

20423  
11

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLÁN"

Se difunde en formato electrónico e impreso a  
pedido de mi trabajo "Investigación"

NOMBRE: Edmée Constanza Pardo Murray

Mónica Sánchez Escuer

FECHA: 13/07/2003

[Signature]

UNA PERSPECTIVA SOCIOLÓGICA SOBRE EL  
SÍNDROME DE INMUNODEFICIENCIA ADQUIRIDA  
EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

TESIS COLECTIVA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA  
PRESENTAN

EDMÉE CONSTANZA PARDO MURRAY  
MÓNICA SÁNCHEZ ESCUER

LIC. PERLA BARRERA GARCÍA  
ASESORA

JULIO, 2003



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**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.

*Iluminar las profundidades del corazón humano  
es la misión del artista.*  
Shumann

*El objeto del arte es hacer sonar la cuerda más divina y más secreta de  
las que encuentran eco en nuestra alma.*  
Wilde

*El artista es un hombre que lo sabe dibujar todo.*  
Tolstoi

*Toda la felicidad de los hombres  
está en su imaginación.*  
Sade

*La literatura es invención; también es fidelidad.  
Al imitar, el verdadero escritor inventa;  
Al inventar, repite.*  
Paz

*Nuestra verdad posible tiene que ser invención.*  
Cortázar

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
1. SOCIOLOGÍA, LITERATURA Y REALIDAD SOCIAL	
1.1. La realidad social en el arte y la literatura	14
1.2. Sociologías de la literatura	24
1.2.1. Sociología de la comunicación	26
1.2.2. Sociología de la creación	32
1.3. Conclusiones	40
2. SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA	43
2.1. Teoría de la novela	44
2.1.1. Particularidad	50
2.1.2. El reflejo artístico	52
2.2. Estructuralismo genético	60
2.2.1. Estructuras significativas	62
2.2.2. Visión del mundo	64
2.2.3. Sujeto trasindividual	67
2.3. La novela como estructuración de la realidad social	69
3. LA REALIDAD SOCIAL EN LA NOVELA MEXICANA DEL SIGLO XX	78
3.1. Antecedentes	80
3.2. Tipología	82
3.3. Conclusiones	102

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

4. EL SIDA COMO PROBLEMA SOCIAL	105
4.1. El SIDA como enfermedad	106
4.1.1. El SIDA en el contexto mundial	109
4.1.2. El SIDA en el contexto Mexicano	110
4.1.3. El SIDA en distintas sociedades	112
4.2. El SIDA como problema social	115
5. EL SIDA EN LA NOVELA MEXICANA DEL SIGLO XX	134
5.1. Análisis descriptivo de las novelas	137
5.2. Particularización del SIDA	171
5.2.1. El contagio	171
5.2.2. La enfermedad	179
5.2.3. Las prácticas sociales	185
5.2.4. Las relaciones sociales	196
5.3. Estructuras significativas	206
5.3.1. Con respecto al contagio	206
5.3.2. Con respecto a la enfermedad	209
5.3.3. Con respecto a las prácticas sociales	213
5.3.4. Con respecto a las relaciones sociales	216
5.4. Visiones del mundo	220
5.5. La realidad reflejada en las novelas	229
CONCLUSIONES	242
BIBLIOGRAFÍA	250
ANEXOS	
Cuadro de novelas	I
Estadísticas del SIDA	II

## INTRODUCCIÓN

El arte nos abre la mirada atenta, inquisitiva, singular; nos asoma al mundo, nos revela sus misterios, nos comunica con él. Exhibe el lado sensible de la realidad, pero también sus lados más oscuros. Al trascender los marcos de lo puramente lógico, "el arte se convierte en una de las principales condiciones para comprender el mundo material y espiritual".<sup>1</sup>

Pero el lenguaje artístico no sólo describe el mundo, nos hace sentirlo y percibirlo en toda su complejidad:

"Las obras poseen propiedades intrínsecas -plásticas, musicales, literarias- que actúan sobre las emociones de quienes las reciben, conmoviéndolos, trastornándolos, impresionándolos; sobre sus categorías cognitivas, trazando, confirmando y, a veces, confundiendo las clarificaciones mentales sobre sus sistemas de valores, poniéndolos a prueba con esos objetos de apreciación que obligan a renovar el ejercicio y los principios del gusto; también actúan en el espacio de las posibilidades perceptivas, programando o, al menos, trazando la vía de las experiencias sensoriales, de los marcos perceptivos y las categorías evaluativas que permitirán asimilarlas".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> E. Feinberg. *El arte y el conocimiento*, p. 23

<sup>2</sup> N. Heiniech. *Lo que el arte aporta a la sociología*" p. 34

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

El lenguaje literario y sus imágenes nos revelan la pluralidad e interdependencia de lo real: "Lo que parece ser una imposibilidad lógica tanto como lingüística: las nupcias de los contrarios"<sup>3</sup>. Por ende, en la literatura "la pluralidad de lo real se manifiesta o expresa como unidad última sin que cada elemento pierda su singularidad esencial."<sup>4</sup>

Una obra es un mundo dentro del mundo. La historia que narra una novela es ficticia y, sin embargo, nace de una realidad determinada que el escritor convierte en palabras. Estas palabras se cierran en sí mismas, conforman una unidad coherente, un universo estructurado en el que se observa esa necesidad fundamental de coherencia y unidad que ve Goldmann en toda actividad humana.

"Toda obra de arte muestra un doble carácter en indisoluble unidad: es expresión de la realidad pero, simultáneamente, crea la realidad, una realidad que no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente en la obra".<sup>5</sup>

El arte en general es, sin duda, un hecho social, "no porque dependa en forma determinada de la sociedad sino porque cada lenguaje es parte de la estructura social. Y cómo el arte es un lenguaje, es un hecho social."<sup>6</sup> Y este hecho social aborda problemas sociales, los representa, los imagina, los estructura, dentro de una obra. Por otro lado, el carácter social del arte no sólo está definido por hallarse condicionado socialmente, sino por el hecho de ser un producto humano, significativo y expresivo que está destinado a ser consumido, es decir, gozado, vivido o compartido por otros.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> O. Paz, *El arco y la lira*, p. 112

<sup>4</sup> *Ibidem*

<sup>5</sup> K. Kosik, *La dialéctica de lo concreto*, p. 143

<sup>6</sup> O. Calabresse, *El lenguaje del arte*, p.71

<sup>7</sup> Cfr. A. Sánchez V. "Los problemas de una estética marxista" en *Estética y Marxismo*, p.25

Partiendo de estas premisas, la sociología se ha acercado a las distintas manifestaciones artísticas desde perspectivas y ángulos diversos. Sin embargo, la sociología del arte como campo de estudio abarca "numerosas y contradictorias tendencias que sólo de una manera superficial se relacionan bajo una etiqueta común de las relaciones entre arte y sociedad."<sup>8</sup> Del mismo modo, la sociología de la literatura constituye una serie heterogénea de estudios que no puede definirse sino de una manera genérica como "un conjunto de reflexiones más o menos sistemáticas y metódicas sobre las relaciones entre literatura y sociedad".<sup>9</sup>

La tendencia de algunos sociólogos a realizar generalizaciones basadas en rígidos esquemas preconcebidos ha llevado a nuestra disciplina a su propia crisis. Esto se observa especialmente en lo que se refiere al estudio de fenómenos artísticos:

"En donde seguramente hizo aún más falta una actitud humilde y pudorosa por parte de los científicos sociales es sin duda en el arte, pues tendieron a reducir la explicación del fenómeno artístico a la determinación de las condiciones económicas y sociales o a un mero reflejo de esto, o bien minimizarlo en términos de cuestiones estadísticas... hecho que revelaba, por un lado, una gran soberbia, y por otro, un notable desprecio por una de las actividades humanas y sociales más ricas y más complejas, de la cual se podían desprender múltiples experiencias aplicables a otros órdenes de la vida social: ¿desprecio o incomprensión?".<sup>10</sup>

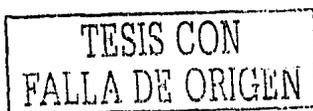
En México, no han sido frecuentes los estudios sociológicos sobre la actividad artística, y especialmente sobre la literatura, en parte quizás, a ese aparente menosprecio motivado por cuestiones de tipo ideológico

---

<sup>8</sup> O. Calabresse, *El lenguaje del arte*, p.66

<sup>9</sup> A. Sánchez T. *Sociología de la literatura*, p.8

<sup>10</sup> G. Estrada, Prólogo a *Lo que el arte aporta a la sociología* de Natalie Heinich, p.10



que colocaron al arte en el plano de lo socialmente prescindible al considerarlo como una actividad elitista, superflua y burguesa en tiempos donde la ética política regía como dueña de la inteligencia y la creatividad; pero también en gran medida por la propia dificultad de realizar un análisis puntual, exhaustivo, que permitiera observar la literatura con una mirada sociológica aguda, amplia y teóricamente estructurada cuando no hay un conjunto de herramientas teórico metodológicas que se unifiquen en una sociología de la literatura:

“Situada en la intersección de dos campos particularmente contenciosos, la sociología de la literatura está lejos de poseer la firmeza de un cuerpo teóricamente estructurado de objetos y métodos específicos.”<sup>11</sup>

Hay muchas maneras de abordar la literatura desde la sociología, dependiendo del interés específico del investigador. Sin embargo, analizar una obra desde cualquier perspectiva es un proceso complejo.

Lucien Goldmann y todo un equipo de investigadores del Centro de Sociología de Literatura de Bruselas, trabajaron por mucho tiempo en el análisis de las novelas de Malraux y de la llamada *nouveau roman* francesa; después de los dos primeros años, publicaron los resultados que Goldmann calificó como “parciales de un trabajo de investigación aún no finalizado”<sup>12</sup> que compondrían su volumen *Para una sociología de la novela*. Y en el que añade:

“Los problemas sociológicos de la forma novelesca se muestran apasionantes, susceptibles de constituir una renovación tanto de la sociología de la cultura, como de la crítica literaria, y, a la vez, de una complejidad extrema; además, se refieren a un campo particularmente amplio. Por ello resulta imposible progresar en este campo únicamente mediante los esfuerzos de un solo

---

<sup>11</sup> C. Altamirano y B. Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, p. 9

<sup>12</sup> L. Goldmann, *Para una sociología de la novela*, p.10

investigador o de alguno de ellos, pertenecientes a uno o dos centros de estudio".<sup>13</sup>

La mayor parte de los análisis sociológicos de la literatura han intentado explicar la obra en su totalidad, procurando mostrar el contenido y origen social de las obras, lo que ha derivado en generalizaciones vagas, y en la observación de un plano muy limitado de la creación literaria.

Por esta razón, hemos elegido para nuestro estudio un problema social específico que ha trastornado la vida del hombre en la sociedad contemporánea, el Síndrome de Inmunodeficiencia Adquirida (SIDA), para observar cómo en la literatura mexicana se expresan los distintos niveles de conflictos, sociales e individuales, derivados de esta enfermedad que han provocado drásticos cambios en las relaciones familiares, laborales, interpersonales, afectando sensiblemente la composición social.

El SIDA es un problema muy complejo con múltiples repercusiones psicológicas, sociales, éticas, económicas y políticas que rebasan el ámbito de la salud. Mata a millones de adultos en su plenitud. Fractura y empobrece a las familias, debilita a las fuerzas de trabajo, deja huérfanos a millones de niños y amenaza el tejido social y económico de las comunidades. El SIDA ha modificado las estructuras sociales significativas que se manifiestan en cambios de valores, pautas de conducta, formas de comportamiento, prácticas sociales, formación de instituciones y movilizaciones de la sociedad civil. Para el año 2002 se calcularon cuarenta millones de personas con VIH en el mundo. El número acumulado de defunciones a causa del SIDA ascendió a veintiún millones de personas. Se estima que esto ha ocasionado que más de

---

<sup>13</sup> *Ibidem*

trece millones de niños queden huérfanos en el mundo. Esta enfermedad ha pasado a ser la cuarta causa de muerte en todo el mundo.

El SIDA ha sido estudiado desde distintas perspectivas, no obstante se ha enfatizado en los problemas epidemiológicos, económicos y en los aspectos cuantitativos del fenómeno. Si bien, el registro estadístico expresa la dimensión de la pandemia, no permite observar los alcances y transformaciones en las estructuras sociales derivados de ella, ni los aspectos particulares: cómo se vive y padece la enfermedad a nivel individual y grupal. Así pues el SIDA es mucho más que una expresión numérica impresionante, es la suma de casos particulares que vistos en su conjunto aportan una perspectiva más amplia y aterradora de la enfermedad.

En este sentido, la novela, al crear un mundo estructurado y unitario, proporciona un nivel de particularización de los problemas sociales en el que se expresan las formas subjetivas y simbólicas de asimilación, percepción y entendimiento de un determinado hecho social, que nos parecen esenciales para el conocimiento sociológico de la realidad.

“La enfermedad es una forma de deseo que sirve para sembrar, para reinventarse y que suele cavar hondo ente la amenaza de los malos e inevitables caminos: invalidez, cronicidad, muerte. Esa idea de sobrevivir la escriben algunos enfermos como metáforas, como cuentos o historias de su mal. Narrarlas es una forma de cura, recrearlas es inmunizarse... En cambio callarlas es alimentar el peso del daño.”<sup>14</sup>

Nuestro interés en el presente estudio es observar cómo un fenómeno de la vida reciente como el SIDA es intuido, razonado, problematizado, descrito, e incluso fantaseado por un sujeto social

---

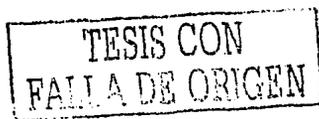
<sup>14</sup> A. Kraus, “La enfermedad en la literatura”, *La jornada*, 11 marzo 2003.

sensible, que no sólo tiene la capacidad de observación sino que posee el talento para formularlo estéticamente y expresar su esencialidad a través de un texto; así como reconocer qué tipo de hechos sociales son narrados, desde qué visión del mundo están percibidos, trazados, vividos y bajo qué forma son expresados. De esta manera, podemos resumir que el objetivo central de este trabajo es analizar las distintas formas en que el SIDA es concebido como problema social desde su imaginario en el discurso literario a partir del análisis sociológico de las novelas mexicanas contemporáneas que lo abordan.

Cabe resaltar que, después de una investigación exhaustiva, encontramos que sólo tres novelas contemplan el SIDA como elemento medular de su narración, y una de ellas es *El primo Javier* de Edmée Pardo. Esto nos colocó en la disyuntiva de incluirla o no en el análisis; sin embargo, dado que trabajamos en conjunto nos pareció interesante como sociólogas, y muy enriquecedor como creadoras, observar la obra desde una perspectiva analítica donde, por un lado, el texto es estudiado objetivamente por ambas, y por otro, la autora está presente para verter su propia visión y mirar su obra desde otro ángulo.

Una obra es, como la realidad misma, una totalidad articulada en distintos niveles no sólo espacio temporales sino de significación en los que la forma está intrínsecamente relacionada con la realidad que se narra. Por lo tanto, para analizar un problema tan complejo dentro de los marcos literarios consideramos necesario basarnos en los hallazgos de todos aquellos que han incursionado en la sociología de la literatura, particularmente en quienes, a nuestro juicio, siguen siendo los teóricos fundamentales en este campo de estudio: Gyorg Lukács y Lucien Goldmann.

Ambos sociólogos trabajaron específicamente la novela como objeto de análisis. Sus teorías son, en cierto sentido, complementarias ya que Goldmann se basó en los principios teóricos de Lukács para desarrollar su propia sociología de la novela. Ambas perspectivas teóricas observan



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

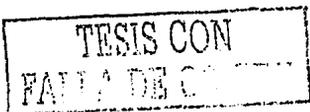
la obra como un todo sin privilegiar el aspecto social que pudiera reducirla a un mero producto del medio económico, político, social, cultural; o el aspecto individual donde la obra sería vista como un hecho único, aislado y singular. En este sentido, el análisis de un problema tan concreto como el SIDA dentro de la novela mexicana exige un marco teórico metodológico que contemple tanto los aspectos estructurales de la obra, como los aspectos sociales del problema en sí y su manifestación en la estructura narrativa.

Así, para definir el aparato teórico metodológico de nuestra investigación, en el primer capítulo partimos de las distintas posturas artísticas, filosóficas, científicas y sociológicas, sobre la relación entre la literatura y la realidad, así como los diversos acercamientos teóricos que han observado esta relación a través de una descripción crítica de las distintas sociologías de la literatura. En el segundo capítulo se exponen y analizan las nociones fundamentales de Lukács y Goldmann sobre la sociología de la novela que apuntalan el marco teórico de nuestro estudio. En el capítulo tercero se observa cómo la literatura mexicana ha estado estrechamente vinculada a la historia del México contemporáneo a partir una investigación cuantitativa de todas las novelas publicadas desde 1900 al año 2000 y el análisis de los temas de carácter social más recurrentes en ellas. En el siguiente apartado se examina las características y desarrollo del SIDA como una enfermedad que se ha convertido en un problema social cuyos efectos han trastornado la estructura de la sociedad en sus distintos niveles. Finalmente, se realiza el análisis puntual de las novelas que abordan el SIDA como centro de su narración: *Salón de Belleza* de Mario Bellatin, *Cielo de Invierno* de Luis González de Alba y *El primo Javier* de Edméc Pardo. En principio, elaboramos un análisis puramente descriptivo en el que se detallan los elementos constitutivos de las obras (historia, personajes, dimensiones espacio temporales) que sirven de base para el análisis propiamente sociológico donde se observan tanto la particularización del SIDA en cada

uno de los textos como las estructuras significativas con respecto al contagio, el desarrollo de la enfermedad en sí, las prácticas y relaciones sociales derivadas o vinculadas al padecimiento. Al final de este apartado se examinan las visiones del mundo y, a manera de conclusión del capítulo, el reflejo de la realidad en las tres novelas.

Cada especialista observa la realidad con los ojos de su propia disciplina. Sin embargo, son las resonancias intelectuales y afectivas las que lo conducen a interesarse en un tema de investigación y no en otro. En este sentido, no podemos negar que nuestras pasiones académicas y profesionales están plasmadas en el deseo de descifrar los entramados de la creación literaria a través de la mirada sociológica.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## I. SOCIOLOGÍA, LITERATURA Y REALIDAD SOCIAL

### 1.1 LA REALIDAD SOCIAL EN EL ARTE Y LA LITERATURA

En su primera acepción, el concepto de literatura no se refería a un hecho estético, sino que describía un fenómeno cultural. El término proviene de los *litterati* o gente leída y designaba la cultura característica de este estrato social. No fue sino hasta el siglo XIX que Lessing se refirió a la *Literatur* como el arte de expresar los pensamientos mediante la escritura, y más tarde el término abarcó también el conjunto de obras publicadas en una determinada comunidad.

Actualmente, el origen y trascendencia social del fenómeno literario prevalece como eje en sus definiciones aun cuando algunos lingüistas y críticos han procurado desvincular la creación literaria de la realidad en la que emerge. Helena Berinstáin en su *Diccionario de retórica y poética* establece claramente la relación indisoluble entre estética literaria y cultura: "Se considera como muestra de literatura cualquier texto verbal que, dentro de los límites de una cultura dada, sea capaz de cumplir una función estética"<sup>15</sup>. En su explicación, cobra importancia el carácter social del lenguaje donde la semiótica literaria necesariamente forma parte de la semiótica cultural. Y añade: "La principal función pragmática de la literatura es una función ritual, ceremonial, en la que el receptor halla, filtrada a través de la impresión estética que produce el texto, una

---

<sup>15</sup> H. Berinstáin, *Diccionario de retórica y poética*, p.305

profunda experiencia del mundo que se le comunica al asumir la obra ciertos modelos ideológicos que, naturalmente, son históricos"<sup>16</sup>.

La literatura, como el arte en general, nace de la realidad y ésta a su vez se nutre de su existencia. En la actualidad, nadie se atrevería a poner en duda esta mutua relación. Sin embargo, los complejos planos en que ésta se manifiesta, han originado reflexiones muy diversas entre artistas, filósofos, críticos y sociólogos.

Para los creadores, el arte tiene más que ver con una necesidad de expresión que con la voluntad de explicar o describir. Tomas S. Eliot decía que lo que comunica el poema, es el poema mismo, y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento vertido en él. No se refería a que el único valor del arte es el arte mismo, pero tiene que ver con dos cuestiones que han preocupado a estudiosos y que tienen sin cuidado a los artistas: la intención y la conciencia. El artista no crea en función de la conciencia, su interés no se centra en describir una realidad determinada, o incluso una experiencia personal. Un poema, una novela, un cuadro, no es lo que el artista se propuso, sino muchas otras cosas más que lo trascienden. Byron lo expresa en unos versos:

*Some have accused me of a strange design  
Against the creed and morals of this land,  
And trace it in this poem, every line.  
I don't pretend that I quite understand  
My own meaning when I would be very fine;  
But the fact is that I have nothing planned  
Except perhaps to be a moment merry...*

Algunos me han acusado de un extraño designio  
Contra el credo y la moral de este país,

---

<sup>16</sup> *Ibidem.*

Y buscan su huella en cada verso de este poema.

No pretendo entender del todo

Mi propio sentido cuando aspiro ser *muy* sutil

Pero lo cierto es que nada he planeado

Excepto, tal vez, bromear un rato....

El pintor, Fernando Botero, dijo alguna vez en una entrevista: "Si el cuadro estuviera completo en la imaginación, no valdría la pena pintarlo". En este sentido, el arte es concebido no como invención de una realidad sino como *descubrimiento*: "La imaginación poética no es invención sino descubrimiento. Descubrir la imagen del mundo en lo que emerge como fragmento y dispersión"<sup>17</sup>. Paz considera que al crear, el artista devela su relación con el mundo y con los otros, y con ello se descubre a sí mismo: "Por la imaginación... podemos salir de nosotros mismos, *ir más allá de nosotros al encuentro de nosotros*. La verdad de las imágenes poéticas... reside en esta dialéctica de salida y regreso, de 'otredad' y unidad"<sup>18</sup>.

"El arte no es la verdad; es una mentira que nos hace ver la verdad", afirmó Picasso quien pensaba que el arte es la expresión de un *concepto* de la realidad, y no su retrato fiel, en el que interviene el artista en un movimiento circular donde la realidad no sólo es reflejada sino transformada. Y en esto coincide con Paz: "El arte deja de ser exclusivamente representación y contemplación: también es intervención sobre la realidad. Si el arte es espejo, este espejo es mágico: lo cambia"<sup>19</sup>.

Flaubert consideraba que todo arte, y la literatura en particular, se basa en la exageración, en la ruptura de los límites cotidianos donde lo extraordinario nos hace mirar lo posible y observar de manera distinta nuestro presente: lo excepcional resume los elementos dispersos y

---

<sup>17</sup> O. Paz, *El arco y la lira*, p. 261

<sup>18</sup> *Idem*, p.179

<sup>19</sup> O. Paz, *Los hijos del limbo*, p.94

ocultos de la realidad en su esencia, funde lo general y lo típico en un carácter y lo reindividualiza en personajes y destinos<sup>20</sup>.

Explicar el sentido de su creación, así como el contenido de realidad de su obra es, para la mayor parte de los artistas, una tarea no sólo difícil, sino carente de interés en cuanto a su proceso creativo. Sin embargo, todos coinciden en algo esencial: la obra, para que sea obra de arte, debe nacer de una honesta y profunda mirada del artista. Así, la realidad es observada desde su creador; la connotación estética del arte se define entonces por sus referentes a partir de la capacidad del autor de recrear la realidad fiel, no al hecho o la historia, sino a sus sentimientos y necesidad expresiva.

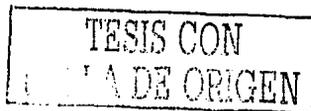
Los contenidos de un texto, desde esta perspectiva, sólo pueden abrirse al lector si éstos son el resultado de auténticas vivencias, de emociones y pensamientos que nacen desde el interior, desde el fondo de quien escribe. Si la verdad, como señala Heidegger, es la *desocultación* del ente en cuanto tal, el escritor, para transmitirla, debe develar su interior y volcarse con todo lo vivido e imaginado sobre el papel. Sólo así podrá ser percibida su obra como un todo capaz de revelar al lector sus más hondos significados.

La primera percepción de la obra no es sino una intelección intuitiva de la realidad que converge entre el autor y el lector, al momento en que coinciden la narrativa y la historia propia de quien lee, no en un sentido de búsqueda de semejanzas, más bien el encuentro entre obra-lector se da a partir de que el escrito es capaz de *conmover* el interior del individuo al tocar aspectos cercanos a su experiencia sensible, tal como lo hace la realidad misma.

“El arte y la literatura son de una indiscreción total.  
Preguntan las más hondas intimidades de nuestra existencia. En

---

<sup>20</sup> E. Koheler, “Las posibilidades de una interpretación sociológica...”, en. *Literatura y sociedad*, p. 62



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

un sentido fundamenta y pragmático, el poema, la estatua, la música, en lugar de ser leído, contemplada o escuchada, *son más bien vividos*. El encuentro con lo estético es [...] el conjuro más "ingresivo" y transformador a que tiene acceso la experiencia humana." <sup>21</sup>

Para Heidegger, una obra de arte es una realidad en sí misma, un universo complejo que nace de otro universo: "La obra como obra establece un mundo" pero éste no es un universo cerrado, por el contrario, "mantiene abierto lo abierto del mundo". Y es, a través de esta abertura, donde las cosas pueden verse con especial transparencia: "Al abrirse un mundo todas las cosas adquieren su ritmo, su lejanía y su cercanía, su amplitud y su estrechez"<sup>22</sup>.

Kosík considera que las dos únicas vías para conocer la esencialidad de lo real son la filosofía y el arte. La obra artística expresa el mundo en el momento en que lo crea, y al crearlo revela la *verdad de la realidad*, en cuanto que la realidad se expresa en la obra de arte, y de esta forma ofrece una visión amplia de la vida humana<sup>23</sup>. Pero, ¿cuál es esa verdad de la realidad?

Toda definición conceptual es, en última instancia, una construcción lingüística con todos los límites que esto significa:

"El contenido de una proposición nunca puede dar cuenta de lo real que siempre trasciende su contenido; más bien, éste sugiere líneas de profundización que [...] no reducen el contenido a lo que "muestra", sino que lo extiende a todo el contorno no percibido. Por eso mismo un concepto es también el contorno no captado, en

<sup>21</sup> G. Steiner, "Otriedad y trascendencia", *Jornada semanal*, p. 21

<sup>22</sup> M. Heidegger, *El origen de la obra de arte*, p.21

<sup>23</sup> Cfr. K. Kosík, *Dialéctica de lo concreto*, p. 147

razón de que lo aprehendido trasciende los límites formales de cualquier definición de contenido."<sup>24</sup>

Referirse a la realidad social es hablar de una totalidad compleja: sujetos y grupos, relaciones y acciones, espacios y sucesos; la articulación de procesos de diferentes niveles estructurales y escalas de tiempo y espacio, donde convergen lo sensible y lo inteligible, la existencia y la esencia, los objetos y los sujetos.

"La textura de la realidad es una articulación entre gnosis y tradiciones, experiencias y visiones, información y cultura; conjunto de universos que configuran un pensar que, más que conocimiento explicativo, se manifiesta en una aprehensión que permite vislumbrar los problemas siempre en proceso de transformarse."<sup>25</sup>

Lo real supone no sólo relaciones, hechos y situaciones sino la subjetividad inmanente en ellos. El individuo no sólo la nombra, la aprehende, sino que actúa en y frente a ella, es parte de su movimiento. De esta manera cualquier aproximación a la realidad supone necesariamente la subjetiva acepción del mundo de quien la observa, y, consecuentemente, su participación en ella.

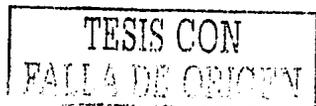
La relación del hombre con la realidad posee, según lo percibe Lukács, un carácter productivo y cognoscitivo. El hombre al transformar la realidad, apropia de ella; el arte, como medio de apropiación de la realidad, es una forma de objetivación del hombre.<sup>26</sup>

Pero la realidad siempre parece ir más aprisa que la mirada que la sigue; los estudios, las representaciones, las imágenes que el hombre

<sup>24</sup> H. Zemelman, *Uso crítico de la teoría*, p. 187

<sup>25</sup> H. Zemelman, "Razones para un debate epistemológico". *Revista mexicana de sociología*, p. 8

<sup>26</sup> E. Cassar, *Sobre el significado de la estética de Lukács*, p.17



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

construye de ella están indefectiblemente marcados por su parcialidad. La verdad es siempre mucho más astuta que el mejor pensamiento, dice Lenin, y esto es precisamente, según Lukács, lo que define la misión de la literatura: descubrir esa astucia de la realidad<sup>27</sup>.

Sin embargo, la literatura como actividad artística nunca es una simple imagen mecánica de la sociedad. Y es Lukács, el fundador de la teoría del reflejo, quien subraya una y otra vez que si bien la obra nace de las tendencias sociales prevaletentes, ésta tiene su propia dinámica, su propia dirección. Goldmann también es enfático cuando señala que el artista no copia la realidad ni enseña verdades, sino que crea seres y cosas que constituyen un universo, más o menos vasto, otorgándole cierta lógica y coherencia interna que corresponde a la visión del mundo de un grupo. No obstante, la creación literaria tampoco refleja mecánicamente la conciencia colectiva *real* en esta visión, sino que asimila y perfecciona el máximo de conciencia *posible* de una colectividad.<sup>28</sup>

La relación entre la realidad y la obra es mucho más compleja puesto que no sólo se establece a partir de las particularidades históricas y sociales en que fue escrita, ni tampoco de las vivencias específicas del autor.

La cotidianidad, la naturaleza, los hechos, las ideas se plasman en lo escrito; empero, no se trata de una simple imitación de la vida ni una descripción *sensible* de los acontecimientos que presencia el escritor.

El texto va más allá de las particularidades históricas y sociales en que éste fue escrito, y de las vivencias específicas del autor. En la elección de ciertos temas, la combinación de determinados personajes, la recreación de situaciones específicas, el lenguaje utilizado, la forma en que se cuenta una historia, intervienen muchos factores no fáciles de precisar y a los que se añade la imaginación del escritor.

---

<sup>27</sup> G. Lukács, *Sociología de la literatura*, p.247

<sup>28</sup> Cfr. L. Goldmann, et al. *Literatura y sociedad*, p 210

De acuerdo con Kavolis<sup>29</sup>, la configuración de una obra literaria está determinada, directa o indirectamente, por distintos factores:

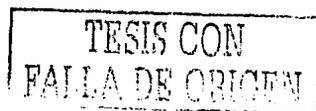
1. Las condiciones sociales en torno al escritor (desde la estructura y organización de su sociedad, hasta la posición que ocupa en ella)
2. Las orientaciones culturales prevaletentes (modos y estilos de percibir, evaluar y captar objetos materiales o simbólicos de acuerdo a pautas sociales)
3. La apropiación particular de la cultura por parte del artista
4. Las características psicológicas que conforman su personalidad y originalidad para expresar sus sentimientos y condiciones socioculturales.

Todo ello va a dar lugar a una forma muy particular de expresión; en principio, las condiciones sociales y las orientaciones culturales contribuyen en la organización mental y la estructura de la personalidad y esto, a su vez, define las preferencias estéticas del autor y privilegia unas formas de exposición artística sobre otras, que considere, aun sin pensarlo, más congruentes con su visión del mundo. El escritor describe así no sólo las conductas que observa, sino aquéllas que desearía asumir o que se ve obligado a asumir o que nunca ha podido asumir; recrea, en un universo ficticio, las experiencias propias o ajenas, los sueños o pesadillas, los miedos, las aversiones, lo visto y lo imaginado, que revelan una realidad posible, vinculada de manera muy particular a su mundo real.

El proceso de creación no puede entonces reducirse a un mero reflejo de la situación social del autor. Tampoco puede hablarse de la

---

<sup>29</sup>Cfr. V. Kavolis, *La experiencia artística, un estudio sociológico*



imposición histórico social de estilos. La producción artística no debe entenderse fuera del engranaje social y su dinámica, en la que no sólo es un elemento determinado, sino determinante. Por un lado, la obra literaria, como práctica social, puede contribuir a la reproducción de las condiciones socioculturales prevalecientes desde el momento en que presenta, directa o indirectamente, las inextricables relaciones humanas y el estilo coincide con las normas estéticas imperantes. Sin embargo, la literatura puede propiciar un cambio no sólo en las orientaciones de la estructura cultural, sino también en la conciencia colectiva a partir, precisamente, de la visión crítica de la vida social que se proyecta en ciertas obras: cuando no coinciden los contenidos con las pautas generales de comportamiento, o bien, no concuerda el estilo con ninguna normatividad estética, pasada o presente, se produce una ruptura que da origen al verdadero proceso creativo: se trasciende así la mera representación, el escritor se convierte en algo más que un simple reproductor de imágenes diarias.

“Las obras de arte nos informan del mundo, del modo más verídico sobre las formas de actividad cotidiana y genérica, nos dicen si su relación era armónica o contradictoria.”<sup>30</sup>

Hay artistas y críticos, sin embargo, que se inclinan por una “ética de excepción” donde la obra es considerada como un hecho singular, personal, único y excepcional, cuyo referente social es sólo un accidente. Stevenson dijo alguna vez que la novela es una obra de arte no tanto por su inevitable semejanza con la vida sino por sus insuperables diferencias que la distinguen de ella.

Si bien es cierto que la literatura no examina la realidad social en términos fácticos, expone los conflictos y las posibilidades humanas

---

<sup>30</sup> A. Heller, *Sociología de la vida cotidiana*. P. 201

frente a los hechos y situaciones, posibles o reales, donde la fidelidad a la realidad histórica es algo secundario. La literatura, nos dice F. Perus, busca ofrecer una representación-expresión sensible de lo "vivido", lo "sentido", lo "percibido" incluyendo las formas mismas de esa percepción<sup>31</sup>.

Kundera lo comprende bien cuando advierte que los novelistas son exploradores de la existencia, entendiendo ésta no como lo que ha ocurrido, sino como el campo de las posibilidades del ser humano, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz.<sup>32</sup> El objetivo de la literatura no es *demostrar* sino mostrar las verdades de la existencia intentando actuar sobre el ánimo del lector:

"La precisión descriptiva a la que tiende el escritor no es tan expositiva como creadora. No está definiendo realmente, no nos hace pensar, [en sentido estricto] nos obliga a sentir de determinada manera."<sup>33</sup>

Y en este sentido, la realidad que se observa en literatura es más intimista que colectiva y, sin embargo, universal. Parte de la experiencia individual que se hace más cercana al lector en cuanto es más propia, personal, y alcanza la universalidad a través, como concibe Lukács, de la particularización de lo singular través de un *efecto* de realidad: "La esencia de la configuración artística consiste en que esta reproducción, relativa e incompleta, debe dar el mismo efecto que la vida misma, e incluso de una vida intensificada, más viva que la realidad objetiva".<sup>34</sup>

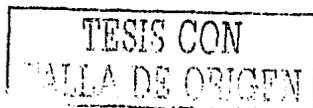
La literatura contempla al hombre como un todo, con todas sus fracturas, perfectible, conducido por sus pasiones y racionalidades, contradictorio, en unidad y en oposición a lo social. Muestra la vida humana en la unidad dialéctica entre lo general y lo particular, lo social

<sup>31</sup> F. Perus, *Literatura y sociedad en América Latina*, p. 33

<sup>32</sup> M. Kundera, *El arte de la novela*, p. 46

<sup>33</sup> M. Murry, *El estilo literario*, p. 82

<sup>34</sup> G. Lukács, *Op. Cit.*, p.172



y lo individual, la razón y la sinrazón. Nos presenta la realidad en su amplitud y diversidad, como un proceso complejo, de tiempos y espacios entramados en un universo coherente.

## 1.2 SOCIOLOGÍAS DE LA LITERATURA

Cuando se aborda una obra literaria desde una perspectiva sociológica surgen preguntas inevitables: ¿cómo analizar el texto objetivamente sin destruirlo?, ¿cómo no desviar el rumbo hacia la crítica literaria?, ¿cómo no caer en un análisis reduccionista sobre las determinaciones socioeconómicas que dieron origen a la obra?

Hay muchas maneras de mirar la literatura desde la sociología. Podemos incluso afirmar que hay muchas sociologías de la literatura, dependiendo del interés específico de quien la observa: se puede estudiar la historia social de la institución literaria, del escritor o del público; la teoría social de su práctica; la obra como objeto de consumo y sus procesos de distribución; la forma y el estilo como reflejo de las orientaciones culturales; la posición que ocupa una obra dentro de una tradición; la historia y sus referentes en la realidad.

Edmond Cros define la sociología de la literatura como “un conjunto complejo y heterogéneo en el que se entrecruzan algunas de las disciplinas mayores de las ciencias sociales (historia general, historia de las ideas, lingüística, filosofía, psicología, semántica, semiología, etc.)”<sup>35</sup>. Cada una de estas disciplinas parte de la teoría y aparatos conceptuales que le son propios y que, de acuerdo con el área y objeto de interés, se orientan de manera muy específica. Esto hace imposible que la sociología literaria posea un cuerpo teóricamente estructurado de objetos y metodología definidos.

---

<sup>35</sup> E. Cros, “Sociología de la literatura” en *Historia y literatura* p. 188

La sociología se ha acercado a la literatura desde diversos ángulos, y cada uno de ellos representa un nivel de conocimiento de la obra distinto. No obstante, sus resultados han dejado insatisfechos a los propios sociólogos, escépticos a los críticos literarios e indiferentes a los propios creadores. Por supuesto, es imposible hallar una perspectiva de análisis que unifique criterios y plazca a todos los que intervienen directa e indirectamente en la producción literaria. Sin embargo, esta situación refleja la necesidad de reorientar los estudios sociológicos en este campo.

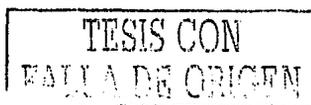
Uno de los problemas fundamentales en el área que nos ocupa es que muchos sociólogos, en su intento por entender y explicar la obra literaria como práctica social, tendieron a reducirla a la determinación socioeconómica del medio en que surgió, a la historia biográfica del escritor y, en fin, a todos los aspectos externos donde la producción artística es considerada un mecánico reflejo de las estructuras sociales prevalecientes en el momento de la creación.

Para comprender las dificultades de una sociología de la literatura, consideramos necesario observar las coincidencias y divergencias entre las distintas teorías que se han desarrollado en torno al fenómeno literario a partir de la triada que lo define: autor, obra, lector. La crítica literaria, a lo largo de su historia, ha privilegiado algún aspecto sobre los otros dos, dependiendo del enfoque de análisis. Muchos estudios sociológicos del fenómeno literario parecen privilegiar, por el contrario, aspectos extra-textuales: las condiciones socioeconómicas del autor al momento de escribir, su medio social y político, la producción y consumo de libros, y en el texto buscan sus huellas.

Siguiendo el criterio de Lucien Goldmann<sup>36</sup>, se pueden observar dos tendencias: las sociologías de la comunicación: aquellos estudios que se basan en la difusión, la recepción de las obras así como la influencia de las instituciones culturales sobre el gusto y preferencias del lector,

---

<sup>36</sup> L. Goldmann, *et al.* *Literatura y sociedad*, p. 24



donde la estadística tiene un papel primordial; y las sociologías de la creación, aquellas investigaciones orientadas hacia el estudio de las obras, su estructura y sus referentes.

Cada una de las perspectivas teóricas aquí descritas, representa un nivel de análisis distinto de las obras literarias. La división, propuesta por Goldmann, basada en el estudio de lo extratextual y lo intertextual de la obra es, a todas luces, muy esquemática; sin embargo, de alguna manera ilustra el desarrollo de los diversos acercamientos de la sociología a la literatura, y aunque algunos no sean sociológicos en sentido estricto, observan la realidad social de la obra como punto de partida, punto de encuentro o punto de llegada en sus análisis literarios.

### 1.2.1 Sociologías de la comunicación

#### a) Sociología del libro y la lectura

Robert Escarpit y los seguidores de la teoría experimental del libro, como Silbermann, Sanguinetti, Rosengren<sup>37</sup>, y los miembros de la llamada Escuela de Burdeos -como Nicole Robine, interesada en la psicología de la lectura y en la distribución del libro, y H- Marquier, quien se ha ocupado de la lectura en los medios obreros-, tienden a privilegiar los elementos extra textuales y las relaciones intrasubjetivas de la literatura. Todo hecho literario supone así creadores, obras y un público que constituyen un circuito de intercambio. Los creadores implican problemas de interpretación psicológica, moral, filosófica, y el medio económico y social del escritor; las obras plantean problemas de estética, estilo, lenguaje; El público plantea problemas de orden histórico, social, político y económico.

---

<sup>37</sup> *Ibidem.*

En sus análisis, considera imprescindible establecer las categorías sociales del público que acoge una obra: características socioeconómicas, niveles culturales y educativos, etc., así como las relaciones que se establecen entre procesos económicos y la evolución y producción de la literatura<sup>38</sup>.

Escarpit fundamenta su teoría a partir de la idea de Sartre sobre la existencia del libro supeditada a la lectura: "un libro no existe si no es leído". Desde la perspectiva de análisis de Escarpit, carece de sentido hablar de escritura sin lectura y todos los procesos sociales que esta conlleva. El fenómeno literario no puede ser la obra en cuanto tal, sino constituye el encuentro de dos actos que la determinan: la producción y el consumo. Sin embargo, Escarpit aclara que el consumo no se identifica necesariamente con la lectura literaria, puesto que se puede comprar un libro con otra intención que la de leerlo, u obtener de él un placer estético o un beneficio cultural.

Su metodología se basa en la estadística y ve en ella el soporte del quehacer de una sociología de la literatura: "Es a través del estudio de los datos objetivos, explotados (sic) sistemáticamente y sin ideas preconcebidas que será preciso abordar el hecho literario"<sup>39</sup>.

Escarpit es considerado como el fundador de una sociología de la lectura. Sin duda, este tipo de estudios pueden brindar resultados interesantes relativos a las características del público lector y al sistema de comunicación y distribución del libro, sin embargo, la visión particular de Escarpit lo lleva a reducir el análisis al ámbito de la estadística donde toda afirmación debe buscarse en pruebas experimentales. Por otro lado, se limita a estudiar qué autores y libros leen cierto grupo de lectores sin mostrar qué escala de valores influyen en la lectura y cómo es leído un texto por una colectividad determinada.

---

<sup>38</sup> Cfr. R. Escarpit. *Sociología de la literatura*, p. 9

<sup>39</sup> R. Escarpit. *Literatura y sociedad*, p.27

b) Sociología empírica de la recepción

Esta surge como una alternativa a la hermenéutica de Jauss situándose entre este teórico y la sociología de Escarpit. Pierre Józsa y Jacques Leenhardt proponen conocer la relación entre los lectores y los distintos valores que existen en una sociedad determinada. Los trabajos de Escarpit se dirigieron a estudiar los hábitos y los gustos del público a partir de bases empíricas, pero sin detenerse en el acto mismo de leer. Para ellos, la lectura implica todos los niveles de lectura: desde el conocimiento del mundo referente y de los códigos lingüísticos y literarios, hasta el lector como individuo con sus jerarquías de valor y sus propios conceptos de placer.<sup>40</sup> De esta forma, como lo han comprobado sus investigaciones, las mismas novelas son leídas de muchas maneras.

