
16. Ruvinskis, Miriam. "Sabina es Julieta y Julieta es Sabina" en: **La Onda**, suplemento de **Novedades**, 1 de septiembre, 1974, p. 6.
17. Urrutia, Elena. "Una novela ensayo" (Julieta Campos: **Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina**) en: "Revista Mexicana de Cultura", suplemento de **El Nacional**, 22 de junio, 1975, p. 6.

SOBRE MUERTE POR AGUA

1. Batis, Huberto. "Muerte por agua, la novela del tiempo detenido", "El Heraldo Cultural", suplemento dominical de **El Heraldo de México**, 13, 6 de febrero, 1966, p. 15.
2. Bustos Cerecedo, Miguel. "Muerte por agua" en: **Letras de Ayer y de Hoy**, 7 de marzo, 1966, pp. 22-23.
3. Careaga, Gabriel. "Novela 1966" (Muerte por agua) en: "México en la Cultura", suplemento dominical de **Novedades**, 928, 1 de enero, 1967, p. 3.
4. Donoso Pareja, Miguel. "Muerte por agua" en: **El Día**, 25 de mayo, 1968, p. 9.
5. González Casanova, Natacha. "Muerte por agua" en: **El Día**, 26 de febrero, 1966, p. 9.
6. Verani, Hugo J. "Julieta Campos y la novela del lenguaje" en: **Texto crítico 5** (Centro de investigaciones Lingüístico - literarias) Universidad Veracruzana, Septiembre- Diciembre 1976, pp. 132-153.
7. Xirau, Ramón. "Reseña a Muerte por agua", en: **Diálogos**, 4, mayo-junio, 1966, pp. 45-46.
8. Zendejas, Francisco. "Multilibros. Muerte por agua" en: **Excelsior**, 22 de julio, 1978, p. 8 (sección B).

ENTREVISTAS

1. Cervera, Juan. "Conversación con Julieta Campos" en: "Revista Mexicana de Cultura", suplemento dominical de **El Nacional**, 313, 2 de febrero, 1975, p. 3.
2. Escañuela, D. M. "Charla con Julieta Campos" (Muerte por agua) en: "El Herald Cultural", suplemento dominical de **El Herald de México**, 16, 27 de febrero, 1966, p. 7.
3. Millán, Josefina. "Julieta Campos: la literatura, esa memoria donde convergen todas las memorias" en: "Diorama de la Cultura", suplemento dominical de **Excelsior**, 2 de febrero, 1975, pp. 6-7.
4. Pagés Rebollar, Beatriz. "Julieta Campos conoció espacios imaginarios a través de su padre" en: "El sol de México en la cultura", suplemento dominical de **El Sol de México**, 471, 16 de octubre, 1983, pp. 2-3.
5. Polidori, Ambra. "Julieta Campos o el rito de la escritura como acto de liberación" en: **Uno más uno**, 9 de junio, 1979.
6. Reboredo, Aída. "El artista solo debe estar comprometido con su propia necesidad de creación, dice, Julieta Campos" en: **Uno más uno**, 29 de mayo, 1980, p. 17.
7. Reyes Nevares, Beatriz. "Julieta Campos: Muerte por agua era para mí un libro necesario" en: "La Cultura en México", suplemento de **Siempre!** 214, 23 de marzo, 1966, p. XV.