Leenhardt y Józsa distinguen tres modos de lectura: el modo *factual o fenoménico*, donde no hay una valoración de lo que se lee; el modo *identificativo-emocional*, cuando el lector enjuicia los hechos y comportamientos narrados en la obra a partir de valores afectivos y sociales; y el modo *analítico-sintético* en el que el lector comprende la obra sin enjuiciarla.

c) Ciencia empírica de la literatura

Para Siegfried J. Schmidt, la sociología empírica debe abordar el problema de la comunicación literaria en todos sus aspectos: producción, mediación, recepción y transformación.

---

<sup>40</sup> Cfr. A. Sánchez T. *Sociología de la literatura*, p. 117

“El productor es el agente de cuya acción surge como resultado la obra; el mediador transmite los productos de la acción creativa a los demás agentes; el receptor acepta dichos productos como tales, sin más; por último el creador es el agente que reacciona a la recepción de la obra elaborando otro producto relativo a ella.”<sup>41</sup>

Esta sociología se ha centrado en cuatro ámbitos<sup>42</sup>:

1. El ámbito de la *producción*, que implica el productor, la situación, la estrategia, la acción y los resultados de la producción

2. El ámbito de la *mediación*, que abarca al mediador literario (editorial, librería, medios de difusión, críticos, es decir las instituciones literarias que fungen como mediadoras directa o indirectamente), así como la situación, estrategia, acción y resultados de la mediación.

3. El ámbito de la *recepción* que incluye los procesos en los que el lector percibe un texto como literario a partir de las convenciones estéticas y la *polivalencia* del texto, observando las relaciones entre “la complejidad textual y el comportamiento del receptor”.

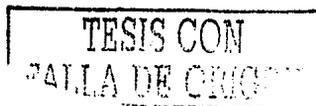
4. El ámbito de la *transformación literaria* que se refiere a los efectos de las interpretaciones de los críticos y sus textos secundarios en los procesos de la comunicación literaria.

Estos ámbitos proporcionan un espacio más amplio para el análisis literario que el planteado por Escarpit desde donde se pueden estudiar aspectos mucho más específicos del hecho artístico, sin embargo, aún cuando su preocupación por la lectura los lleva a observar la significación del texto, su acercamiento a éste está supeditado a

---

<sup>41</sup> *Idem.* p. 120

<sup>42</sup> *Idem.* p. 120-121



parámetros estéticos o tipológicos que limitan el análisis de la lectura. En este campo, todavía hay mucho que explorar.

Como puede observarse, aunque coincidan diversas posturas en cuanto a su intento por comprender y probar los efectos sociales en los procesos de la producción literaria, la sociología empírica no es una metodología que responda a una sola corriente teórica, tal como sucede con la propia sociología de la literatura.

#### d) Teoría de los campos

El trabajo del sociólogo francés, Pierre Bourdieu, se ubica en lo que podría llamarse una sociología de las mediaciones. Su preocupación central está dirigida a la literatura como institución cultural, como universo particular de producción simbólica cuyo punto de observación está encaminado hacia las diversas relaciones que se establecen entre los elementos que intervienen en ella: "La sociología de las obras culturales debe tomar como objeto el conjunto de las relaciones *entre artistas y los demás artistas*, y, de manera más amplia, el conjunto de los agentes envueltos en la producción de la obra o, al menos, en la del valor social de la obra (críticos, directores de galerías, editores, etc.)"<sup>43</sup>. Sin embargo, Bourdieu es categórico en su crítica a la sociología basada en la estadística que resta la importancia a la creación: "...la aplasta, la nivela, la reduce; coloca en el mismo plano a los grandes y a los pequeños, y en todo caso no capta lo que es el genio de los más grandes"<sup>44</sup>.

Para el teórico francés, lo sustancial en toda investigación sociológica es el estudio de las relaciones. Ante las dicotomías metodológicas entre lo individual o lo colectivo, el sistema o el actor,

---

<sup>43</sup> P. Bourdieu, *Sociología y cultura*, p. 227

<sup>44</sup> *Idem.* p. 226

individuo o sociedad, propone mirar la verdadera materia de la sociología: las relaciones sociales establecidas en dos espacios: el *habitus* y el *campo*. El *habitus* alude a “un conjunto de relaciones históricas “depositadas” en los cuerpos individuales bajo la forma de esquemas mentales y corporales de percepción, apreciación y acción”; es decir, se trata de un mecanismo estructurante que permite habitar las instituciones, apropiárselas, interiorizándolas; mientras que el *campo* está “integrado por un conjunto de relaciones histórico objetivas entre posiciones ancladas en ciertas formas de poder (o de capital)”<sup>45</sup>, una estructura de posibilidades, “una configuración relacional” que determina a todos los elementos que se encuentran en ella. En una sociedad, se presentan distintos campos que no responden a una sola lógica, sino que cada uno posee sus propios principios regulatorios, con sus conflictos e intereses particulares. En el campo artístico se presentan problemas por establecer el monopolio del capital cultural.

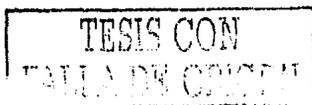
El campo de la producción cultural tiene así sus instituciones y sus prácticas específicas, la apropiación de éstas, su interiorización se va a observar en el *habitus* de los creadores quienes además pertenecen a otros campos que los definen. Así el artista no puede ser observado por la sociología desde su singularidad, ni reducido a un elemento de grupo, sino dentro de todo el proceso de producción artística.

El libro, como objeto cultural, se inscribe con su doble valor, simbólico y mercantil, en ambos espacios cuya relación es indisoluble. “Lo que se llama *creación* es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o *posible* en la división del trabajo de producción cultural”<sup>46</sup>. Sin embargo, el *habitus* del “productor” no está condicionado absolutamente a su posición en el *campo*, ni las características económico sociales del creador se van a

---

<sup>45</sup> Cfr. P. Bourdieu, *Respuestas por una antropología reflexiva*, p. 23

<sup>46</sup> P. Bourdieu, *Sociología...* p. 228



hallar en su "producto". La realidad social no se ve reflejada de manera directa en el campo, mucho menos en sus prácticas, sino sólo como una expresión simbólica *refractada* por toda la lógica del campo.<sup>47</sup>

La sociología de Bourdieu es una sociología *relacional* que puede ser muy útil en la observación de los diferentes campos de la producción cultural, las distintas relaciones que se establecen entre los agentes del mismo campo o entre otros campos, etcétera. Cuestiones como la constitución de un campo artístico específico, los *habitus* que diferencian a los agentes de un campo con otro, las condiciones sociales del campo de producción artística, son ángulos de análisis interesantes que pueden abordarse sociológicamente desde esta perspectiva teórica.

1.2.2 Sociología de la creación

a) Teoría crítica

Los miembros de la llamada escuela de Frankfurt fueron quienes intentaron vincular el aspecto colectivo del fenómeno literario con el aspecto individual del proceso creativo. Adorno, Marcuse, Bloch, Horkheimer y en un sentido distinto Benjamin, formularon una teoría crítica fundamentada en el materialismo histórico y el psicoanálisis cuya orientación, a diferencia de los estudios marxistas tradicionales, se centra en el individuo. No sólo admiten el carácter singular de la obra artística, sino que consideran que, a través de este carácter, el arte tiene una significación social. Marcuse es enfático en contra de las posturas del realismo oficial socialista de la época:

"La literatura no es revolucionaria porque sea escrita para la clase obrera o para la revolución. La literatura se puede llamar con

---

<sup>47</sup> *Idem.* p. 235

pleno sentido revolucionaria sólo en relaciona si misma, como contenido convertido en forma... En este sentido puede darse mayor potencial subversivo en la poesía de Baudelaire y Rimbaud que en las obras didácticas de Brecht."<sup>48</sup>

En términos de Lefevre, esta escuela se ubicaría dentro del llamado pensamiento "negativo", es decir, aquel que concibe en la creación, en la estructuración, el corazón de su negatividad, su autodestrucción: "...concebir el futuro que corroe lo existente, lo aboca a lo efímero y crea así algo nuevo, de forma que lo negativo es, en realidad, creador"<sup>49</sup>. Adorno encuentra que el arte contiene una negación expresa de una sociedad particular, un conocimiento negativo del mundo a partir del cual cumple una función transformadora, ya que no reproduce la realidad social, sino que al presentarla, la cuestiona.

"El arte no conoce la realidad en tanto que la reproduce fotográficamente o de un modo "perspectivista", sino en cuanto que expresa en virtud de su constitución autónoma lo que queda velado por la figura empírica de la realidad."<sup>50</sup>

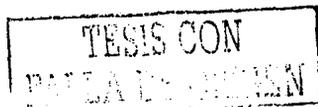
Adorno piensa que la autonomía de la obra es parte de su naturaleza social ya que la libertad e independencia del arte subvierte los valores que en ella se expresan.

La teoría crítica pone de manifiesto las dificultades del realismo de Lukács y de la corriente mecanicista del marxismo derivada de los trabajos del teórico húngaro (más adelante se puntualizará al respecto). El problema de ambas teorías, como se verá más adelante, se sitúa en la dificultad de realizar estudios muy particulares a partir de sus esquemas

<sup>48</sup> A. Sánchez T. *Sociología de la literatura*. p. 82

<sup>49</sup> H. Lefèvre, "De la literatura en tiempos modernos..." en L. Goldmann, et al. *Literatura y sociedad*, p. 117

<sup>50</sup> T. Adorno, en A. Sánchez, *Sociología de la literatura*, p. 83



metodológicos. Los trabajos más trascendentes de la Escuela de Frankfurt son aquellos que han observado el fenómeno cultural y artístico en su generalidad.

#### b) Teoría de la recepción

La sociología de la lectura ha sido retomada por teóricos como Jauss quien concibe una historia de la literatura basada en una estética del efecto producido y de la recepción. Esta perspectiva pone especial énfasis en el proceso de lectura. Empero, debe entenderse éste en dos niveles: la lectura del lector común, y la lectura de un especialista. Ambas tienen propósitos distintos pese a que en el fondo coinciden en un punto: el placer del texto.

La obra no se estructura independientemente de su lectura, por lo tanto no puede ser descrita más que en la serie de sus concreciones sucesivas.<sup>51</sup>

Para Gadamer, una conciencia *histórico-efectual* debe necesariamente estar presente como exigencia teórica en la comprensión de una obra. Una conciencia de la *situación hermenéutica*, es decir, conciencia del escenario sobre el que nos movemos al transitar por el texto; empero, este escenario es también móvil, histórico y, por lo tanto, inaprensible en su totalidad. La situación hermenéutica es entonces la posición que define los límites posibles de nuestro horizonte. Amplio o estrecho, el horizonte es "el ámbito de la visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto"<sup>52</sup>. Este concepto permite "objetivizar lo subjetivo", es decir, mientras se tiene conciencia objetiva de nuestra subjetividad, de las fronteras de nuestra visión, es

<sup>51</sup> Cfr. H.R. Jauss *Cit. Pos.* E. Cross, "Sociología de la literatura" en *Historia y literatura* p.190

<sup>52</sup> H.G. Gadamer, "Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica", *En busca del texto*. D. Rall comp p. 21

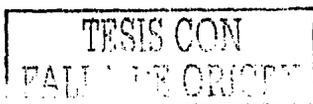
posible una comprensión más objetiva de la obra. Y con ello se estrecha el margen de la posible sobre interpretación que ha sido ampliamente criticado en la teoría hermenéutica. No obstante, debe obtenerse “el horizonte correcto” que permita vislumbrar los entramados del texto puesto que sólo quien posee horizontes amplios “puede valorar correctamente todas las cosas”; este proceso se traduce en lo que Gadamer llama la elaboración de una situación hermenéutica. Sin embargo, cabría preguntarse quién o cómo se dictamina un *horizonte correcto*.

Por otro lado, la comprensión histórica no exige necesariamente un desplazamiento al horizonte histórico desde el texto, pues este desplazamiento podría estrechar la visión sobre la obra con el peligro de caer en un análisis historicista. No se trata, entonces, de explicarse el texto en toda su dimensión histórica, sino comprenderlo a partir de su ubicación histórica y desplazándose como lector dentro de ese ámbito pero desde su propio horizonte. Este desplazarse hacia la situación del otro no es sino ampliar el horizonte más allá de la visión propia. “Ganar un horizonte quiere decir siempre aprender a ver más allá de lo cercano y de lo muy cercano, no desatenderlo, sino precisamente verlo mejor integrándolo en un todo más grande y en patrones más correctos”<sup>53</sup>, sin olvidar que toda perspectiva parte de un universo propio: “El que aparta la mirada de sí mismo se priva justamente del horizonte histórico”.

Algunos analistas hermenéuticos contemporáneos como Ricoeur, consideran que de la tríada autor-obra-lector, el primero es el elemento menos sustantivo para al estudioso de la literatura, ya que difícilmente se pueden conocer todos los elementos psicológicos, morales, sociales, culturales que dieron origen a una creación determinada. Argumentan que el escritor, aun estudiando su biografía y perfil psicológico, dice muy poco sobre la obra, en cambio la obra habla mucho del escritor: su medio

---

<sup>53</sup> *Idem*, p. 23



social, sus percepciones, su visión del mundo. "Lo que dice el texto ahora es más importante que lo que el autor quería decir" (Ricouer). El analista debe entonces comprender la obra mejor que su creador ya que ésta expresa mucho más que las intenciones conscientes de quien la produjo.

#### c) Socio semiótica

Jan Mukarovsky plantea una ética estructural basada en el estudio de elementos semiológicos y sociológicos de la literatura. Como la teoría crítica, Mukarovsky ve la producción artística como una producción autónoma, y esa autonomía es la que le confiere su carácter social. El proceso evolutivo del arte proviene de la autonomía relativa de la obra y su inmersión en la sociedad; este proceso se entiende a partir de las tensiones generadas entre el exterior y las fuerzas de la propia estructura de la obra. Desde el punto de vista de la socio semiótica, la obra posee un significado semiológico doble: autónomo y comunicativo. La condición social intrínseca de los conceptos demuestra, según este escritor, que los problemas sociales son inherentes a la estructura del texto<sup>54</sup>.

Mukarovsky ve la relación entre lo estético y el mundo exterior como una relación dinámica de interdependencia en la que es posible observar una estratificación en el ámbito artístico paralela a la estratificación social, mas no como una consecuencia de ésta.

#### d) Postestructuralismo

Ante la herencia positivista presente en cierta crítica empeñada en hallar un método verificacionista, objetivo, que responda a los cánones

---

<sup>54</sup>Cfr. A. Sánchez, *Sociología de la literatura*, p. 98-100

de la ciencia, basado en "las certidumbres del lenguaje" y en las repeticiones, Barthes se pregunta "¿A qué instrumento de verificación, a qué diccionario iremos a someter este segundo lenguaje, profundo, simbólico, con el cual está hecha la obra, y que es precisamente el lenguaje de los sentidos múltiples?"<sup>55</sup>

La crítica para Barthes no es una ciencia, es un discurso que asume un sentido particular de la obra. Empero, debe buscar entre la red de sentidos *engendrados en y engendrables por* las obras bajo una coherencia de signos, donde lo inteligible es la base de la objetividad<sup>56</sup>, partiendo como sugiere Eco, del primer nivel de significado: el literal<sup>57</sup>.

Para el teórico francés, toda literatura es intertextual: no existe una obra originaria, todo texto lleva huellas de otros textos; cada palabra, cada frase es reelaboración; por lo tanto, una obra no puede aislarse de su contexto ni asignársele límites precisos. Lo que habla es el texto y su polisémico lenguaje (el autor, para Barthes, es sólo un texto más dentro del texto). La estructura literaria no es sino un "proceso de estructuración", una estructura abierta a la lectura, por ello no puede existir un significado preciso y unitario de la obra.

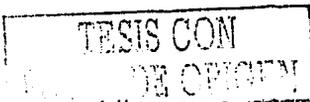
En *s/z*, Barthes realiza un interesante estudio sobre *Sarrasine* de Balzac dividiéndolo en una serie de cortos fragmentos de lectura que llama *lexías*, a las cuales aplica cinco códigos de análisis: el código "proairético" o narrativo que es lo que él denomina como *el efecto de un artificio de lectura* a través de la secuencia de acciones, el código hermenéutico donde se formulan y descifran los enigmas de la obra, el código cultural sobre los conocimientos socioculturales que se destacan en el texto, el código sémico referente a la connotación de personas y objetos, y finalmente el código simbólico que observa las relaciones interpersonales afectivas y psicoanalíticas de los personajes. Cada

---

<sup>55</sup> R. Barthes, *Crítica y verdad*. p. 18

<sup>56</sup> Cfr. *Idem*. p. 66

<sup>57</sup> Cfr. U. Eco, *Los límites de la interpretación*. p. 33-35



código es una voz, los cinco forman una especie de red de voces tejidas en el texto<sup>58</sup>.

La división es en cierta forma arbitraria. No obstante que Barthes desconstruye la obra destacando aquellos elementos que permiten observar la polisemia del texto, su análisis, lejos de recrearlo, lo reorganiza de tal forma que lo deja completamente irreconocible. Este estudio, aunque interesante y puntual en su acercamiento sistemático hacia las cuestiones subjetivas de la obra, es una crítica de orientación distinta a la que más tarde acogería en *El placer del texto*.

Tal como se percibe en los primeros trabajos de Lukács, para Barthes lo verdaderamente social de la literatura es la forma: el lenguaje delata al lector y manifiesta su posición ante el mundo. Esta relación se da a partir de que el escritor adquiere conciencia de la forma, es decir la escritura se convierte en una problemática del lenguaje y el escritor deja de ser "un testigo universal para transformarse en una conciencia infeliz", a mediados del siglo XIX. A partir de entonces, se multiplican las escrituras según su posición frente al lenguaje. En este sentido, el ideal es una escritura en grado cero, es decir aquella que intenta desligarse de toda estructura de poder, donde se reconcilian todos los lenguajes en busca de una neutralidad escritural, un no-estilo, un lenguaje universal sólo posible en una sociedad homogénea.<sup>59</sup>

#### e) Sociocrítica

Bajo esta denominación se han incluido numerosos estudios que observan la compleja realidad del texto literario sin perder de vista sus características como un hecho social. Se trata así de una sociología crítica que aspira a ser una sociología del texto. Estudia la "socialidad"

<sup>58</sup> R. Barthes, *s/z*, p. 1-16

<sup>59</sup> Cfr. R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, p. 1-15

en la obra desde el exterior hacia el interior observando cómo se presentan en el texto las condiciones sociales "indisociables de la textualidad"<sup>60</sup>. Su interés fundamental se centra en la organización interna del texto, sus redes de sentido, sus elementos estructurales y formales que representan, reorganizan y desconstruyen lo vivido individual y colectivamente.

Pierre Zima, uno de los precursores de esta corriente contemporánea, afirma que la sociología del texto debe estudiar "cómo los problemas sociales e intereses de grupo se articulan sobre el plano semántico, sintáctico y narrativo".<sup>61</sup> Zima considera que no puede abordarse el fenómeno literario sin tomar en cuenta su cualidad estética, y por ende, el juicio de valor.

Edmond Cros, por su parte, critica a la sociología empírica por enfatizar en los elementos extratextuales cuantificables sin atender la construcción interna de la obra ni su especificidad, ya que se ocupa sólo del hecho sociológico, pero no de la literatura en cuanto tal.<sup>62</sup> Cros elabora una "genética textual" en la que se analiza la estructura del texto y el encuentro de una pluralidad de discursos a partir de la observación del mayor número de elementos textuales posibles: procedimientos estilísticos, esquemas narrativos, mitos, tradiciones inscritas en la obra. "No se trata de reestablecer un sentido unitario del texto, sino de explicar sus múltiples fracturas".<sup>63</sup>

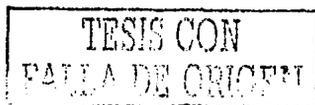
Zima se centra en la lingüística para demostrar los procesos de estructuración social dentro del texto. Propone estudiar la función social de las estructuras sintácticas y semánticas analizando los valores sociales que se articulan en el lenguaje. Existen diversos conjuntos de lenguajes colectivos que él llama *sociolectos* y que definen a distintos grupos sociales. Toda articulación discursiva supone así una toma de

<sup>60</sup> A. Sánchez, *Sociología...* p. 143

<sup>61</sup> *Ibidem*

<sup>62</sup> cfr. E. Cros, "Sociología de la literatura" en *Historia y literatura*, p. 221

<sup>63</sup> A. Sánchez, *Sociología...* p. 144



posición con respecto a los sociolectos o lenguajes colectivos que reproduce confirmándolos o negándolos.

Esta es una sociología que abarca la sociología de la escritura, del texto y del lector cuyos orígenes se encuentran en Lukács, Goldmann y Adorno. No obstante, mantienen ciertas diferencias con sus predecesores, ya que para ellos la producción de sentido no se da en función de la construcción de un universo coherente (Goldmann), sino como el surgimiento de una *coincidencia de contradicciones*.<sup>64</sup> Zima, en particular, critica a Lukács y a Goldmann por su “esencialismo hegeliano” que los lleva a reducir el texto literario a un campo conceptual en el que no se observa su polisemia.

### 1.3 CONCLUSIONES

Como expresamos en un principio, cada propuesta teórica metodológica responde a un interés particular, una mirada específica y, por lo tanto, a un nivel de conocimiento determinado.

Lo que observamos es que algunos teóricos han intentado *aprehender* la obra en su totalidad, explicar todos sus procesos. La sociología particularmente, ha tratado de *explicar* más que *comprender* el fenómeno literario, y en ese afán por mostrar *todo* lo social de las obras, en su origen y en su contenido, se ha terminado abordando sólo un plano muy limitado de la creación literaria.

La problemática se centra en la tendencia a privilegiar y sobrevalorar el aspecto colectivo sobre el individual; la oposición entre el sujeto y sociedad ha definido las barreras entre la sociología y el arte. En este sentido, Natalie Heinrich, en un inquietante ensayo que atenta contra

---

<sup>64</sup> E. Cros, *Op cit.* p. 215

la tradicional perspectiva de las ciencias sociales<sup>65</sup>, observa dos posibilidades para el estudio del hecho artístico: la primera, situar al arte como objeto dentro de los marcos epistemológicos de la sociología y mostrarlo como “un fenómeno colectivo, habitado por lo social, condicionado por el exterior, determinado por propiedades esencialmente adquiridas y arraigadas en la cultura”, tal y como se ha estudiado hasta ahora. La otra posibilidad consiste en “abrir los marcos de la disciplina sociológica para tomar también por objeto el arte como lo viven los actores”. Heinich distingue el “régimen de singularidad” definido como un sistema de valoración basado en la *ética de lo excepcional*, que tiende a privilegiar el sujeto, lo particular y personal, opuesto al “régimen de comunidad” basado en la *ética de conformidad* que privilegia lo colectivo, lo general y lo público. La crítica literaria se ha centrado en el régimen de la singularidad, la sociología en su opuesto. Ambas, en sus momentos más extremos, se han alejado de la esencia del hecho literario. El reto es mirar el texto con otros ojos: abiertos, analíticos, sensibles. Observar desde lo particular expresado en el campo de la narración, lo universal.

En este sentido, nos parecen fundamentales las perspectivas de Lucien Goldmann y Györk Lucáks, que a continuación estudiaremos, porque, pese a que sus teorías han sido malinterpretadas y simplificadas hasta el mecanicismo más absurdo, especialmente la teoría del reflejo de Lucáks, su posición teórica se coloca justo en el centro entre el “régimen de singularidad” y el “régimen de comunidad”. Por un lado ambos establecen con claridad su postura como sociólogos frente a la obra: si bien ambos ponen especial atención en aspectos formales y estructurales, no pretenden hacer crítica literaria, pero tampoco consideran que el aspecto colectivo sea el factor de mayor peso en el proceso de creación. Como sociólogos, toman en cuenta el carácter singular del texto, tanto en su contenido como en su estructura formal,

---

<sup>65</sup> N. Heinich, *Lo que el arte aporta a la sociología*, p. 13

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

observándolo como una forma estética de particularización de una experiencia que puede ser colectiva o tener algún efecto en la colectividad.

De acuerdo con el objetivo de nuestro estudio, la observación de un problema social tan específico como el SIDA en la literatura mexicana exige un marco teórico metodológico que contemple tanto los aspectos estructurales y formales de la obra como creación singular donde puedan apreciarse los distintos medios de expresión del problema y su particularización, como los aspectos sociales del problema en sí y su manifestación en la estructura textual.

Por ello nos parece esencial rescatar los elementos teóricos de Lucáks y Goldmann que consideramos continúan siendo de gran valor para el análisis sociológico de la novela a partir de una lectura crítica como creadoras y sociólogas.

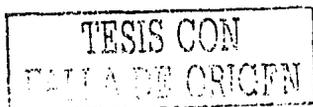
## II. SOCIOLOGÍA DE LA NOVELA

La novela es definida como "el relato extenso narrado generalmente en prosa que da cuenta de una cadena de acciones y cuya intención dominante consiste en producir una experiencia artística, estética".<sup>66</sup> A diferencia del cuento, donde se narra un solo conflicto de la historia, en la novela se describen y desarrollan situaciones y personajes que se entretienen en una o más historias, lo que posibilita una percepción más amplia de la que pueden ofrecer las narraciones breves o los poemas, y otras artes: "El testimonio de la novela es más complejo e integral... pues su misma hibridez (a caballo entre la ficción y la realidad, entre la intuición y el concepto), su misma ambigüedad contradictoria, le permite dar un cuadro más cabal de la realidad."<sup>67</sup>

La novela es considerada como uno de los géneros literarios más heterogéneos puesto que en ella se mezclan distintos lenguajes pertenecientes a diversos géneros y formas de expresión: poesía, crónica, biografía, drama, etc. Bajtín define la novela como un fenómeno "multiestético, discordante y polifónico" en el que *dialogan* varios lenguajes entramados en un discurso que ofrece cierta unidad a través de la combinación de los diferentes modos de manifestación de la lengua (la prosa informativa, ensayística, científica ritual, etc.); el lenguaje característico de una época, y el lenguaje propio de cada estrategia de

<sup>66</sup> H. Beristáin, *Diccionario...* p. 363

<sup>67</sup> E. Sábato. "No se escribe para agradar..." en *Textos de Lengua y Literatura*, p.198



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

desarrollo discursivo (narración, diálogo, monólogo, descripción, argumentación, etc.).<sup>68</sup>

Lukács, y posteriormente Goldmann como se verá más adelante, consideran la novela como el género literario que se caracteriza por la ruptura insuperable entre el héroe y el mundo que lo rodea, cuyo fin último es la búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado.<sup>69</sup>

### 2.1 TEORÍA DE LA NOVELA

La llamada sociología de los géneros literarios busca establecer la relación entre los cambios de una sociedad determinada y el surgimiento de nuevos géneros y sus transformaciones significativas. Es Gyorg Lukács quien, en sus obras primeras, *El alma y las formas* (1910) y *Teoría de la novela* (1914), abre las posibilidades de estudios posteriores<sup>70</sup> relativos a la evolución de los géneros y las formas dentro de un marco sociohistórico determinado. Como él mismo lo expresa:

“Deseaba aclarar el problema central de una sociología de las formas literarias, esto es, llevar los elementos vitales temporales e históricos a una tipología formal, así como demostrar el aspecto formal en los que comúnmente se llama contenido de las formas artísticas, para analizar a continuación las relaciones de cambio de ambos grupos de formas.”<sup>71</sup>

<sup>68</sup> Il Beristáin, *Diccionario...*, p. 364

<sup>69</sup> Cf. L. Goldmann, *Por una sociología de la novela*, p. 16

<sup>70</sup> Como los estudios de Erich Kóler sobre la epopeya medieval, y el de Jean Duvignaud sobre el drama y su transformación frente a la televisión.

<sup>71</sup> Lukács, cit por A. Sánchez, *Sociología de la literatura*, p.55

En estas obras, Lukács observa la transformación de las formas épicas y dramáticas a partir de los cambios estructurales de la sociedad. Parte de la idea de que "lo verdaderamente social en literatura es la forma" y en ella se expone una concepción del mundo, determinadas percepciones de la vida, distintas posiciones frente a ella.<sup>72</sup> Así, la tragedia griega responde a la idea de un mundo homogéneo, cerrado y perfecto, con una estructura cerrada, donde no se expresa la oposición entre el hombre y su mundo, una civilización feliz y teológica; la novela en cambio surge "como algo en devenir, como un proceso" en un mundo sin dioses, donde los arquetipos han perdido su evidencia objetiva, es la "épica de las civilizaciones problemáticas" donde se ha introducido en su propia forma "la incoherencia estructural del mundo", la novela es así una búsqueda, una "aspiración nostálgica" de los hombres del mundo problemático por un fin utópico.

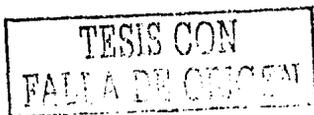
"El proceso, que es la forma interna de la novela, es el camino del individuo problemático hasta sí mismo, el camino que va desde la oscura prisión de la realidad simplemente existente, heterogénea en sí, sin sentido para el individuo, hasta el autoconocimiento claro... Pero con esto no se supera la escisión de ser y deber-ser... lo único que se puede conseguir es un máximo de aproximación, una profunda e intensa iluminación del hombre por el sentido de su vida."<sup>73</sup>

Lo mismo ocurre con el drama moderno que está habitado por la "pluridimensionalidad de lo social" y en el que las valoraciones responden a éticas distintas y por tanto a diferentes visiones del mundo de las clases sociales. A diferencia del drama antiguo, donde la ética prevaleciente provenía de la visión del mundo de la nobleza cuya

---

<sup>72</sup> Cfr. G Lukács, *El alma y las formas*, p.25

<sup>73</sup> G. Lukács, *Teoría*, p. 347



valoración no se ponía en duda, y la acción dramática se centraba en los conflictos de carácter, y no en conflictos de orden ético.<sup>74</sup>

*Teoría de la novela* inaugura así el estudio de este género en particular que más adelante desarrollaría Lucien Goldmann. En este texto, la novela es concebida como "la forma de la virilidad madura en contraposición a la infantilidad normativa de la epopeya" en la que se oponen la interioridad y la aventura, el héroe y su universo: "La novela es la epopeya del mundo abandonado por los dioses, la psicología de héroe novelesco es lo demoníaco; la objetividad de la novela es la madura comprensión viril de que el sentido no consigue penetrar nunca totalmente la realidad, pero que ésta, sin él, se descompondría en la nada de la inesencialidad"<sup>75</sup>.

La novela tiene así un doble carácter: por un lado es una forma de adecuación del hombre al mundo (idea posteriormente desarrollada por Goldmann) y, por otro, expresa la ruptura entre el héroe y su universo: la lucha del ser humano como ser individual frente a los otros, la sociedad, el mundo; muestra la constante oposición entre la interioridad y la exterioridad, la existencia y la socialidad.

En la segunda parte de su ensayo, Lukács elabora una tipología de la forma novelística según la conciencia del protagonista y su relación con el mundo. Así distingue:

1. La novela del idealismo abstracto, cuyo protagonista tiene un alma, una conciencia estrecha que olvida toda distancia entre ideal e idea, entre psique y alma, y se enfrenta al mundo sin una problemática interna en una actividad "desmedida y sin inhibiciones hacia afuera" (*Don Quijote de la Mancha*).

2. La novela psicológica, cuyo personaje central posee una conciencia más amplia y la realidad que proyecta es de carácter interno, llena de contenido, donde la separación entre la

<sup>74</sup> Cfr. A. Sánchez, *Sociología de la literatura*, p.56-57

<sup>75</sup> G. Lukács, *Teoría...* p. 355

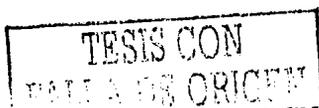
interioridad y el mundo es más radical. Hay en este tipo de obras una tendencia a la pasividad, a evitar las luchas externas y resolver "dentro del alma lo que al alma afecta". Con ello se observa "la disolución de la forma en una sucesión nebulosa y sin forma de estados de ánimo y reflexiones acerca de los estados de ánimo, la sustitución de la fábula sensorialmente configurada por el análisis psicológico"<sup>70</sup> (*La educación sentimental* de Flaubert).

3. La novela educativa, donde se sintetizan las formas anteriores a través de la reconciliación del individuo problemático con la "concreta realidad social". La interioridad se reconcilia con el mundo a través de luchas, extravíos y enfrentamientos de "un alma que quiere vivirse actuando, interviniendo en la realidad". Esta interioridad se encuentra en un punto medio entre el idealismo y el romanticismo como síntesis de ambos. El protagonista intenta hallar, en su intervención en la realidad social, la articulación del mundo externo, las "vinculaciones y cumplimientos para lo más interior del alma". Estas novelas se rigen por un "principio de humanidad" que exige un equilibrio entre actividad y contemplación, voluntad de intervención en el mundo y receptividad ante él: "ideal de humanidad libre que entiende y afirma todas las formaciones de la vida social como formas necesarias de comunidad humana". (*Wilhelm Meister* de Goethe).

En esta primera etapa de su pensamiento, Lukács reflexionó sobre la novela desde una perspectiva más filosófica que sociológica con claras influencias de la fenomenología y el neokantismo. Desde la forma, *Teoría de la novela* es un libro singular que destaca en toda la producción lukasiana: el estilo es particularmente cuidado, más cercano al lenguaje

---

<sup>70</sup> G. Lukács, *Teoría...* p. 380



literario, y por ello más ambiguo y pluridimensional. Edmond Cros se ha referido a él como un texto que “a pesar de sus formulaciones fugaces y por lo demás demasiado confusas, este brillante ensayo sigue siendo en su conjunto sumamente sugerente”.<sup>77</sup> Bajtín, traductor y lector atento de esta obra, desarrolla su crítica literaria a partir de las líneas de análisis sugeridas por Lukács en relación a la estructura novelística y la forma estilística. Pero es sin duda Lucien Goldmann quien toma los conceptos fundamentales del teórico húngaro para el estudio sociológico de la novela, especialmente aquellos que se esbozan en el texto mencionado, muy anterior a la *Estética*.

En su obra *Por una sociología de la novela*, Goldmann resume la tesis de Lukács:

“Un personaje problemático cuya búsqueda degradada, y por eso mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de ese nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista y que han denominado novela.”<sup>78</sup>

Resulta interesante observar que Goldmann toma esta obra, y no la basta producción posterior de corte marxista de Lukács, como fundamento teórico en la elaboración de su propio marco analítico para el estudio sociológico de la novela.

La adhesión de Lukács al marxismo, a partir de *Historia y conciencia de clase*, cambia su perspectiva con respecto a la conformación de la realidad en la obra, no ya como aspiración ideal de un individuo enfrentado con el mundo, sino como reflejo de las contradicciones histórico sociales de la realidad observada y vivida por el escritor: “El conocimiento de los hechos no es posible como conocimiento

---

<sup>77</sup> E. Cros *Op. cit.* p.198

<sup>78</sup> L. Goldmann, *Por una sociología...* p. 17

de la realidad más que en ese contexto que articula los hechos individuales de la vida social en una totalidad”<sup>79</sup>. La realidad es percibida como un todo donde las acciones individuales cobran sentido dentro de un marco histórico, por lo tanto, el personaje descrito en una novela es problemático como consecuencia de las contradicciones sociales y económicas propias de la sociedad capitalista. De la literatura se desprende una función cognoscitiva en la medida en que es un espacio donde puede observarse la “reproducción poética de la realidad”, “amplia y efectiva”, construida por el “apasionado esfuerzo” de un escritor<sup>80</sup>.

Si bien hay una continuidad entre *Teoría de la novela* y sus posteriores obras, especialmente en la preocupación de Lukács por las formas literarias y la relación que éstas guardan en el desarrollo de la sociedad, su análisis, sin dejar de ser sociológico, se traslada al plano de la estética, por lo tanto, implica una valoración. Y es esta característica la que lo distingue de lo que él llama la sociología vulgar de algunos marxistas que creen que la sola observación de la realidad en torno de la obra puede verse reflejada en ella. La estética marxista que propone Lukács combate “toda tendencia que se contente con la reproducción fotográfica de la superficie inmediata percibida del mundo”<sup>81</sup>, y a su vez, se opone al otro extremo en el que se sitúa la crítica literaria: aquella visión de la literatura que observa la forma con absoluta independencia de la realidad, y que “contempla la perfección de las formas o su perfeccionamiento como fin en sí mismo”.<sup>82</sup>

Cabe detenernos y reflexionar sobre dos categorías fundamentales en la estética lukacsiana: la particularidad y el reflejo artístico.

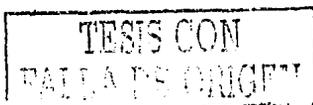
---

<sup>79</sup> G. Lukács. *Historia y conciencia de clase*, p.53

<sup>80</sup> Cfr. G. Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista*, p.244

<sup>81</sup> *Idem.* p. 245

<sup>82</sup> *Idem.* p. 246



### 2.1.1 Particularidad

La relación entre la universalidad, la particularidad y la singularidad ha sido una preocupación constante entre filósofos y pensadores: la delimitación de estas nociones, su diferenciación y el paso de una a otra son determinantes para cualquier perspectiva de análisis.

Para Lukács, tanto la singularidad como la universalidad aparecen siempre *superadas* en la particularidad, que actúa como mediadora entre ambas categorías. El valor de la literatura radica en su particularidad, a diferencia de la pretendida universalidad del conocimiento científico. Si la sociología observa el comportamiento humano en sus generalizaciones, la literatura proyecta la particularización de tal comportamiento. Así, desde el pensamiento lukacsiano, la particularidad en literatura se refiere al reflejo de la realidad que parte de la singularidad, de una experiencia singular, pero está construida con base en elementos universales. No obstante, también se refiere a la realidad histórico social que determina la gestación de una obra literaria, más allá de la biografía literaria del autor como individuo creador y de la universalidad de valores sociales, culturales y estéticos. Se trata entonces de la particularización de algunos elementos de la realidad en la que intervienen todos estos factores en el proceso de creación.

Lo particular, subraya Lukács, determina "qué va a ser acentuado en el mundo conformado por la obra, qué va a ser descuidado, y qué va a desaparecer lisa y llanamente: qué rasgos y momentos de la realidad artísticamente reflejada se convierten en elementos constructivos de la obra y qué concreto papel van a desempeñar en esa construcción"<sup>83</sup>

La particularidad es el centro organizador de cada obra, es la forma de objetivación artística, la forma de objetivación de una creación subjetiva.

---

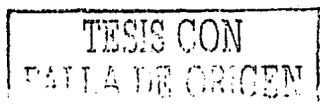
<sup>83</sup> G. Lukács, *Prolegómenos...*, p. 193

La particularidad como elevación de la subjetividad inmediata, como singularidad o particularidad abstracta, es al mismo tiempo subjetiva y personal. "Su objetividad se mide por el modo como una subjetividad así generalizada en particularidad... es capaz de dar una reproducción de la realidad que sea inmediatamente eficaz, verdadera y original. Ni siquiera, pues, en la más conceptual abstracción de la más general consideración estética es posible separar la objetividad de la subjetividad."<sup>84</sup>

Pero la subjetividad inmediata no es la creación artística. Esta idea podría llevarnos a un subjetivismo falso y extremo, y su opuesto a un objetivismo igualmente falso. La elevación de la singularidad hasta la generalización estética, la particularidad, es un proceso inminente en la dación de forma. Pero Lukács ve que este proceso se da "a consecuencia del contacto con la realidad objetiva, a consecuencia de la aspiración a reproducirla fiel, profunda y verazmente", lo que todo creador refutaría: no hay una aspiración a reproducir la realidad "fielmente", ni un propósito de "veracidad" en la creación artística. Si se leen literalmente estas líneas, necesariamente resultarían equívocas; sin embargo, la fidelidad y veracidad de las que habla Lukács están vinculadas, a nuestro modo de ver, a la teoría del reflejo que, como se expresó con anterioridad, tantos malentendidos y discusiones ha despertado. La veracidad literaria, y por lo tanto su valoración estética, está relacionada con la eficacia del texto en términos de los escritores y críticos literarios, es decir, con la esencia de la realidad, no con la realidad objetiva de la que éste se desprende.

---

<sup>84</sup> G. Lukács, *Prolegómenos...* p. 206



### 2.1.2 Reflejo artístico

Lukács considera que el arte es una forma definida de conciencia, en este sentido, es una forma de objetivación de la realidad. Y es justamente la observación de la especificidad de la objetivación artística el centro de la preocupación del teórico húngaro en su extensa obra sobre problemas estéticos y literarios. La creación de una obra de arte es un tipo particular de producción cuya validez reside en la "vivibilidad de la generalización artísticamente conformada de la realidad".<sup>85</sup>

La teoría del reflejo, como el mismo Lukács señala, no es nueva. Su origen puede encontrarse en el idealismo de Platón que consideraba a la literatura, y al arte en general, como mimesis, como imitación del mundo: expresión del "núcleo esencial y profundo de las cosas"; y por supuesto de la estética de Aristóteles quien consideraba a la realidad como el resultado de la conjunción entre materia y forma donde la literatura sintetiza esta conjunción mostrándonos un ángulo distinto de la realidad que el de la historia: "La poesía es más sutil y más filosófica que la historia, pues la poesía expresa lo universal y la historia lo particular".<sup>86</sup>

Lukács desarrolla su propia concepción del reflejo partiendo de la relación que el arte mantiene con la realidad. A esta forma específica de reflejo le llama indistintamente artístico o estético. Su teoría se basa en la idea de que el arte y la ciencia reflejan la misma realidad objetiva aunque sus medios y finalidades son absolutamente distintos.

Lukács concibe como auténtico aquel arte que "abraza la vida en su omnilateral totalidad": todo gran escritor tiene como objetivo la "reproducción poética de la realidad": "el apasionado esfuerzo por una reproducción amplia y efectiva de la realidad".<sup>87</sup> Y es en este sentido que

---

<sup>85</sup> G. Lukács, *Prolegómenos...*, p. 264

<sup>86</sup> Aristóteles, *Poética* p. 125

<sup>87</sup> G. Lukács, *Prolegómenos...*, p. 245

habla de realismo como valoración estética, no como un estilo literario sino como el modo específicamente literario de reflejar la realidad:

“El arte auténtico tiende, pues, a ser profundo y abarcante... Profundizando lo más posible, intenta descubrir los momentos esenciales ocultos tras los fenómenos, pero no los representa abstractamente, separados y contrapuestos a los fenómenos, sino que da forma al vivo proceso dialéctico en el cual la esencia se muta en fenómeno, se revela en el fenómeno, así como el aspecto del mismo proceso en el cual el fenómeno descubre con su movimiento su propia esencia... El arte auténtico representa, pues, siempre una totalidad de la vida humana, dándole forma en su movimiento, evolución y despliegue.”<sup>88</sup>

Sin embargo, los fenómenos que aborda la literatura pueden o no ser tomados de la realidad cotidiana, fáctica; también pueden nacer de la imaginación y la fantasía. Es por ello que el realismo al que se refiere Lukács no tiene nada que ver con la valoración estilística sino como modalidad del reflejo de la realidad, como la “materialización artística de la esencia”: “la esencia de fenómenos de la hirviente vida”. Y es ésta la aplicación marxista de la teoría del reflejo en el terreno de la estética:

“La concepción dialéctica del materialismo consiste, por una parte, en la admisión de esta unidad de contenido y forma del mundo reflejado, pero, por otra parte, esta concepción subraya el carácter no mecánico, no fotográfico, del reflejo, la actividad propia del sujeto en la forma de planteamientos y problemas de la concreta construcción del mundo reflejado, planteamientos y problemas que están socialmente condicionados.”<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> *Idem.* p. 248

<sup>89</sup> G. Lukács, *Prolegómenos...* p. 166

Podemos resumir entonces, en palabras del propio Lukács, que el reflejo estético “aspira a recoger la totalidad de la realidad en su desplegada riqueza de contenido y forma, a descubrirla, a reproducirla con sus medios específicos”.<sup>90</sup> Y una parte sustancial del análisis es observar precisamente esta relación entre la específica conformación de los contenidos reflejados. Esta inmersión sociológica en el terreno de la estética, en la que el análisis implica una valoración calificada de acuerdo con el “realismo” de la obra, le trajo a Lukács innumerables malentendidos y a sostener fuertes polémicas con críticos literarios y colegas marxistas. Sin embargo, esta preocupación por el aspecto creativo formal sobre la eficacia de la obra en su intento por dar el “efecto” de realidad que él denomina como “realismo” es, a nuestro parecer, una de las aportaciones más significativas, y menos comprendidas, de la estética de Lukács a la sociología de la literatura. No obstante, su libro fundamental, la *Estética*, quedó inconcluso y sus análisis sobre obras concretas no logran profundizar en ello. La mayor parte de las discusiones que desató el teórico húngaro provienen de su texto *Significación actual del realismo crítico*.

La especificidad del reflejo artístico radica en la individualidad de la obra. Para Lukács, la individualidad de la obra es una particularidad: “su generalización artística levanta todo lo singular a la particularidad, hace sensible todo lo universal en lo particular”<sup>91</sup>. No obstante, la individualidad no se refiere a la subjetividad del texto, en el sentido en que la teoría romántica del arte exaltaba la singularidad como el más alto valor de una obra. Si bien la individualidad está relacionada con la idea de originalidad, Lukács entiende ésta como descubrimiento, como hallazgo en la evolución histórico-social del arte orientado hacia la realidad misma en forma y contenido:

---

<sup>90</sup> *Idem*, p. 167

<sup>91</sup> *Idem*, p. 264

“Es original el artista que consigue captar rectamente, según el contenido, la dirección y la proporción, lo nuevo esencial que aparece en su período y que es capaz de desarrollar una dación de forma adecuada orgánicamente al nuevo contenido, nacida de él.”

92

Por otro lado, una obra logra un nivel de generalización artística en el momento en que la experiencia expresada en ella es vivencialmente intensa, amplia y profunda: “Aquello que en la obra de arte corresponde estéticamente a la validez universal de las proposiciones científicas es una universal vivibilidad de la generalización artísticamente conformada de la realidad.”<sup>92</sup> Sin embargo, la particularidad del hecho estético no reside únicamente en la que llama Lukács vivibilidad, puesto que la experiencia en la obra es el resultado de las relaciones entre forma-contenido que son, en última instancia, la parte esencial de la individualidad en el arte y la literatura.

La novela, y en general todos los géneros literarios, se caracterizan de otras formas de reflejo en el hecho de que representan “una realidad cerrada en sí misma”. Por un lado, la obra es un producto concluso y cerrado independientemente de las interpretaciones y estudios, de las reacciones, sentimientos o antipatías que despierte en el lector. Si en la ciencia el reflejo de la realidad responde a la necesidad de generalización a través de la verificabilidad donde una nueva proposición científica debe armonizar con las proposiciones comprobadas, en la literatura son reflejadas las contradicciones propias de la vida y por ende, la obra, los personajes y la historia pueden ser estructuralmente contradictorios. También ocurre que ante la necesidad de expresar una realidad dada se trastocan ciertas reglas formales del género. La novela como hecho artístico tiene una función eminentemente estética, sin embargo, Lukács

<sup>92</sup> Cfr. E. Casar, *Sobre el significado de la estética de Lukács para la crítica literaria*. p. 17

<sup>93</sup> G. Lukács, *Prolegómenos...*, p. 264

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

considera que el rebasamiento de los límites de lo inmediatamente estético es parte esencial del arte y este rebasamiento se da al momento en que en su reproducción de la esencia de lo real, de su eficacia formal, se convierten en importantes “indicadores de la evolución de la vida social de los hombres”:

“Todos los caminos que emprende el arte auténtico proceden de la realidad social; todos los caminos de su adecuada eficacia tienen por tanto que reconducir a esa realidad.”<sup>94</sup>

Uno de los problemas fundamentales del teórico húngaro posterior a *Teoría de la novela*, es que en algunos textos posteriores ciertas concepciones marxistas parecen forzadas dentro de su análisis, y su visión crítica sufre un sesgo político ideológico que demerita la precisión de sus afirmaciones. Un ejemplo de ello es su explicación sobre el realismo y la aparente descalificación que hace de las obras de la vanguardia en su texto *Significación actual del realismo crítico*.

Si bien Lukács procura distanciarse de las posturas acriticas del realismo socialista, en su prólogo expresa: “Toda crítica -por tajante que sea- de obras malogradas o de teorías dogmáticas, tiene por objeto esencial *apreciar y proteger* lo verdaderamente valioso del realismo socialista”<sup>95</sup>. Su posición dentro de la intelectualidad socialista de mediados del siglo XX, no le permitió observar a profundidad el cambio que ocurría en las formas de la novela y que respondía, de una manera inédita y radical, a las transformaciones sociohistóricas del momento, tal y como lo había observado él mismo en el estudio de las formas literarias de otras épocas. Ciertamente detectó una gran transformación formal en el género que para Goldmann y estudiosos posteriores sería trascendental: el paso de la estructura del “idealismo abstracto” centrado

---

<sup>94</sup> G. Lukács, *Prolegómenos...*, p. 261

<sup>95</sup> G. Lukács, *Significación actual del realismo crítico*, p. 11 (Los subrayados son nuestros)

en el héroe problemático y su inadecuación con el mundo de la novela del siglo XIX, a la novela psicológica caracterizada por el desvanecimiento del personaje y su imposibilidad de actuación. No obstante, Lukács no fue capaz de mirar objetivamente a la literatura de vanguardia y, en general, a la literatura más importante de su época, desde el momento en que la consideró como un reflejo de la estructura social "decadente", carente de "realismo", (donde *decadentismo* o *antírealismo* son tomados como sinónimos de vanguardismo)<sup>96</sup>. Traslada el problema formal de la obra al terreno ideológico del escritor y a partir de ello, le da una valoración estética al texto en función del reflejo de realidad. Éste es, a nuestro juicio, el motivo por el cual Lukács, y este ensayo en particular, es poco comprendido y apreciado por escritores y críticos literarios. Ahora bien, consideramos que hay también muchos equívocos en la lectura que se ha hecho de Lukács, provocados en gran medida por la ambigüedad con que expone ciertos términos. Casar lo expresa: "Estos malentendidos (en la lectura de Lukács) surgen en parte porque es frecuente encontrar en las obras de Lukács conceptos apenas esbozados que recibirán una concreción en obras posteriores"<sup>97</sup>.

Que Lukács piense que "la diferencia (entre vanguardia y realismo)... no estriba en la forma de escribir, en la forma... sino en la "ideología" del escritor, en la imagen del mundo que ha de plasmar en su obra, en la toma de posición del escritor frente a su visión de la realidad"<sup>98</sup>, no significaría un problema si él mismo no tomara posición a favor del realismo crítico. Es un hecho indudable que el escritor plasma, de alguna manera, su visión del mundo en la obra, sin embargo, en primer lugar, ésta difícilmente puede identificarse clara y directamente en el texto, y en segundo lugar nunca se trata de un acto deliberado y consciente (cuando esto ocurre, se termina produciendo una literatura

---

<sup>96</sup> Cfr. *Idem.* p. 16

<sup>97</sup> E. Casar, *Sobre el significado de la estética...* p. 5

<sup>98</sup> *Idem.* p. 21

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

panfletaria, como lo fue gran parte de la producción del realismo socialista).

Robbe-Grillet reprochaba a los marxistas, según anota Goldmann, su parcial toma de posición, y por ende, su juicio: “Yo soy un escritor realista, objetivo; creo un mundo imaginario, al cual no juzgo, ni apruebo, ni condeno, pero cuya existencia registro como realidad esencial.”<sup>99</sup> Pero incluso, lo que dicen los propios autores de su obra debe tomarse con suma cautela puesto que en el proceso de creación, como se ha explicado con anterioridad, intervienen elementos sociales, psicológicos, personales, culturales, etc. que no están presentes de manera consciente en el autor. Lukács, en cambio, interpreta de manera literal declaraciones de escritores como Musil (por ejemplo cuando éste afirma en una entrevista: “La explicación del suceder real no me interesa... Los hechos siempre son equivocados. Lo que me interesa es lo fantasmagórico del suceder”<sup>100</sup>) y en ellas se basa para argumentar el “antirrealismo” de esta literatura.

Lukács analiza los rasgos característicos de la producción literaria en función de la categoría de *posibilidad* y su diferenciación en posibilidad abstracta y posibilidad concreta. Así, mientras la literatura realista “como fiel reflejo de la realidad, presenta posibilidades abstractas y concretas de los hombres en unidad y oposición reales”, la literatura *decadente*, en cambio, no distingue entre posibilidades abstractas y concretas puesto que el personaje característico de estas novelas es un individuo solitario y “desprendido de las relaciones sociales” donde “la degradación ontológica de la realidad objetiva que es el mundo exterior del hombre, y la exaltación correspondiente de su subjetividad”, conducen necesariamente a una distorsión ideológica hacia el desvanecimiento de la personalidad, y por consiguiente, a la “pérdida del mundo para la literatura”: La indiferenciación entre posibilidad abstracta

---

<sup>99</sup> L. Goldmann, *Para una sociología...* p. 210

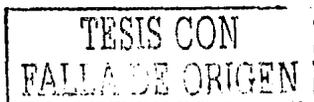
<sup>100</sup> G. Lukács, *Significado...* p. 29

y posibilidad concreta en el hombre presupone la inexplicabilidad de la realidad objetiva.<sup>101</sup> Sin embargo, no se trata de la "disolvencia más o menos completa de la realidad"; Lukács no logra ver que ese desvanecimiento de la personalidad, en obras de Musil, Joyce y Kafka, es algo más "real" que una "fantasía onírica"; es justamente una fuerte crítica al individualismo, el reflejo de la caída de los ideales humanistas del siglo XIX. Si bien es cierto que esta escritura se deriva de una concepción del mundo particular, lo que no alcanza a percibir Lukács es que esta concepción no es de ningún modo conformista ni pasiva, aún cuando los personajes así lo parezcan. En términos del propio Lukács, podríamos decir, en cierto sentido, que esta literatura lleva al límite la categoría de particularidad arriba descrita: es decir, son obras que particularizan vivencias singulares extremas donde la pasividad, la ausencia del héroe, la escasa acción narrativa son elementos formales y de contenido altamente subversivos si se les observa más allá del plano literal. Cuando Musil hablaba de lo "fantasmagórico", no se refería a la disolvencia de la realidad que veía Lukács, sino a todo aquello que está en la realidad, que se percibe pero que no es objetivamente visible. Darle demasiada importancia a la conciencia del escritor en el proceso creativo puede conducir a una sobre valoración del contenido literal y por ende a un análisis equívoco de la obra.

Quizás por esta visión parcializada de la evolución de la novela en el siglo XX por un lado, y la forzada adecuación de la terminología marxista por otro, Goldmann haya preferido basarse en los fundamentos de *Teoría de la novela* para su sociología de la literatura. Sin embargo, cabe señalar que hay elementos de la estética marxista de Lukács que retoma y reelabora Goldmann, como la noción de conciencia posible en la definición de lo que él denomina visiones del mundo.

---

<sup>101</sup> *Idem.*, p. 28



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## 2.2 ESTRUCTURALISMO GENÉTICO

Lucien Goldmann ve al ser humano como un ser consciente, centrado en un medio ambiente diverso donde convergen realidades económicas, políticas, culturales, ideológicas que actúan sobre el individuo y generan necesariamente ciertas reacciones de éste. Goldmann parte de la idea de que todos los hechos humanos son producto de la aspiración del hombre por modificar y estructurar su realidad, y por ello todo comportamiento posee un carácter significativo, o tiende a serlo, en la medida en que el ser humano procura armonizar las diferentes respuestas que debe dar a cada uno de los problemas que le presenta el mundo.

Goldmann observa una transposición de la vida cotidiana en el plano literario: "Existe una homologación rigurosa entre la forma literaria de la novela, y la relación cotidiana de los hombres con los bienes en general, y por extensión, de los hombres entre sí, en una sociedad que produce para el mercado."

La sociología de la novela de Goldmann, busca hallar así la relación entre la estructura de significación de una obra literaria con la estructura de significación de la sociedad donde ha nacido, a través del estructuralismo genético como vía de investigación:

"El estructuralismo genético es, ante todo, una postura rigurosamente monista. Por ello, así como rechaza toda separación entre historia y sociología, no aceptaría tampoco una separación radical entre las leyes fundamentales que rigen el comportamiento creador en el campo de la cultura y las que rigen el

comportamiento cotidiano de todos los hombres en la vida social y económica."<sup>102</sup>

Ante la discusión metodológica entre privilegiar la comprensión o la explicación en el estudio de los hechos sociales, Goldmann propone el estructuralismo genético como método que "presenta la doble ventaja de concebir desde el principio de manera unitaria el conjunto de los hechos humanos y, además, ser a la vez comprensivo y explicativo ya que la puesta en claro de una estructura significativa constituye un proceso de *comprensión*, mientras que su inserción en una estructura más vasta es, con respecto de ella, un proceso de *explicación*."<sup>103</sup>

Para Goldmann, la comprensión y la explicación no sólo no se excluyen sino que se trata de un solo proceso de conocimiento referido a dos coordenadas de análisis diferentes:

"Toda descripción genética *comprensiva* de una estructura constituye en efecto, en esta perspectiva, una *explicación* de las estructuras parciales que la constituyen y debe ser -en la medida de lo posible- completada por la descripción (explicativa referente a ella) de la estructura inmediatamente global con respecto a la cual esta descripción tiene un carácter comprensivo."<sup>104</sup>

El análisis sociológico de la novela, considerada como estructura significativa, debe observar entonces como primer paso la comprensión del texto, entendida ésta como la descripción de las relaciones constitutivas fundamentales de una estructura significativa, y como segundo paso la explicación del fenómeno literario como estructura significativa inserta en otra más amplia.

<sup>102</sup> L. Goldmann, "El estructuralismo genético en sociología de la literatura" en *Literatura y sociedad* p.

207

<sup>103</sup> L. Goldmann, *Por una sociología de la novela*, p.89

<sup>104</sup> *Ibid.* p. 218

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

### 2.2.1 Estructuras significativas

El hombre, de acuerdo a la perspectiva de Goldmann, tiende a hacer de su pensamiento, su afectividad y su comportamiento una estructura significativa y coherente<sup>105</sup>. Un acto humano posee propiedades estructurales en la medida en que tiende a organizar los elementos de su entorno en una unidad de significado. Así podría decirse que los hechos humanos son significativos porque son respuestas globales a ciertas situaciones o problemas, y tienen un sentido determinado, están orientados hacia un fin: a lograr cierto grado de coherencia. No obstante, esta orientación no es un acto conciente, deliberado, por lo tanto no puede ser observado en las intenciones del actor, sino en la estructura de los hechos.

Dentro de este marco, la creación cultural es considerada como un comportamiento *privilegiado* en la medida en que se acerca con mayor claridad a este fin, es decir, la elaboración de una estructura con cierta coherencia a la que aspiran los miembros de un determinado grupo social.

La pertenencia de un individuo a un grupo social determinado va a influir en su afectividad, su percepción y su comportamiento. Por otro lado, el comportamiento colectivo de los grupos en general está orientado hacia "la mejora de ciertas posiciones en el interior de la estructura social determinada". A esta conciencia colectiva Goldmann le llama ideológica. Los grupos privilegiados (filósofos, artistas, escritores) tienen un tipo de conciencia distinto, procuran una reorganización de las relaciones humanas entre los hombres y el universo que implica la posibilidad de un ideal del hombre, y que corresponde a la conciencia

---

<sup>105</sup> *Idem.* p. 209

posible, que Goldmann denomina visión del mundo<sup>106</sup> y que se analizará más adelante.

De acuerdo con este enfoque, podría resumirse que el comportamiento humano se caracteriza por lo siguiente<sup>107</sup>:

- o La tendencia a adaptarse a la realidad ambiente y, a partir de aquí, su carácter significativo y racional.
- o La tendencia a la coherencia y a la estructuración global
- o Su carácter dinámico, la tendencia a la modificación de la estructura de la que forma parte y al desarrollo de ésta.

Este último punto determina el concepto dinámico de estructura en la perspectiva del estructuralismo genético: se habla entonces más que de configuraciones estáticas, de *procesos de estructuración* orientados hacia un equilibrio con respecto a la naturaleza y a la supervivencia del individuo. El estudio de los hechos humanos comprende así dos ángulos de análisis: los procesos de estructuración como propuesta de un orden nuevo y como desestructuración del anterior orden.

Ahora bien, las estructuras son significativas como estructuras mentales en la medida en que aspiran a la superación, aún bajo la negatividad, como lo expresa Lefevre: "Lo importante es concebir la negatividad en el corazón mismo de la creación, de la estructuración. Es concebir el futuro que corroe lo existente, lo aboca a lo efímero y crea así algo nuevo, de forma que lo negativo es, en realidad, creador,

---

<sup>106</sup> Cfr. *Idem.* p. 210

<sup>107</sup> L. Goldmann "El estructuralismo genético en sociología de la literatura" en *Literatura y sociedad*, p. 214

positivo"<sup>108</sup>. Por ello, la estructuración de un mundo coherente no tiene que ver con la creación de un universo ideal, sino con la construcción de una totalidad que expresa el conflicto entre la aspiración de superación y las estructuras del mundo existente.

“Una de las tesis fundamentales del estructuralismo genético es que toda estructura significativa parcial puede insertarse de *forma válida* en un número mayor o menor de estructuras globales, ya que cada una de estas inserciones saca a la luz uno de los múltiples significados que posee toda realidad humana.”<sup>109</sup>

En este sentido, la novela, como forma de estructuración de la realidad social, es considerada una práctica significativa que tiende a la coherencia y representa para Goldmann una vía de acceso esencial para el conocimiento de estructuras significativas más vastas que son las estructuras mentales de grupos sociales determinados, y que él llama visiones del mundo.

El estudio de una obra literaria y su relación con las visiones del mundo debe por ello formularse observando la homología de las estructuras y no en nivel de los contenidos. Las obras son así universos imaginarios de estructura homóloga a las estructuras mentales de un grupo, es decir, de su visión del mundo. Por ende, pueden hallarse obras muy diferentes entre sí con respecto a sus contenidos, pero estructuralmente articuladas por la misma visión del mundo.

---

<sup>108</sup> H. Lefèvre, "De la literatura y el arte modernos considerados como destrucción y autodestrucción del arte" en *Literatura y sociedad* p. 117

<sup>109</sup> L. Goldmann, *Literatura y sociedad*, p. 219

### 2.2.2 Visión del mundo

De acuerdo con Goldmann, todos los miembros de un grupo tienden a crear estructuras significativas similares; a estas estructuras les llama *visiones del mundo*. En sus diversos ensayos las define como el conjunto de categorías mentales que tienden a formar estructuras coherentes, propias de determinado grupo social cuyas acciones, pensamientos y afectividad se orientan a la organización global de las relaciones humanas, y del hombre con la naturaleza:

“Las visiones del mundo son hechos sociales, las grandes obras filosóficas y artísticas representan las expresiones *coherentes* y adecuadas de esas visiones del mundo: son, como tales, las expresiones individuales y sociales al mismo tiempo, estando determinado su contenido por el *máximo de conciencia posible* del grupo o, en general, de la clase social, su forma por el contenido para el cual el escritor o pensador halla una expresión adecuada.”<sup>110</sup>

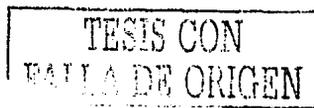
Las visiones del mundo son definidas así como procesos de estructuración, coherentes y unitarios, de carácter colectivo que tienden hacia el equilibrio social y contienen el “máximo de conciencia posible” de cada clase, cada grupo social:

“El máximo de conciencia posible de una clase social constituye siempre una visión psicológicamente coherente del mundo que se puede expresar en el plano religioso, filosófico, literario o artístico.”<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> L. Goldmann, *Las ciencias humanas y la filosofía* p.109

<sup>111</sup> *Idem.* p.86



La creación cultural, y especialmente la creación literaria, tiene un carácter privilegiado en el proceso de estructuración en la medida en que la literatura elabora universos de un grado muy avanzado de coherencia que refleja, desde un nivel particular, las tendencias de estructuración, las categorías mentales, es decir la visión del mundo de un grupo social, cuyos fundamentos son elaborados por un individuo creador, considerado como miembro de un grupo privilegiado.

Goldmann observa así, que la literatura cumple dos funciones esenciales en la vida social: por un lado no tiene necesariamente que reflejar la conciencia colectiva ni registrar fielmente la realidad, sino que al crear un universo coherente en el plano imaginario puede diferir su contenido de la conciencia colectiva, sin embargo éste siempre está relacionado, o incluso puede ser homólogo a la estructura de esta conciencia, por lo que de algún modo la literatura mueve a los hombres a observar sus propias aspiraciones afectivas, intelectuales y prácticas<sup>112</sup>. Vista así, la obra constituye "una toma de conciencia colectiva, a través de una conciencia individual"<sup>113</sup>.

Por otro lado, la literatura "proporciona a los miembros del grupo en el plano de lo imaginario una satisfacción que puede y debe compensar las frustraciones múltiples causadas por los compromisos y las inconsecuencias inevitables impuestos por la realidad"<sup>114</sup>.

Cualquier proceso de estructuración que tiende a la coherencia, como la creación literaria, entra en conflicto con las estructuras existentes, lo que genera tensiones y frustraciones que se expresan en la misma obra, a veces bajo la forma de ausencia como ocurre en la novela contemporánea:<sup>115</sup> ausencia del héroe, desvanecimiento del personaje como lo concibe Lukács; ausencia de valores interpersonales, de universos coherentes desde la perspectiva de Goldmann. Las

---

<sup>112</sup> Cfr. L. Goldmann. *La creación cultural en la sociedad moderna*, p.90

<sup>113</sup> L. Goldmann, *Literatura y sociedad* p. 211

<sup>114</sup> Cfr. L. Goldmann, *La creación cultural...* p. 91

<sup>115</sup> Cfr. Goldmann, *Literatura y sociedad* p. 217

frustraciones colectivas a las que generalmente hace referencia la creación cultural responden a “la necesidad fundamental *de coherencia y de totalidad* que caracteriza a toda la vida humana y social”<sup>116</sup>.

De este modo, podría resumirse que la visión del mundo es un conjunto de estructuras mentales que, a través del proceso de estructuración de una conciencia colectiva, el creador traslada al plano imaginario llevándolo a un grado de coherencia muy avanzado.

Aunque Goldmann no habla nunca de una valoración estética, cabe resaltar que en varios de sus ensayos destaca como grandes obras aquellas que logran elaborar con mayor profundidad un universo en el que estén contenidas estructuralmente las aspiraciones de coherencia y visiones del mundo que los demás miembros de un grupo social sólo viven como un atisbo.

### 2.2.3 Sujeto transindividual

El concepto de sujeto es una construcción. Goldmann se pregunta ¿cuál es su función, su papel en la búsqueda de los hechos, en el estudio de los hechos empíricos? Y responde con la siguiente tesis:

“El sujeto tiene la función de hacer inteligibles, comprensibles, los hechos que nos proponemos estudiar, cuál es la naturaleza de éstos, de qué forma podemos comprenderlos en sus relaciones recíprocas, en los caracteres empíricos que ofrecen a la observación y también en su génesis, en su devenir.”<sup>117</sup>

Según Goldmann, hay dos posturas tradicionales sobre el sujeto, aquella que lo concibe como individuo conciente y privilegiado, y aquella

---

<sup>116</sup> Cfr. L. Goldmann. *La creación cultural...* p. 91

<sup>117</sup> *Idem.* p. 118

que lo niega. Ambas tienen limitaciones claras: la primera posición no consigue dar cuenta de la relación de los fenómenos, de su carácter estructurado, mientras que la segunda no logra observar el devenir de la estructura y su génesis<sup>118</sup>.

De acuerdo con Goldmann, el estructuralismo pierde de vista el concepto de funcionalidad y por lo tanto de sujeto, de esta manera sólo da cuenta de estructuras parciales y sus clasificaciones. No alcanzan a observar que cada estructura mantiene diferentes vínculos con los sujetos, y que hay comportamientos de los hombres que crean estructuras a partir de las necesidades humanas, necesidades funcionales<sup>119</sup>. De aquí parte Goldmann para la concepción del sujeto colectivo.

El sujeto nos permite conocer los comportamientos, y a partir de ellos, la realidad. La conciencia individual del mundo no puede ser significativa sin la confrontación con la conciencia del otro, con su comportamiento:

“El sujeto completo de la acción, e implícitamente la estructura de conciencia, no pueden ser comprendidos más que partiendo del hecho de que los hombres actúan conjuntamente, que hay una división del trabajo.”<sup>120</sup>

El sujeto colectivo, transindividual, se refiere a los grupos sociales, al comportamiento colectivo, al sujeto que crea las instituciones, las relaciones sociales, las estructuras mentales que todos comparten, la visión del mundo.

Goldmann afirma que toda investigación, desde el estructuralismo genético, debe situarse en dos niveles: el de la estructura y el de la funcionalidad. Comprender un fenómeno es describir una estructura y

<sup>118</sup> Cfr. L. Goldmann, *La creación cultural...*, p. 119

<sup>119</sup> Cfr. *Idem*, p. 124-125

<sup>120</sup> *Idem*, p. 126

delimitar su significado. Explicar un fenómeno es exponer su génesis a partir de su funcionalidad. La funcionalidad no sólo implica al sujeto como individuo sino también y especialmente como ser social, por ende necesariamente está relacionada con el sujeto colectivo. El comportamiento de los hombres es un comportamiento funcional y por ello significativo.<sup>121</sup>

De esta manera, Goldmann distingue estos dos niveles que deben tomarse en cuenta en el análisis sociológico de la literatura: el que se refiere a la comprensión y explicación de la obra en el sentido de su coherencia estructural y funcionalidad en relación al individuo, y en relación con el sujeto *transindividual*. Una obra puede ser significativa por lo que aporta a la conciencia individual, pero es desde la perspectiva del sujeto colectivo que adquiere significación social.

### 2.3 LA NOVELA COMO ESTRUCTURACIÓN DE LA REALIDAD SOCIAL

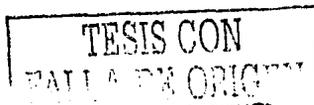
Al definir la novela, Goldmann parte de la concepción teórica de Lukács sobre el género:

“La novela no es otra cosa que la historia de una búsqueda *degradada* (que Lukács denomina demoníaca), búsqueda de valores auténticos en un mundo degradado, pero a nivel más avanzado y de un modo distinto.”<sup>122</sup>

Lucien Goldmann ve en el hombre una necesidad inmanente de coherencia que lo conduce a la creación de universos estructurados y coherentes a través de distintas prácticas sociales. La novela es, desde esta perspectiva, una de las manifestaciones artísticas que expresa con más claridad esta búsqueda al construir un universo lógico en el que el

<sup>121</sup> Cfr. J. Goldmann, *La creación cultural...* p. 140-142

<sup>122</sup> L. Goldmann, *Para una sociología de la novela*, p. 16



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

ser humano logra cierta unidad correspondiente a una visión del mundo, una aspiración colectiva de coherencia.

Para Lukács, en cambio, la novela responde más a una necesidad de expresión sensible de lo vivido, de lo buscado, lo deseado, de la experiencia social particularizada e interiorizada:

“La novela es la forma de la aventura, del valor propio de la interioridad, su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca aventuras para probarse en ellas, para hallar, sosteniéndose de ellas, su propia esencialidad.”<sup>123</sup>

La realidad que se reconstruye en la novela es, como el mundo de donde emerge, múltiple, y ésta sólo puede mostrarse a través de procesos de estructuración complejos.

Ahora bien si, como piensa Goldmann, el escritor intenta estructurar su universo dotándolo de cierta coherencia en la novela, ¿las historias narradas son idealizaciones? No precisamente. Cuando habla de la necesidad de darle congruencia a la realidad a través de la creación de universos unitarios, apunta a la necesidad de aprehender, articular y expresar la realidad a partir de la lógica interna de la obra y de elementos formales que reflejen su complejidad.

Entendida así, la aspiración de coherencia a la que se refiere Goldmann no se opone a la concepción de Lukács. Ambos teóricos coinciden en que la novela construye y descubre un mundo unitario, no obstante, esta unidad es de carácter meramente formal puesto que el texto literario traza fundamentalmente los conflictos existenciales del individuo y la relación tensa y problemática de éste frente a su entorno: “La extrañeza y la hostilidad de los mundos internos y externos no se ha

---

<sup>123</sup> G. Lukács, *Teoría de la novela*, p. 356

superado, sino que se ha reconocido... la estructura del mundo novelístico muestra una totalidad heterogénea".<sup>124</sup>

Sin embargo, la tensión permanece y se expresa no sólo como oposición interna en el contenido de la novela donde pervive la "incoincidencia de interioridad y aventura", es decir, por un lado el espíritu lúdico, de búsqueda hacia el exterior y por otro, las batallas interiores del héroe. También observa una *disonancia* en la forma misma como una "resistencia del sentido a adaptarse inmanentemente en la vida empírica", ya que "toda forma es una disolución de una disonancia básica de la existencia, un mundo en el cual el contrasentido queda situado en su oportuno lugar, como parte y como condición necesaria del sentido".<sup>125</sup>

Y es precisamente a través de las exigencias formales que se establece el sentido de unidad en la novela: "La unidad de personalidad y mundo, en su esencia subjetivo-constitutiva y objetivo-reflexiva, es el medio más profundo y más auténtico de suministrar la totalidad exigida por la forma novelística".<sup>126</sup>

Para Lukács, la forma en sí misma no sólo responde a un momento específico de la historia cultural y es el reflejo de la estructura social, sino que es una concepción del mundo, un punto de vista, una toma de posición frente a la vida de la cual emerge. Y esto tiene que ver con la relación indisociable entre forma y contenido; (para Paz el fondo nace de la forma y no a la inversa: "Cada forma secreta su idea, su visión del mundo").

Goldmann ve la relación de la obra con la realidad en términos de estructuras mentales, que no son sino las respuestas significativas de un grupo social frente a un problema determinado y que representan su

---

<sup>124</sup> *Idem.* P. 342

<sup>125</sup> G. Lukács, *Op. Cit.*, p. 355

<sup>126</sup> *Idem.* P. 395

visión del mundo. Por lo tanto es posible que contenidos heterogéneos sean estructuralmente homólogos.

No obstante, como precisa Perus, la práctica literaria no se propone representar en rigor las estructuras sociales mismas, sino que expresa los *efectos* objetivos y subjetivos de esas estructuras, y estos efectos son siempre vividos e interpretados a partir de determinadas concepciones del mundo.<sup>127</sup>

La relación específica de la novela con la realidad social puede observarse sociológicamente desde dos horizontes: el primero, que podríamos externo, referido a las condiciones objetivas, socioeconómicas, históricas y culturales en torno de las cuales surge la obra como práctica social, como objeto de consumo; y el segundo, interno, que contempla la realidad *en* la obra, es decir, los referentes que se expresan en el texto desde sus distintos niveles: el literal, el formal y el subjetivo, presentes en la historia, la estructura y el lenguaje de la novela.

En este sentido hablamos de dos planos de realidad distintos: la realidad social en sí (dentro de la cual el escritor crea una obra que se distribuye, comercializa y consume) y la realidad estructurada en la obra a partir de referentes de la realidad social, no siempre explícitos.

Así, desde el primer plano, pueden advertirse los aspectos exógenos que determinan la relación entre los elementos fundamentales de la producción literaria: autor-obra-lector. Es decir, por un lado la realidad social, económica y cultural propia del escritor; por otro, realidad del mercado cultural en el que se introduce la obra y su valor de cambio en él; y finalmente las condiciones socioculturales y económicas que le permiten al lector adquirir la obra, leerla y comprenderla. Sociólogos, como Escarpit o Silberman, se han ocupado en estudiar estos aspectos de la novela, como se observó con anterioridad y que, para los objetivos del presente trabajo, no son relevantes.

---

<sup>127</sup> Cfr. F. Perus, *Op. Cit.* p. 34

Puesto que nuestro estudio no se remite a generalidades sino que está enfocado hacia un problema específico como es el SIDA, el segundo plano es el centro de nuestro interés: la observación de la realidad social reflejada y estructurada en la obra. Dentro de la estructura narrativa, consideramos necesario distinguir los distintos niveles en que se presenta la realidad social, ya que uno de los problemas fundamentales de muchos estudios sociológicos de la literatura ha sido observar los referentes sociales en un solo plano:

1. En el discurso literal, cuando la anécdota que se narra está ligada explícitamente a procesos sociohistóricos determinados, los personajes están basados en personas reales y conocidas, las relaciones entre los individuos histórico universales creados son homólogas a las relaciones que se establecen dentro de la estructura social, la visión del mundo que se proyecta explícitamente a través de pensamientos o acciones de los personajes responde a la visión del mundo del grupo social al que éstos debieran pertenecer.

2. A nivel formal cuando la estructura de la obra se asemeja a alguna forma de estructuración social específica, en el lenguaje y su correspondencia con el habla del grupo o grupos sociales representados, en el ritmo narrativo mediante el cual se da el efecto de movimiento, en la estructura de la historia que proyecta los distintos niveles de temporalidad y espacialidad.

3. En un nivel extraliteral, que va más allá del discurso: la particularización de los hechos sociales, la experiencia social personalizada, la percepción del mundo sensible, la "historia del alma", expresados a través de lo no dicho, en sutiles referencias, en actitudes de los

personajes, en omisiones, en presencias o ausencias etc., los aspectos inmateriales de la realidad que Lukács traduce como "la infinitud intensiva de la vida" reflejada como "efecto de vida".

La estructuración de la realidad en la novela se conforma así a través de estos distintos planos. El novelista arma un mundo de relaciones interpersonales y sociales entre personajes que actúan y piensan con cierta autonomía, pero que responden a un comportamiento reconocible dentro de un medio social determinado. Entreteje las historias sobre una base formal que no sólo las sustenta, sino que acentúa las acciones trascendentes y proporciona el ambiente que ubica los sucesos narrados en un tiempo y lugar específicos a través de la estructura, el lenguaje y las distintas estrategias narrativas. Con todo ello, su interés primordial es lograr un efecto de realidad que proporcione puntos de referencia al lector con los que éste pueda identificarse, ya sea un comportamiento, un problema preciso, el lenguaje utilizado, etc. Esta construcción generalmente no se hace con absoluta conciencia, sin embargo requiere de un gran conocimiento y dominio técnico para construir, de manera eficaz y dentro de los márgenes de la fantasía y la imaginación, un espacio verosímil. Toda ficción está anclada en un centro real: la verosimilitud está dada por la lógica de la vida, en su devenir, transcrita dentro de la lógica del lenguaje.

La relación entre la literatura y la realidad, como se ha observado, es indirecta. El realismo literario no responde a la veracidad, sino a la verosimilitud entendida ésta como el *efecto* de realidad. Helena Berinstáin explica: "El narrador tiene que manejar dentro de la obra ciertos elementos que existen en la realidad del referente, y para que el

lector juzgue que el resultado es verosímil, tiene que organizarlos apogándose a las reglas del género".<sup>128</sup>

Esta organización de los hechos narrativos es el principio de la estructuración de la realidad en una obra. A nivel literal, se observa esta construcción en los distintos elementos de la historia como la descripción del ambiente o atmósfera, las características sociohistóricas y arquetípicas de los personajes, y las particularidades de la anécdota narrada. Desde el nivel formal la realidad se proyecta a partir de la estructura narrativa, (cronológica, retrospectiva, polifónica, en abismo o circular); los tiempos y las velocidades del relato expresadas en estrategias narrativas; la utilización del lenguaje informativo y expresivo (las figuras retóricas: metáfora, metonimia, sinestesia, oximoron, etc.); el tipo de narrador según su ubicación respecto de la historia. Y finalmente en el nivel extraliteral donde, a partir de los elementos de los niveles anteriores, el lector deduce mensajes no explícitos en el texto, cuyas huellas están de alguna manera presentes en él y que otorgan una significación global a la novela. Octavio Paz, desde la dialéctica del proceso creativo, lo anuncia: "La obra no es lo que estoy escribiendo sino lo que no acabo de escribir, lo que no llego a decir. La obra es insólita porque la coherencia, que es su forma, nos descubre una incoherencia: la de nosotros mismos que decimos sin decir, y así nos decimos. La forma es una máscara que no oculta sino que revela. Pero lo que revela es una interrogación."<sup>129</sup>. Y en este nivel se expresan generalmente aquellas percepciones particulares de la realidad social que pertenecen al mundo sensible:

"Hay, pues, vivencias que no podrían ser expresadas por ningún gesto y que, sin embargo, ansían expresión: la intelectualidad, la conceptualidad como vivencia sentimental, como

---

<sup>128</sup> H. Berinstáin, *Análisis estructural del relato*, p. 17

<sup>129</sup> O. Paz. *In/mediaciones*, p. 255

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

realidad inmediata, como principio espontáneo de existencia; la concepción del mundo en su desnuda pureza, como acontecimiento anímico, como fuerza motora de vida.”<sup>130</sup>

Una de las aportaciones significativas de Lukács a la sociología de la novela es incluir la subjetividad en la obra, distanciándose de la concepción romántica de la singularidad, donde la originalidad artística y la individualidad son “la recta captación y reproducción de la esencia de la realidad”. Y es importante subrayar la palabra esencia. Si el término es entendido en la acepción hegeliana, la esencia como el lugar intermedio entre el ser y el concepto, como el movimiento infinito del ser, queda claro que la teoría del reflejo lukacsiana va más allá de la idea de imitación: el reflejo estético no es sino la esencia de la realidad materializada en forma, en una de sus formas posibles. El arte se dirige al sujeto de una manera contundente: “las conmociones de toda clase que el arte provoca son las que hacen fecundamente accesible al sujeto el mundo artísticamente reflejado”. La obra es una realidad en sí, cerrada e independiente, no permite ninguna práctica en sentido estricto, uno no puede refutarse o corregirse como ocurre con el reflejo científico; por otro lado no cuenta más que con sus propios medios: “su inmediata y vivencial fuerza de convicción como realidad ...no puede llamar a ningún otro elemento de la esfera artística” , y sin embargo, la forma corresponde a un contenido específico: “la forma artística es forma de un determinado contenido relevante para la evolución de la humanidad”. En todo ello radica la particularidad del arte para Lukács:

“La particularidad de la obra estatuye la incomparabilidad del basarse en-sí-misma de toda obra de arte auténtica; es el específico carácter del contenido, determinado por la particularidad

---

<sup>130</sup> G. Lukács, *El alma y las formas*, p.23

de la forma y levantado a particularidad artística por aquella dación de forma, lo que posibilita a la obra el ejercicio de una amplia y profunda eficacia pedagógico-social."<sup>131</sup>

Y de ahí desprende la función social del arte, pero especialmente de la literatura:

"La generalización artística del contenido y de la forma es la base de toda generalidad en la influencia; sólo ella es capaz de suscitar en los más diversos seres humanos la vivencia inmediata de que el mundo conformado en la obra les afecta profundamente, de que los problemas a los que ella da forma son problemas de sus propias vidas... Sólo por este camino, el de la real perfección de la obra, llega el arte a cumplir su misión social, contribuye a modificar y levantar al hombre en su evolución. Y esta función social del arte nace orgánicamente de la independencia estética de la obra, de su inmediata incomparabilidad artística."<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> Cf. Lukács, *Prolegómenos...*, p. 269

<sup>132</sup> *Idem.* p. 269

### III. LA REALIDAD SOCIAL EN LA NOVELA MEXICANA DEL SIGLO XX

En el siglo XX, en México, se publicaron alrededor de mil novelas<sup>133</sup>. El dato es inexacto si tomamos en cuenta que hay muchos libros que existieron pero de los que no se tiene memoria, ya sea porque fueron ediciones de autor que circularon entre un grupo selecto, porque el tiraje fue muy corto y el libro se perdió en el tiempo o porque el autor no hizo mayor obra. De cualquier modo, de acuerdo con los estudiosos de la novela en México, el dato es bastante aproximado. El número es menor comparado con la producción novelista de otros países, incluso hispanohablantes, pero enorme si se da a la tarea de establecer un panorama general con ellas. De 1900 a 1999 se publicaron, en promedio, diez novelas por año.

Cada obra puede ser clasificada desde distintos parámetros: el tema, el valor literario, la repercusión en la sociedad, la aceptación social o comercial, el análisis de la obra en sí, su traducción a otros lenguajes estéticos como el cine, el radio, la plástica, etc. Para efectos de esta exposición, clasificaremos las obras de acuerdo con el tema que tratan. Haremos una tipología temática para establecer la relación entre literatura y realidad social a partir de los asuntos que la literatura elige para representar. Qué temas son los olvidados, cuáles los más explorados, en qué momento histórico el tema es más recurrente, etc.

---

<sup>133</sup> Ver cuadro cronológico al final del capítulo.

No se trata de hablar del autor y sus preferencias porque como menciona Goldmann:

“Toda manifestación es obra de su autor individual y expresa su pensamiento y su manera de sentir, pero esas maneras de pensar y de sentir no son entidades independientes en relación a los actos y comportamientos de los hombres. Sólo existen y sólo pueden comprenderse mediante sus relaciones intra-individuales que les dan todo su contenido y su riqueza.”<sup>134</sup>

Se trata entonces de establecer más que el mundo autoral, la visión de mundo entendida como la articulación de una conciencia social, de encontrar los problemas sociales en la literatura, cuáles son y de qué referente real concreto parten.

Un análisis de este tipo es de utilidad para acercarnos a la novela desde la sociología ya que poco aportaría a la literatura esta tipificación sino es que para una exposición meramente cuantitativa. Luis Goytisolo sobre la novela como razón social, explica:

“Establecer clasificaciones genéricas puede tener valor pedagógico, pero no responde a la realidad. ¿A qué género habría que adscribir las obras de Stendhal, Flaubert, Dickens, Proust y Nabokov? En el ámbito de la novela cada autor es un género. Y sus novelas no abren caminos; lo son, son caminos que el lector recorre. Su contenido es no ya difícilmente clasificable, sino incluso difícil de explicar hasta para el lector más entusiasta.”<sup>135</sup>

Así pues, la clasificación y reflexión que aquí hacemos de la novela mexicana, obedece a fines sociológicos y no literarios. La clasificación

---

<sup>134</sup> L. Goldmann, *Las ciencias humanas y la filosofía* p.107

<sup>135</sup> Luis Goytisolo, *La novela como razón social*. EL PAÍS - Sábado, 13 de octubre de 2001

temática responde a dos criterios. Escogimos los hechos sociales más relevantes de la historia mexicana del siglo xx para indagar qué se había escrito a ese respecto y por otro lado, observamos las cuestiones más frecuentadas.

### 3.1 ANTECEDENTES

El año de 1816 se publica en México *El Periquillo Sarmiento* de J.J. Fernández de Lizardi, a quien muchos llaman el primer novelista de América. *El periquillo sarmiento*, la primera novela escrita en México, abre la historia de la novela mexicana con una obra en la que se observa la unión de romanticismo y realismo.<sup>136</sup>

Los años en que se cultiva la novela realista en México (1880-1910) coinciden con el gobierno de Porfirio Díaz y con la influencia de la corriente filosófica del Positivismo y con el Modernismo en la poesía. Balzac, Flaubert, Hipólito Taine, los Goncourt y finalmente Zolá, típicamente en *Naná*, establecen las bases del realismo y del naturalismo en Francia, teniendo en consideración lo que ellos llamaban la investigación metódica de documentos sobre la naturaleza humana. La novela debía reflejar la realidad con la objetividad e indiferencia de un espejo y la observación directa debía completarse con la documentación. La literatura, pues, debía registrar la realidad social en su totalidad. Fueron estas obras registros casi sociológicos del momento. Un poco más tardía la aparición del género en España, cuenta con autores como Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, José Ma. De Pereda, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés.

La influencia de las literaturas europeas en México era frecuente no sólo en la inspiración sino en la imitación, al lado de los intentos nacionalistas, testimonio de una nueva realidad y determinantes del

---

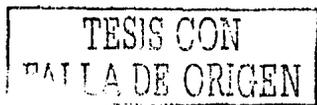
<sup>136</sup> Cfr. Ch. Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo xx*.

incremento de una responsabilidad social. Como consecuencia de la concepción de la novela como medio de educación del pueblo, persistía la tendencia moralizante que hace énfasis en los excesos sentimentales, tanto en el aspecto amoroso como en el patrio. Aunque se haya tomado la realidad como base de las novelas costumbristas de principios de siglo, de Lizardi en adelante, en las novelas realistas variaba el propósito. El principal en este caso era llegar al conocimiento de las causas y soluciones de los problemas que estudiaba. Estos podían ser de muy diversa índole: de carácter social, político o científico. Los novelistas sobresalientes de esta escuela en México fueron: Emilio Rabasa, Rafael Delgado, Angel de Campo, José López Portillo, Heriberto Frías, Federico Gamboa y Carlos González Peña.

Con sus limitaciones, la producción novelística de este tiempo vale como espejo de una época y como explicación de los esfuerzos de un pueblo por lograr la integración nacional. La novela mexicana del siglo XIX sigue varias direcciones. La costumbrista, iniciada por Fernández de Lizardi, la continúan Inclán, Payno, Cuéllar y Roa Bárcena, entre los más importantes. La novela sentimental desarrollada por Florencio M. del Castillo y Orozco y Berra, tiene su culminación en la segunda mitad del siglo con Castera. Siguen esta corriente Peón Contreras, Guadalajara, Sánchez Mármol. La novela histórica se inicia con Sierra O'Reilly Díaz Covarrubias, y tiene su secuencia con Mateos, Riva Palacio, Eligio Ancona e Inreneo Paz. La preocupación social de la última parte del siglo XIX y principios del XX está representada en novelistas como Díaz Covarrubias, Pantaléon Tovar, Nicolás Pizarro y Altamirano.

En el estudio que hace J.S. Brushwood sobre la novela mexicana expone:

“En general, los escritores mexicanos aceptaron el realismo-naturalismo con algunas reservas en lo concerniente a lo que consideraban como de buen gusto y a lo que entendían por



realidad integral. El realismo-naturalismo, a su entender, eliminaba un elemento espiritual que consideraban parte esencial de la realidad. Muchas personas han observado que este punto de vista estaba relacionado con las ideas religiosas tradicionales; pero es un hecho que las razones de dicha objeción eran tan humanísticas como religiosas."<sup>137</sup>

Ejemplo de esto es la obra de Rafael Delgado donde la sociedad de las ciudades provincianas es dibujada maravillosamente a través de sus personajes y la relación entre las clases sociales. *La Calandria*, es un ejemplo notable de esto. Otras obras ejemplares del tipo son *El Zarco* del General Altamirano, publicada en 1901, y *Santa* de Federico Gamboa, publicada en 1903, en la que se cuenta la historia la decadencia moral y económica de una muchacha que lucha por sobrevivir.

Una novela de transición entre la sociedad acomodada y la revolución es la de Carlos González Peña, *La fuga de la químera*, publicada en 1920, que narra la historia de un adulterio en tiempos de la rebelión maderista. Otra es de Rogelio Barriga Rivas, *La Guelaguetzta*, publicada en la década de los años 30-40 toca el tema del caciquismo de modo costumbrista.

### 3.2 TIPOLOGIA

A continuación presentamos una lista, no exhaustiva pero sí ilustrativa, de las novelas publicadas en el siglo XX en relación a los temas y sucesos históricos y sociales más relevantes, con el fin de empezar a exponer sobre la mesa los hechos, es decir los libros, que evidencian la relación entre literatura y sociedad.

---

<sup>137</sup> J.S. Brushwood, *México en su novela* p.239

a) México prerrevolucionario

Uno de los sucesos históricos que definen nuestro país es la Revolución Mexicana: la lucha armada, el modo de gobernar durante la revuelta y después, la disputa del poder, el reacomodo social, tocó todas las esferas de la vida de la nación. Las novelas del México Prerrevolucionario hablan del periodo que antecede a dicho evento. Quizá la novela más importante de este momento sea la de Agustín Yáñez, *Al filo del agua*, que recrea la realidad de México antes de la revolución, en la decadencia ya el Porfiriato, no sólo por su valor social sino también por el literario. A respecto de esto último, Mauricio Molina<sup>138</sup> dice que es la primera novela moderna de México, ya que la utilización del espacio narrativo es completamente novedoso.

*Al filo del agua* es una expresión campesina que significa el momento de iniciarse la lluvia, y por tato la inminencia o el principio de un suceso. Ya sea el del crecimiento de la siembra o de los sucesos políticos. Al filo del agua (publicada por primera vez en 1947) es una serie de cuadros de la vida triste, conventual, hipócrita, estrecha y sin progreso de un pueblo del Bajío en que el cura, el jefe político y las principales familias mantienen la vida de la comunidad dentro de convenciones y conveniencias que, sin beneficiar a nadie, no hacen tampoco la felicidad de ninguno. El pueblo es Yahualica. Así queda dibujada en esta novela, la realidad social de México que da origen a la Revolución Mexicana.

Otra novela de interés a este respecto es la de Mauricio Magdalena, *Tierra grande* (1949), donde examina a una importante familia latifundista y su relación con la propiedad.

---

<sup>138</sup> M. Molina, en homenaje en Bellas Artes a Agustín Yáñez. 2000



b) Revolución Mexicana

La literatura de la Revolución surge como expresión de una profunda ruptura histórica, la lucha contra el porfirismo que comienza en 1910 y termina hacia 1940. Esa lucha, que cambió el curso histórico del país, dio material a novelistas, cuentistas, poetas y dramaturgos, para componer sus obras que, andado el tiempo, habían de ser llamadas de la Revolución. Esas letras se nutren de la ideología nueva que rechaza el feudalismo de Díaz, el positivismo de los científicos, las influencias extranjeras y la estética de los modernistas. La de la Revolución fue una literatura nueva. El movimiento toma ímpetu precisamente durante los años que de Europa llegan las influencias vanguardistas. Pero los vanguardistas sólo proponen cambios formales, mientras que la literatura de la Revolución es una literatura social que trata de reflejar la protesta implícita en el movimiento revolucionario

Brushwood explica así las obras de aquel tiempo:

“El costumbrismo post-revolucionario es diferente desde las novelas del siglo XIX, pues el nuevo costumbrismo no muestra inclinaciones a aferrarse a la tradición. Su intención tiene más el carácter de un examen que el de la reflexión nostálgica. Y, por supuesto, tal examen dista sólo un paso de la protesta social”<sup>139</sup>.

Muchas son las novelas que se produjeron entonces y después con respecto a este tema. El novelista quería contar la verdadera historia de la revolución, que no se parecía al discurso político del momento. Azuela sería el primer escritor en evidenciar la historia desde su trinchera:

---

<sup>139</sup> J.S.Brushwood, *México en su novela* p. 252

"...comprender que la función de la novela es la de recoger lo que no siendo todavía historia, o siéndolo ya, pero, sin orden ni concierto, puede ser leyenda moderna o epopeya social contemporánea"<sup>140</sup>.

En 1925 Azuela era un escritor consolidado y preocupado por los problemas de su tiempo como demuestran algunas explicaciones suyas en donde critica el distanciamiento de la realidad de los escritores contemporáneos:

"Cuando el alma del pueblo está empapada en lágrimas y chorreando sangre todavía, nuestras lumbreras literarias escriben libros que se llaman *Senderos ocultos*, *La hora de Ticiano*, *El libro loco de amor*"<sup>141</sup>.

Azuela desde la publicación de *Los de abajo* era un escritor comprometido con la realidad de su tiempo, un escritor que huía de la anécdota folletinesca de muchos de sus contemporáneos y que se situaba junto a los escritores que veían cómo la modernidad estaba cambiando el entorno que le rodeaba y que en la Revolución había configurado su más intenso signo.

Entre otras de las novelas importantes que abordan este tema están:

- o María Luisa Ocampo, *Bajo el fuego*, publicada en la década de los 30, narra de forma lineal la experiencia de la revolución.
- o Jesús Goytortúa Santos, *Lluvia roja* (1947), se ocupó del final del gobierno de Obregón.

---

<sup>140</sup> A. Magaña Esquivel, *La novela de la revolución*, p.16

<sup>141</sup> Mariano Azuela, *Páginas autobiográficas*, México DF., Fondo de Cultura económica, 1974, p.264.

TESIS CON  
FECHA DE ORIGEN

- Francisco Rojas y Gonzáles, *La negra Angustias*, publicada entre 1930 y 1940.
- Miguel N. Lira, *La escondida* (1948), y *Mientras la muerte llega* (1958), son las novelas de este autor que tocan el tema de la revolución mediante un personaje ficticio.
- Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz* (1962), en la que a través de un personaje creado da una perspectiva de lo que fue la revolución mexicana.
- Luis Spota, *El tiempo de la Ira*, 1960 .
- Rafael Muñoz, *Vámonos con Pancho Villa*, publicada en 1931.
- José Mancisidor, *La Sonada*, donde describe la revolución desde el punto de vista de un participante.
- Agustín Vera, *La revancha*, publicada en 1929.
- Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, publicada en 1929, en la que hace un cuadro preciso de la política personalista de Calles.
- Martín Luis Guzmán, *El águila y la serpiente*, publicada en 1928, donde a modo de reportaje literario, relata la relación del autor con varios jefes revolucionarios. Aquí se trata de ver la revolución no desde el pueblo, sino desde la manipulación del poder.
- Diego Arenas Guzmán, *El señor diputado* (1930), gira en torno a la política revolucionaria.
- Nellie Campobello, *Cartucho* (1931), en la que cuenta cómo una niña vivió la revolución.
- Gregorio López y Fuentes, *Campamento*, publicada en 1931, y *Tierra*, publicada en 1932, en las que narra con destreza literaria la revolución mexicana.
- Mariano Azuela, *Los de abajo ó La luciérnaga*, publicada en 1932. *El camarada Pantoja*, publicada en 1937, en torno al Callismo. *San Gabriel de Valdivias*, publicada en 1938, en la

que expone a una comunidad víctima del hacendado. *Avanzada*, publicada en 1940, en la que ataca a la reforma agraria y a los dirigentes obreros.

- o José Rubén Romero, *Mi caballo, mi perro y mi rifle*, publicada en 1936, donde el autor cuenta su participación en la revolución.
- o Francisco Rojas González, *La negra Angustias*, publicada en 1944, en la que cuenta la historia de una mujer revolucionaria llamada soldadera, durante el zapatismo.

#### c) Problema petrolero

El petróleo ha sido y es tema fundamental de la economía nacional e internacional. En torno a este se han registrado grandes transformaciones como la expropiación petrolera y movimientos sociales ya que el gremio de los petroleros fue, un tiempo, uno de los sindicatos más combatientes que hubo. Esto queda registrado en algunas novelas entre las que están:

- o *Oro negro* de Francisco Monterde, en 1927
- o *El alba en las cimas* de José Mancisidor, publicada en 1953, toca el tema de la expropiación petrolera.
- o *México negro*, Francisco Martín Moreno, publicada en 1988
- o *Morir en el golfo* de Héctor Aguilar Camín, publicada en 1985.

#### d) Guerra Cristera

La guerra de los cristeros o la Cristiada, fue una guerra entre la Iglesia Católica y el Estado Mexicano. Empezó cuando por decreto

nacional el Presidente de aquel entonces, Plutarco Elías Calles, hizo valer los artículos de la Constitución Mexicana, 3, 5, 24, 27 y 130, que atentaban contra las libertades y derechos de enseñanza, asociación y propiedad de los grupos religiosos. El modo de hacerlos valer fue de una manera fuerte y violenta, hubo muchos saqueos y destrucciones de templos católicos, y si se desobedecía se tenía ordenes de aprender y meter a la cárcel a los fieles. Los católicos se armaron y presentaron una lucha fuerte en la que participaron sobre todo mujeres. Ésta fue particularmente violenta en el estado de Jalisco, lo que llevó a Juan Rulfo a decir:

"Entonces viví en una zona de devastación. No sólo de devastación humana, sino devastación geográfica. Nunca encontré ni he encontrado hasta la fecha, la lógica de todo eso. No se puede atribuir a la Revolución. Fue más bien una cosa atávica, una cosa de destino, una cosa ilógica"<sup>142</sup>.

José Goytortúa Santos, escritor potosino, en su novela *Pensativa*, publicada en 1944, cuyo tema es la estela de la guerra cristera, escribe un diálogo en el que el personaje principal femenino, *Pensativa*, le dice a Roberto, que indaga sobre su pasado cristero: "Pasaba avisos, periódicos... parque. Cuando murió Carlos me trasladé a San Luis Potosí, donde el general Cedillo dejaba tranquilos a los católicos".

La novela de Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (1963, Premio Xavier Villaurrutia) se teje en torno a un episodio de la Guerra Cristera manejando el tema del poder desde un ángulo político y fantástico a la vez.

Otras novelas del tema son:

---

<sup>142</sup> Cfr. G. Bolaños, entrevista a Juan Rulfo.

- o De Jorge Gram (seudónimo del sacerdote David G. Ramírez), *Héctor* (1934), que es una defensa de los Cristeros.
- o Fernando Robles, *La virgen de los Cristeros*, publicada en 1934, como continuación de la revolución.
- o José Guadalupe de Anda, *Los Cristeros*, publicada en 1937, que parece que es la mejor novela que hay sobre estas rebeliones.
- o José Guadalupe de Anda, *Los bragados*, publicada en 1942, en la que sobre todo protesta contra la crueldad de la guerra.

#### e) Mundo rural

Juan Rulfo es una de las cimas de la literatura mexicana. Por su alta calidad literaria, su rigor absoluto en la elaboración de su obra, la densidad de contenido y del estilo, supone una profunda transformación de la narrativa realista mexicana. Es el novelista del campo, de la gente humilde que sufre toda suerte de carencias y lucha por su supervivencia en un medio ingrato y hostil. Es uno de los autores que con mayor profundidad se ha referido a la vida campesina en México.

En su obra se manifiesta una interpretación del proceso histórico de la realidad rural, pero trasciende lo estrictamente social y desemboca en temas de amplio alcance humano: La muerte, y en especial la muerte violenta, es su gran tema. Su lenguaje es el de la gente ruda del campo. En *Pedro Páramo*, su única novela, queda bien retratado el caciquismo.

Otros de los autores que tocan el tema son:

- o Agustín Yáñez, *Las tierras flacas*, publicada en 1962, donde el tema central es la tierra y la llegada del progreso. El progreso ilustrado en una máquina de coser.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

- o Ricardo Garibay, *La casa que arde de noche*, publicada en 1971.
- o Tomás Mojarro, *Bramadero*, publicada en 1963.

f) Problema indígena

Con la Revolución surge el interés en lo indígena, en revalorar ese aspecto de la herencia cultural, y con ello la novela indigenista, en la cual el indio ya no es un motivo exótico sino un ser social cuyos problemas vitales habían sido ignorados.

La verdadera novela indigenista es aquella en la cual el indio no aparece idealizado, sino como un ser humano explotado por sus semejantes que trata de sobrevivir en una sociedad que le es hostil, pensamiento fruto de la Revolución. Eduardo Luquín (*El indio*, 1923), Juan de Dios Bojórquez (*Yorem Tamegua*, 1923) y Gregorio López y Fuentes, abren esta línea narrativa. Vienen después otros cultivadores del género, entre quienes mencionaremos a Mauricio Magdaleno, Francisco Rojas González, Ramón Rubín, B. Traven y Rosario Castellanos.

- o Miguel N. Lira, *Donde crecen los tepozanes* (1947), es una perspectiva del mundo indígena sin protestar ni proponer modos de integración entre la cultura indígena y la dominante.
- o Ricardo Pozas A., *Juan Pérez Jolote*, publicada en 1948, explora el mundo de los tzotziles.
- o Ramón Rubín, *El callado dolor de los Tzotziles*, publicada en 1948, es más un documento que una novela.
- o Miguel Ángel Méndez, *Mayar*, publicada en 1941, donde su protagonista va al mundo de los Coras.

- o Rosario Castellanos, *Balún Kanan* (1947), narra su infancia en Chiapas donde la vida de los indios y de las familias acomodadas queda dibujada. Lo mismo sucede en *Oficio de Tinieblas*, publicada en 1962.
- o Carlo Antonio Castro, *Los hombres verdaderos*, publicada en 1959, que es indigenista y etnológica.
- o López y Fuentes, *El indio*, publicada en 1935, fue una de las novelas más conocidas e influyentes de México, en la que reconoce que el indio está separado de la sociedad.
- o Mauricio Magdaleno, *El resplandor*, publicada en 1937, en la que señala la división que existe entre los blancos y los indios.

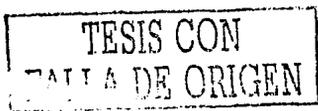
#### g) Ciudad y modernización

Fue Carlos Fuentes, quizá, el primero en dar el paso a uno de los temas que ya después envolvería a la literatura mexicana, y también del resto de Hispanoamérica, del siglo XX: el protagonismo de la urbe. La ciudad se convierte en exponente de la encrucijada de gente, tradiciones y culturas distintas.

*La región más transparente*, publicada en 1958, es la novela de una ciudad y de una sociedad que penetran en la era industrial y neocapitalista arrastrando tras ellas su pasado mítico y tratando de conquistar su pasado histórico. Lo irracional de algunas situaciones sólo puede explicarse por una especie de maldición que pesa sobre el país y que va hasta sus orígenes.

La ciudad se convierte en un personaje en muchas novelas.

- o Agustín Yáñez, *Ojerosa y pintada*, publicada en 1960.
- o Armando Ramírez, *Chin-chin el Teporocho*, publicada en 1972.



- o José Rubén Romero, *La vida inútil de Pito Pérez*, publicada en 1938.
- o Gustavo Sainz, *La princesa del Palacio de Hierro*, publicada en 1974.
- o Gustavo Sainz, *Compadre Lobo*, publicada en 1978.

Ciudad y modernización no van separadas. La segunda mitad de la década de los cuarenta representó, por los menos para los sectores más favorecidos de la sociedad mexicana, la época en que nuestro país ingresó a una modernidad caracterizada por un estilo de vida fuertemente influenciado por costumbres y hábitos de consumo importados de los Estados Unidos. La capital llegaba al millón de habitantes y la nación ya no era gobernada por militares. La alianza con los Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial había enriquecido al país y el acelerado crecimiento producía la primera generación de millonarios mexicanos desde los años del Porfiriato. La clase media crecía y los aparatos electrodomésticos comenzaban a invadir los hogares mexicanos, prometiendo a las sufridas amas de casa una liberación nunca antes soñada. La juventud incorporó nuevos valores y todo eso quedó marcado en la literatura. De hecho, se conoce como literatura de la onda a los libros producidos por los escritores jóvenes de ese momento, cuyo principal representante es José Agustín.

- o José Agustín, *De perfil*, publicada en 1966. Gustavo Sainz, *Gazapo*, publicada en 1965.
- o Vicente Leñero, *Estudio Q*, publicada en 1965, toca el tema de la televisión.
- o José Emilio Pacheco, *Las batallas en el desierto*, publicada en 1972.
- o Parménides García Saldaña, *Pasto verde*, publicada en 1968.
- o Orlando Ortiz, *En caso de duda*, publicada en 1968.

- o Manuel Farill, *Los hijos del polvo*, publicada en 1968.

#### h) Novela política

*La sombra del caudillo*, de Martín Luis Guzmán, publicada en 1929, inaugura en las letras mexicanas la novela política. El tema del poder siempre ha brillado por su presencia en las letras mexicanas. La política se hace presente en todos los géneros literarios a partir de Fernández de Lizardi, porque escribir fue una forma de hacer política.<sup>143</sup>

Algunas novelas de este orden son: de Jorge Ibarguengoitia, *Maten al león*, publicada en 1969, en la que cuenta la situación política de una Isla en el Caribe que se parece muchísimo a México.

Luis Spota, *La costumbre del poder (seis tomos)* publicada de 1975 a 1980.

#### i) Movimientos sociales

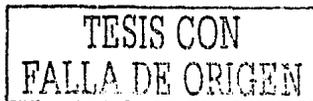
##### Guerrilla

En la década de los años 70, la guerrilla campesina se convirtió en un problema serio para el país. Lucio Cabañas y Genaro Vásquez fueron las cabezas de un movimiento armado, político y social. Algunos escritores se han preocupado de esto en obras como la compleja novela de Jorge Aguilar Mora, *Si muero lejos de ti* (1979) y Héctor Aguilar Camín con *La guerra de Galio* (1991).

La novela más importante que aborda esta temática es *Guerra en el paraíso* (1991) de Carlos Montemayor, una novela de no ficción, elaborada con base en una estricta investigación documental, que

---

<sup>143</sup> Emmanuel Carballo en homenaje a *La sombra del caudillo*.



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

resulta ser el testimonio del movimiento armado encabezado por Lucio Cabañas que luchó en defensa de los campesinos mexicanos en la sierra de Guerrero. Al mismo tiempo es una reflexión histórica sobre los orígenes de la lucha, sus consecuencias y la importancia que tuvo para la conciencia histórica del país. Otra obra al respecto es de Salvador Castañeda, *Porqué no dijiste todo*, publicada en 1980.

1968

La matanza de Tlatelolco, parece ser el último hecho social que la literatura mexicana registra en sus letras. Conforme fue avanzando el siglo, los problemas sociales se fueron aminorando y con ello se creó una conciencia social adormilada. Los temas de entonces a la fecha son los íntimos, personales y en su defecto, históricos.

No obstante de ser uno de los íconos de la sociedad que lucha contra un gobierno opresor, el dos de octubre, aparece rara vez como tema central.

Elena Poniatowska, en *La noche de Tlatelolco*, publicada en 1971, confirma su preocupación por lo social. Más que una novela propiamente hablando, estamos frente a un conjunto de testimonios, que unidos, cuentan una historia. Esta obra es considerada como un relato de no ficción.

- o Ma. Luisa Mendoza, *Con él, conmigo, con nosotros tres*, publicada en 1971.
- o René Avilés Favila, *El gran solitario del palacio*, publicada en 1971.

## j) Novela social

José Revueltas, es uno de los mejores escritores de México y de mayor compromiso con su País, desde la posición de izquierda. *Los muros de agua*, publicada en 1941, tiene como personajes a presos políticos. *El luto humano*, publicada en 1943, da voz a campesinos y desposeídos. *Los días terrenales*, publicada en 1949, hace un retrato crudo de las capas sociales. *Los motivos de Caín*, publicada en 1957, condena la brutalidad de los soldados norteamericanos en la Segunda Guerra Mundial.

José Mancisidor en *Frontera junto al mar*, publicada en 1953, toca el tema de la invasión de Veracruz por la Infantería de Marina Norteamericana en 1914.

En este rango también se incluyen las obras de Luis Spota que tienen más valor comercial que literario, pero que fueron de gran aceptación como *Murieron a mitad del río*, publicada en 1948. Parece que la aportación de Spota a la novela es su preocupación por el bienestar de su País. Otra novela importante publicada en 1956 fue *Casi el paraíso*.

- o Elena Poniatowska, *Hasta no verte Jesús mío*, publicada en 1969, en la que cuenta la vida de una sirvienta.
- o Vicente Leñero, *El Evangelio según Lucas Gavilán*, publicada en 1979.
- o Jorge Ibargüengoitia, *Las muertas*, publicada en 1977, en la que narra un caso de la vida real, a partir de una nota periodística.
- o Agustín Ramos, *Al cielo por asalto*, publicada en 1979.
- o Carlos Montemayor, *Mal de piedra*, publicada en 1981, toca el tema de la silicosis, entre los mineros del Norte de País.
- o Miguel Álvarez Acosta, *La frontera plural*, publicada en 1979, en la que narra el problema de los mexicanos ilegales en Estados Unidos.

k) Problema obrero

Los problemas sociales que vivía la nación mexicana a mitad del siglo pasado, eran los de una nación moderna llena de desigualdades. En la lucha social, el movimiento obrero dio la batalla desde los sindicatos, el partido político, las huelgas. Algunos de los autores que tocan el tema, narran su experiencia personal, como Gerardo de la Torre. Otros lo abordan como un problema de poder. Pero este, al igual que otros conflictos sociales de México, cada vez aparece menos en la literatura nacional.

Algunas novelas son:

- o Fernando del Paso, *José Trigo*, publicada en 1966, donde trata una huelga de obreros ferroviarios y las corrupciones de los dirigentes.
- o Gerardo De la Torre, *Muertes de Aurora*, publicada en 1981, en la que narra su participación en el movimiento obrero petrolero.
- o López y Fuentes, *Huasteca*, publicada en 1930, que versa sobre la explotación de los trabajadores petroleros.
- o José Guadalupe de Anda, *Juan del riel*, publicada en 1943, cuenta la historia de los obreros ferroviarios por elevar sus condiciones de vida.

l) Novela policíaca

Con la publicación en 1969 de *El Complot Mongol*, novela de Rafael Bernal, la ficción del crimen en México encontró voz. Se dice que esta novela es la primera novela policíaca mexicana. Después fue Paco Ignacio

Taibo II quien se convirtió en el promotor y mejor conocido autor del neopolicíaco mexicano, la nueva aproximación que permitió que se diera un movimiento modesto pero en constante crecimiento. El neopolicíaco tiende a ser altamente político (o al menos socialmente consciente) y sus personajes vienen de la vida cotidiana de México.

Angelina Bermúdez, escritora mexicana un poco olvidada, es maestra en el género y en el relato detectivesco. Es autora de varias novelas policíacas, entre ellas, *Muerte a la zaga*, publicada en 1967.

Algunas de las obras de Paco Ignacio Taibo II son: *Nomás los muertos están bien contentos*, 1994. *Que todo es imposible*, 1995 y *Máscara Azteca y el Doctor Niebla (después del golpe)*, 1996.

#### m) Saga familiar

La necesidad de contar y oír historias se enraiza en conocer la primera historia que es la de nuestro origen, ¿de dónde venimos? La saga familiar cuenta las historias muy personales que atraviesan varias generaciones para explicar el pasado directo de los personajes. Una particularidad del tema es que son más autoras que autores quienes tocan este tema. Ejemplo de ello es una pequeña novela extraordinaria de Bárbara Jacobs, *Las hojas muertas* (1987). La multivendida novela de Laura Esquivel, *Como agua para chocolate* (1990), de Sabina Berman, *La bobo*, (1990) que es la historia de la abuela judía en México, y *Novia que te vea* (1992) de Rosa Nisán.

#### n) Lo amoroso

El tema del amor y sus fortunas e infortunios atraviesa casi cualquier historia, dejarlo fuera es olvidar un aspecto fundamental de

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

la condición humana, así en casi todas las novelas hay personajes que se empiezan a querer y a desquerer alrededor de la trama principal. No obstante hay novelas que giran específicamente en torno a este tema que incluye al erotismo. *Parejas* (1981) de Jaime del Palacio, Alberto Ruy Sánchez, *Los nombres del aire* (1987), Luis González de Alba, *Cielo de Invierno* (2000)

- o Ángeles Mastreta. *Arráncame la vida* 1985 y *Mal de amores* 1996
- o Aguilar Camín, *Las mujeres de Adriano* 1999.
- o *Tonada de un viejo amor*, de Mónica Lavín. 1993
- o *Júrame que te casaste virgen* de Beatriz Escalante 1995
- o *El primo Javier*, Edméc pardo 1996

### ñ) Novela histórica

La historia ha preocupado siempre a los novelistas, ya sea la nacional o la extranjera. Es un modo de acercarse a la realidad social del país pero también de alejarse del momento actual. Personajes como Iturbide aparecen detalladamente en *La corte de los ilusos* (1995) de Rosa Beltrán. Enrique Serna se ocupó de Santa Ana en *El seductor de la patria* (2000) para recrear un tema que ya había narrado Ibargüengoitia en 1982 en *Los pasos de López*. Lo mismo Fernando del Paso, que Silvia Molina, Severino Salazar que Hernán Lara Zavala (*Charras*-1990) o David Martín del Campo (*Atas de Ángel* -1990) han encontrado en la historia o en la reflexión sobre el abuso político, una veta enorme. Los años veintes han despertado la curiosidad de escritores como Pedro Angel Palou quien noveló en 1992 la vida de Villaurrutia con *En la alcoba de un mundo* o Jorge Volpi que hizo lo propio con Jorge Cuesta, pero ha sido Elena Poniatowska con *Tinísima* (1992) quien ha dibujado el cuadro de esas

décadas con intención de muralista. Algo parecido intenta Jorge Volpi con una novela sobre el futuro próximo en *La paz de los sepulcros* (1995) o Guillermo Sheridan con su apocalíptica *El dedo de oro* (1993), Juan Villoro con *El disparo de Argón* (1994) y *Materia dispuesta* (1997) así como más recientemente en un México paralelo, Ricardo Chávez Castañeda en *El día del Hurón* (1997).

Quizá la novela que más nos llama la atención es *La lepra de San Job* de Agustín Cadena, publicada en 1994, porque no sólo cuenta lo que sucedió hace más 100 años en Inglaterra, sino que el tema es la sífilis y como hemos de ver la enfermedad no es un tema común en la narrativa mexicana.

Otras novelas interesantes de corte histórico son:

- o Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, (1999)
- o Silvia Molina en *Ascensión Tún*, publicada en 1981, trata el problema de la guerra de castas.
- o Eugenio Aguirre, *Gonzalo Guerrero*.(1991)
- o Fernando del Paso, *Noticias del Imperio* (1987)
- o Antonio Tenorio Muñoz Cota, *El general Mújica*, 1999

#### o) Identidad y realidad interior

El referente más importante de la escritura contemporánea se encuentra en las décadas de 1950 y 1960. La escritura de este periodo se caracterizó, en general, por su naturaleza intimista, como una escritura próxima a la tragedia y a la tradición hierática, donde la identidad y la definición de sus confines, juega un papel importante ya que se trata de definir e presente: la forma de estar en un mundo globalizado donde las fronteras culturales, étnicas y raciales se han debilitado tanto que por el otro lado se llega al extremo de hacerlas razón de guerra. Algunos llaman a esta novela de corte psicológico.



Entre los escritores paradigmáticos de este periodo habría que mencionar a José Revueltas, Juan García Ponce, José de la Colina, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, Amparo Dávila y Elena Garro. Por supuesto, cada escritor generó características propias de su universo narrativo, siempre a partir de la búsqueda de epifanías personales y la presencia de algún misterio específico que el lector puede llegar a intuir a lo largo de la lectura.<sup>144</sup>

Algunas obras ejemplo de ello son:

- Sergio Pitol, *El Tañido de una Flauta*, publicada en 1972.
- Joaquín Armando Chacón, *Los largos días*, publicada en 1973.
- Carlos Fuentes, *Cumpleaños*, publicada en 1969.
- Carlos Fuentes, *Diana o la cazadora solitaria*, publicada en 1996.
- Carlos Fuentes, *Una familia lejana*, publicada en 1980.
- Ignacio Solares, *Anónimo*, publicada en 1979 y *Delirium Tremens*, (1979)
- Manuel Echeverría, *Las manos en el fuego*, publicada en 1970, en la que un joven regresa a México después de haber estudiado en los Estados Unidos.
- Raúl Rodríguez Cetina, *El desconocido*, publicada en 1977, en la que un joven homosexual se enfrenta a la dudosa identidad de su pareja.
- Juan García Ponce, *La Invitación*, publicada en 1972.
- Jaime Torres Bodet, *Sombras*, publicada en 1937, cuenta la vida de una mujer y la examina.
- Gilberto Owen, *Novela como nube*, publicada en 1928 una novela mitológica de búsqueda personal.

---

<sup>144</sup> Cfr. Lauro Zavala, *El cuento y la novela mexicana*.

- o Luis Zapata, *El vampiro de la colonia Roma*, publicada en 1979.
- o Carlos Fuentes, *Las buenas conciencias*, publicada en 1960.
- o Sergio Galindo, *El bordo*, publicada en 1960.
- o Agustín Yáñez, *Archipiélago de mujeres*, publicada en 1943.
- o Rubén Salazar Mallén, *Páramo*, publicada en 1944.
- o Efrén Hernández, *Cerrazón sobre Nicomaco*, publicada en 1946

p) Creación

Según Brushwood, “la meta ficción, o sea, la narración que se refiere a la narración es la característica preponderante en la novela mexicana de la década de los 70. Llega a su apogeo alrededor de 1978.”<sup>145</sup>

La escritura se convierte en el tema de la escritura. Son el escritor y su mundo el tema principal y ya no lo social.

La lista comienza con Gustavo Sainz, *Obsesivos días circulares*, publicada en 1969.

- o Carlos Fuentes, *Cambio de piel*, publicada en 1967.
- o José Emilio Pacheco, *Morirás lejos*, publicada en 1967.
- o Vicente Leñero, *El Garabato*, publicada en 1967.
- o Luis Guillermo Piazza, *La mafia*, publicada en 1967.
- o René Avilés Favila, *Los Juegos*, publicada en 1967.
- o Josefina Vicens, *El libro vacío*, publicada en 1958.
- o Salvador Elizondo, *El hipogeo secreto*, publicada en 1968.
- o Julieta Campos, *Tiene los cabellos rojizos, y se llama Sabina*, publicada en 1974
- o Edmée Pardo, *Espiral*, publicada en 1996.

<sup>145</sup> J.S. Brushwood, *La novela Mexicana (1967-1982)* p. 105

### 3.3 CONCLUSIONES

La novela mexicana en el siglo XX se ha nutrido por una gran cantidad de autores, alrededor de 150, que han explorado a su vez una gran variedad de asuntos que podemos concentrar los más socorridos en una veintena.

La primera mitad del siglo muestra una marcada tendencia a narrar los conflictos sociales que sufrió la nación. Esto en parte por el antecedente narrativo, ya que las novelas previas pertenecían al realismo y costumbrismo cuyas obras eran registros casi sociológicos del momento. Así, las primeras novelas del siglo XX son el resabio del registro costumbrista de los usos sociales pero al que ya se le suma el registro de la efervescencia política y social que vivió el país. El escritor de principios de siglo estaba consciente de que sus palabras eran la conciencia de la sociedad que se formaba. Ya lo vimos en las palabras de Mariano Azuela que habla de la función de la novela como la de recoger lo que no siendo todavía historia, o siéndolo ya, pero, sin orden ni concierto, puede ser leyenda moderna o epopeya social contemporánea.

Así los grandes problemas nacionales eran también los problemas de los individuos, los asuntos personales finalmente eran supeditados a los asuntos de la sociedad. La historia nacional dejaba poco espacio para la historia individual. Conforme el país fue alcanzando estabilidad política y económica, la necesidad de la conciencia social pasó a un segundo plano para dar voz a la conciencia de lo individual. Quizá el crecimiento de las urbes borraba la identidad de los hombres y había que recuperarla antes de perderla. La historia de la nación se sustituyó por la historia pequeña de las familias y los dramas muy personales. La novela dio un giro que va de lo nacional y los problemas de país a lo individual. Incluso cuando otro gran conflicto social sacudió el país, la

novela estaba explorando las honduras del alma y fueron muy pocos escritores los que se ocuparon de los movimientos sociales de fines de los años sesenta y principios de los setenta.

Entonces los problemas de la escritura pasaron a ser también los temas de la novela. Lo que importaba al escritor era sobre todo escribir. Pero esa marcada tendencia a lo personal tuvo un pequeño giro y se enfocó en la preocupación por el país y lo social pero en los hechos del pasado. Surgió la novela histórica con gran fuerza para revivir y explicar desde otro lado los episodios de la vida nacional e internacional así como de los personajes que vivieron esos tiempos.

Últimamente hay una tendencia hacia la mezcla de lo individual y social que puede reunirse en un género de la prosa, a veces también en la novela, que es la memoria de viaje. Muestra de ello son el trabajo de Sergio Pitlor e Ignacio Padilla

Es de llamar la atención que el movimiento social que generó el Ejército Zapatista de Liberación Nacional no ha producido una novela notable, y que el problema de las muertas de Juárez tampoco. Es como si los escritores cada día fueran más ajenos a la circunstancia del mundo colectivo que viven.

Por esto mismo, no es de extrañarse, que el problema del SIDA haya sido mirado muy a penas por los escritores mexicanos. Además tomemos en cuenta que si la novela mexicana repara en situaciones de no ficción, el interés está centrado en los conflictos de orden político y social. Los problemas de salud no son muy frecuentados en la novela mexicana, apenas hay algo sobre paludismo, sífilis y un poco de SIDA.

La novela mexicana de finales del siglo XX es el pasaporte de huida de la realidad del país: bastante se tiene con sufrirlo como para todavía retratarlo. No hay proyecto de nación, no hay comunidad nacional, sólo individuos que miran hacia adentro y hacia atrás, con nostalgia, el México que fuimos y las personas que somos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

En resumen, si a principios del siglo XX, la novela política eclipsaba a la novela de tinte existencial y de cuestiones puramente humanas, para fines de ese siglo y principios del XXI, las cuestiones individuales han opacado casi por completo los problemas de la nación, a pesar de sucesos históricos tan importantes como el del Ejército Zapatista de Liberación Nacional. Esto puede ser observado en el Cuadro cronológico. En palabras de Brushwood:

“Es patente que la preocupación por la realidad mexicana ha pasado de subrayar problemas caracterizados sociológicamente a tomar conciencia de la importancia humana, en un sentido más general, y a la indagación que tiene como objeto comprender cómo está relacionado el acto creativo con la realidad. A veces, una novela no comprometida, en la acepción social común del término, puede mostrar sutilmente una grave inconformidad con la vida contemporánea, sea mexicana o universal”.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> J.S Brushwood, *Op. Cit.* p. 220

#### IV. EL SIDA COMO PROBLEMA SOCIAL

Que el SIDA es un problema social es casi una obviedad decirlo. Basta con echar una mirada al mundo y al modo como la enfermedad ha afectado lo social, político, económico, educativo y religioso, para saberlo. Pero empezó siendo un problema de salud: un virus desconocido hasta 1980 que dejaba sin defensas a algunos cuantos (homosexuales, básicamente) para el que no había cura ni vacuna. Sin embargo, en pocos años el problema rebasó los límites de la salud para trastocar al mundo entero: estábamos frente a la peste más grande de la historia de la humanidad, el virus se propagó a una velocidad geométrica por todos los sectores sociales y se convirtió en la pandemia que aún hoy día, a 20 años de ello, amenaza con acabar con algunas poblaciones del mundo en su totalidad. El SIDA se convirtió prontamente en un problema de salud pública muy complejo, con múltiples repercusiones psicológicas, sociales, éticas, económicas y políticas que rebasan el ámbito de la salud.

¿Cómo un problema de salud se convierte en un problema social?  
¿Cómo hace la sociología para definirlo como tal para su objeto de estudio?

Émile Durkheim, hace más de 100 años se hizo la misma pregunta con respecto a un asunto que le ocupaba: el suicidio. ¿Cómo definir el suicidio como un problema social y no como un problema de salud mental, como hasta entonces se le consideraba? Esa pregunta fue la que dio origen a su famoso libro *El suicidio*. Durkheim observó los hechos y

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

su registro en las estadísticas. Encontró que el número de suicidios, la frecuencia con que ocurrían, la sociedades donde se daban, las personas que los cometían, la estación del año en que ocurrían, ponían en evidencia que el suicidio era un fenómeno básicamente de naturaleza social y no de origen psicopatológico, racial, ni cósmico. Lo que hizo fue ordenar los datos que se tenían, entenderlos, cruzarlos, interpretarlos y finalmente comprobar su hipótesis que era que el suicidio es un fenómeno social.

Así, para este capítulo tomamos al libro de *El Suicidio* como ejemplo para definir el problema social del que se ocupan las novelas mexicanas a analizar. Es importante aclarar, no obstante, que guardamos distancia con la metodología funcionalista para abordar nuestro problema de estudio en general, pero reconocemos su utilidad y pertinencia *solamente* para este capítulo pues los procedimientos que propone nos ayudan a definir un fragmento de la realidad social que es de la que se ocupan las novelas mexicanas a analizar. La gran aportación de Durkheim con este libro es que resuelve la necesidad de la investigación sobre un tema de salud concreto que la realidad impone.

La lógica de Durkheim se podría resumir en lo siguiente: definir el problema de estudio a partir de su función. Lo que aquí haremos es definir al SIDA como enfermedad en el mundo y en México, para después exponer los resultados estadísticos sobre el asunto y ver en los hechos que el SIDA es un problema social por sus consecuencias pero a partir, también, de cómo se genera.

#### 4.1 EL SIDA COMO ENFERMEDAD

Empecemos por esclarecer el vocablo SIDA. SIDA es el nombre con que se conoce a una enfermedad que se desarrolló a fines del siglo XX. SIDA es una palabra formada por las siglas de Síndrome de Inmuno

Deficiencia Adquirida. La palabra síndrome se refiere a un grupo de problemas de salud que componen una enfermedad, pero no a la enfermedad en si misma. Inmunodeficiencia significa que el sistema del cuerpo que combate enfermedades deja de ser efectivo, es deficiente. Adquirida significa que no es propia de la naturaleza del organismo.

“El SIDA es causado por el Virus de Inmunodeficiencia Humano, VIH, que debilita el sistema inmune. El VIH realiza un trabajo destructivo, y cuando los niveles de defensas (CD4) están por debajo de 200, se desarrolla lo que se conoce como SIDA”<sup>147</sup>.

Se dice que alguien es seropositivo, cuando sale positiva la prueba con la que se localiza el VIH en una muestra de sangre. Rigurosamente se puede decir que toda persona con SIDA es seropositiva, pero no todos los seropositivos tienen SIDA ya que la infección pasa por distintos momentos, aunque en el habla popular se dice que tiene SIDA una persona seropositiva. Susan Sontag lo explica así:

“La infección se clasifica en tres etapas. 1. Infección por VIH; 2, Complejo relacionado con el SIDA (CRS) –que se refiere a las manifestaciones del síndrome- y 3, el SIDA mismo, para quedarse con una de dos posibilidades (o con ambas): la menos catastrófica: que no todos aquellos que han sido infectados avanzarán a serán promovidos de la infección por el VIH a la categoría superior, o bien la más catastrófica y es que si lo sean. El SIDA hace que las personas sean consideradas enfermos aún antes de estarlo”<sup>148</sup>.

Hay varias teorías que explican el origen del virus, la más aceptada dice que es una mutación o cambio en un virus propio de una especie de

<sup>147</sup> Definición aceptada por la organización mundial de la salud.

<sup>148</sup> S.Sontag. *La enfermedad y sus metáforas*. p. 43

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

TESIS CON  
FALSA DE OPINION

mono africano, que pasó a la sangre humana y allí se adaptó y reprodujo. La cronología de la enfermedad, en breve, se resumiría así:

- En 1981 se registraron los primeros casos entre homosexuales.
- En 1983 Luc Montagnier descubrió el agente causante: el VIH (virus de inmunodeficiencia humana).
- En 1985 estuvieron disponibles las pruebas para analizar qué sangre contenía o no el VIH.
- En 1983 se manifestó la epidemia del SIDA también en personas heterosexuales.
- En 1985 había el registro de casos en todos los continentes.
- En 1987 se crearon diversos organismos para tratar de contener la rápida propagación. También en esta fecha, la Administración de Alimentos y Medicamentos estadounidense, la FDA, autorizó el primer fármaco para tratar el SIDA.
- En 1996 la terapia triple antirretroviral estuvo disponible.<sup>149</sup>

En resumen, el SIDA es una enfermedad que se adquiere por contagio, que debilita el sistema inmune y que causa la muerte, para la que hay tratamiento de control pero no cura ni vacuna. Lo que la distingue de otras enfermedades, es la velocidad y el modo como se propaga, el número y tipo de afectados, el impacto social que ha tenido, y que es evitable.

---

<sup>149</sup> Información proporcionada por el Comité Independiente Antisida.

#### 4.1.2 El SIDA en el contexto mundial y grupos afectados

¿Qué ha pasado con el SIDA desde que se descubrió? En los veintitrés años que han transcurrido desde que se descubrió el VIH como tal, el mundo ha sentido y resentido fuertemente su presencia ya que pasó de ser una enfermedad exclusiva de un grupo con cierta preferencia sexual a una enfermedad colectiva que ataca a la sociedad en su conjunto y cuyos efectos actúan sobre la misma.

Para el año 2002 se calculó que existían 40 millones de personas con VIH en el mundo<sup>150</sup>. Para ese mismo año, el número acumulado de defunciones a causa del SIDA fue de 21.8 millones de personas, de las cuales 17.5 millones corresponden a adultos, 9 millones a mujeres, y 4.3 millones a menores de 15 años. Se estima que esto ha causado un acumulado de 13.2 millones de huérfanos a causa del SIDA en el mundo de los cuales 110,000 corresponden a América Latina. El SIDA ha pasado a ser la cuarta causa de muerte en todo el mundo, pero la primera causa para el continente africano. Este impacto ha sido tan brutal, que en países como en Botswana y Zimbabwe la expectativa de vida al nacer se ha reducido en poco más de 30 años.<sup>151</sup>

De acuerdo con las últimas estimaciones de infecciones en adultos de 15 a 49 años, y considerando al continente americano en su conjunto, el 0.56% de este grupo se encuentra infectada por el VIH al iniciar el presente milenio. Cada diez segundos, el VIH cobra una nueva víctima en el mundo. A nivel de América Latina y la región del Caribe, se estimó que en 1999 se infectaron 567 personas por día, lo cual implica que muchos de esos hombres, mujeres y niños morirán en

---

<sup>150</sup> Consultar el anexo donde hay cuadros e imágenes estadísticas que ilustran la situación actual del SIDA en el mundo.

<sup>151</sup> Datos proporcionados por ONU-SIDA en su informe en el año 2002.

la siguiente década, uniéndose a las 557 mil muertes ocasionadas por el SIDA en las últimas dos décadas.

#### 4.1.3 El SIDA en el contexto mexicano

En México aunque el SIDA sigue las tendencias mundiales, se comporta de un modo particular ya que nuestra sociedad tiene características específicas que lo determinan de cierto modo. Y es esta la realidad que las novelas a estudiar registrarán: no sólo el problema del SIDA, sino el SIDA a partir del contexto mexicano, sea México o no el espacio geográfico en el que suceden las narraciones. Ya que como explica Jean Franco es su libro *La cultura moderna en América Latina*

“La obra de un escritor se origina en una serie de experiencias individuales que lo marcan, que le dejan un pasado y alienante estado de preñez y que cada autor se debe a una realidad específica (cultural o social) que lo persigue.”<sup>152</sup>

En relación al el número total de casos reportados en el mundo, México ocupa el tercer lugar en el continente americano, después de Estados Unidos y Brasil; sin embargo, en cuanto a la frecuencia con que algún mexicano se infecta, México se ubica en el décimo cuarto sitio entre el continente americano y el sitio setenta y dos a nivel mundial. El VIH en población adulta mexicana (de 15 a 44 años de edad) registra una cifra relativamente baja del 0.29%, sobre todo si se le compara con los países cercanos, los cuales registran cifras más elevadas como Belice (2.01%), Guatemala (1.38%), Honduras (1.92%) y los propios Estados Unidos (0.61%).

---

<sup>152</sup> J.Franco. *La cultura moderna en América Latina*. P. 26

El primer caso de SIDA en México fue diagnosticado en 1983.<sup>153</sup> Después de un crecimiento inicial lento, a partir de mediados de los años ochenta, la epidemia registró un crecimiento geométrico; al inicio de la década de los noventa este crecimiento disminuyó, mostrándose una aparente tendencia hacia la estabilización de 1994 a la fecha, con alrededor de 4,100 casos nuevos al año.

Desde el inicio de la epidemia hasta el 30 de diciembre del año 2000, en México se registraron de manera acumulada 47,617 casos de SIDA. Sin embargo, debido a los fenómenos de retraso en la notificación y el subregistro<sup>154</sup> se considera que en realidad podían existir alrededor de 64,000 casos.

La transmisión sexual ha sido la causante del 86.7% de los casos acumulados de SIDA en México, de los cuales 61.8% corresponden a hombres que tienen sexo con hombres y el 38.2% a heterosexuales. El 10.7% se originaron por vía sanguínea, de los cuales 72.5% corresponden a transfusión sanguínea, 8.3% están asociados al consumo de drogas inyectables, 11.1% a donadores, 7.9% a hemofílicos, y menos del 1% a la categoría exposición ocupacional. La transmisión perinatal representa el 2.0% del total de casos; y la categoría combinada de Hombres que tienen sexo con otros Hombres y Usuarios de drogas inyectables el 0.6%.

El 85.7% de los casos acumulados de SIDA corresponden a hombres y el 14.3% a mujeres, estableciéndose una relación hombre-mujer de 6 a 1, la cual se incrementa a 9 a 1, cuando se analizan únicamente los casos acumulados por transmisión sexual (hombres 90.3% y mujeres 9.7%). Sin embargo, al interior del país se observan estados con relaciones que van de 3 a 1 (Puebla, Tlaxcala y Morelos), hasta otras con razones de 12:1 (Nuevo León). Lo anterior muestra la

<sup>153</sup> Toda la información estadística respecto al SIDA en México es obtenida de los reportes de CONASIDA.

<sup>154</sup> El subregistro se refiere a la problemática de contar con la información precisa ya que muchas personas ocultan el padecimiento.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

heterogeneidad en la forma de transmisión del SIDA a lo largo del territorio nacional, que en algunas entidades es predominantemente homo/bisexual y en otras heterosexual.

El SIDA afecta mayoritariamente a la población en edad productiva en ambos sexos (15-44 años), teniendo graves repercusiones en el bienestar económico de miles de familias. El 2.4% de los casos corresponden a menores de 15 años.

El más alto índice de tasas acumuladas de SIDA están en el Distrito Federal, Jalisco y Morelos y el menor índice de tasas acumuladas están en Chiapas, Zacatecas y Guanajuato. Según el Registro Nacional de Casos de SIDA, actualmente se encuentran vivos el 39.3% de los casos de SIDA. Un análisis por institución muestra que uno de cada dos casos se concentran en la Secretaría de Salud (49.8%) y cerca de una tercera parte en el Instituto Mexicano del Seguro Social (30.6%).

### 4.1.4 El SIDA en distintas sociedades

A lo largo de su historia, el SIDA se ha manifestado de distintas maneras de acuerdo con el país en que se desarrolla; lo cual nos lleva a inferir que la sociedad y sus prácticas es determinante en el contagio. En otras palabras, al ser un problema que se reproduce por la colectividad, el comportamiento de la enfermedad depende de la estructura sociocultural en la que está inserta y por tanto no se muestra igual en las distintas sociedades.

Actualmente el SIDA se encuentra en todos los países del mundo pero en cada país tiene sus particularidades. Para el planeta entero, el SIDA se ha convertido en una crisis importante para el desarrollo. Mata a millones de adultos en su plenitud. Fractura y empobrece a las familias, debilita a las fuerzas de trabajo, deja huérfanos a millones de niños y amenaza el tejido social y económico de las comunidades, así como la

estabilidad política de las naciones. Pero en el África, al sur del Sahara, es donde ha hecho mayores estragos. En África el 70% de los adultos y el 80% de los niños viven con VIH, y tres cuartas partes de las personas que han fallecido es a consecuencia del SIDA. Se estima que durante el año 2000, cerca de 3.8 millones de personas se contagiaron de VIH en el África al sur del Sahara y que 2.4 millones de personas murieron por la enfermedad en la región. El SIDA es la principal causa de muerte en África. En esa región, la tasa de crecimiento económico se ha reducido ya en por lo menos el 4% por causa del SIDA. La productividad laboral se ha reducido hasta en un 50% en los países más gravemente afectados. Se calcula que para el 2020, en los países más gravemente afectados más del 25% de la fuerza de trabajo puede llegar a perderse por causa del SIDA.

Que esto sea así específicamente en África se explica porque se practica la poligamia en los grupos étnicos, porque la miseria en la que se encuentran no permite adquirir condones como método para prevenir la infección, porque culturalmente el SIDA no es entendido como en el resto del mundo. Ejemplo de esto último es que el Primer Ministro sudafricano Thabo Mbeki, quien ha citado las teorías del Dr. Peter Dusberg, de San Francisco, asegura contra la unánime opinión científica internacional, que el virus del VIH no causa el SIDA, o por lo menos no por sí solo. Con base en esa teoría, Mbeki suspendió un programa experimental que administraba el antiviral AZT a las mujeres embarazadas, algo que, según los expertos no hace sino contribuir a la transmisión perinatal, de madre a hijo, del virus del SIDA.<sup>155</sup>

Las poblaciones seropositivas de África no reciben fármacos antivirales y por lo tanto, no frenan la réplica de copias del virus en su sangre, lo cual aumenta vertiginosamente las tasas de infección entre las parejas; es mayor de hombres a mujeres y de madres a hijos.

---

<sup>155</sup> Declaración de Durban, manifiesto contra la política.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Hasta ahora, Asia había escapado de las altas tasas de contagio que se registran en África. Sin embargo, la epidemia se está propagando ahora más rápidamente en Europa Oriental y el Asia Central, donde la mayoría de los nuevos contagios ocurren entre toxicómanos por vía endovenosa. Solamente en tres países, Camboya, Myanmar y Tailandia (los que reciben más turismo), las tasas de prevalencia de la enfermedad superan al 1% en las personas de 15 a 49 años de edad. Durante el año 2001, en el Sur y en el Sureste de Asia, se contagiaron 780,000 adultos, de los cuales dos terceras partes eran hombres. En el este de Asia y en el Pacífico se reportaron 130,000 nuevas infecciones. Parece que en India hay más de cuatro millones de personas, y en China, aunque el dato no es oficial, se calcula que hay 6 millones a pesar de que el gobierno dice que es un millón el número de infectados.<sup>156</sup>

Una de las tendencias más dramáticas del mundo se presenta en los países de Europa oriental y en la ex Unión Soviética. A pesar de que la región solía tener tasas muy bajas de prevalencia del virus, la región enfrenta un acelerado incremento en el número de nuevas infecciones. Las guerras, migraciones, y alto índice de drogadicción, están directamente relacionadas con ello. Hacia finales de 1999 se reportaban 420,000 infecciones, mientras que el año 2001 esta cifra fue muy superior a las 700,000 infecciones.

En América Latina, se estima que 150,000 adultos y niños se contagiaron de VIH durante el año 2000, con lo cual, el número total de infecciones alcanza 1.4 millones de casos en la región. El Caribe por su parte, tiene la mayor tasa de infecciones de VIH del mundo, después del África al sur del Sahara. El SIDA ya es la principal causa de muerte entre los hombres y las mujeres jóvenes en la región.

Recordemos que el caribe es una zona con altísima población móvil: la gente pasa por ahí ya sea como turista, trabajador o

---

<sup>156</sup> Dato proporcionado por the United Nations Populations Fund, en su reporte con respecto al SIDA.

comerciante e intercambia servicios y fluidos corporales al por mayor. Además las zonas del caribe son conocidas por la libertad con que manejan su sexualidad, que en tiempos de SIDA, resulta muy peligroso.

Los países con ingresos elevados han visto una disminución importante en el número de muertes relacionadas con el SIDA en la parte final de la década de los 90, probablemente por que han invertido mayor dinero en campañas y porque la gente tiene recursos para el sexo protegido. Sin embargo, estas buenas noticias contrastan con el hecho de que los esfuerzos de prevención parecen estar disminuyendo, mientras que las nuevas infecciones se mantienen sin reducción. En el 2000, a pesar de años de campañas de sensibilización de la población, alrededor de 30,000 personas se contagiaron de VIH en Europa occidental y más de 45,000 en Norteamérica.<sup>157</sup>

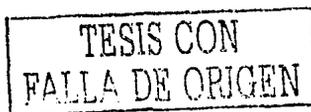
#### 4.2 EL SIDA COMO PROBLEMA SOCIAL

Hasta ahora, lo que hemos visto es que el SIDA es un problema recurrente en el mundo y cuyas repercusiones son enormes. El científico Durkheim dedica las primeras dos partes de su libro a exponer los datos estadísticos y a reflexionar sobre ellos para concluir que el suicidio es un problema social. Para la elaboración de este fragmento seguiremos el mismo procedimiento pues entendemos que el SIDA es un problema social por sus efectos en la sociedad pero también por el modo y las condiciones propias para el contagio. Reflexionaremos sobre la información que proporcionan los organismos oficiales en relación a 8 tópicos en concreto y trataremos de entrever qué sugieren esos datos.

Los argumentos por los que sostenemos que el SIDA es un problema social son porque

---

<sup>157</sup> Boletín ONU 01/007 Febrero 20, 2001. De las Naciones Unidas sobre VIH/SIDA.



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

a) Es una enfermedad determinada por cierto tipo de prácticas sociales, b) Existen condiciones sociales óptimas para su propagación, c) Afecta de modo distinto a hombres y mujeres, d) Es una pandemia, e) es una enfermedad prevenible f) Tiene consecuencias económicas, sociales, políticas y culturales, g) Es una enfermedad estigmatizada, h) Genera movimiento social.

a) Es una enfermedad determinada por cierto tipo de relaciones y prácticas sociales.

Al ser el SIDA una enfermedad de contagio, entendemos que es el contacto entre los miembros de la sociedad y el intercambio de fluidos que exista entre ellos lo que determinará la reproducción del virus o no.

Así, esta enfermedad está inserta en cierto tipo de relaciones sociales en las que intervienen el intercambio de fluidos corporales. Por eso las principales formas de contagio son vía sexual, sanguínea y perinatal. Por lo tanto aquellas personas de la sociedad que están expuestas a la infección son las que tienen vida sexual activa, han recibido transfusión de sangre o han compartido instrumentos que entren en el sistema sanguíneo (como el uso de jeringas) o crecen en el vientre de una mujer infectada que hizo cualquiera de las dos primeras prácticas.

Así las cosas, las personas que no practiquen ninguna de acciones está a salvo pero casi toda la población mundial está expuesta tarde que temprano a llevar una vida sexual; a reproducirse, a una transfusión sanguínea, a intercambio de objetos intravenosos. Por tanto el SIDA es una enfermedad que puede atacar a cualquiera.

Para llevar a acabo estas actividades sin riesgo es necesario cubrir el protocolo de higiene y cuidado necesario en cada caso: el sexo protegido, no usar objetos que no sean de uso personal y desechables, no recibir sangre infectada, etc.

Todos los organismos gubernamentales y no gubernamentales coinciden en los tres tipos de contagio.

En el ámbito de la sexualidad, las infecciones se dan por comercio sexual, entre homosexuales (hombre o mujeres), y heterosexuales.

La transmisión sexual ha sido la principal causante de contagio de SIDA en el mundo. En México ha causado el 90% de los casos acumulados de SIDA. En este sentido, se ha considerado a México como un país cuya epidemia se concentra fundamentalmente en el grupo de hombres que tienen sexo con hombres (HSH), con un peso superior al 50% en el total de casos acumulados. Recordemos que al principio de la enfermedad era un mal casi de homosexuales exclusivamente.

Sin embargo, al clasificar los casos según año de diagnóstico, puede observarse que dicho grupo muestra una tendencia sostenida a la disminución en los últimos años, en tanto que la proporción de transmisión heterosexual crece de manera geométrica. Esto es por que al ser el grupo homosexual el más afectado, incluyó de inmediato prácticas de seguridad con mayor eficacia. Como el grupo heterosexual se sentía fuera de peligro, no incluyó prácticas de seguridad y ahora es el más afectado.

La infección vía sanguínea se debe a tres tipos de prácticas: drogadicción, comercio de sangre y transfusiones de sangre.

En México, desde 1986, existen leyes que prohíben la comercialización de sangre y obligan a que toda la sangre transfundida sea analizada previamente. Además, se han realizado actividades educativas dirigidas a los donadores con la finalidad de evitar que personas con prácticas de riesgo donen sangre.

Como resultado de lo anterior, los casos nuevos de SIDA en México debidos a transfusión sanguínea y hemoderivados, según fecha de notificación, presentan una notable reducción durante el periodo

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1990-2000, al pasar de 14.57% a 0.02%. Asimismo, los casos de SIDA por transfusión sanguínea y hemoderivados, según fecha de diagnóstico, comenzaron a disminuir a partir de 1988, hasta que en 1999 y el año 2000 no se han presentado casos relacionados con esta forma de transmisión.

El contagio por el uso compartido de agujas, que se conoce como parenteral, es una preocupación creciente en varias naciones. El consumo de drogas intravenosas es responsable del 40 por ciento de las nuevas infecciones en Argentina y el 28 por ciento en Uruguay.<sup>158</sup>

Afirman los españoles<sup>159</sup> que al Sur de Europa el contagio parenteral (España e Italia) representa el grupo de riesgo más importante. En España, aproximadamente el 65% de los casos transmitidos pertenecen a este grupo de riesgo. Sin embargo, en Estados Unidos tan sólo representan el 26% de los casos.

El contagio Perinatal se refiere a aquel que está relacionado con el nacimiento. Ya sea que se dé en la gestación o en el amamantamiento.

“El VIH/SIDA no sólo afecta la salud de las embarazadas sino que además les impone una terrible carga, puesto que las mujeres temen transmitir el virus a sus hijos. La transmisión de la madre al hijo es la más importante causa de contagio con el VIH entre los niños menores de 10 años, según informa el Fondo de Población de las Naciones Unidas. Se estima que a finales de 2000, 4.3 millones de niños menores de 15 años murieron a causa del SIDA, de ahí la importancia de brindar atención de alta calidad antes y durante el parto a fin de ayudar a reducir la transmisión”<sup>160</sup>.

---

<sup>158</sup> Notimex. 16 de enero 2003

<sup>159</sup> SIDA *enfoque/mología* Dres. José I. Belda, Rafael Martínez-Costa y Manuel Díaz

<sup>160</sup> Címac Noticias. 3 de Diciembre de 2001.

En México, la transmisión perinatal es la principal vía de contagio del VIH/SIDA en menores de 15 años, ya que dos de cada tres casos se deben a esta forma de contagio (68.7%). La transmisión sanguínea se relaciona con alrededor de uno de cada tres casos pediátricos (28.5%). Los casos asociados a la transmisión sexual ascienden a 2.8%. Cabe destacar que se desconoce la vía de transmisión en poco más de una quinta parte del total de casos pediátricos (22.5%). Según el Registro Nacional de Casos de SIDA, actualmente se encuentran vivos el 45.4% de los casos de menores de 15 años y el resto ya falleció.

México cuenta con una política nacional de tratamiento gratuito, la cual intenta cubrir al 100% de las mujeres embarazadas y los menores de 18 años. Asimismo ha conseguido mantener en un nivel bajo la prevalencia de infección por VIH en mujeres embarazadas (0.09%). En el año 2000, se presentaron 14 casos diagnosticados por transmisión perinatal.

“En Estados Unidos y Europa Occidental, con tasas de gestantes seropositivas entre el 1% y 2%, la tasa de infección de bebés es hoy inferior al 3% y en ciertas zonas no rebasa el 2%”<sup>161</sup>.

Sin embargo en algunos países de África la transmisión perinatal conforma una fuente importante de contagio ya que las madres se embarazan estando infectadas, a veces sin saberlo. Se calcula que en África, de cada 30 niños que nacen de madres infectadas con el VIH, unos 10 tendrán el virus, sólo por el hecho de nacer. Otros cuatro, no contagiados, lo adquirirán a través de la leche materna. El promedio de mujeres embarazadas portadoras del VIH en los países subsaharianos

---

<sup>161</sup> Diario *La opinión digital*, 16 de Enero de 2003

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

es del 30%. Sólo en 1999 nacieron 500 mil niños infectados por sus madres. <sup>162</sup>

b) Existen condiciones sociales óptimas para su propagación

Si el SIDA es una enfermedad que se transmite más favorablemente en torno a una práctica social, hay tipos de poblaciones, con ciertas prácticas, más vulnerables que otras. A esto se le llama grupo de riesgo.

Hemos dicho que al principio del SIDA ésta era una enfermedad que afectaba más a homosexuales y drogaditos. Sin embargo hay condiciones y cierto tipo de población en las que las infecciones aparecen con más frecuencia.

Pobreza. Los factores que acompañan la pobreza propician el contagio: la falta de condiciones higiénicas de vida son el caldo de cultivo idóneo para la propagación de cualquier virus o enfermedad; si a eso se le suma los niveles generalmente bajos de salud, sistemas de inmunidad debilitados, alta incidencia de otras infecciones, incluidas las genitales, inadecuados servicios públicos de salud, analfabetismo e ignorancia, más las presiones sociales y culturales en favor de los comportamientos de alto riesgo, desde la migración laboral hasta la violencia por motivos de género, y la evidente falta de recursos para prevenir las enfermedades y tratarlas, el SIDA encuentra grandes posibilidades de propagación. <sup>163</sup>

Zonas rurales. Las zonas urbanas, por la concentración de población son más ricas en comercio, información, servicios, etc. Y en estas zonas los índices de infecciones de SIDA han disminuido mientras que en las áreas rurales, son más vulnerables.

Otra tendencia importante en la epidemia del SIDA en México, es su aparición en comunidades rurales. Este fenómeno refleja el impacto

<sup>162</sup> Diario *La opinión digital*, 16 de Enero de 2003

<sup>163</sup> UNFPA

que está teniendo en SIDA en las comunidades rurales menores de 2,500 habitantes, y que se manifiesta en el incremento absoluto y relativo en el número de casos que se registran en estas comunidades. De este modo, mientras en 1994 representaron únicamente el 3.7% del total de casos, para 1997 esa proporción se elevó al 6% con más de dos mil casos registrados, lo cual significa un incremento relativo del 62% en tan sólo dos años.

**Población móvil.** En lo que se llama población móvil (migración y turismo) la gente tiene menos cuidado en sus prácticas sexuales y la mayoría de las veces suceden con personas cuyos hábitos ignoran y sin protección.

En México, Patricia Uribe, Directora nacional del Conasida, declaró la población móvil (trabajadores migrantes, turismo y otros de gran movilidad dentro y fuera del territorio mexicano), es un grupo de riesgo. Indicó que para ellos se lanzó el programa "Vete sano y regresa sano", el cual se aplica en las fronteras norte y sur del país.

#### c) Afecta de modo distinto a hombres y mujeres

Es una obviedad afirmar que las condiciones sociales para un hombre y una mujer no son iguales en una misma sociedad. No es interés de este análisis mostrar cómo la estructura social es ventajosa para los hombres en muchos sentidos, pero las nuevas tendencias de la enfermedad así lo corroboran.

Mundialmente, el grupo más afectado fueron los hombres y gracias al trabajo de prevención, la prevalencia de infección en ellos ha disminuido. Finalmente está en su cuerpo y en el condón diseñado para su anatomía la posibilidad del sexo seguro.

En México, desde el año de 1985 se inició la vigilancia epidemiológica del VIH a través de las encuestas centinela en grupos específicos de población, con el propósito de ir monitoreando la

epidemia e identificar las prácticas de riesgos por las cuales las personas son vulnerables. Se han realizado más de 65,000 encuestas y pruebas de detección del VIH en 18 entidades del país. En forma global, los hombres han registrado mayores prevalencias que las mujeres. En los varones el grupo más afectado son los hombres que tienen sexo con hombres con el 15%; en segundo lugar, los hombres que ejercen el comercio sexual con otros hombres con un 12.2%; y en tercer sitio, los usuarios de drogas intravenosas (6%), seguidos de los pacientes con tuberculosis (2.1%) y el grupo de reclusos (1.6%). En las mujeres, el grupo más afectados son las reclusas con el 1.4%; el segundo sitio, las enfermas de tuberculosis con el 0.6%; en tercer lugar, las trabajadoras del sexo comercial con el 0.35%, y por último, las mujeres embarazadas con el 0.09%.

Sin embargo a últimas fechas esta tendencia se ha revertido, pues ahora son las mujeres el grupo más vulnerable para el contagio, con sus parejas heterosexuales o bisexuales. Lo que sucede es que la mujer no tiene en su control la forma del sexo seguro, necesita que su compañero esté de acuerdo con ella para tener relaciones con responsabilidad. El hombre no necesita el consentimiento de su pareja para usarlo. En este sentido, culturalmente las mujeres no tienen el poder de exigir condón y en última instancia depende de ellos el usarlo o no.

d) Es una pandemia

La alarma del SIDA en el mundo sobrevino cuando el número de víctimas se multiplicaba. Pasó de ser una enfermedad, a una peste y de una peste a una epidemia y de una epidemia a una pandemia. La palabra pandemia señala una epidemia que se extiende a muchos

países o que ataca a casi todos los individuos de una localidad o región.

164

Se dice que el efecto de esta pandemia en la población africana será mayor que el causado por la plaga bubónica en Europa, durante la Edad Media. Mientras que ésta mató allí a 30 millones de personas, el Departamento del Censo de Estados Unidos ha calculado que para el año 2010, la epidemia del SIDA podría haber causado en África subsahariana 71 millones de muertes.

A finales del 2000, ONUSIDA ha estimado que a nivel mundial existían 36.1 millones de personas con VIH, de los cuales 34.7 millones eran adultos, 16.4 millones mujeres, y 1.4 millones menores de 15 años. La región más afectada es la África subsahariana en donde se concentra más del 70% de las infecciones totales. América Latina con una epidemia más reciente tiene ya 1.4 millones de infecciones. Durante el año de 1999, se estima que ocurrieron 5.3 millones de nuevas infecciones por VIH, 4.7 millones en adultos, 2.2 millones en mujeres y 600 mil en menores de 15 años. Esto significa que cada minuto se infectan por el VIH diez personas en todo el mundo.

Durante el periodo 1988-1998, en México, las defunciones por SIDA ascendieron a 31,108, de las cuales el 86.3% corresponden a varones y el 13.7% a mujeres. A nivel nacional, el SIDA ocupa el lugar 16 como causa de muerte, con una tasa de 4.2 por cada 100,000 habitantes.

En México, la población más afectada por la epidemia son los y las jóvenes de 25-34 años de edad. En este grupo, la tasa de mortalidad en varones pasó de 3.2 defunciones por cada 100,000 habitantes en 1988, a 17.2 en 1998. A partir de 1989, el SIDA se situó dentro de las primeras 10 causas de muerte en varones de 25-34 años, y para 1998 representa la cuarta causa de muerte.

---

<sup>164</sup> Definición de acuerdo con el diccionario de la Real Academia Española.



Por su parte, durante el mismo periodo, la tasa de mortalidad por SIDA en mujeres de este mismo grupo de edad pasó de 0.4 a 2.8 muertes por cada 100,000 habitantes. Desde 1988, el SIDA ha ido ascendiendo como causa de muerte hasta que, en 1994, se colocó dentro de las diez primeras causas de muerte en mujeres de 25 a 34 años. En 1998, es la séptima causa de muerte en este grupo.

e) Es una enfermedad prevenible

A diferencia de otras enfermedades y plagas, el SIDA es evitable y prevenible, por lo tanto se requiere modificar las prácticas sociales que lo fomentan. Esto es el mayor reto ya que depende de los individuos y sus acciones poner alto a esta pandemia. Sabemos, históricamente, que las enfermedades que han sido controladas no son las que piden la modificación de la estructura social sino para las que hay vacunas y medicamento.

Específicamente, el informe de la ONU hace un llamado a los gobiernos del mundo para que enfrenten los siete retos fundamentales que pueden revertir la epidemia del SIDA, ya que depende de las sociedades que esto suceda.

“El liderazgo es fundamental para lograr una respuesta efectiva, aseguró Annan, refiriéndose a uno de los retos que subraya el informe. Para que la naturaleza de la epidemia pueda ser comprendida claramente por la sociedad y se pueda movilizar una respuesta nacional, es de vital importancia desarrollar y mantener un liderazgo comprometido; éste es uno de los asuntos principales que enfrenta la comunidad mundial”<sup>165</sup>.

Los siete retos son:

---

<sup>165</sup> Boletín, ONU, *op cit.*

- Una dirección y coordinación efectivas.
- El alivio de los efectos sociales y económicos que tiene la epidemia.
  - La reducción de la vulnerabilidad de ciertos grupos sociales particulares a la infección con el VIH.
  - La realización de metas acordadas para la prevención de la infección con el VIH.
  - La prestación de cuidados y apoyo garantizados a las personas infectadas con el VIH/SIDA.
  - La investigación y producción internacionales de medicinas y vacunas contra el VIH/SIDA que se pongan a disposición de la población a un costo razonable.
  - La movilización de los recursos financieros necesarios.

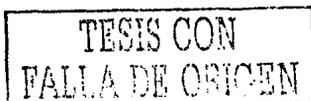
f) Tiene consecuencias económicas, sociales, políticas y culturales

El SIDA ha causado tantos estragos que la OMS (Organización Mundial de la Salud), no ha dudado en denominar a todo el asunto como "las tres epidemias": 1) la infección por el VIH, 2) el SIDA, y 3) la reacción económica, social, política y cultural.

Kofi Annan, Secretario General de las Naciones Unidas declaró a la epidemia del VIH/SIDA como "el reto más grande que enfrenta el desarrollo en nuestros tiempos"<sup>166</sup>.

Otro reto fundamental es aliviar el impacto económico y social de la epidemia. En muchos países, el SIDA ha afectado a sectores clave. Su impacto es evidente en el desarrollo económico, la educación, la salud y la agricultura. Además, de acuerdo con el informe, los conflictos, la guerra, la incertidumbre económica, la desigualdad de género y la

<sup>166</sup> Boletín UNU, *op cit*



exclusión social, han contribuido a que las personas sean más vulnerables a la infección por VIH.<sup>167</sup>

#### Sistema de salud nacional

Enfrentarse al SIDA sostiene que los gobiernos tienen la responsabilidad de garantizar prioridad a los programas preventivos y paliativos del SIDA, aún cuando la adversidad económica o el ajuste obligue a hacer recortes en otras áreas del presupuesto público. Así pues son los gobiernos y su sistema de salud son los que se ven más afectados por lo que representa el cuidado de enfermos en cuanto a capital humano y dinero para medicamento.

Por dificultades económicas, muchos países no pueden asignar recursos adecuados para los cuidados de las personas que viven con el VIH/SIDA. Así pues, los servicios de salud de esos países carecen de los medios, equipos de protección personal y otros materiales adecuados para prestar cuidados a las personas que viven con el VIH/SIDA. Con el empleo de la terapia antirretroviral ha mejorado en gran medida la salud y la calidad de vida de las personas que viven con el VIH/SIDA. Sin embargo, por su elevado costo, es inaccesible para muchas personas, especialmente de los países en desarrollo.

#### Desarrollo económico

El SIDA representa una amenaza contra el desarrollo económico. Un estudio del Banco Mundial estima que hasta ahora sólo hemos visto el 10% de las manifestaciones de la enfermedad y el número de muertos. Los enfermos en los países en desarrollo no podrán acceder a una vacuna o a medicinas de bajo costo antes de 10 años. Los índices de productividad laboral, ingresos familiares y formación de capital humano se verán afectados por la epidemia. Los infectados por SIDA, morirán en

---

<sup>167</sup> Boletín ONU, *op cit*

etapa económicamente activa y no sólo no generarán riqueza al país sino que serán un costo en cuidado médico. Por tanto, existen razones económicas convincentes por las que los gobiernos deban participar en la lucha contra el SIDA y hay ciertas actividades esenciales que sólo los gobiernos pueden asumir. Además hay que enfatizar los esfuerzos del sector privado para reducir la epidemia y mitigar su impacto. En términos de prevención, estas actividades incluyen: proveer información sobre la propagación del virus y cómo puede ser prevenida, reducir los comportamientos más peligrosos que acrecientan el riesgo de todos de ser infectados, y asegurar que los más pobres de la sociedad tengan acceso a los servicios de prevención. En términos de mitigar el impacto de la epidemia y dada la limitación de los recursos públicos y la gran demanda por ellos, los gobiernos deben fijar como máxima prioridad la protección del sector de asistencia sanitaria y el fortalecimiento de los programas existentes contra la pobreza.

#### Estructura familiar

La familia ha sido muy afectada por la pandemia. Los niños huérfanos de padres con SIDA más el cuidado de los enfermos ha generado los cambios más importantes en la composición familiar. Asimismo, se ha incrementado el número de menores huérfanos, toda vez que la epidemia ha dejado ya sea sin padre, sin madre, o sin ambos, a más de 13 millones de menores de 15 años en el mundo. Muchos de los cuales se han muerto posteriormente, pero muchos sobreviven. Ante la epidemia del VIH cerca del 2 por ciento de los menores en países en desarrollo eran huérfanos; para 1997, la proporción de menores se incrementó al 7 por ciento en el mundo, quienes están en riesgo de padecer desnutrición, enfermedades, abuso sexual y explotación sexual.

### Educación

Dada la ausencia de vacunas y la incapacidad actual de la ciencia médica para controlar el virus del SIDA, la educación constituye una de las vías más eficientes para combatir la epidemia. Existe unanimidad en reconocer que la educación tiene un papel clave que cumplir en la prevención, no únicamente para transmitir la información, sino también en el cambio de actitudes y comportamientos relativos al SIDA, tanto como enfermedad que como fenómeno social. La UNESCO, agencia de las Naciones Unidas, tiene un mandato específico para la educación, razón que le permite desempeñar un papel de liderazgo en la prevención del VIH a través de la educación.

El objetivo principal de las actividades de la UNESCO en el campo de la educación preventiva es que las estrategias y materiales pedagógicos estén disponibles y puedan adaptarse a contextos socioculturales específicos, y a largo plazo, ser incluidos en los programas de educación formal e informal, los cuales estén relacionados con los conocimientos, valores, actitudes, competencias y comportamientos. Este enfoque interdisciplinario es la razón fundamental de la UNESCO en el campo de la educación preventiva.<sup>168</sup>

#### g) Es una enfermedad socialmente estigmatizada

Una de las consecuencias de esta epidemia es la discriminación de las personas que viven con el VIH/SIDA, lo cual representa, además de una lesión social, una violación a la dignidad al negar, restringir o suspender los derechos que tiene todo ser humano. El SIDA refuerza los prejuicios de ciertos individuos, quienes intentan justificar una conducta discriminatoria siempre con el pretexto de proteger la salud pública. Éste

---

<sup>168</sup> UNESCO, reporte 2001

es el principal obstáculo contra los esfuerzos para controlar el desarrollo de la epidemia.

En algunos países, el SIDA afectó principalmente a grupos que ya estaban marginados, y como consecuencia aumentó la discriminación (homosexuales, drogadictos intravenosos y prostituidos). El turismo sexual, donde se explota a mujeres y varones jóvenes, pone en peligro e incrementa el riesgo de la transmisión del VIH.

La discriminación es una práctica que se expresa de muchas maneras entre las cuales podemos mencionar las siguientes:

° Estigmatización y aislamiento del enfermo de la familia, el contexto social, la comunidad y la Iglesia, por miedo al contagio y por prejuicios.

- Expulsión del empleo, por miedo al contagio, por no cubrir la poliza de gastos médicos, por prejuicio.
- Violencia física y/o psicológica contra personas de orientación homosexual, prostituidos y drogadictos.
- Restricciones de viajes, por temor a llevar la enfermedad a otro país, por miedo a que el seropositivo desarrolle SIDA en un lugar desconocido, por prejuicio.
- Presiones familiares y sociales sobre quienes brindan cuidado a los enfermos (médicos, enfermeras, cuidadores) para que no los cuiden por la alta exposición al contagio.
- Negativa a brindar seguros de vida o salud, así como tratamiento médico, por el costo altísimo en tiempo y dinero del tratamiento.
- Actitud negativa para brindar acceso a la educación, especialmente a los niños, ya que están expuestos constantemente a juegos en los que pueden salir lastimados y se da el intercambio de fluidos.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Ya sea en sociedades desarrolladas o no, las personas que conviven con el VIH deben cargar con el peso del estigma asociado al SIDA "...lo que se ha convertido en un verdadero conflicto es la actitud enraizada de estigmatización hacia los infectados, no permitiéndoles llevar una vida digna y adecuada."<sup>169</sup> Por ello ONUSIDA, el Programa Conjunto de las Naciones Unidas para el SIDA, ha propuesto para su campaña 2002/2003 el lema "Vive y deja vivir", haciendo alusión al cuidado de la propia vida y el respeto por la de nuestros semejantes.<sup>170</sup>

#### h) Genera movimiento social

La sociedad entera teme al SIDA: ha sido víctima, se sabe vulnerable. La discriminación de la que los enfermos fueron víctimas y la estrategia de prevención, ha generado gran movimiento social en organismos no gubernamentales, asociaciones civiles, etc. El reto ha consistido en despertar el interés de la sociedad por informarse sobre los aspectos de la epidemia; involucrar a sus integrantes en tareas de prevención y defensa de los derechos fundamentales de las personas con el VIH/SIDA y el control de la epidemia.

Tres de cada mil personas tiene SIDA en México. Numéricamente el peso de la enfermedad es muy chico si lo consideramos en relación con otras enfermedades terminales en México como el cáncer. Según el Instituto Nacional de Oncología el cáncer es la segunda causa de muerte en nuestro país y 4 500 de cada 100 000, es decir 45 de cada mil personas mueren de cáncer en México.

Sin embargo el poder de movilización que el SIDA ha tenido nos demuestra que su efecto social no está relacionado con el número sino con sus implicaciones. El SIDA por relacionarse con el amor, la

<sup>169</sup> L. Cruz Ramos, *Representación social del SIDA en México y sus efectos culturales*, Tesis p.16

<sup>170</sup> Reporta Latinsalud.com 16 de enero de 2003

sexualidad y con la muerte, ha sacudido a la sociedad. Vemos que hay 15 veces más enfermos de cáncer que de SIDA y sin embargo las organizaciones, la preocupación, la difusión del SIDA es mucho más grande que la lucha contra el cáncer. Quizá la fuerza está centrada en que el SIDA es una enfermedad evitable y el cáncer sólo es prevenible. De 1983 a la fecha casi todos los estados de la república (menos Hidalgo y Colima) han construido por lo menos una organización no gubernamental que ayuda en la lucha contra el SIDA. Junto con la aparición del SIDA, surgieron pequeñas organizaciones que en forma natural y voluntaria, pasaron a formar parte importante en la lucha contra la epidemia. Son espacios para las personas que viven y trabajan con el veiache y defienden sus derechos. Sus actividades incluyen servicios educativos, médicos, distribución de folletos y preservativos, programas de apoyo psicológico, asesoría sobre cuestiones sociales, bancos de medicamento, asesoría legal, información, apoyo médico.

En total hay 275 organizaciones no gubernamentales en el país. El lugar donde más hay es en el Distrito Federal con 143 y Campeche, Querétaro, San Luis Potosí y Tabasco con una. Cuyo objetivo es dar apoyo médico, apoyo psicológico, información, educación sexual, grupos de apoyo, actividades culturales que hagan conciencia del caso. Cuando vemos esto nos damos cuenta de que el SIDA ha influido en la sociedad enormemente quizá porque no sólo afecta al infectado sino directamente el modo de relacionarnos y actuar en la intimidad de todos los habitantes, y sobre todo porque el SIDA es una epidemia evitable.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

## CONCLUSIONES

El impacto que el SIDA ha tenido sobre el mundo entero es notable. No hay nación que no hay sido afectada en mayor o menor medida por dicha enfermedad. Gran parte de la gente que debiera trabajar y producir en cualquier país está muriéndose a costos altísimos de cuidado médico. La riqueza humana de las naciones está minada por un virus que ha demandado la atención de especialistas no sólo en el ámbito de la salud sino de la educación, la política, las finanzas. Los casos más terribles son los de algunas naciones africanas donde uno de cada dos habitantes padece el virus. De seguir así, esos países en un futuro no lejano serán terrenos baldíos. Las naciones más afortunadas han invertido grandes sumas de dinero en hospitales, educación e investigación para contrarrestar los efectos del mal. Hay cumbres internacionales para que los líderes de las naciones lleguen a un acuerdo. El SIDA no respeta edad, sexo, género, clases sociales ni fronteras.

Los hechos nos dicen que el SIDA no es sólo un problema de salud ya que es la sociedad la que permite su mayor propagación y es en las sociedades donde definitivamente se viven sus consecuencias. La diferencia del SIDA a comparación con otras pestes, ya se ha dicho, es que es evitable, si y sólo si se cambia el modo de actuar de los sujetos sociales. Si los individuos modifican sus prácticas sociales el virus puede ser erradicado. Incluso algunos países europeos señalan, en sus campañas de lucha contra el virus, a los hombres como los máximos responsables de esto. La mayor parte de los contagios son por contacto sexual y el condón está diseñado para el cuerpo masculino. Si los hombres incluyen el condón en su vida sexual, independientemente de la preferencia y del estado civil, el índice de contagio se reduciría notablemente. El problema es que es más fácil desterrar una enfermedad con una vacuna que con un cambio dramático de comportamiento.

Por tanto, decimos que el SIDA es una enfermedad biológica pero de naturaleza social que afecta directamente a la sociedad. No se eliminará la pandemia considerándola como una mera enfermedad. Si no se toman en cuenta las circunstancias que la favorecen, las prácticas que la evitan, las prácticas que la generan, y se hace algo respecto a ello, no hay posibilidades de erradicar la enfermedad. Además está el factor económico ya que los condones cuestan dinero y en muchas sociedades es preferible gastar en comida que en preservativos. El VIH/SIDA prolifera en la pobreza, como ya se explicó antes y a su vez produce pobreza pues la fuerza laboral no sólo disminuye y muere a causa de SIDA y sino que además consume dinero en su tratamiento.<sup>171</sup>

En el libro tercero de *El suicidio*, en el que Durkeim concluye que es un fenómeno social se expresa así:

“De todos estos hechos resulta que la cifra social de los suicidios no se explica mas que sociológicamente. Es la constitución moral de la sociedad la que fija en cada instante el contingente de las muertes voluntarias. Existe pues para cada pueblo una fuerza colectiva, de una energía determinada, que impulsa a los hombres a matarse. Los actos que el paciente lleva a cabo y que, a primera vista, parecen explicar solo su temperamento personal, son, en realidad, la prolongación y consecuencia de un estado social que ellos manifiestan exteriormente”<sup>172</sup>.

---

<sup>171</sup> Cf. UNFPA, 2002

<sup>172</sup> E. Durkheim, *El suicidio*. p. 259

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## V. EL SIDA EN LA NOVELA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

El comportamiento humano, como se observó en capítulos anteriores de acuerdo con la perspectiva de Goldmann, tiende a ser significativo; es decir, el hombre busca dar respuestas coherentes y estructuradas a los problemas que se le presentan.

El SIDA aparece en el año de 1980; sin embargo, su presencia se difunde a nivel mundial cuatro o cinco años después. Conforme se fueron conociendo las fulminantes y devastadoras consecuencias de la enfermedad, así como su vertiginosa propagación, se fue acrecentando el temor de la sociedad ante la elevada posibilidad del contagio. El problema rebasó las fronteras de la salud pública convirtiéndose pronto en un problema social de magnitudes inauditas. Desde entonces, los diferentes grupos sociales han respondido significativamente a éste desde diversos ángulos. En México, como en el resto del mundo, se han creado organizaciones civiles, centros de investigación e instituciones especializadas cuya labor ha sido trascendental en la difusión, la prevención, el tratamiento y la lucha contra el SIDA. Aunado a ello hay otros tipos de respuesta "Sin duda la respuesta cultural respecto al SIDA que se dio en primer término, fue y sigue siendo la literatura".<sup>173</sup>

En este sentido, nuestro interés central en el presente capítulo es observar cómo la literatura mexicana, como una de las formas de estructuración significativa de la realidad, ha trasladado a su terreno el fenómeno del SIDA llevando a la ficción un universo unitario donde

---

<sup>173</sup> L. Cruz Ramos, *Representación social del sida en México y sus efectos culturales*. Tesis, p.72

pueden observarse las contradicciones, injusticias, estigmatizaciones sociales frente a los enfermos, así como la particularización de la enfermedad, el contagio, los síntomas, el cambio en la vida de los personajes, etc.

Después de revisar y analizar las novelas escritas en México hasta el año 2000, observamos que únicamente tres abordan el tema. Dos de ellas se publicaron el mismo año, por lo que se deduce que fueron escritas aproximadamente en el mismo período, entre 1994 y 1995.

Las tres novelas en cuestión son *Salón de Belleza* de Mario Bellatín, editada en 1996 por El Equilibrista; *Cielo de invierno* de Luis González de Alba, editada en 1999 por Cal y Arena; y *El primo Javier* de Edmée Pardo publicada en 1996 por Editorial Planeta y recientemente reeditada por Nueva Imagen bajo el título *Morir de amor*. En estas novelas solamente, a falta de otras de autores mexicanos editadas en México, exploraremos el imaginario que se han generado en relación al SIDA para acercarnos a éste mediante otro ángulo.

*Salón de Belleza* hace alusión al momento del SIDA propiamente dicho, que es la etapa de la agonía y la muerte. *Cielo de Invierno* narra la historia de un individuo que ya desarrolla los síntomas el Complejo relacionado con el SIDA y que está bajo tratamiento; y *El primo Javier* narra la historia previa a la notificación de ser o no seropositivo.

Si bien es cierto que el tema no es novedoso, agotado ya por el medio masivo de información y las asociaciones pertinentes, extraña que tenga poca presencia en la novela mexicana, incluso como asunto colateral: personajes que trabajen en laboratorios, farmaceutas, doctores, niños abandonados, contagiados. Esto podría explicarse por las siguientes razones:

1) El SIDA es una enfermedad reciente. El conocimiento de sus características y sus fatales consecuencias se difunden años después de su aparición.

2) Los problemas de salud pública no son frecuentes en la producción novelística mexicana, como lo son en cambio los temas sociales e históricos: la revolución, la migración rural-urbana, o en días más recientes, el narcotráfico<sup>174</sup>. El cáncer, por ejemplo, como enfermedad terminal afecta a un número considerable de habitantes y, no obstante, aparece poco en la literatura nacional. *Santa* muere de cáncer y hay sífilis en toda la obra de Revueltas, pero es difícil rastrear la enfermedad como tema central en las letras mexicanas contemporáneas. Salvo la excepción de *La lepra de San Job*.

3) La mexicana es una sociedad con doble moral y el SIDA es un tema estigmatizado aún para el escritor. Dentro del medio, existe una creencia velada de que sólo aquellos que padecen el virus se ocupan de él. Escribir sobre el SIDA supondría que el autor sufre la enfermedad o ha vivido en prácticas de riesgo socialmente reprobables que lo empujan a exorcizar sus temores. Por lo tanto, cualquier acercamiento al tema se vuelve sospechoso. Luis Felipe Ulloa, escritor jalisciense que estaba escribiendo un libro de relatos sobre el SIDA, ha decidido abandonar el proyecto por agotamiento emocional al trabajar con el tema y, nos confesó, por temor a invocar la enfermedad.

Sin embargo, lo que se ha escrito son testimonios de gente que ha vivido la enfermedad de modo directo o indirecto y que circulan bajo ediciones muy breves, casi folletinescas, en algunas de las organizaciones de lucha contra le SIDA.

Quede lo anterior sentado como otra posible línea de investigación sociológica en cuanto a los temas favoritos que seleccionan los escritores para tratar en su obra y pasemos de lleno a lo que es el objeto central de esta tesis.

---

<sup>174</sup> Para ello se puede consultar el cuadro anexo al final de este trabajo.

## 5.1 ANÁLISIS DESCRIPTIVO DE LAS NOVELAS

Como punto de partida del análisis propiamente sociológico, hemos decidido hacer un análisis descriptivo de las novelas en su plano literal, estudiando todos los componentes del tejido textual de cada una de las obras. De esta manera se examina, en primer término, la historia relatada, es decir, la anécdota central y sus diferentes procesos de acuerdo con el orden narrativo expuesto por el autor. Posteriormente se describen los personajes jerarquizándolos según la posición que mantiene cada uno dentro de la historia y la analogía de sus perfiles en la realidad, subrayando sus relaciones afectivas, laborales, emocionales, imaginarias con los protagonistas. Finalmente se exploran los planos espacio temporales de las novelas sobre los que pueden observarse referentes perfectamente identificables en dos de los casos, mientras que en una de las novelas la ambigua ubicación en tiempo y espacio forma parte de la estrategia narrativa del escritor, y sin embargo es posible inferir puntos de referencia.

Más adelante, y de acuerdo con los elementos teórico metodológicos expuestos de Lukács y Goldmann, procederemos a analizar la particularización del SIDA y sus procesos en cada una de las novelas, y observaremos las estructuras significativas contenidas en ellas como respuesta estructurada a un problema social con múltiples repercusiones.

### *Salón de belleza*

#### a) Historia

*Salón de belleza* es la historia de un peluquero que decide dar refugio en su salón a los moribundos infectados por una enfermedad

incurable y que no tienen un lugar dónde terminar sus días. Familiares y amigos los rechazan, las instituciones sanitarias no los admiten, los amantes aparecen sólo por las noches a llorar en la puerta del lugar, ahora convertido en Moridero. Primero fueron amigos y conocidos, después cualquier hombre que se encontrara en la etapa terminal hombres, sólo hombres. El peluquero ha establecido las reglas: no son admitidos médicos ni medicinas, mujeres enfermas, curanderos, rosarios ni crucifijos. Sólo acepta dinero en efectivo, golosinas y ropa de cama. En el salón de belleza ya no hay espejos que multipliquen la agonía de los enfermos, ni secadoras, ni sillones reclinables; sólo colchones de paja y catres de hierro para los moribundos.

El narrador es el propio peluquero quien, aficionado a los peces, había decorado el salón con acuarios de distintas proporciones con el fin de darle un toque de originalidad a su establecimiento. La historia de los peces corre paralela a la historia del salón mismo: sus inicios, su florecimiento, su decadencia. En el Moridero sólo quedan vivos unos cuantos peces dentro de un acuario de agua turbia que el peluquero conserva como último signo de vida. El resto de las peceras guardan los objetos de los huéspedes. La historia termina cuando el peluquero contempla su muerte próxima y sabe que no habrá quien cuide del salón de belleza, ni de él mismo.

La acción se desarrolla básicamente en retrospectiva donde la voz narrativa va intercalando sucesos del pasado con el pasado reciente y el presente, expuestos en la novela como sigue:

1. El narrador cuenta cómo inició su afición por los peces, cómo crió con poca fortuna sus primeros Guppys Reales y continuó adquiriendo especies de crianza más difícil.

2. El peluquero narra cómo nació el Moridero: primero dio refugio a algún herido, víctima de una banda de maleantes, después a un hombre infectado por la

enfermedad, amigo de su compañero peluquero, y más adelante fue admitiendo a otros amigos y conocidos contagiados.

3. Ante la imposibilidad de continuar con su forma de vida anterior al contagio, el personaje recuerda con cierta añoranza sus aventuras homosexuales en los baños turcos, las calles del centro de la ciudad y los cines, sin entrar en detalle.

4. El peluquero describe cómo fue transformando el salón de belleza en Moridero.

5. Aparece la preocupación del personaje por el Moridero ante su muerte próxima. Describe las manifestaciones de la enfermedad en su cuerpo: pérdida de peso, llagas y ampollas en la piel.

6. El peluquero narra la única relación significativa que mantuvo con uno de los enfermos, hasta distanciarse de él poco antes de su muerte. Ese muchacho es el único amante que menciona de manera directa, el único enfermo que describe físicamente.

7. El narrador habla de los enfermos que como sus Guppys, se aferran a la vida y sufren una agonía terrible. Explica las reglas que él mismo impuso al Moridero: prohibidos médicos, medicinas, mujeres y cualquier otra ayuda que no fuera dinero en efectivo, golosinas y ropa de cama.

8. El personaje recuerda a sus dos compañeros peluqueros, únicos amigos, con quienes compartía su salón y sus aventuras callejeras.

9. Se desata en el vecindario una campaña contra el salón y sus huéspedes que termina en una turba: los vecinos logran violar la puerta, sin embargo, por temor al

contagio, nadie se atreve a entrar. Tras la intervención de organismos no gubernamentales, la gente se retira y deja en paz al personaje central y su Moridero.

10. Intercalando la historia de sus acuarios con el salón de belleza, el narrador describe tanto los orígenes y el pasado éxito de su negocio, como la adquisición de distintas peceras y peces exóticos que lo fueron adornando.

11. Cuenta con mayor precisión cómo fue dando refugio primero a un amigo de su compañero, luego a otros conocidos hasta aceptar extraños en su transformado salón.

12. En la última parte de la novela, el personaje describe con más detalle la evolución del mal, sus manifestaciones corporales y anímicas que él mismo experimenta.

13. Se mencionan las rondas nocturnas de los amantes de los enfermos, sus quejidos y su imposibilidad de presentarse durante las horas del día.

14. Finalmente, el personaje reflexiona sobre el posible destino del Moridero y de él mismo cuando el mal lo invada por completo y agonice solo, en el que fuera su exitoso salón de belleza

## b) Personajes

### Personaje principal

El personaje central es el peluquero quien narra la historia. En el sentido lukasiano, puede definirse como un personaje histórico-universal representativo de un grupo social específico: un peluquero homosexual de bajos recursos quien después de trabajar en una estética y ahorrar gran parte de sus ingresos, logra reunir el dinero suficiente para compra

un pequeño terreno en una zona marginal de la ciudad y construye su salón de belleza.

Pronto se conoce su habilidad como peluquero y se convierte en uno de los más exitosos del barrio. Tiene un sentido de la estética particular y definido, busca la originalidad en la decoración del salón al incorporar los acuarios como el toque que lo distingue del resto en el barrio, y con ello aspira a elevar el establecimiento a uno de alta categoría.

Se viste de mujer durante sus aventuras nocturnas y después decide hacerlo en horas de trabajo con la idea de crear un “ambiente más íntimo” en el salón donde las clientas se sientan cómodas y puedan contarle sus vidas y secretos. Se divierte y busca sexo en los baños de los cines donde se proyectan películas pornográficas y en los baños turcos. Antes de manifestarse la enfermedad en su cuerpo, el personaje admite:

“Pese a que dentro del salón se llegó a formar algo así como una unidad y una armonía agradables, con el abuso de las aventuras callejeras mi vida fue perdiendo su centro”<sup>175</sup>.

A partir de que toma la decisión de transformar el salón en un Moridero, el protagonista vive un cambio interno: “Al momento de empezar a atender a los huéspedes, me volví más responsable”. No se habla de edades, sin embargo expresa que en el momento de aceptar al primer enfermo “no era tan joven”, ya no tenía tanto éxito en las noches y había tenido que trasladarse a las “avenidas menos exclusivas”. A partir de que la enfermedad se hace visible en su cuerpo, deja de salir a buscar hombres en lugares públicos.

Pese a que sacrifica su salón para dar refugio a quienes no encuentran un lugar donde morir en paz, su actitud no es compasiva, ni

---

<sup>175</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p.47

caritativa. No es un hombre religioso ni creyente. Asume la labor de cuidar a los enfermos como un deber humanitario, como destino.

#### Personajes secundarios

##### Los amigos

Dos peluqueros más se integran al salón. Se convierten en los mejores amigos del protagonista quienes comparten su cama y su afición por salir a las calles de la ciudad a buscar hombres. Al momento de la narración, ambos ya han muerto a causa de la enfermedad:

“Mis compañeros de antes, con los que trabajaba en los peinados y en la cosmetología, han muerto hace ya mucho tiempo... La cama donde antes dormíamos juntos me parece ahora demasiado grande para mí. Echo de menos su compañía. Fueron los únicos amigos que he tenido. Los dos murieron contagiados y en el momento de la agonía los traté con la misma rectitud”<sup>176</sup>.

No hay información que nos defina sus rasgos físicos, su carácter o las particularidades de su relación con el personaje central. Sin embargo, se infiere la cercanía cuando éste recuerda en plural sus aventuras y atesora algunas de sus pertenencias:

“Todavía tengo colgadas en el perchero las ropas con las que solíamos salir a las avenidas. En una caja guardo además las tarjetas que nos dieron algunos de los hombres de la noche. Nunca he llamado a ninguno. Ni siquiera para informarles por qué ya no nos encontrarán en las esquinas. Aunque lo más seguro es que ni siquiera se acuerden de nuestra existencia. Seguro que otros jóvenes ocupan ahora nuestros lugares habituales”<sup>177</sup>.

Y es uno de los compañeros quien le suplica al peluquero que dé refugio a un amigo suyo, el primer enfermo quien abandonado por su

---

<sup>176</sup> *Idem.* p. 31

<sup>177</sup> *Idem.* p. 32

familia y rechazado por el hospital sólo podía aspirar a morir debajo de un puente. Con él que se inaugura el Moridero:

“La primera vez que acepté un huésped, lo hice a pedido de uno de los muchachos que trabajaba conmigo... me contó que uno de sus amigos más cercanos estaba al borde de la muerte y no querían recibirlo en ningún hospital. Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y por falta de recursos económicos su única alternativa habría sido morir bajo uno de los puentes del río que corre por la ciudad. En efecto, hasta ese lugar lo habían llevado unos vagabundos, y para mitigar los escalofríos que lo acometían lo abrigaron con cartones que habían conseguido en las cercanías. El muchacho que trabajaba conmigo me rogó que lo recogiéramos. Acepté sin pensar mucho en las consecuencias. Si me hubieran hecho ese pedido en otro momento, jamás habría permitido que mi salón de belleza se convirtiera en Moridero”<sup>178</sup>.

La historia de este primer enfermo, así como la de otro huésped por quien el protagonista sintió especial afecto, son las únicas que, dentro de la brevedad característica del relato, se desarrollan.

#### El enfermo

El narrador sólo menciona uno de los huéspedes por quien tuvo cierto afecto. Es al único que describe de manera peculiar mostrándonos su atracción por él, pero sin definir con precisión sus características:

“Me viene a la memoria uno en concreto, a quien ya conocía antes de que cayera enfermo. Su belleza era sosegada, como la de los cantantes extranjeros que salen en la televisión. Recuerdo que cuando organizábamos algún concurso de belleza, la reina siempre

---

<sup>178</sup> *Idem.* p. 49

pedía aparecer en las fotos con él. Creo que eso le daba un matiz internacional a la ceremonia”<sup>179</sup>.

El hombre había tenido un amante con dinero que lo utilizaba para transportar cocaína en su cuerpo. Al caer enfermo, el amante lo abandonó. El narrador cuenta que no quiso recurrir a su familia: “Inventó un viaje y vino a alojarse al Moridero. Vendió el departamento que tenía y me entregó todo el dinero”<sup>180</sup>.

Él es por el único que el peluquero confiesa su afecto e incluso comparte sus peces: “Creo que incluso llegué a sentir algo especial por él. Dejé de lado la atención que requerían los demás huéspedes y durante el tiempo que duró su agonía no estuve sino atento a cumplir con sus necesidades. También le puse un acuario con peces en su mesa de noche”<sup>181</sup>.

Por otro lado, este muchacho es el único personaje concreto que se menciona en la novela que tiene relaciones con el peluquero y que le corresponde su afecto:

“Lo que más me emocionó fue que él no era ajeno a mis preocupaciones. También me demostró su cariño. Incluso un par de veces estuve en situación íntima con ese cuerpo. No me importaron las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que aún había lugar para que se reflejara el placer”<sup>182</sup>.

#### Sujetos transindividuales

En la acción narrativa intervienen miembros de grupos e instituciones que no son claramente definidos cuyo comportamiento responde a un carácter colectivo. En el discurso se caracterizan por su

---

<sup>179</sup> M. Bel latín, *Salón de belleza*, p. 26

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 26

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 27

<sup>182</sup> *Ibidem*.

designación genérica: las clientas, los huéspedes, la policía, el vecindario, los familiares; y en algunos casos por el uso de las mayúsculas: las Hermanas de la Caridad, las Bandas de los Matababros, la Junta, los Marchantes. La presencia de estos sujetos transindividuales es fundamental en el desarrollo de la historia. Los actos delictivos de los Matababros así como la actitud de familiares e instituciones de salubridad conducen al protagonista a transformar su salón de belleza en un refugio.

Los grupos trasindividuales centrales, definidos en el sentido de Goldmann por su comportamiento colectivo en la novela, son las clientas y los huéspedes.

#### Los huéspedes

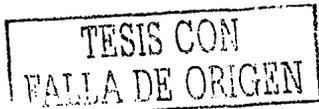
No se mencionan nombres. Los moribundos son referidos como huéspedes o enfermos sin identidad propiamente dicha. El narrador se dirige hacia los lectores en plural y, a manera de confesión, explica su relación con los huéspedes:

“Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. He llegado a un estado tal que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía e incluso llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora todos no son más que cuerpos en trance de desaparición.”<sup>183</sup>

Primero fueron amistades y conocidos, ahora la mayoría de los huéspedes son extraños que no tienen a dónde morir. El trato del peluquero hacia ellos es distante, como el de un médico que mantiene una relación profesional con sus pacientes. El protagonista ha asumido la obligación de cuidar de los enfermos puntual y sistemáticamente: “Debo darles una cama y un plato de sopa a las víctimas en cuyos cuerpos la enfermedad ya se ha desarrollado”. Sin embargo, en la novela,

---

<sup>183</sup> *Idem.* p. 25



los huéspedes no interactúan con el personaje. Incluso, en un momento el peluquero manifiesta su falta de sensibilidad y agradecimiento, no sólo por los cuidados diarios, sino por mantener el lugar agradable, por llevarles peces para que los admiraran:

“Cuando volví al salón con mi bolsa de Monjitas (un tipo de peces), muy pocos se dieron cuenta. Había algunos huéspedes que no habían perdido la conciencia, por lo que me molestó que se mostraran tan indiferentes. Me pareció que no eran lo suficientemente agradecidos, que no bastaban las palabras con las que ellos o sus familiares me pedían alojamiento, ni tampoco las cosas agradables que de cuando en cuando me decían. Faltaba que me expresaran su gratitud de manera más tangible. Por ejemplo, admirando los peces que aún quedaban con vida o tal vez con alguna alusión a mi cuerpo, como dejando entender que aún se mantenía en buena forma”<sup>184</sup>.

A la hora de morir, el protagonista envuelve los cuerpos en una sábana y los deja en la cama hasta que vienen unos hombres que él mismo contrata y se los llevan en carretillas a la fosa común.

#### Las clientas

Se describen como personas generalmente mayores que buscaban rejuvenecer en el salón de belleza:

“La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida. Sin embargo, debajo de aquél cutis gastado era visible una larga agonía que se vestía de esperanza en cada una de las visitas”<sup>185</sup>.

---

<sup>184</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 33  
<sup>185</sup> *Idem*. p. 30

No se menciona ninguna en especial, ni se observa la demostración de algún afecto hacia ellas. La relación, aunque se buscara cierta intimidad en las conversaciones, era básicamente profesional:

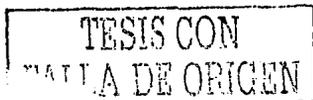
“Las clientas se sentirían más a gusto (con nosotros vestidos de mujer) y de esa manera podrían contarnos sus vidas, sus secretos”<sup>180</sup>.

Destaca el papel de los peces en la narración. Paralelamente a la historia del Moridero, el narrador nos cuenta la historia de sus acuarios y de los peces que los pueblan: su adopción, su enfermedad, su muerte. Los nombres comunes de cada especie están escritos con mayúsculas con lo que se acentúa su importancia en el relato: Guppys Reales, Carpas Doradas, Monjitas, Goldfish, Axolotes, Peces Basureros, Peces Pelcadores, Pirañas.

### c) Espacio

El texto se caracteriza por la ausencia de referentes reales concretos. No hay nada que nos indique que la acción narrativa se desarrolla en la ciudad de México o en alguna otra de América Latina. Sabemos que el libro se escribió fuera de nuestro país, sin embargo no tiene relevancia para la narración. Cuando se habla de la Banda de los Matababros el autor sólo agrega “que rondaban por las zonas centrales de la ciudad”. Se menciona que tanto el peluquero como sus dos amigos se vestían y desvestían en “los jardines de las casas cercanas a los puntos de contacto que se establecen en las grandes avenidas” y ocultaban los maletines donde guardaban la ropa “en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria”. Cualquier ciudad tiene grandes avenidas y héroes esculpidos sobre sus aceras. Cualquier esquina transitada puede ser el punto de encuentro y búsqueda de parejas ocasionales. Sin embargo, este nivel de aparente ambigüedad espacial le otorga al relato una significación de carácter particular

<sup>180</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 47



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

basado en elementos universales: puede verse con claridad al ambiente de una ciudad contemporánea ubicada en algún país del mundo. La descripción no es demasiado abstracta como para no ubicarnos en un medio urbano diferenciado y contrastante como el que la novela presenta.

El salón se ubica en alguna zona marginal situada en las afueras de la ciudad, donde no hay transporte público que transite cerca y la violencia en las calles se infiere ante el temor de las clientas de salir demasiado tarde del lugar:

“... muchas clientas preferían no visitar tan tarde la zona donde está ubicado el establecimiento...El salón esta situado en un punto tan alejado de las rutas de transporte público, que para viajar en autobús hay que efectuar una fatigosa caminata”<sup>187</sup>.

Como se ha mencionado anteriormente, antes de convertirse en Moridero, el local estaba decorado con acuarios de distintos tamaños poblados con peces exóticos y vistosos. Poco a poco se fue modificando su imagen para dar cabida a los huéspedes: los espejos fueron quitados casi de inmediato, las secadoras y sillones reclinables para el lavado del cabello fueron vendidos para comprar las cosas que hacían falta: “colchones de paja, catres de hierro, grandes ollas y una cocina de queroseno”.

El denso ambiente del Moridero se puede percibir en la mención constante al olor que despiden los enfermos y el estado de la única pecera con vida:

“Me refería hace unos momentos al hedor y la costumbre. Porque mi nariz ya casi no percibe los olores. Me doy cuenta por

---

<sup>187</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 23

las muecas de asco de los que vienen de fuera cuando apenas ponen un pie en este lugar. Por eso conservo con agua y con dos o tres raquíticos peces uno de los acuarios. Aunque no le doy los cuidados de antes, me da la idea de que algo fresco aún se mantiene en el salón. Pero hay razones desconocidas que me impiden darle la dedicación que se merece. Ayer por ejemplo, encontré una araña muerta flotando patas arriba”<sup>188</sup>.

Un espacio que descrito de manera detallada e inusual en la narración es un local de baños turcos atendido por una familia de japoneses, exclusivo para personas de sexo masculino donde el peluquero buscaba relajarse:

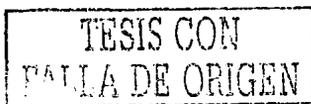
“En el vestibulo habian tratado de representar el estilo oriental que se notaba en el letrero de la puerta. Allí había un mostrador decorado con peces multicolores y dragones rojos tallados en alto relieve. Las japonesas... invitaban al visitante a pasar a una sala posterior. Aquí la decoración cambiaba totalmente. El lugar tenía el aspecto de los baños del Estadio Nacional que conocí la vez que me llevó un futbolista aficionado. Las paredes estaban cubiertas hasta la mitad con losetas blancas, en su mayoría desportilladas. En la parte sin losetas habian pintado delfines que saltaban. En aquellos dibujos descoloridos apenas se percibía el lomo de los animales”<sup>189</sup>.

El narrador describe el lugar imaginando la sensación de entrar a uno de sus acuarios. Y a diferencia de los baños turcos de “alta categoría”, en éste los hombres saben perfectamente a lo que van:

---

<sup>188</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 23

<sup>189</sup> *Idem.*, 17



“Lo único que se tiene que hacer es bajar las escaleras que conducen al sótano. Mientras se desciende, una sensación extraña comienza a recorrer el cuerpo. Después de bajar, los cuerpos se confunden con el vapor que emana de la cámara principal. Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De allí en adelante todo puede ocurrir. En esos momentos siempre me sentía como si estuviera en uno de mis acuarios. El agua espesa, alterada por las burbujas de los motores de oxígeno y por las selvas que se creaban entre las plantas acuáticas, se parecía al sótano de esos Baños.”<sup>190</sup>

#### d) Tiempo

A lo largo de la novela, no hay un referente temporal. No se menciona fecha alguna, día festivo o estación del año. No se alude tampoco a elementos tecnológicos como la presencia de celulares o computadoras que nos indicaran con mayor precisión que el relato transcurre en la época contemporánea. Sólo nos ubica la enfermedad misma: el SIDA se da a conocer a principios de los años ochenta, pero es hasta mediados y fines de esa década que se vive como pandemia. Sabemos, por otro lado, como dato externo, que el libro fue registrado en 1994. De ahí podríamos deducir que la historia ocurre a finales de los ochenta y principios de los noventa. Sin embargo, y esto es lo maravilloso de la literatura, dada la deliberada escasez de referentes como recurso estilístico a nivel formal, podría suceder hoy, mañana, cualquier día antes del descubrimiento de un medicamento efectivo que erradique la enfermedad.

Ahora bien, el tiempo narrativo central es el presente, no obstante, la historia transcurre en saltos hacia el pasado, sin un orden específico

---

<sup>190</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 19

ni cronológico. Los hechos están expuestos de tal modo que dan el efecto de ser leídos tal y como aparecen en la memoria del narrador.

### *Cielo de invierno*

#### a) Historia

*Cielo de invierno* es la historia de un hombre que emprende un viaje: sale de su país y va de regreso al lugar del corazón y la memoria donde está su historia amorosa con David y así poder escribirla; va a la isla de Poros, donde nunca estuvo con su amado y se dirige al mundo de los no vivos, al lugar donde el virus de inmunodeficiencia humano lo lleva a paso lento, gracias a un tratamiento médico.

En esta novela, el SIDA está como trasfondo de la anécdota, que es la historia del amor entre José y David, pero afecta de modo determinante la vida de los personajes principales, fundamentalmente al narrador ya que es seropositivo y a lo largo de la novela muestra en detalle sus cuidados y tratamiento.

El protagonista José, que es la voz narrativa, va mezclando su experiencia de viaje en la isla de Poros con el escrito en donde narra la relación con David, y la de ambos con otros hombres. Es en el relato contado en presente, el que sucede en Grecia, el que pone el énfasis en el Complejo relacionado con el SIDA (CRS). La vida del personaje está regida por la ingesta de los medicamentos en cuanto a las horas y los alimentos que deben o no acompañarlos. Aunque no dice de modo directo que tiene SIDA, sabemos que debe tomar los medicamentos de por vida y que debe cuidarse la piel del sol, y atender los dolores musculares que de pronto le vienen. David, a quien está dirigido el recuento, murió asesinado pero según inferimos también estaba infectado de VIH.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

La acción narrativa va intercalando el presente, que es el viaje a Atenas, la estancia en Poros e Ydra, con el pasado lejano (sucedido hace tanto que "hasta he cambiado tres veces de cuerpo"<sup>191</sup>) para hacer un recuento de la vida de los personajes principales y sus aventuras sexuales. El desarrollo de la historia está sostenido en los siguientes aspectos:

1. Inicio del viaje: presentación de José, el narrador, con tratamiento retroviral, y de David, su pareja amorosa ya fallecida. Se hace un paralelo entre el mundo mitológico griego y la situación de José para justificar el porqué decide ir a la isla de Poros.

2. Se habla ya del SIDA de modo expreso a través de la muerte de Enrique, pareja anterior de David, y se empieza a hacer el planteamiento de las múltiples parejas y amistades de los protagonistas.

3. Se arma el tejido de las amistades a través de la presentación de Carlos Bravo, amigo bisexual de David y el mundo afectivo de los personajes.

4. Se describen los aspectos cotidianos del viaje de José, con especial atención en los medicamentos contra el SIDA.

5. Se recuerda la despedida final de Enrique, en un recital poético en un bar, quien muere de SIDA.

6. Aparece Mike, amigo heterosexual, íntimo de David, y se narra el tipo de relación que hubo entre ellos.

7. El personaje central pasea por la isla de Ydra, visita a la catedral de Constantinopla.

8. Se planea y consolida la Organización de lucha contra el SIDA de la que David es miembro fundador.

---

<sup>191</sup> L. González de Alba, *Ciclo de Invierno*, p. 13

9. Se mencionan historias de Don, actual novio de José; Rodrigo, ex novio de David; y de Alberto novio de Rodrigo.

10. Recuento del viaje a París de Rodrigo, enamoramiento con Jamel, y relato de otras aventuras menores.

11. El personaje principal narra el fin de su viaje y con él el fin que hubiese querido para David.

#### b) Personajes principales

##### José

José es el narrador protagonista del viaje a Grecia y quien nos cuenta la historia de su relación con David a través de un escrito que prepara a modo de respuesta a la novela que publicara David de corte autobiográfico.

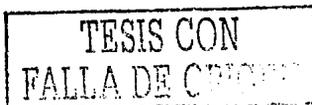
Es un hombre que probablemente esté cerca de los cincuenta años, seropositivo, con cultura, que gusta del buen vivir y el buen comer. Esto lo sabemos por sus acciones, la toma de medicamento, las constantes referencias detalladas a los platillos que come, porque viaja por distintos países del mundo. Ha tenido una vida sexual muy activa y variada con otros hombres y esto último es el hilo conductor de la narración.

La historia que cuenta tiene lugar años antes de que la escriba en una isla griega. El tiempo ha pasado y lo deja ver en su cuerpo: "Tengo su misma escasez de pelo el lo alto de la cabeza, sus canas en el bigote, estoy gordo y uso lentes gruesos."<sup>192</sup>

En el momento de vida en que se encuentra el narrador tiene dos prioridades: tomar medicamentos para mantenerse vivo y escribir la novela que prepara.

---

<sup>192</sup> L. González de Alba, *Cielo de Invierno*, p. 13



"...llegó la maleta. La llevé a mi cuarto y la abrí con enorme satisfacción. Lo primero que hice fue acomodar mis medicinas y las notas sobre David en mi maletín de mano, donde sobraba espacio, pues tiene muchas secciones y casi todas iban vacías. Los frascos quedaron alineados muy bien en la parte central. En otra, más estrecha, puse el cuaderno y las notas sueltas con las que iba a trabajar en esos meses."<sup>193</sup>

Será en la historia que cuenta, en la vida que lleva en Grecia, que hace una especie de ajuste de cuentas con el pasado y con el amor.

### David

David es el otro personaje principal de la novela. Sin él no hay historia. Es un hombre pequeño burgués, dueño de un bar y una pequeña editorial, con educación universitaria, con amplia cultura musical, literaria; evidentemente homosexual y bastante mayor que José. Le da por experimentar con distintos platillos, de cierta complejidad, preparados y gozados por él, escucha con atención las voces cantantes de ópera y aprende a distinguirlas, hace constantes referencias a autores mexicanos e internacionales, a poemas. El pretexto de la narración escrita por José es la vida de David y lo que vivieron juntos, casi a modo de biografía. Para describir su carácter nos dice:

"... (David) era el hombre gozoso que se entregaba a todos los placeres masculinos. Hizo realidad la pornografía a la que otros tienen acceso en revistas ilustradas y videos cuya contemplación solitaria es una débil imagen de las escenas que David sí vivía."<sup>194</sup>

<sup>193</sup> L. González de Alba, *Cielo de Invierno* p. 20

<sup>194</sup> L. Glez. de Alba, *Cielo de invierno* p.29

Así, sabemos que uno de los rasgos de carácter que definen a David es la libertad para vivir sus fantasías sexuales, asunto relevante para señalar el origen del contagio. David, además de ser el amado, ha muerto, y eso hace que el narrador lo idealice y vea en todos sus actos una dimensión superior. Nos dice José:

“David logró dar una dimensión pagana a sus excesos. Quizá más que pagana panteísta. Por ese medio logró en algunos momentos comunicarse con todos los hombres del mundo, presentes, pasados y futuros.”<sup>195</sup>

David, por cuestiones de trabajo y de vida amorosa, era un hombre con muchas relaciones. Gran parte de su vida se movía en el ámbito de lo público. Su muerte es trágica: murió asesinado. No sabemos los pormenores del caso porque apenas lo señala en unas líneas. “Hoy cumplo la misma edad que tenía David en el momento de su muerte, terrible como la buscó.”<sup>196</sup> Y después:

“Para hacerse matar no hizo nada diferente a lo que había hecho para conseguir los grados excelsos del gozo entre hombres...Una vez más un grupo de hombres cumplía los deseos de David, como lo había hecho siempre convocados por él para el carnaval anónimo, la fiesta de los cuerpos desnudos, el festín del sudor, los brazos, las piernas, los vellos, los testículo balanceantes, las mejillas ásperas por la barba hirsuta. Habría sido igual, pero David llevaba escrito en los ojos un final diferente. Con las miradas perdidas, el asesinato fue para ellos el acto supremo de placer con un hombre hermoso. Me sospecho que para él también.”<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> *Idem*. p. 16

<sup>196</sup> *Idem*. p. 13

<sup>197</sup> L. Glez. de Alba. *Ciclo de invierno* p. 16

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

También sabemos que es un hombre iracundo. "David conocía el alcance de su propia furia, así que siempre mostró un sano temor a hacer daño irreparable."<sup>198</sup>

#### Personajes secundarios

##### Enrique

Enrique es la exparjea de David, veterinario, con quien éste tuvo doce años de relación previa a la relación con José, es uno de los dueños del bar el Gallo Giro, y es quien muere explícitamente de SIDA.

"...Enrique agravó y fue perdiendo lentamente el habla en las últimas fases de su enfermedad, en los tiempos en que no había para el SIDA los medicamentos de hoy..."<sup>199</sup>

De su apariencia física sabemos que "era un hombre muy guapo, alto y fuerte. Resulta difícil imaginar que un perro le impidiera el paso."<sup>200</sup>

##### Rodrigo

Rodrigo fue pareja de Enrique, conoció a David y por él nos enteramos de la vida de Alberto y de algunos detalles de David.

José, el narrador, se entrevista con él para recoger alguna información para el libro que prepara. "Antes de mi salida a Grecia nos vimos Rodrigo y yo. Conversamos toda la tarde, siempre sobre David"<sup>201</sup>

Sobre él, José nos dice:

"Rodrigo quiso mucho a Enrique. Era un muchacho de hermosillo, cliente de El Gallo Giro...Ha engordado, lo cual él también podría decir de mí. Pero nos reconocimos sin dudar. En estos casi veinte años no maduró bien, no es un hombre guapo

---

<sup>198</sup> *Idem.* p.31

<sup>199</sup> *Idem.* p.33

<sup>200</sup> *Idem.* p.73

<sup>201</sup> *Idem.* p.80

habiendo sido un joven encantador. A diferencia de mí, ahora calvo, conserva bien su cabello, aunque lo tiene gris. Algo le ocurrió en los ojos. Le cuelgan los párpados inferiores demasiado para su edad y muestran manchas oscuras. Trabaja en el Consulado de Francia en Guadalajara, en un puesto poco importante. .”<sup>202</sup>

Alberto Escandón

Alberto fue pareja de Rodrigo, ex pareja de Enrique, a su vez ex pareja de David. Un hombre mayor, con vida sibarita, que enseña el buen vivir y comer a Rodrigo.

“Luego se iba a trabajar. Nunca supe bien lo que hacía. A veces iba a Educación Pública, otra a Gobernación, recibía llamadas de ministros y embajadores a las que parecía no dar ninguna importancia.”<sup>203</sup>

Personajes incidentales

Carlos Bravo

Carlos bravo es el amor platónico de David cuando era joven.

“Carlos y David habían sido no sólo grandes amigos, sino camaradas de trabajo político en sus años de estudiantes, lo cual sé muy bien el inmediato atractivo que despertaba en David, la asociación literaria y cursí que hacía entre camaradería y erotismo”<sup>204</sup>.

Sobre Carlos nos dice. “Carlos Bravo, un mujeriego simpático, peleonero y bueno para correr en auto a toda velocidad con una novia por un lado.”<sup>205</sup>

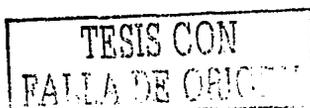
---

<sup>202</sup> *Idem.* p.82

<sup>203</sup> *Idem.* p.183

<sup>204</sup> *Idem.* p.40

<sup>205</sup> *Idem.* p.41



Miguel Desdier o Mike

Es un amigo heterosexual de David, con quien tuvo “una bella relación sin apasionamiento ni congojas. Se veían con gusto y sin buscarse, Miguel le sacaba un largo disparo a David, que así marcó todos los autos prestados para ir por la botella final...”<sup>206</sup> en la que Miguel exploró su sexualidad en relación a los hombres.

“Desider era mujeriego, simpático, y pendenciero: la debilidad de David.”<sup>207</sup>

Eugenia Loaiza

Amiga de David y rechazada por José. Una de las tres mujeres que aparecen en toda la novela y por la que el narrador siente animadversión. Ella se convierte en la directora de la Organización Nacional de lucha contra el SIDA.

Sobre ella nos dice:

“Esa vez se presentó Eugenia a la cita como siempre, elegante, discreta y rubia y delgada y todo. Alberto le ofreció asiento en el sillón grande y él se estaba acomodando enfrente cuando Eugenia, hablando muy rápido, como acostumbra...”

Ciro Carpintieri

Diplomático en París “era un poco sordo y Alberto le decía Sor Dolores. Era también un maldad suprema.”<sup>208</sup>, a quien Alberto y Rodrigo visitan cuando viajan a París.

Ajmed

“Joven amigo del diplomático, un egipcio que sólo hablaba árabe y un poco de francés, según me dijo luego Alberto, casi

---

<sup>206</sup> *Idem.* p.133

<sup>207</sup> *Idem.* p.131

<sup>208</sup> *Idem.* p. 191

ininteligible. Pero eso sí, muy guapo."<sup>209</sup> Con quien Rodrigo tendrá una aventura en París.

#### Elodía Rulfo

Elodía es una pintora mexicana que vive en París y propone a Ajmed un matrimonio blanco para conseguirle la nacionalidad mexicana. Es otra de las mujeres que aparece en la novela y, también en este caso, el narrador siente animadversión hacia ella.

"Elodía se sumía en días y noches de encierro y gemidos por el abandono de los amantes, uno tras otro,...o estallaba fuera de sí, con el rostro descompuesto, por alguna frase que la disgustara y, cuando llevaba un largo tiempo sin estallido, le venía uno simplemente por nada, sólo para liberar presión, como los temblores de tierra."<sup>210</sup>

#### Mario

Uno de los hombres por quien José deja a David

"He mencionado a Mario, con quien busqué una relación más de iguales. David no nos dejó nunca en paz. Fue una y otra vez a Querétaro, donde Mario y yo buscábamos trabajo como lo que éramos, dos jóvenes pobres y sin profesión."<sup>211</sup>

#### Don

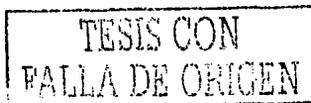
Es la segunda persona por quien José deja a David y con quien mantiene una relación prolongada, parece que en el tiempo que narra la historia es su pareja actual.

---

<sup>209</sup> *Idem.* p. 190

<sup>210</sup> *Idem.* p. 211

<sup>211</sup> *Idem.* p. 29



“Yo fui el amor de su vida, si eso existe. Algo tendré que provoco esa pérdida en hombres inteligentes como David y ahora Don, que tampoco puede vivir sin mí.”<sup>212</sup>

#### Personajes trasindividuales

##### Los soldados

Constantemente se habla un tipo de hombres que llama mucho la atención a los personajes de la novela: hombres que comprueban su hombría sodomizando a otros. Así, David o Enrique, frecuentemente pasean por las calles en busca de soldados para tener relaciones eventuales y veloces con ellos. No tienen nombre, no tienen cara.

##### Instituciones

La Organización Nacional de Lucha contra el SIDA, aparece aquí como una organización creada para agrupar a personas dispuestas a hacer del SIDA su lucha social, en el sentido de crear conciencia. Realmente no vemos la institución pero sí se menciona de paso que agrupa a algunos de los personajes de la novela.

#### c) Espacio

En *Cielo de Invierno*, el espacio donde sucede la acción narrativa está muy bien ubicado y el relato contiene abundantes descripciones. La historia del presente narrativo de José sucede en Grecia, fundamentalmente en la Isla de Poros. El narrador necesita alejarse de la vida cotidiana de la ciudad de México para escribir una vez que ha

---

<sup>212</sup> *Idem*. p. 30

recopilado el material necesario. El porqué decide que sea en Poros y no en otro sitio lo explica él mismo:

“He venido a Poros porque esta hermosa isla no la visitamos nunca juntos...vine porque no vine con él.”<sup>213</sup>

Durante el relato se detiene a dar detalles de los lugares, tanto exteriores como interiores no sólo para ir creando una atmósfera sino para distinguir distintas acciones narrativas en cuanto a tiempo y contenido. En Grecia el tono es pausado y nostálgico:

“Dejo la terracita con el mejor panorama del mundo, sobre todo ahora que de nuevo se ha detenido enfrente la barca de pescadores envuelta en su nube de gaviotas y Poros recibe la luz brillante del otoño a las diez de la mañana.”<sup>214</sup>

Antes de llegar a Poros, para en Atenas y la describe así:

“La misma Atenas sin gracia a la que David y yo le teníamos cariño. Pronto observé que no era la misma. Con el corazón desconsolado encontré que los cafés sobre la acera de la plaza Síndagma habían desaparecido. Ahora son mesas amarillas de McDonalds.”<sup>215</sup>

Pero la acción también sucede en México, en el DF., en Guadalajara, en Paris, y en lugares muy concretos, tanto interiores como exteriores, de estas ciudades. Es en el recuento de la relación con David que se detiene en estos sitios y los describe así:

---

<sup>213</sup> *Idem.* p. 13

<sup>214</sup> *Idem.* p. 35

<sup>215</sup> *Idem.* p. 19

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

(El Gallo)... era el único lugar a donde no entraban mujeres, tenía decoración de "cantina, música de sinfonola y la primer pornografía gay que se veía en México, y muy buena..."<sup>216</sup>

En otra parte se habla sobre distintos lugares de la provincia:

"Rodrigo terminó la secundaria en Hermosillo y continuó la preparatoria en Guadalajara... Me habló de cuando las cuatro esquinas de Vallarta y Lafayette eran casonas muy bellas; del suave y dulzón perfume de los laureles, de los naranjos en el patio de su preparatoria; del Club Guadalajara, a donde comenzó a ir para nadar y pronto se descubrió pasando más tiempo bajo las regaderas que en las albercas."<sup>217</sup>

Así pues, es fácil de ubicar lo sitios a los que hace referencia, tanto para quienes los conocen o no, no sólo porque los menciona por su nombre real sino porque los describe a detalle. En ese sentido, el referente real del espacio le da, lo veremos más adelante, verosimilitud a la narración.

Lo que es interesante mencionar es que la mayoría de los encuentros sexuales narrados ocurren en baños, coches, calles, cines. Espacios públicos para actos privados que hablan de la trasgresión cultural de lo que es la sexualidad homosexual en la novela.

#### d) Tiempo

La juventud de David y José sucede en la década de los sesenta.

"Eran los felices años setenta, cuando nadie había oído hablar de enfermedades incurables, sus dos o tres gonorreas, su par de sífilis las resolvió con una inyección. Eso era todo. Nadie

---

<sup>216</sup> *Idem.* p. 84

<sup>217</sup> *Idem.* p. 181

sabía que eso no era todo y que de uno en otro se extendía un enemigo lento pero seguro. Un virus silencioso del que nadie había oído hablar”.<sup>218</sup>

Hace también alusión al tiempo en relación a las modas de entonces, la pornografía era con

“...aqueellos modelos de los años sesenta, antes de que se usaran esos culos rasurados de ahora.”<sup>219</sup>

La relación entre José y David, sucede en el tiempo en que muere Enrique, la expareja de David de la que se dice “...en los tiempos en que no había para el SIDA los medicamentos de hoy.”<sup>220</sup>

Aunque el hoy de la narración no queda especificado, suponemos que se habla de finales de la década de los noventa, precisamente por el uso de medicamentos contra el SIDA que aparecieron hasta 1996.

### *El primo Javier*

#### a) Historia

La tercera de nuestras novelas es *El primo Javier* que cuenta la historia de una mujer que ha tenido una relación extramarital por la que teme estar contagiada de SIDA. Sucede en el tiempo de espera entre que la protagonista, Andrea, se practica la prueba y recibe el resultado. En ese mes la protagonista hace un recuento de su vida amorosa, reflexiona sobre las relaciones de pareja, el modo cómo se han modificado las prácticas sexuales y explora las posibles consecuencias del resultado. Esta novela habla explícitamente del SIDA, de la historia del virus y de la enfermedad, pero llama al SIDA como El primo Javier. Se trata, en

---

<sup>218</sup> L. Gilez. de Alba, *Ciclo de Invierno* p. 111

<sup>219</sup> *Idem.* p. 84

<sup>220</sup> *Idem.* p. 33

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

resumidas cuentas, del miedo a la infección en un sujeto con ciertas prácticas sociales.

La acción narrativa se desarrolla sostenida en los siguientes aspectos:

1. La protagonista se realiza la prueba y la informan sobre lo que es la enfermedad.
2. Andrea cuenta, a modo de retrospectiva, su vida sexual activa e indaga las posibilidades del origen del contagio. Expone las modalidades de las relaciones de pareja, y cuestiona sobre la fidelidad desde su experiencia.
3. Se discute el problema de la posible infección como de las consecuencias dentro de un grupo heterogéneo de mujeres heterosexuales básicamente monógamas, en donde se ve cómo la enfermedad ha influido en las relaciones de pareja y la vida sexual.
4. Se explora la posibilidad, no elegida, de haber actuado de otra manera.
5. Se expone el puente que hay entre un hecho y la conciencia de éste, personal y social.
6. La protagonista expone de modo detallado e informado sobre el estado de las cosas con respecto al SIDA en el mundo y en México.
7. La protagonista vuelve a enfrentarse a posibles prácticas de riesgo y actúa de modo distinto.
8. Discusión entre Andrea y su pareja sobre el uso del condón en una relación estable.
9. Juego, a modo de una prueba psicológica de revista femenina, para clasificar y los tipos de mujeres y de relaciones de pareja que hay en ese momento.

10. Andrea imagina las consecuencias del SIDA en su vida y el modo cómo afectaría su trabajo, su imagen social, su vida de pareja y familiar.

11. Andrea recibe el resultado de la prueba que es negativo.

## b) Personajes

### Personaje principal

#### Andrea

Andrea, la protagonista de la historia, es una mujer que tiene alrededor de treinta años, maestra de geografía en el bachillerato, que vive en unión libre desde hace 8 años con Mauricio. Ella se refiere a sí misma como una mujer universitaria, económicamente independiente, psicoanalizada y libre.<sup>221</sup>

La conocemos en un momento alterado de su vida porque teme estar infectada por el VIH a causa de una infidelidad.

Andrea es la voz narrativa de la historia, a través de sus palabras nos enteramos de lo sucedido, en ocasiones de modo directo y en otras de modo implícito.

“Cuando empecé a oír hablar del SIDA, aunque la situación era alarmante parecía como si todo eso sucediera en sitios alejadísimos, a personas desconocidas, como si fuera una realidad no compartida. No soy drogadicta. Haber tenido seis compañeros sexuales no es indicio de promiscuidad. Sencillamente soy una mujer capaz de disfrutar mi cuerpo con el hombre con quien en ese momento esté compartiendo la vida. Nunca me aventuré con gente extraña. Así que me encontraba fuera de riesgo. Incluso

<sup>221</sup> Cfr. E. Pardo, *El primo Javier*, p.28



cuando un amigo me contó que vio a un exnovio mío besándose en un bar gay, no me afectó.”<sup>222</sup>

Su habla lleva el tono de la franqueza, la apertura, la confianza. Cuenta de modo directo y con sentido del humor la situación en la que se encuentra.

#### Personajes secundarios

##### David

David es quien desata la acción narrada. Es el hombre con quien Andrea sostiene la infidelidad. Es un hombre casado de edad aproximada a la de Andrea, maestro, colega en la escuela donde Andrea trabaja

“...como quieres ver a un hombre extraordinario, eso mismo ves en él: inteligencia, sentido del humor, calidez, honestidad, un *sex appeal* bárbaro, bla, bla, bla. Y otro día, porque tomas la existencia más a la ligera, porque supones que la vida está hecha para vivirse, porque así son las cosas y no necesitas justificar que lo vas a hacer, decides lanzarte al estrellato.”<sup>223</sup>

##### Mauricio

Mauricio es la pareja de Andrea desde hace 8 años, es el hombre que ella ama, su trabajo está relacionado con la computación aunque no sabemos con precisión cuál es. Antes de vivir con Andrea estuvo casado y previo a ello vivió en unión libre con una venezolana. Estos antecedentes hacen a Andrea darse cuenta que hay otras posibilidades para rastrear el origen de la posible infección:

“Pero una serie de peones comienzan a instalarse en el tablero: las otras mujeres de Mauricio, incluidas su exmujer y la

---

<sup>222</sup> E. Pardo, *El primo Javier* p 22

<sup>223</sup> *Idem*. p 18

venezolana con quien vivió un año, y quizá haya más que las del pasado. Supones que él es fiel pero es posible que lo que tú experimentas ahora lo sufra él; probablemente también a escondidas se hizo la prueba del SIDA. Te percatas de cómo a quien más confianza le tienes, con quien se supone puedes compartir lo más profundo, los separa una laguna inmensa. Es a ese alguien que amas al que menos puedes confiarle tus temores, porque además si él dice que ya pasó por lo mismo, qué hacer con la información."<sup>224</sup>

### Personajes incidentales

#### La psicóloga

La psicóloga es el segundo personaje que aparece en la novela. Es quien informa a la protagonista sobre lo que es el VIH y el SIDA. Es también quien da el resultado de la prueba. Funciona como accionador de la conciencia en Andrea porque plantea dos preguntas que ella reflexionará a lo largo de la narración: ¿qué pasaría si el resultado fuera negativo y qué pasaría si el resultado fuera positivo?

No sabemos ningún otro dato de ella, físico o de carácter salvo la forma cómo se conduce con Andrea

“La mujer enfrentaba el asunto como si estuviéramos hablando de catarro o diarrea y no de temas cargados de ética y moral como tener relaciones extramaritales, o no confiar en el marido, o dudar del pasado propio y del otro, o la adicción a las drogas.

Explicó en tono neutro las formas principales de contagio: parto o lactancia; intravenoso (drogas, transfusiones u objetos infectados que entren en contacto con la sangre); sexo oral o genital en sus acepciones heterosexual, homosexual, bisexual."<sup>225</sup>

<sup>224</sup> *Idem*, p.22

<sup>225</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 10

### La enfermera

La enfermera complementa la información que proporciona la psicóloga, y es quien toma la muestra e sangre.

### Personajes transindividuales

#### Las amigas

Las amigas de Andrea son un grupo de 6 mujeres, que pertenecen a un mismo medio sociocultural y económico. Junto con Andrea son "siete mujeres universitarias, económicamente independientes, psicoanalizadas, libres como quien dice"<sup>226</sup>. No tienen nombres personales, se les conoce a través de su propia voz (en una conversación), y a través de sus historias se ve el modo como viven su sexualidad y su vida afectiva.

"Que mi amiga hubiera tenido relaciones con un casado no era cuestión de otro jueves. Abortos, divorcios, infidelidades, romances y embarazos, se daban al por mayor a estas alturas. Parte de nuestra amistad se armó por acompañarnos en los avatares de todo eso. Sin embargo no era lo mismo que una soltera anduviera con un casado porque quien traiciona es él, él es quien tiene el acuerdo con su mujer, no ella; a que una casada, yo por decir, tuviera un romance, porque quien comete la tacha es una. De cualquier modo, faltas más, faltas menos, ella tenía posibilidades de estar infectada."<sup>227</sup>

### Las instituciones

La Fundación Nacional de Lucha Contra el SIDA es la institución a la que acude Andrea a realizarse la prueba Elisa y que según la

---

<sup>226</sup> *Idem.* p.28

<sup>227</sup> *Idem.* p. 24

información que ella obtiene, ofrece servicios de detección del virus, apoyo psicológico, orientación sobre tratamientos e información, de carácter gratuito, con respecto al SIDA.

“Explicó que después de la toma de sangre me darían una clave para que preguntara a la telefonista por el resultado. En caso de estar listo, debería concertar una cita para que la psicóloga me lo comunicara de manera personal. Además, continuó, sabemos de doctores que pueden atenderte, veíache tiene menos probabilidades de desarrollo si llevamos una alimentación sana, ocho horas diarias de sueño, no alcohol, no cigarros, poco estrés, ejercicio y seguimiento periódico.”<sup>228</sup>

La escuela

Es una institución de educación media superior, con estructura de bachillerato, en la que labora Andrea. Es el lugar donde sucede lo más importante en la vida de Andrea: ahí se desarrolla profesionalmente, y por lo tanto le da un lugar en la sociedad, y es también el sitio donde conoce a David. Se ve a la protagonista interactuar con profesores y al momento de dar su clase.

“En ese minuto entró un compañero a la sala de maestros y se alarmó al verme:

-¿Qué tienes, te sientes mal?

Me percaté de lo delatora de mi actitud, el miedo se emana por los poros.

- ¿Alguna mala noticia?

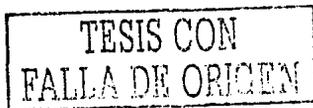
-No -dije después de un silencio- es que tengo cólico.

....

No supe cómo pude dar las clases, ni siquiera sé si las di. Fueron cinco horas en las que estuve en una doble realidad, como

---

<sup>228</sup> *Idem.* p.13



en un desdoblamiento de dimensión. En una me movía por los pasillos de un salón mirando los ojos de cuarenta alumnos y donde retumbaba el eco de palabras vacías sobre la teoría de Malthus. En otra, me encontraba sola caminando por un laberinto de miedo.

<sup>229</sup>

### c) El espacio y tiempo

El lugar donde suceden los hechos de la acción narrativa no está definido de manera directa, no obstante, en la novela se mencionan algunos referentes de los que se puede inferir que se trata de la ciudad de México porque Andrea es originaria de esa entidad: "...sólo que en vez de portar una banda que dice Señorita Distrito Federal, traigo una en que se lee, Señorita Puede Tener SIDA"<sup>230</sup>. Además, cuando se habla del SIDA y del VIH, se hace alusión a México como país y a la ciudad del Distrito Federal.

"¿Sabías que en México por cada seis hombres seropositivos hay una mujer? ¿Sabías que en este país el SIDA es la sexta causa de muerte entre varones de 25 a 44 años, y la tercera causa en el Deefe? ¿Sabías de que el grupo más longevo dentro de la comunidad seropositiva es el mexicano y que se debe al tipo de dieta rica en hierro, compuesta principalmente por frijoles?"<sup>231</sup>

El tiempo interior de la novela es el mes que tarda la protagonista en recibir el resultado de su prueba. Estamos ante un discurso interior a modo de monólogo dramático que sucede en la cabeza de la protagonista durante el tiempo de espera del resultado de la Elisa. Sabemos que sucede en la actualidad por los referentes a la

---

<sup>229</sup> *Idem.* p.87

<sup>230</sup> *Idem.* p. 33

<sup>231</sup> *Idem.* p.48

computación, a las actividades de las mujeres, pero no hay precisión de fecha.

## 5.2 PARTICULARIZACIÓN DEL SIDA EN LAS NOVELAS

### 5.2.1 Particularización del contagio

Cada novela entiende, expone y explica el contagio de VIH desde distintas percepciones según la historia, el contexto y los personajes. El modo particular que cada obra tiene para hablar del contagio es percibido por el lector o analista en tres niveles. Lo que dice la novela, es decir el nivel literal, la forma como lo dice, es decir el nivel estructural, y el nivel subjetivo, que es lo que el lector infiere de lo que se dice y la forma como se dice.

Es importante notar que en las tres novelas el contagio tiene distintos matices y formas pero las tres hacen alusión al sexo sin protección como la causa por la que adquieren VIH, que en la realidad corresponde al 87% de los contagios ocurridos. Es decir, la mayoría de la gente adquiere el virus vía sexual como lo expresan las 3 novelas.

A nivel literal, En *Salón de belleza*, el narrador nunca hace referencia a prácticas que transmitan el VIH que no sean las sexuales. No se habla de drogadicción con agujas, de comercio de sangre, de contagio por vía sanguínea ni perinatal. Es la vida sexual y el tipo de ésta, la que causa el contagio en el protagonista. Ignoramos cómo es que adquieren el virus las personas que llegan al Moridero, pero inferimos que es vía sexual en su mayoría.

El narrador lleva una vida triangular, con otros dos hombres con quienes comparte cama. Los tres son cómplices en ir a buscar experiencias sexuales a la calle vestidos de mujer.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

"Para lo que tampoco tengo fuerza es para salir a buscar hombres en las noches. Ni siquiera en verano, cuando no es tan malo tener que vestirse y desvestirse en los jardines de las casas cercanas a los puntos de contacto que se establecen en las grandes avenidas."<sup>232</sup>

El narrador, además, visita baños públicos en los que pasaba tardes enteras teniendo sexo con otros hombres.

"Una vez que se está cubierto sólo con las toallas, el terreno es todo de uno. Lo único que se tiene que hacer es bajar las escaleras que conducen al sótano. Mientras se desciende, una sensación extraña comienza a recorrer el cuerpo. Después de bajar queda uno confundido con el vapor que emana de la cámara principal. Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas, De allí en adelante cualquier cosa puede ocurrir."<sup>233</sup>

Así pues, el contagio se infiere a partir de las prácticas sexuales con numerosas parejas, la mayoría desconocidas. Aunque las dos parejas "estables" del narrador mueren a causa del mal, él mismo no sabe quién lo infectó y tampoco muestra mayor interés en saberlo.

"Tampoco vayan a creer que yo era un suicida y me entregué totalmente a ese muchacho. Antes de hacerlo tomé mis precauciones y no creo que haya sido él precisamente quien me infectó. Pero como ya dije antes, mis gustos cambian con frecuencia y de un momento a otro dejó de interesarme."<sup>234</sup>

Lo mismo sucede en *Cielo de invierno*, los personajes tiene una vida sexual activa con numerosas personas, muchos de ellos desconocidos. El origen del contagio, por ende también es desconocido. La diferencia entre *Salón de belleza* y *Cielo de*

---

<sup>232</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza* p.18

<sup>233</sup> *Idem.* p.17

<sup>234</sup> *Idem.* p.22

*Invierno*, es que en esta última no atribuye el contagio de modo directo al tipo de vida que llevan sino a la ignorancia sobre el virus. *Cielo de invierno* nos dice que la ignorancia es la primera razón por la que se expande la epidemia, nadie sabía que existía. No es por la vida promiscua, porque antes del SIDA, cualquier enfermedad venérea se curaba.

“Nadie había oído hablar de enfermedades incurables. Sus dos o tres gonorreas, su par de sífilis las resolvió con un a inyección. Eso era todo. Nadie sabía que eso no era todo y que de uno en otro se extendía un enemigo lento pero seguro. Un virus silencioso del que nadie había oído hablar.”<sup>235</sup>

Así pues, en ambas novelas el contagio se da en hombres que tiene sexo con otros hombres, lo que coincide con lo que en un principio se conocía de la enfermedad.

El énfasis de *El primo Javier* reside fundamentalmente en el aspecto del contagio heterosexual, en una pareja básicamente monógama, y se particulariza en Andrea quien está en posibilidades de portar el virus. El personaje principal es una mujer, en las otras dos es hombre, y esta mujer es heterosexual y los hombres son homosexuales, y esto hace que la particularidad sea más notoria. Las estadísticas del CONASIDA señalan que actualmente la enfermedad avanza en mujeres heterosexuales casadas contagiadas por sus parejas estables. Hay una proporción menor de mujeres heterosexuales con pareja estable que pueden ser las causantes del contagio, y éste el caso que se desarrolla en la novela.

---

<sup>235</sup> L.Glez. de Alba, *Cielo de invierno* p. 111

En su caso, puede perfectamente ubicar la posible fuente de infección, no tiene que buscar en una multitud y es claro que es por falta de conciencia que está en riesgo. Ella sabe del VIH, sabe de los modos de infección y aún así no se cuida. A partir de una relación ocasional sin preservativo, Andrea toma conciencia de la posibilidad de estar contagiada.

“Tuve una relación hace poco y no me cuidé. Es más, nunca he usado condón. Cuando empezó mi vida sexual activa lo único que me preocupaba era no concebir hijos como coneja. Decidí que era responsabilidad mía, ni siquiera para compartir con otro. Tomé las medidas necesarias para evitar el embarazo por lo que nunca tuve necesidad de preservativos.”<sup>236</sup>

De hecho, es el temor al contagio lo que mueve la acción narrativa, Andrea cae en lo que se conoce como práctica de riesgo, aquella en la que el actor está en riesgo de adquirir el VIH aunque no es seguro. Su conflicto interno reside frente a la posibilidad de estar infectada con el virus debido a que sus prácticas no corresponden con su formación cultural y profesional:

“Sabes que es una tontería, una tontería doble, una estupidez la que hiciste. Pero esas relaciones causan adicción y en vez de parar o aclarar el negocio, vuelves a ver a David, las ganas regresan y se preguntan cuándo volverán a estar juntos.

Supe que era una burrada y no lo podía creer de mí. Yo, que digo a mis alumnas de bachiller que se cuiden, que prevengan el embarazo, que obliguen a sus parejas a usar preservativo, que lo piensen bien, le soy infiel a Mauricio y sin condón. No lo puedo creer. Soy inteligente, no ando en el colmo de la enajenación, conozco el problema, he leído al respecto, lo he discutido en clase,

---

<sup>236</sup> E. Pardo. *El primo Javier*, p.10

con compañeros de trabajo, en muchísimas reuniones con amigos, no tengo dieciocho años, estoy en los treinta y tantos, y de cualquier manera... ) Por qué no llevé preservativos, por qué no pospuse el encuentro? Sólo hubiera tardado quince minutos en ir a la farmacia. Si había esperado tanto, ) qué eran unos minutos más?"<sup>237</sup>

Andrea, explica la incapacidad de incorporar el condón a su vida por dos razones: una es que su vida sexual empezó sin necesidad de ellos y dos, porque a fin de cuentas depende de los hombres que lo usen.

La mayoría de los hombres mencionados en la novela se rehúsan a usar condón, tanto en una relación estable como en una eventual. Mauricio y David, las parejas sexuales de Andrea, no rechazan directamente el uso del condón, sin embargo no lo incorporan a sus prácticas.

En la obra también resalta el hecho de que el uso del condón es un asunto generacional.

" -) Y cómo le haces para que usen condón? -consultó la primera-. La última vez yo los compré, se los entregué en la mano y nada, no se lo puso, que no paraguas con condominio.

-Es que eran chavos más chicos que yo. El extranjero que te digo era mayor. Esa es la ventaja de relacionarse con hombres más jóvenes que una.

-Tengo una amiga -dijo otra- que no usaba condón, su marido era infiel, y se hizo la prueba del SIDA. Pero lo que cuenta es que su hermana, cinco años menor, siempre trae condón en la bolsa, que le pueden faltar cigarros o dinero, pero que siempre trae. Es algo generacional."<sup>238</sup>

<sup>237</sup> E. Pardo, *El primo Javier* p.19

<sup>238</sup> E. Pardo, *El primo Javier* p.24

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

A nivel estructural, en *Salón de Belleza* la palabra condón, protección, infección, nunca aparecen. Se habla del contagio y se infiere, dado marcas textuales, que se está hablando del VIH. Tanto en *Cielo de Invierno* como en *El primo Javier*, si se habla explícitamente de estos temas y en ambas el amado se llama David el agente por el cual el SIDA pudo haber entrado al cuerpo del narrador. David quiere decir el amado. Y es que en ambas novelas la sexualidad y el SIDA están relacionadas con las relaciones amorosas y el amor de pareja.

Pero ¿qué es lo que vemos entre líneas sobre el contagio? ¿Qué se infiere de lo que dicen? A nivel subjetivo En *Salón de belleza* vemos que hay una despreocupación sobre la infección en doble sentido, no le importa saber a quién infecto y tampoco le preocupa infectar. Tener el mal por sí mismo, no es razón suficiente para cambiar de estilo de vida, sobre todo porque no hay a alguien a quien proteger, no hay un ser amado. Cuestión radicalmente distinta en *Cielo de Invierno*. Una vez que se sabe del virus, el temor de no usar condón es no sólo cuidar su propia salud sino la del amado. Los personajes al estar conscientes de la epidemia, incluyen el condón en sus prácticas sexuales, de modo dificultoso y con prejuicios por que no siempre lo usan. Cuando no lo hace la culpa los persigue.

“...me dije que no ir a un baño turco en Turquía era como salir de París sin beberse una copa de vino rojo y brillante. Decidí ir a uno y hacer lo que en México: ver, dejarme ver, contentarme con observar la notoria excitación de algunos y darme con eso por satisfecho. Pero ah, pero, pero... llevé condones. Me los acabé todos. Cometí la tontería de no usarlos con el primero. No sé porqué lo hice, si los tenía a la mano, dispuestos; pero el turco se veía tan imperativo, feo, de cuerpo correoso, masculino, que me pareció una ridiculez colocarle un condón. Como si eso fuera a ofender su virilidad sin sombra de duda. Con todos los demás usé, pero ya mi preocupación, más por David que por mí mismo, era

tan grande que me daban ganas de golpearme la cabeza contra las paredes de mármol caliente y húmedo.”<sup>239</sup>

En *El Primo Javier* lo que vemos es que la protagonista no es responsable de su cuerpo en el sentido de la acción, el impetu sexual es más grande que la coherencia que debiera haber entre sus actos y sus palabras.

“Es obvio es que soy incapaz de hacer algo en lo que respecta a las relaciones sexuales, a mis relaciones sexuales. Alguien lo tiene que hacer por mí: los hombres, la ley, la televisión, la medicina, la psicóloga, el convento. Pero Andrea por sí misma, nada.”<sup>240</sup>

Eso que sucede a Andrea, como lo confirma después, no es la excepción. La mayoría de las mujeres cercanas a ella están en la misma situación. Tienen información que no se traduce en acción.

“Somos libres en más sentidos de lo que fueron nuestras madres, incluso nuestras hermanas, mas no estamos exentas de prejuicios, de nuestros temores más íntimos, del miedo al rechazo amoroso, y aceptamos entonces que el hombre no se ponga condón. No podía creerlo y al mismo tiempo ese mal de muchas, era consuelo para mí que soy tan tonta.

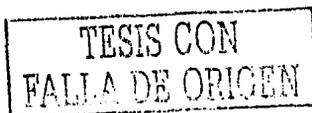
- Oigan, es que no es posible -comenté-, no es posible...

--Es que las hormonas nos dominan - intervino la que nunca había usado condón- si ya ves cómo nos ponemos con la regla, ahora imagínate con la calentura arremangada en la falda. Ya no hay quién te pare.”<sup>241</sup>

<sup>239</sup> L. Gilez, de Alba, *Ciclo de invierno* p. 62

<sup>240</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p.54

<sup>241</sup> E. Pardo, *El primo Javier* p.28



Además en la novela podemos ver algo que ya se desarrolla en los ensayos que hay sobre SIDA y es que la mujer no tiene el poder de incluir el condón en su sexualidad si el compañero no está de acuerdo, ya que el condón está diseñado para el cuerpo masculino y el hombre, parece ser, tiene más poder de decisión sobre su cuerpo que las mujeres. Esto da mucho para elaborar en torno al sexo y poder pero es materia de otra investigación.

“Entre la risa y las caricias ya estábamos otra vez ensartados y los condones en su paquetito de aluminio sobre el buró.

Entonces sí me quise dar un tiro. ¿Por qué no pude dar el paso? Pregunté a él lo ocurrido. Resulta que el individuo era un prejuicioso de lo peor y más idiota que yo: Nunca, entiéndase bien, nunca en sus cuarenta años, se había puesto un preservativo. Alegó con firmeza que era problema de selección. Siempre había estado con mujeres de fiar, y sólo se acostaba con su mujer y conmigo.

- Es lo mismo que digo yo, pero a lo mejor eso dice Mauricio a su amante y tu mujer a su movida, y esa movida le dice lo mismo a su mujer y así sucesivamente. No sabemos con certeza qué es lo que pasa. Porque Mauricio cree que yo sólo hago el amor con él, y sé que no es cierto; porque lo mismo cree tu mujer y sabes que no es verdad, no estamos seguros, no estamos a salvo...”<sup>242</sup>

Así el temor al contagio es sólo eso, un temor, una posibilidad de la que se ha oído hablar, que se ha visto suceder, pero lejana en la conciencia que daría coherencia a la práctica sexual responsable.

---

<sup>242</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p.21

## 5.2.2 Particularización de la enfermedad

*Salón de belleza* es la novela que más explícitamente habla de la enfermedad. Trata con la fase final de ésta que es lo que se conoce como SIDA propiamente hablando. Así, él mismo protagonista inicia la narración cuando ya está infectado y lo hace de modo explícito: “Ahora, cuando yo también estoy atacado por el mal...”<sup>243</sup> y “Me preocupa mucho quién va a hacerse cargo del salón cuando la enfermedad se desencadene con fuerza en todo mi cuerpo. Hasta ahora sólo tengo atisbos, sobre todo los signos externos tales como pérdida de peso, las llagas y las ampollas de las que hablé. Nada interno se me ha desarrollado.”<sup>244</sup>

Todo lo que sucede en el moridero está en relación con la agonía de los individuos atacados por el mal. Habla de los signos físicos y del proceso de muerte de modo directo...

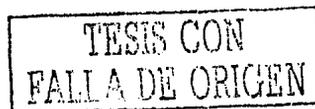
“Incluso un par de veces estuve en una situación íntima con aquel cuerpo deshecho. No me importaron las costillas protuberantes, la piel seca, ni siquiera esos ojos desquiciados en los que aún había lugar para que se reflejara el placer... En su caso la decadencia final vino por el cerebro. Comenzó por un largo discurso delirante que sólo interrumpía las pocas horas en que era vencido por el sueño. En algunas ocasiones el tono de su voz se alzaba más que el adecuado y opacaba con sus palabras exaltadas las quejas de los demás huéspedes. Me parece que después fue atacado por una tuberculosis fulminante, pues falleció luego de un acceso de tos.”<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> M. Bellatín, *Salón de Belleza*, p.13

<sup>244</sup> *Ibidem*, p.19

<sup>245</sup> M. Bellatín, *Salón de Belleza*, p.22



A nivel estructural es importante notar que Bellatín jamás usa la palabra SIDA, habla sobre el mal, la peste, la enfermedad, y si bien esto se convierte en una característica estética del texto, es importante señalar que sociológicamente hablando, hacer un discurso donde el tema nunca es nombrado como tal, apunta a cuestiones de valor social que sólo podemos suponer.

En *Salón de belleza*, entre líneas podemos notar que nadie se escapa de la enfermedad, que es algo que sucede como inevitable y que a eso le sigue una consecuencia irremediable que es la muerte y por tanto es inútil luchar contra ella. Ya que el salón de belleza es "un lugar usado exclusivamente para morir en compañía"<sup>246</sup>

Así la enfermedad es algo entendido y asimilado como propio de los tiempos y de un grupo particular al que casi le pertenece el SIDA y por tanto es inútil rechazarlo.

*Cielo de Invierno* aborda el problema del SIDA desde dos ángulos, uno de modo directo y otro de modo indirecto. José, el personaje principal, rige su vida a partir de la ingesta de medicamentos que ha de tomar de por vida para el tratamiento de una enfermedad que no se hace explícita pero que, se deduce, es SIDA, cosa que no admite abiertamente.

"... una hora después de la primera pastilla con la que inicio la interminable sucesión de consultas con el reloj para ir tomando en orden las medicinas que llenan un maletín de piel: una sin alimentos, otra esperando dos horas después del alimento, otras tonel alimento. Todas con mucha agua, al menos dos litros diarios. Es la frágil cuerda que me mantiene atado ala vida, como el alpinista que ha resbalado y debe cuidar que la cuerda no se rompa en un risco. La cuerda es mi maletín repleto de frascos para

---

<sup>246</sup> *Idem.* p.19

una larga temporada; el risco las horas, la atención al reloj, no comer el apetitoso hojaldre de manzana recién salido del horno porque ya son las cinco, hora de la cápsula con el estómago vacío.”<sup>247</sup>

José se encuentra en la fase de Complejos Relacionados con el SIDA. Es decir, después de que ha sido detectada la infección y de que hay síntomas pero previo a la enfermedad propiamente hablando, lo que se conoce como seropositivo. El dolor en los hombros, la extraña sensibilidad al sol de la piel, la falta de memoria, son algunos de los signos del Complejo Relacionado con el SIDA.

“El baño diario se me ha ido convirtiendo en un ritual complicado. Me aparecieron unas asperezas en la piel, sobretodo en las piernas y en los brazos, cerca de los tobillos, los codos y las rodillas. Una dermatóloga a la que consulté hace un año, no encontró nada sino resequedad.

Eso es todo. No hay ninguna infección de la piel ni nada más. Así que se va usted a bañar así: el agua apenas tibia para no eliminarla grasa natural del cuerpo, luego, con el jabón especial que le estoy anotando ahora en la receta, se va a lavar sin estropajo, ¿eh?, sin estropajo, nada más axilas pies y genitales. Lo demás podemos dejarlo con el agüita tibia y el poco jabón que escurre. Se va a secar sin tallarse. Y luego se aplica esta crema humectante que también le anoto ahora mismo. La aplica primero donde siente la piel áspera o se le haya formado una mancha gruesa, como esta que le veo aquí –se subió los lentes y tocó la piel gruesa con la yema de los dedos, sin ningún temor--. Mire usted como es solamente resequedad. Si la dejamos así va a terminar por

<sup>247</sup> L. Gilez. de Alba, *Cielo de invierno* p. 25

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

agrietarse, sangrar y luego las grietas sí que pueden infectarse. Pero no se preocupe. Todo eso lo vamos a evitar con estos cuidados sencillos. Nada más no lo olvide: agua tibia, jabón suave, nada de tallar, enjabonar sólo lo indispensable; axilas, genitales y pies. Nada más. Mucho menos enjabonar las zonas rasposas. Aplica la crema en las zonas afectadas y luego la extiende un poco por todo el cuerpo."<sup>248</sup>

Así, vamos comprendiendo que el protagonista lleva una vida dirigida por el inconveniente del cuidado de su salud pero que es su única opción para estar vivo. Sin embargo poco habla de la muerte. Es a través de otros personajes que se habla explícitamente sobre la enfermedad.

"Cuando lo interrogué sobre el motivo de la biopsia, mintió redondamente: "Nada importante. La biopsia salió normal. Lo cual era cierto, pero ahora sabemos el significado posible cuando se inflama un ganglio en el cuello y la biopsia es precisamente normal. (...)Luego, cuando Enrique se agravó y fue perdiendo lentamente el habla en las últimas fases de su enfermedad..."<sup>249</sup>

Así, el SIDA es una enfermedad de otros, no propia, de la que puede hablarse si sucede fuera del protagonista.

En *El primo Javier* la enfermedad sólo es una posibilidad en la vida del personaje, por lo tanto, no se expresa en su particularización. Sin embargo, se apuntan los alcances y probables consecuencias de la enfermedad en la vida social, sexual, afectiva de Andrea a partir de sus

---

<sup>248</sup> L. Glez. de Alba, *Cielo de invierno* p. 34

<sup>249</sup> *Idem.* p. 125

reflexiones sobre la información que le proporciona la psicóloga y que ella misma obtiene.

“No quiero pensar en la vida sin Mauricio, sin sus revistas de computación regadas por la casa, sin las cajas de impresoras que tanto estorban en la entrada, menos si él me dejara por enterarse que lo traicioné, mucho menos si la que lo retirara de la vida fuera yo con mi estupidez. Me doy cuenta que no sabría qué hacer con el primo Javier en casa porque eso de inmediato me convierte en otra persona, con otra dimensión de la vida, del tiempo, de la salud, del amor. Estoy cierta de que no reaccionaré como lo haría ahora, sino como la persona en que he de convertirme, en la otra mujer portadora del virus, infectada, potencial asesina, víctima y victimaria. Actuaría de una manera que desconozco, aunque sé que no hay muchas maneras posibles de hacerlo.”<sup>250</sup>

Así, en *El primo Javier* la particularidad de la enfermedad está en relación a las consecuencias de ésta, a lo que la narradora imagina que sucedería si estuviera infectada con VIH.

“Todavía está en el aire la pregunta pendiente: qué hacer si el resultado es positivo. ...De algo estoy cierta: tendría que informar a Mauricio para que se hiciera el examen, para que confirmara el resultado...Tendré que hablar con mis padres, consultar a un médico, compartirlo con algunas amigas, con mis hermanos y punto.”<sup>251</sup>

Es interesante que la única certeza de la narradora sea confirmar a los cercanos sobre su estado de salud, hacerlos cómplices en un sentido, y hacer de algo privado un hecho público. Ante eso, lo que no puede

---

<sup>250</sup> E. Pardo, *El primo Javier* p.80

<sup>251</sup> E. Pardo, *El primo Javier* p.79



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

controlar, es sobre lo que está basada su incertidumbre: sobre la reacción de la sociedad, del público, con respecto a su nuevo estado.

"De ahí a las consecuencias, nada. Porque la cuestión no es tan sólo, Qué haría si tuviera el virus del SIDA sino, Qué harán los otros cuando sepan que llevo el virus, qué haré yo ante su reacción. Supongo que una vez lanzada la bola, solita rueda."<sup>252</sup>

A este respecto, otro temor muy definido en Andrea además del de el de muerte que le esperaría es la de la estigmatización que acarrea la enfermedad.

"Me van a juzgar y me veo frente a la santa inquisición. Su pecado fue, no sólo no llegar virgen y mártir al matrimonio, sino ser infiel a su marido, además y por sobre todo, no usar condón. Su delito merece la hoguera. Una llamarada me sube por la garganta, me quema la lengua, el fuego me achicharra los ojos."<sup>253</sup>

Pero el temor más fuerte de Andrea, podemos verlo, es infectar al ser amado. No sólo tener el virus sino ser una posible asesina. Es la carga moral de esta acción la que la hace tomar conciencia.

A nivel estructural vemos el modo de referirse a la enfermedad como si ésta tuviera un poder autónomo, el mal, el virus enemigo, el primo, y en este sentido están animados y tienen el carácter de una persona, es una relación de igual a igual. Y es que la enfermedad es considerada como un enemigo. Explica Susan Sontag que es el vocabulario de guerra la metáfora común para hablar de los asuntos relacionados con la enfermedad: atacar, combatir, enemigo, avance, matar, exterminio, liquidar.

---

<sup>252</sup> *Ibidem*

<sup>253</sup> *Ibidem*

### 5.2.3 Particularización de las prácticas sociales

En *Salón de belleza*, donde la acción se diluye en el discurso como recuerdo para acentuar una situación presente que es la condición del personaje central y su Moridero, la particularización de prácticas sociales se observa en hechos muy concretos y sin embargo, algunos poco detallados.

En principio, el hecho más específico y trascendente en la novela es la creación de un refugio primero para los heridos víctimas de los maleantes de la zona y posteriormente para quienes no tienen un lugar donde morir, una práctica sin duda singular motivada por la compasión del protagonista:

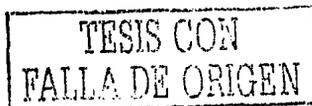
“Desde entonces y por las tristes historias que me contaban, nació en mí la compasión de recoger a alguno que otro compañero herido que no tenía a dónde recurrir. Tal vez de esa manera se fue formando este triste Moridero que tengo la desgracia de regentar”<sup>254</sup>

En el lugar, el peluquero había impuesto sus propias reglas como normas de conducta para sus huéspedes, los familiares y amigos de ellos, y para él mismo:

“...los médicos y las medicinas están prohibidos en el salón de belleza. También las yerbas medicinales, los curanderos y el apoyo moral de los amigos o familiares. En ese aspecto, las reglas del Moridero son inflexibles. La ayuda sólo se acepta con dinero en efectivo, ropa y golosinas.”<sup>255</sup>

<sup>254</sup> M. Bellatín. *Salón de belleza*. p.15

<sup>255</sup> M. Bellatín. *Salón de belleza*. p. 31



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

No hay ningún tipo de tratamiento para el enfermo, sólo los cuidados mínimos necesarios para que terminen sus días en una cama, arropados y alimentados. El Moridero se convierte en un sitio insólito donde las instituciones gubernamentales no han respondido y las organizaciones civiles han sido insuficientes. El salón de belleza se transfigura en una pequeña organización independiente, muy clara en sus objetivos, y en su totalidad por un solo individuo.

Las hermanas de la caridad ofrecieron asistir al peluquero con trabajo y "oraciones piadosas", sin embargo, como tampoco se admiten rezos, ni crucifijos, no eran bien recibidas, y sólo de vez en cuando ayudaban con la ropa o la limpieza del lugar: "Aquí nadie está cumpliendo un sacerdocio. La labor obedece a un sentido más humano, más práctico, más real."<sup>256</sup>

La postura del protagonista sobre instituciones religiosas como ésta queda plasmada en el nivel literal del texto cuando una de las hermanas de la caridad descubrió una herida en su rostro y él reflexiona sobre su eventual muerte y la posibilidad de que las hermanas se hagan cargo del Moridero:

"Yo no quería que supieran que estaba enfermo. Sabía que aprovecharían cualquier descuido en mi mando para coger las riendas del Moridero. Y eso era algo que no iba a permitir. Me imaginaba cómo sería ese lugar llevado por gente así. Con medicamentos por todos lados tratando de salvar inútilmente esas vidas ya condenadas. Prolongando los sufrimientos con la apariencia de la bondad cristiana. Y lo peor, tratando a toda costa de demostrar lo sacrificada que era la vida cuando se ofrecía a los demás."<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> *Idem*, p. 61

<sup>257</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 66-67

Cabe resaltar que a nivel formal, este pasaje está escrito en pretérito imperfecto. Lo que nos indica que la imagen de las hermanas de la caridad al mando del Moridero ocurrió cuando una de ellas descubrió sin querer la herida al narrador. Todavía no ha muerto el narrador y, no obstante, al elegir un tiempo pretérito nos da la idea de que ya no imagina o no quiere imaginar ese destino. En el párrafo inmediato posterior, en cambio, el protagonista narra en presente su preocupación, y en futuro lo que piensa que podría suceder: "Algunos podrán decir que no debía importarme, pero es algo que me preocupa bastante... Tal vez porque sé que todos los huéspedes morirán inmediatamente después de mí... Lo triste será el modo"<sup>258</sup>

Ya convertido en Moridero, el protagonista se sigue refiriendo al lugar como el salón de belleza. De modo paradójico, el sitio donde anteriormente las personas buscaban la renovación física, esos rostros femeninos marcados por la agonía diaria "que se vestía de esperanza en cada una de las visitas", después se transforma en el lugar donde los cuerpos masculinos sufren la involución de la agonía, llegan hasta el límite de su descomposición y pierden cualquier atisbo de belleza.

En la novela, el narrador reseña su anterior actividad como peluquero en breves pasajes donde habla de cómo inició el negocio y su paulatino éxito gracias a lo que consideraba buen nivel de su práctica laboral y a la adecuada administración de sus finanzas:

"Pude hacerme del terreno y logré construir la sala principal. Al principio no contaba más que con tres o cuatro cosas, pero pronto se hizo público que tenía buena mano para los cortes de cabello. Así fue como la clientela fue gradualmente aumentando y eso me permitió comprar los elementos para hacer creer a las clientas que se encontraban un establecimiento de alta categoría."<sup>259</sup>

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 67

<sup>259</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 46



# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Aunque no se menciona a nivel literal en el discurso, la prostitución está presente en toda la novela, más como un medio para tener sexo con parejas múltiples y ocasionales que para obtener una ganancia económica. Especialmente cuando buscaban compañía en el cine: "...si bien no se ganaba dinero, buscábamos algo de diversión en los vestíbulos de algunos cines donde proyectaban películas pornográficas."<sup>260</sup> Sin embargo, la referencia más directa se encuentra en el párrafo donde el protagonista cuenta que a los dieciséis años se fue a trabajar a un hotel para hombres, ahí ganó el dinero necesario para iniciar su propio negocio: "...antes de cumplir los veintidós años pude regresar con capital suficiente para invertirlo en la creación del salón de belleza."<sup>261</sup> Las demás alusiones a la prostitución están dadas a partir del espacio: la calle, las avenidas, las esquinas: "...mi amigo se quedaba muchas horas en las esquinas..." "Antes de esperar en alguna avenida transitada...", "...el abuso de las aventuras callejeras..."

Conforme fue incrementándose el éxito del salón, el peluquero comenzó a experimentar la necesidad de volver a sus prácticas de juventud: "A medida que el negocio prosperaba, yo me sentía más vacío por dentro. Sólo entonces comencé a tener una vida que puede llamarse disipada."<sup>262</sup>

Él y sus dos compañeros del salón, salían dos veces a la semana con unos maletines donde guardaban la ropa de mujer y el maquillaje que usarían en las esquinas de la ciudad: "Antes de esperar en alguna avenida transitada, ya travestidos nuevamente, ocultábamos los maletines en unos agujeros que había en la base de la estatua de uno de los héroes de la patria"<sup>263</sup>

---

<sup>260</sup> *Ibidem.*

<sup>261</sup> *Ibidem.*

<sup>262</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 47

<sup>263</sup> *Idem.* p. 24

El travestismo era parte central de la vida cotidiana de los peluqueros: se vestían de mujer en el salón, cuando atendían a las clientas, con la idea de crear un ambiente más íntimo y femenino donde ellas se sintieran a gusto, y lo hacían cuando salían a sus aventuras nocturnas. Sin embargo, para transportarse de un lugar a otro lo hacían en ropas masculinas: “No podíamos viajar vestidos de mujer, pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones”<sup>264</sup>.

Ya enfermo, el peluquero experimenta cierta nostalgia por la vida callejera: “Para lo que tampoco tengo fuerzas es para salir a buscar hombres en las noches.”

En *Cielo de invierno* se observa la participación política de David y de aquellos personajes contemporáneos de él quienes vivieron su juventud en los años sesenta y setenta. En su época de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras, David conoció y se unió a un grupo de izquierda: “Una escasa veintena de muchachos y muchachas que hacían asambleas de información estudiantil y fiestas de finales tremebundos”<sup>265</sup>.

El narrador expone el tipo de actividades que realizaba el grupo en la Facultad al afirmar que David se enamoró de uno de los miembros mientras compartían momentos de una ideología común:

“Pegando carteles para celebrar algún aniversario de *El Capital* y haciendo pintas contra la guerra de Vietnam, David se enamoró de Carlos Bravo, un mujeriego simpático, peleonero y bueno para correr en auto a toda velocidad con una novia por un lado. Tenían 20 años y todo el tiempo estaban juntos.”<sup>266</sup>

---

<sup>264</sup> *Idem*, p. 24

<sup>265</sup> L. González de Alba, *Cielo de invierno*, p.40

<sup>266</sup> L. González de Alba, *Cielo de invierno*, p.41



TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Algunos miembros de ese grupo se siguieron frecuentando y continuaron su actividad política y su relación amistosa: "Concluida su carrera, David y algunos de sus camaradas del grupo estudiantil, se integraron a otros grupos de izquierda en una organización nacional."<sup>267</sup>

Sin embargo, como el narrador, José, es mucho más joven que ellos y de acuerdo con el discurso literal su participación política estuvo ligada a su relación con David, no se detiene en explicaciones más detalladas sobre las organizaciones en las que participó el grupo mencionado.

Cabe señalar que Luis González de Alba, el autor, fue uno de los dirigentes más importantes del movimiento estudiantil de 1968. Representante de la Facultad de Psicología de la UNAM, fue detenido en Tlatelolco el 2 de octubre. En la cárcel escribió *Los días y los años*, novela en la cual relata sus experiencias sobre el movimiento. En una entrevista afirma: "Yo estaba en el tercer piso del edificio Chihuahua. El Ejército no sabía que estaban allí soldados del Batallón Olimpia. Y lo dijeron a gritos. Cuando el Ejército vio los disparos, creyó que éramos nosotros. Pero eran los otros soldados que también estaban en el edificio. Fue una masacre"<sup>268</sup>. Además, el autor pertenece a la Comisión Especial del 68 que investiga los archivos sobre el movimiento.

En *Cielo de invierno* deja de lado la política como elemento articulador del relato, no obstante, la preocupación social y el activismo de izquierda está presente en la figura de David, la pareja de José, que no dejó de participar en organismos y asociaciones políticas junto con sus amigos. En la novela destacan como prácticas sociales la construcción de un partido político y la creación de la Organización Nacional contra el SIDA:

---

<sup>267</sup> *Idem*, p. 131

<sup>268</sup> L. González de Alba, *Cielo de invierno* p. 186

“Alberto había creado la Organización Nacional contra el Sida. Donde David estuvo colaborando, dándose un tiempo entre la construcción del partido con sus amigos, su editorial, El Gallo Giro, ir a llorarte hasta Querétaro cuando te fuiste con Mario, poner un ballet para ofrecerle a Enrique un cordel de Ariadna y ayudar a Alberto en la Organización contra el Sida. También Eugenia ofrecía sus ratos libres al Partido y a la Organización.”<sup>269</sup>

Este organismo tiene como referente real la Fundación Nacional de Lucha Contra el SIDA que fue la primera organización independiente en México que estableció una lucha frontal contra el SIDA. En la novela, se menciona que las iniciativas por constituir asociaciones de lucha contra el SIDA provenían únicamente de grupos integrados por homosexuales, por lo que los personajes consideraron conveniente la presidencia de una mujer. Por supuesto, los fundadores eran hombres, como en el caso de todas las demás organizaciones:

“Al constituir los mandos de aquella asociación civil, todos los dirigentes pensaron que era mejor tener una mujer al frente. Resultaba contradictoria la insistencia en afirmar que se trataba de una enfermedad que no respetaba edad, sexo ni orientación sexual, pero todos los grupos no gubernamentales metidos en el asunto fueran grupos gays.”<sup>270</sup>

En cuanto a la particularización de otro tipo de prácticas sociales, observamos en principio los viajes y movimientos migratorios. El protagonista de la novela se traslada a Grecia para escribir un texto sobre David, en él describe su propia travesía, recuerda los viajes de otros personajes como Alberto y Rodrigo, menciona los distintos lugares

---

<sup>269</sup> *Ibidem.*

<sup>270</sup> L. González de Alba, *Cielo de invierno*, p

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

de residencia de Enrique, originario de King City, California, y quien termina viviendo en la ciudad de México, como Rodrigo que es de Hermosillo, Sonora, y Alberto que es de Guadalajara, Jalisco. Los viajes a Francia a Turquía o a Grecia son comunes entre los personajes: vacaciones, paseos fugaces con los amantes, refugios para recordar al amado, o para olvidarlo. En el nivel subjetivo del texto observamos cómo las islas griegas se convierten en el marco idóneo del protagonista donde no sólo recuerda su relación con David sino que vive una etapa de la enfermedad lejos de México, bajo el anonimato del turista.

Las prácticas laborales de los personajes corresponden al grupo social al que visiblemente podemos ubicarlo: profesionistas, de ingresos medios, con un alto nivel cultural: David es dueño de una editorial y dueño del bar El Gallo Giro; Alberto es diplomático, Enrique es veterinario, José es escritor. Se reúnen en restaurantes de lujo o bares, aprecian el arte, asisten a conciertos y exposiciones, y gustan de los placeres de la buena mesa, no sólo como comensales sino cocinando sus más sencillos o exóticos platillos. David, desde la perspectiva de José, buscaba en la buena comida, la buena bebida, la compañía de los amigos, los detalles exquisitos, una forma de prolongar la vida:

“...veo que David se aferraba a la vida, al gozo por el comer, por los buenos vinos de los que formó una cava amontonando las cajas de chilenos, españoles y franceses que la sirvienta nunca debía sacudir, a los refinamientos... por las noches teníamos con frecuencia invitados a la cena con su nueva receta para la pierna de cordero a la menta, al mediodía comíamos en diversos restaurantes. Sólo el desayuno lo hacíamos ligero: jugo natural de manzana, café recién molido y un cuernito con mermelada de naranja. Claro está, sencillo, pero en una vajilla elogiada decenas de veces por Eugenia, la “vajilla del desayuno”, con decoración de frutas y enormes tazones para el café con leche... Así era como

David se prendía a la vida sujetándose de todos los sentidos que indican nutrición y por tanto salud; el aroma del pan en el horno, el de la mantequilla en el sartén, el del ajo en el aceite de oliva, la carne con tomillo, el vino blanco o el rojo en copas sólidas; la charola de plata, la música, la conversación, los amigos.<sup>271</sup>

Las referencias musicales son varias lo que indica la importancia de este arte en la vida diaria de los personajes, especialmente de David y José. La relación de ambos comienza, se desarrolla y termina con música. Cuando se reconcilian después de una larga separación, se sientan a escuchar discos:

“Esa mañana (David) abrió un disco de entre varios recién comprados. Eran canciones italianas no muy populares algunas, de autores como Respighi; otras más conocidas... Un álbum era regalo para mí *Norma* con Callas en discos compactos. Escuchamos de inmediato “Casta Diva”, pero no era ni de lejos el mejor momento de Callas”.<sup>272</sup>

Más adelante, José hace algunas observaciones más precisas sobre la pieza que denotan un asiduo gusto por la ópera, no de un experto pero sí de un melómano:

“Yo no he visto el año de la grabación, papito, pero te aseguro que es su última grabación de esta ópera; nada más óyela, busca ese ascenso hasta un agudo sostenido desde donde cae en cascada hasta tonalidades de *mezo*, eso que tanto me hacías notar cuando llegaste a mi cuarto a descubrirme este mundo.”<sup>273</sup>

<sup>271</sup> L. Glez. de Alba, *Ciclo de invierno*, p. 241

<sup>272</sup> L. González de Alba, *Ciclo de invierno*, p. 127

<sup>273</sup> *Ibidem*.

Pero esa reconciliación terminaría pronto a partir de que David se obsesionara con una canción italiana en la que se expresaba el rechazo amoroso de quien fue lastimado y ahora no ama ya: "No era necesario traducirmela, pues el interés de David su silencio de principio a fin de la canción, sus repeticiones infalibles me habían llevado a comprender al menos las tres palabras del título: *Non t'amo più.*"<sup>274</sup> Desde ese momento, José, que estaba enamorado de Don, se sintió liberado.

Tanto en las conversaciones como en los recuerdos, a lo largo de la narración se hace referencia a escritores y filósofos, a libros y obras de teatro, a películas y directores de cine. El narrador parafrasea *El arco y la lira* de Paz: "¿Somos un "alto surtido que el viento arquea" y que simplemente se apaga?", menciona algún concepto de uno de los fundadores de la física cuántica, y cuando reflexiona sobre el amor recuerda a Platón, Aristóteles, la filosofía zen, el amor de Tristán e Isolda. En otro momento se menciona que Enrique, quien morirá de SIDA, organizó como despedida un recital en El Gallo donde se leyeron poemas de Píndaro, Catulo, Shakespeare, Kavafis, Novo, Villaurrutia, Blanco, Zapata. Incluso el narrador transcribe parte de un poema de Cernuda. el último leído: "He venido para ver la muerte/ Y su graciosa red de cazar mariposas... Adiós, dulces amantes invisibles, / Siento no haber dormido en vuestros brazos. / Vine por esos besos solamente."<sup>275</sup>

En *El primo Javier*, las prácticas sociales están expresadas a través de Andrea, la protagonista. No vemos a la gente actuar sino sólo a partir de lo que ella menciona o sugiere. Aunque no está expresamente dicho, se infiere que Andrea es profesora de geografía humana, o una materia similar, en una escuela de educación media. En dos ocasiones, a nivel

<sup>274</sup> L. González de Alba, *Ciclo de invierno*, p. 129

<sup>275</sup> L. González de Alba, *Ciclo de invierno*, p.126

literal de la novela, la narradora hace referencia a algunos temas que imparte en clases: "...explicar sobre las tendencias de la población en distintos países y hablar sobre índices de mortalidad y causas principales, sabiendo que mi muerte causará estos datos..."<sup>276</sup>

Las horas previas a recibir el resultado de la prueba del SIDA, describe su aturdimiento en la escuela y ante los alumnos: "No supe cómo pude dar clases, ni siquiera sé si las di. Fueron cinco horas en las que estuve en una doble realidad, como un desdoblamiento de dimensión. En una me movía por los pasillos de un salón mirando los ojos de cuarenta alumnos y donde retumbaba el eco de palabras vacías sobre la teoría de Malthus. En otra, me encontraba sola caminando por un laberinto de miedo."<sup>277</sup>

Ella es una mujer, como se ha repetido en otras ocasiones, universitaria e independiente. Aunque asume los roles femeninos como parte de su vida cotidiana. Le gusta mantener el control sobre lo que hace: "Me gusta saber lo que va a ocurrir, el tema que voy a dar en clase, preparar el material y las lecturas. Me da seguridad anticiparme a lo que viene."<sup>278</sup>

Para Mauricio, según lo declara la narradora, su vida profesional está en primer plano. Inicia un negocio de computadoras y se encuentra abstraído en él. Cuando la protagonista se refiere a su relación con David, menciona indirectamente la falta de consideración de Mauricio hacia ella por atender su negocio: "Me hizo sentir más importante que el monitor de una computadora"<sup>279</sup>.

De David se sabe que es profesor en la misma escuela donde imparte clases Andrea. Su única participación directa en la novela es en capítulo dos, cuando él, sin negarse de manera directa pero muy explícita, deja establecido que no le interesa usar condón. En cuanto a

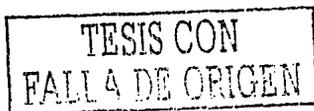
---

<sup>276</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 87

<sup>277</sup> *Ibidem*.

<sup>278</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 23

<sup>279</sup> *Idem*, p. 34



las amigas, la única información que la narradora nos proporciona sobre ellas es que son profesionistas con trabajos remunerados y, por lo tanto, independencia económica.

#### 5.2.4 Particularización de las relaciones sociales

En *Salón de belleza* observamos que las relaciones sociales de mayor trascendencia se dan en función de la amistad y el sentimiento de solidaridad del personaje central hacia los enfermos.

La única relación afectiva que el narrador tiene presente a lo largo de toda la novela es aquella que mantuvo con sus dos amigos peluqueros:

“La cama donde antes dormíamos juntos me parece ahora demasiado grande para mí. Echo de menos su compañía. Fueron los únicos amigos que he tenido.”<sup>280</sup>

Y es precisamente por solidaridad con sus amigos, y a petición expresa de uno de ellos, que acepta al primer huésped que inaugura de Moridero. Las relaciones que mantiene el protagonista con los enfermos, son distantes emocionalmente hablando, pero responsables y solidarias como exigía la obligación de cuidarlos hasta sus últimos días que él mismo se había impuesto. El personaje explica, en el nivel literal del discurso, su relación con los huéspedes:

“Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no identifico a los huéspedes. He llegado a un estado tal que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía e incluso llegué a encariñarme

---

<sup>280</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p.31

con alguno. Pero ahora todos no son más que cuerpos en trance de desaparición."<sup>281</sup>

Las relaciones familiares sólo aparecen como un elemento más del estigma y del rechazo: la familia deposita al enfermo en el Moridero y en el mejor de los casos le proporciona dinero o ropa. El primer huésped, como muchos, es abandonado por su familia: "Su familia tampoco quería hacerse cargo del enfermo y por falta de recursos económicos su única alternativa habría sido morir bajo uno de los puentes del río que corre por la ciudad"<sup>282</sup>

El protagonista nunca menciona a algún familiar propio, ni siquiera cuando reflexiona sobre su final inminente. Tampoco hay la presencia de un amante. La única relación amorosa que relata es la que sostiene con uno de los enfermos. Aunque es por la única persona que expresa un cariño especial, no obstante no se observa en el discurso literal un gran apego afectivo: "Creo que incluso llegué a sentir algo especial por él". Al describir sus relaciones sexuales, lo hace desde cierta distancia: "También me demostró su cariño. Incluso un par de veces estuve en situación íntima con ese cuerpo."<sup>283</sup>

Las prácticas sexuales que se mencionan en el texto son múltiples y variadas. No hay una descripción detallada de las mismas, sin embargo se observa una búsqueda constante de relaciones ocasionales:

"Buscábamos algo de diversión en algunos cines donde se proyectaban de manera continuada las películas pornográficas. Los tres la pasábamos bien cada vez que los espectadores iban al baño."<sup>284</sup>

---

<sup>281</sup> *Idem.* p. 25

<sup>282</sup> *Idem.* p. 49

<sup>283</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p.27

<sup>284</sup> *Idem.* p. 32

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

Lugares públicos como cines, calles y avenidas, baños de vapor, son los escenarios fundamentales de este tipo de prácticas:

“Después de bajar, los cuerpos se confunden con el vapor que emana de la cámara principal, Unos pasos más y casi de inmediato se es despojado de las toallas. De ahí en adelante cualquier cosa puede ocurrir.”<sup>285</sup>

A lo largo de la novela *Cielo de invierno* no hay, como en el caso de la anterior, ningún tipo de relación de los personajes con sus familiares, hermanos, tíos, padres; salvo en la historia que cuenta Rodrigo de Enrique donde se menciona su infancia y las conflictivas o singulares relaciones con su familia. De hecho, es el único personaje del que se cuenta toda su vida, desde la infancia hasta su muerte.

Las relaciones amorosas son fundamentales en la novela, sin embargo, están marcadas por las constantes infidelidades de sus personajes. Si bien dado que la novela es un recuento amoroso de la relación del personaje central con su amado David, ya muerto, hay una idealización del amor, de la pareja perdida, de la ausencia; pero también hay también una visión realista:

“El mito del amor único no es muy querido en Occidente. Pero todos sabemos que la herida sana y hasta podemos despreciar luego aquel amor que u día nos hizo desear la muerte como único camino hacia el olvido.”<sup>286</sup>

José, quien narra la historia, describe su relación con David, su primer gran amor, su aventura con Mario, y su relación con Don. Sin embargo, a quien recuerda con un sentimiento profundo es precisamente a quien nunca tuvo ni siquiera como amante:

---

<sup>285</sup> *Idem*, p. 19

<sup>286</sup> L.Glez. de Alba, *Cielo de invierno*, p. 47

“Entonces me enamoré. Si me enamoré del hombre más guapo y más frío del mundo como si un rayo me hubiera electrizado. Era perfecto: los pies anchos y fuertes como cada dedo y cada uña; los antebrazos, el pecho, el rostro el cabello castaño un poco ondulado y corto...”<sup>287</sup>

Las prácticas sexuales con desconocidos y en lugares públicos son ampliamente descritas en esta obra, a diferencia de *Salón de belleza*, donde se hace mención de ellas sin explicitarlas. Ambas novelas coinciden en que los personajes buscan sexo en lugares como cines, baños de bares y cantinas, baños de vapor; pero en *Cielo de invierno* nunca se busca en las esquinas, aunque sí con soldados, policías o taxistas “que se definen a sí mismos como heterosexuales”:

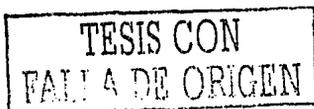
“Cuando Alberto andaba en sus treinta, iba ocasionalmente a unos baños por la Central Camionera, unos que tienen también sauna. Iba cada que “le caía el rayo”. Así llamaba al hecho de que, sin previo aviso,... la lujuria lo dejaba inmóvil, con la vista fija en el papel...”<sup>288</sup>

Aun cuando en la novela abundan escenas sexuales, la mayoría de ellas ocasionales, el narrador sólo relata una experiencia propia en los baños de Turquía, donde pensaba sólo observar y ser observado, sin embargo, acaba teniendo relaciones con varios hombres:

“...me dijo que no ir a un baño turco en Turquía era como salir de París sin beberse una copa de vino rojo y brillante. Decidí ir a uno y hacer lo que en México: ver, dejarme ver, contentarme

<sup>287</sup> L. González de Alba, *Cielo de invierno*, p. 62

<sup>288</sup> L. Glez. de Alba, *Cielo de invierno*, p. 61



con observar la notoria excitación de algunos y darme con eso por satisfecho. Pero ah, pero, pero... llevé condones. Me los acabé todos.”<sup>289</sup>

La mayor parte de los encuentros sexuales fugaces que son narrados en el libro son principalmente de Rodrigo, Enrique y Alberto. Todos tienen una pareja estable, no obstante, gustan de buscar placer ocasional con cierta regularidad. Rodrigo habla de Enrique y de sus propias experiencias:

“Ya en Torreón había descubierto las posibilidades de los taxistas... Los excusados del cine Nazas habían sido otra fuente de placer rápido agitado por la prisa y la vigilancia para escuchar a tiempo los pasos de quien baja las escaleras”<sup>290</sup>

Y en otro lado podemos leer:

“A Enrique y a mí nos unió ese gusto por la vida peligrosa. Él iba a cines de tercera. Yo a cantinas. No a bares gays porque allí sólo encuentro a otros gays que pueden ser buenos amigos, pero no me interesan. Me gustaban los soldaditos jóvenes que caminan en la madrugada rumbo al Campo Militar... Yo me adelantaba y les ofrecía llevarlos. En ocasiones se me ponían serios ante el primer roce de mi mano en su muslo uniformado, pero otras veces, no sé, el muchacho trae todavía la erección matutina o la novia lo dejó con ganas, o simplemente se le antoja la ocasión sorpresiva y gratuita.”<sup>291</sup>

La amistad es el vínculo más importante que se destaca en la novela y se expresa a nivel de compañerismo, de intereses laborales,

---

<sup>289</sup> *Idem.* p.62

<sup>290</sup> L. González de Alba, *Cielo de invierno*, p. 110

<sup>291</sup> L. Glez. de Alba, *Cielo de invierno*, p. 116

culturales y sexuales. Sin embargo, a diferencia de *Salón de belleza*, en este texto los heterosexuales interactúan y sostienen estrechos lazos amistosos con los homosexuales, desde el respeto y también desde la curiosidad.

Las relaciones amorosas entre los personajes principales, David y José, Rodrigo y Enrique, José y Don, están centradas en un sentimiento filial: "...no sólo el sexo nos unía, ni los gustos similares, sino la amistad que se da entre hombres iguales y sin limitaciones".

Quienes comparten la angustia de la enfermedad, las decepciones amorosas, los éxitos profesionales son los amigos. Incluso cuando por amor David se aleja de los suyos y se integra a los amigos de José, éste no puede dejar de advertir la trascendencia de este acto amoroso:

" Fue en una reunión dominical con mis amigos, los muchachos los llamaba David, que, sin yo siquiera insinuarlo, ya había dejado de invitar a los suyos: a Silvio, con quien había aprendido el oficio de hacer bellos libros y posteriormente le había comprado la editorial, a Fernando y Blanca, a su adorada Eugenia, a Miguel Desider, a Isabel, a Carlos Bravo, en fin, a sus amigos de trabajo político estudiantil y luego sindical y luego partidario, empeñosos constructores de la democracia de un país donde eso no había existido nunca y todos ellos heterosexuales: por entonces David no tenía ni un amigo homosexual."<sup>292</sup>

Y aún pasado el amor, lo que perdura en José es la amistad. David no trascendió el plano amoroso, como hubiera querido José quien escribe el libro no sólo como réplica del relato de David que considera injusto y desproporcionado, sino como signo de amistad y cariño por alguien a quien alguna vez amó profundamente:

---

<sup>292</sup> L. Glez. de Alba, *Cielo de invierno*, p. 55

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

“Mi David, no te diste la oportunidad, como se la diste a Carlos Bravo, no me la diste a mí tampoco, la de verte feliz con otro. Y un día saldríamos juntos, dos parejas que van a cenar, y te escuchara explicándole a tu amigo que no pusiera el kleenex usado sobre la mesa, ni aun cuando fuera sobre el cenicero, me inundaría en una ola de amor por ti, mi David, que me llenaría los ojos de lágrimas.”<sup>293</sup>

La particularización de las relaciones en *El primo Javier*, se observa principalmente en tres planos: la relación de Andrea con David, el amante; la relación de ella con su esposo Mauricio, y la relación con las amigas. Es importante subrayar que, tal y como ocurre en las novelas anteriores, la amistad es fundamental en el terreno de la confianza y el apoyo, ya que la protagonista no se atreve a decirle sus sospechas a su familia, y por razones obvias, a sus dos parejas sexuales.

Las seis amigas y Andrea se conocen desde hace tiempo, llevan una relación cercana, se reúnen con frecuencia: “Abortos, divorcios, infidelidades, romances, embarazos, se daban al por mayor a estas alturas. Parte de nuestra amistad se armó por acompañarnos en los avatares de todo eso”<sup>294</sup>. No obstante, a pesar de haber hablado en numerosas ocasiones sobre su relación con los hombres, nunca habían tocado el tema del SIDA:

“Estábamos tiradas en el suelo, tomando vino, instaladas en el monotema, los hombres, cuando dije, Oigan, ¿alguna está libre de

---

<sup>293</sup> *Idem*, p. 71

<sup>294</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 24

tener veíache, están exentas de SIDA? La cara de sorpresa de las seis fue de película”<sup>295</sup>.

En el nivel subjetivo del relato se percibe que la conversación no había surgido con anterioridad por desconfianza sino por cierto temor, como una forma de negar el problema o verlo muy distante de su realidad inmediata.

Sin embargo, ante el silencio prolongado que se abre inmediatamente después de que cuenta su historia, Andrea teme por un momento el juicio y la crítica de sus amigas: “Nunca se deja de temer el ser juzgada más que comprendida.”<sup>296</sup>

La relación de la narradora con Mauricio es ambigua: a nivel estructural observamos que lo llama “marido”, “esposo”, “mi pareja estable”, pero al principio del texto aclara que la suya no es una unión legal o religiosa, aunque lleva implícito el compromiso de fidelidad:

“Aunque Mauricio y yo teníamos una relación abierta, sin papeles ni alianzas de por medio, la fidelidad y el respeto están dentro de nuestros acuerdos de nuestra vida en común.”<sup>297</sup>

Mauricio lleva tres parejas estables: una mujer con la que vivió un año, una primera esposa y Andrea. De acuerdo con la perspectiva de la protagonista, Mauricio toma las relaciones amorosas en segundo plano: “...para él su vida profesional es lo primero y da al amor el tiempo que le sobra.”<sup>298</sup> Y desde luego este hecho incide en el tipo de relación que se establece entre ambos después de ocho años de vivir juntos, donde la monotonía es parte de la vida cotidiana:

---

<sup>295</sup> *Idem.* p. 24

<sup>296</sup> *Idem.* p. 25

<sup>297</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 18

<sup>298</sup> *Idem.* p. 35

“... mi relación de pareja, uno o dos años atrás, se instaló en la monotonía. Un fin de semana me di cuenta de lo sencillo que es caer en la rutina, o más bien, lo fácil que es hacer cotidiano lo bello o lo más violento.”<sup>299</sup>

Y con ello la narradora expone, a manera de justificación, su punto de vista sobre la posición de Mauricio y manifiesta su inconformidad sobre ciertos aspectos de la relación, tratando de descifrar la causa que la llevó a cometer una infidelidad:

“No es que la relación con Mauricio estuviera pésima y en un acto de soledad desesperada me fuera a refugiar en los brazos o en las piernas de David. Mauricio y yo hemos pasado épocas buenas y malas, otras peores que ésta... Mauricio andaba demasiado entretenido con el nuevo negocio de computadoras, sólo tenía ojos para las pantallas de las máquinas y no estaba muy al pendiente de mí. Me trataba como a una planta a la que basta con que la rieguen una vez por semana.”

Pese a que la narradora recalca que está enamorada de su esposo, es la relación con David la que más peso lleva en la novela. No sólo porque es el origen del posible contagio de la protagonista, sino porque le desata un conflicto interno, moral y sentimental, sobre las razones que la llevaron a tener relaciones extramaritales.

“Coincidió que el tipo me atraía, yo a él, nos encontrábamos seguido en las juntas de la escuela... Tampoco fue que David hiciera un esfuerzo enorme por convencerme, y que me bajara el sol, la luna y las estrellas, para, acto seguido, bajarme los

---

<sup>299</sup> *Idem.* p. 35

calzones. Con David compartía el entusiasmo por mejorar los programas de estudio y esa pasión que despiertan los adolescentes cuando descubren el mundo, pasábamos tardes completas enfrascados en la manera de motivar y seducir a los chavos con los libros, inventando actividades extraescolares. Me hizo sentir más importante que el monitor de una computadora. Me recordó la intensidad de la vida."<sup>300</sup>

Aunque queda claro, en el nivel discursivo de la novela, que la relación con David es de orden sexual, se observa una contienda constante entre la conciencia de la protagonista y sus emociones. Cuando Andrea habla de aquello que la movió hacia David como un hecho genérico que ocurre frecuentemente en el proceso de atracción entre dos personas, se percibe, a nivel extraliteral, un desencanto:

"Pero de pronto conoces a un tipo que te electriza con los ojos, que provoca una humedad cuando te toca el brazo y empiezas a sentir ganas de estar con él. Tu mirada cambia y como quieres ver a un hombre extraordinario, eso mismo ves en él: inteligencia, sentido del humor, calidez, honestidad, un *sex appeal* bárbaro..."<sup>301</sup>

Si bien ella no espera mucho de la relación, hay en sus comentarios un tono de reclamo en busca de sensibilidad y consideración. De él se desconocen sus sentimientos, sin embargo, no parece importarle la preocupación de Andrea sobre la necesidad de usar preservativo.

"David vive como un lago de aguas tibias y yo como peñasco donde el mar revienta. ...creo que el individuo es un maricón que

---

<sup>300</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 34

<sup>301</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 18

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

no se enfrenta ni se compromete. (...) Es de ese tipo de hombres dizque muy amigos y solidarios, pero cuando te das cuenta ya la tienes adentro y sin condón, que es lo peor."<sup>302</sup>

Y esta molestia con David, y en general con las relaciones amorosas, queda confirmada cuando expresa su idea de la relación amorosa: "El amor es un 'viaje ahora y pague después'. El costo puede estimarse no solo con base a la felicidad o al desamor tan doloroso, sino a la opción de incluir al primo Javier."<sup>303</sup>

### 5.3 ESTRUCTURAS SIGNIFICATIVAS

Como se observó en el capítulo II, el estructuralismo genético planteado por Lucien Goldmann parte de la hipótesis de que todo comportamiento humano es un intento de dar una respuesta significativa a una situación particular que tiende al equilibrio y la coherencia.

#### 5.3.1 Estructuras significativas con respecto al contagio

Si todo comportamiento humano es significativo dado que busca resolver un problema determinado, la estructura significativa respecto al contagio se refiere al modo de encarar el contagio del VIH en las tres novelas. Recordemos que aunque en el habla común se habla del contagio del SIDA, lo propio es hablar del contagio del VIH que como consecuencia desarrollará el SIDA en quien esté infectado.

En *Salón de Belleza* hay una rendición frente al contagio, los personajes jamás hablan de la posibilidad de evitar el mal, de prevenirlo.

---

<sup>302</sup> *Idem.* p. 59

<sup>303</sup> *Idem.* p. 35

Pareciera como si el contagio fuera inevitable, tarde o temprano, con cualquier tipo de vida que se lleve; lo único que hay que hacer es esperar a adquirirlo. De hecho, el protagonista de la novela a sabiendas de la consecuencia del contagio, de lo terrible que es la agonía, no se salva de infectarse. Lo que es más no hay señas de que intente evitar el contagio pero puede controlar el momento de éste:

“Tampoco vaya a creer que yo era un suicida y me entregué totalmente a ese muchacho. Antes de hacerlo tomé mis precauciones y no creo que hay sido precisamente él quien me infectó.”<sup>304</sup>

Lo anterior nos indica que el protagonista sabe que el mal puede evitarse con lo que él llama precauciones, sean las que fueren y a las que no hace referencia explícita. Sabe también que quien no toma precauciones y tiene relaciones con un infectado puede ser considerado como un suicida. Y aquí puede encontrarse una práctica significativa con respecto al contagio, buscarlo para buscar la muerte como una forma autodeterminada de morir.

También puede entenderse la ignorancia como una práctica significativa ya que no hay certeza de la persona quien infecta al protagonista, y frente al contagio preferible ignorar todo lo que a él se refiere que a evitarlo.

En *Cielo de Invierno* observamos que el contagio es un problema de ignorancia y por tanto evitar el contagio se lograría eliminando la ignorancia con respecto a la enfermedad. Los personajes al estar conscientes de la epidemia, incluyen el condón en sus prácticas sexuales y hasta crean un organismo civil que ayude a difundir las formas de evitar la enfermedad. Aún así, la falta de costumbre con respecto al uso

---

<sup>304</sup> M. Bellatín, *Cielo de Invierno*, p.22

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

del condón y los prejuicios implícitos en ello, hacen que no siempre los personajes se cuiden a pesar de que saben que quieren hacerlo. Así, un personaje puede usar condón en casi todos sus encuentros sexuales pero habrá alguno en el que no y entonces la culpa los persigue.

“No sé porqué lo hice, si los tenía a la mano, dispuestos; pero el turco se veía tan imperativo, feo, de cuerpo correoso, masculino, que me pareció una ridiculez colocarle un condón (...) pero ya mi preocupación, más por David que por mí mismo, era tan grande que me daban ganas de golpearle la cabeza contra las paredes de mármol caliente y húmedo.”<sup>305</sup>

En *El primo Javier*, el inicio de la historia, lo que desata la acción narrativa, es ya una estructura significativa con respecto al contagio. Frente a la posibilidad de estar infectada, Andrea se hace la prueba del SIDA. Las consecuencias de la espera del resultado del análisis harán que ella se preocupe por expandir la conciencia que hay en cuanto a las prácticas de riesgo; las ya mencionadas pláticas con las amigas, con el amante y con el marido, son una respuesta frente al contagio. Pero quizá la estructura significativa más fuerte de la novela sea interrumpir la relación con David ya que no puede incorporar el uso del condón en su vida sexual. Una de las formas de evitar el contagio del VIH es mediante la abstinencia, y ya que el uso del condón parece imposible con David, lo que sí puede hacer es dejar de incurrir en prácticas de riesgo que la pongan vulnerable frente al VIH.

---

<sup>305</sup> L. Glez. de Alba, *Cielo de invierno* p. 62

### 5.3.2 Estructuras significativas con respecto a la enfermedad

*Salón de Belleza* se centra en la enfermedad. La historia de la novela es, precisamente, qué hacer frente a la enfermedad y la respuesta es la transformación del salón de belleza en moridero “les tengo que recalcar que el salón de belleza no es un hospital ni una clínica, sino simplemente un moridero... usado exclusivamente para morir en compañía.”<sup>306</sup>

Este Moridero no se creó por azar ni por ocupar al dueño del salón, es una acción concreta que responde a las acciones concretas que ya había dado la sociedad frente a los enfermos. Se trata de una estructura significativa que responde a otra. “Lo que buscaba era evitar era que esas personas perecieran como perros en medio de la calle o bajo el abandono de los hospitales de Estado.”<sup>307</sup>

El Moridero es una especie de organización civil que puede considerarse como la estructura significativa central de la novela. Todo lo que ahí sucede es un modo de actuar congruente frente a la enfermedad regido básicamente por una sola persona aunque a veces recibe ayuda de alguna organización civil o de alguno de los enfermos: “Tengo que regentear este Moridero. Debo darles una cama y un plato de sopa a las víctimas en cuyos cuerpos la enfermedad ya se ha desarrollado. Y lo tengo que hacer yo solo. Las ayudas son bastante esporádicas.”<sup>308</sup>

Las actividades que realiza el personaje definen su preocupación por el bienestar de la comunidad que él mismo ha creado al admitir a los enfermos:

“Desde temprano salía al mercado a comprar las verduras necesarias así como las menudencias de pollo con las que hacía las sopas diarias. Después de regresa, pasaba revista a los huéspedes

<sup>306</sup> M. Bellatín. *Salón de belleza*, p.19

<sup>307</sup> M. Bellatín. *Salón de belleza*, p.38

<sup>308</sup> *Idem*, p.18

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

y luego los limpiaba lo mejor que podía. A los que podían levantarse los acompañaba hasta el excusado. Luego me ponía a cocinar. En realidad, no era muy difícil. Se trataba solamente de meter en la olla las verduras y las menudencias y dejarlas que hirvieran un par de horas. Echaba luego un puñado de sal y tapaba nuevamente la olla. A la hora del almuerzo servía los platos. Era la única comida. Los huéspedes casi nunca tenían hambre y muchos de ellos ni siquiera terminaban el plato diario de sopa que les ponía delante. Yo comía lo mismo y también me acostumbré a hacerlo una vez al día.<sup>309</sup>

Pero su comportamiento no es significativo por ser una acción mecánica o diaria, se trata también de una actitud frente al problema. un modo interno de enfrentarlo. La forma en cómo se hace posible asumir la carga tanto física como emocional lo explica así "Puede parecer difícil que me crean, pero ya casi no individualizo a los huéspedes. He llegado a un estado en que todos son iguales para mí. Al principio los reconocía e incluso una que otra vez llegué a encariñarme con alguno. Pero ahora todos no son más que cuerpos en trance hacia la desaparición."<sup>310</sup>

En *Salón de Belleza*, la enfermedad se acepta como mortal y es inútil hacer algo para prolongar la agonía, por eso están prohibidos los medicamentos, los médicos, las yerbas medicinales, los curanderos o el apoyo moral de amigos o familiares. El rechazo a tomar medicamentos. Y esto lo entendemos como otra estructura significativa frente a la enfermedad. Se trata de morir y desaparecer después de muertos. Todos los muertos van a dar a una fosa común que hay en la cercanía del salón, salvo un huésped que al entrar al moridero aporta una gran suma de dinero.

---

<sup>309</sup> *Idem*, p.30

<sup>310</sup> M. Bellatín. *Salón de belleza*, p.21

Hay varias formas de actuar frente a la enfermedad *en Cielo de Invierno*, con silencio, con cultura, con tratamiento, con prácticas políticas y sociales. Existen distintas reacciones dependiendo los personajes y el momento histórico de la enfermedad.

Enrique, una de las parejas de David, tiene SIDA pero él decide ocultarlo a sus amigos aunque nunca sabemos la razón por la que lo hace. Intuimos que tendrá que ver con el estigma.

“El silencio de Enrique sobre su grave padecimiento me hizo admitir que no me había considerado nunca como un amigo profundo y verdadero como creí ser... Vaya no me habló de su enfermedad ni siquiera al invitarme a aquel recital poético que dio en El Gallo. Y que sin saberlo nadie, salvo David, fue su despedida.”<sup>311</sup>

“La entendí meses después, cuando supe lo ocurrido a Enrique, el final con ceguera y demencia. Supe también la promesa de silencio arrancada a David. Esa no la entendí.”<sup>312</sup>

Otro modo de enfrentar la enfermedad es expresando la muerte anunciada y sublimándola a través de un recital poético. Así, la creación cultural se explica dentro de la novela como una Estructura significativa, lo que nos permite hacer un triple salto y entender que las novelas con las que trabajamos son estructuras significativas frente al SIDA hechas por los autores de las mismas.

“Cuando Enrique sabe que está próximo el momento de su muerte, decide hacer un recital poético en el bar EL Gallo Giro

---

<sup>311</sup> L. Glez. de Alba. *Cielo de invierno* p. 125

<sup>312</sup> *Idem.* p. 126

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

para despedirse. "Enrique eligió cuidadosamente un conjunto de poemas a la amistad masculina, al cuerpo del hombre, al amor de los audaces. El Gallo se llenó de un auditorio atento, caso extraño en una cantina. Con la sinfonola por supuesto apagada y las luces dirigidas al área de lectura, Enrique dio inicio a su recital. David lo contemplaba extrañamente apartado, en un rincón sin luz. Leyó, en orden histórico, de entre los pocos que no olvidó con el paso de los años, un poema de Anacreonte a un joven, otro de Pindaro donde dice que tiene un corazón negro quien no desborde por el deseo ante los ojos de no sé cuál muchacho, uno muy gracioso de Catulo sobre un besito robado, ¿qué más?, uno o dos de Miguel Angel a Cavalieri, quien lo acompañó hasta su vejez, traducidos por David; un soneto de Shakespeare al misterioso Mr. W:H: y concluyó la primera parte con "En lo aloto de la taberna" y "Una noche" de Kavafis, también traducidos por David."<sup>313</sup>

Otra práctica significativa frente a la enfermedad es resistirla con medicamento, darle la batalla con un tratamiento que mantendrá atado a la vida al protagonista, según sus propias palabras. Responden, también, con práctica política, con una organización no gubernamental que es la práctica más significativa dentro de la novela. La consecuencia de los actores más coherente con respecto a su realidad es crear una organización social que difunda la información para evitar el contagio y guíe a los enfermos a posibles tratamientos.

En *El primo Javier*, la estructura significativa con respecto a la enfermedad parte de la imaginación de la narradora puesto que la enfermedad es una posibilidad que aún no se confirma. Lo que aparece es el imaginario de Andrea, a partir de lo que ha investigado, oído, visto. Son posibles actitudes y respuestas que pertenecen a determinados

---

<sup>313</sup> L. Gilez. de Alba, *Ciclo de invierno* p. 125

grupos sociales y que Andrea estima que podrían manifestarse en su caso, pero no aparecen como conductas en activo.

### 5.3.3 Estructuras significativas con respecto a las prácticas sociales

Desde la perspectiva de Goldmann, como se observó en líneas anteriores, una obra literaria no sólo reproduce una experiencia dada, sino un modo de enfrentar la realidad que tiene su equivalente estructural en determinada visión del mundo. La categoría de estructura significativa no es sólo un instrumento teórico de interpretación de los textos, sino un reflejo de las estructuras mentales, las visiones del mundo, de la sociedad en la que surgen las obras.

Todo acto humano posee propiedades estructurales ya que organiza todos los elementos que lo conforman en una unidad coherente de significado. En este sentido, una estructura significativa es la forma en que se cristaliza el comportamiento humano como respuesta a un problema dado.

Las tres novelas estudiadas podrían considerarse como una respuesta significativa frente al SIDA como problema social desde tres ángulos distintos: en *El primo Javier* se advierte la constante preocupación de la protagonista por tomar conciencia y generar conciencia en todos los que están a su alrededor sobre la necesidad de prevenir la infección de veíache con el uso del condón y la responsabilidad en las prácticas sexuales; en *Cielo de invierno* la acción social más relevante frente a la enfermedad es la creación de la Organización Nacional contra el SIDA; mientras que en *Salón de belleza* es la creación del Moridero como una respuesta ante la incapacidad de las instituciones gubernamentales de atender a los enfermos en su etapa terminal.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

En las tres novelas se expresa un cambio en el comportamiento social y personal de los personajes a partir de la aparición o sospecha de la enfermedad. La obra de Bellatín es quizás el ejemplo más radical al respecto, el peluquero ante una situación que le parece inhumana como es el hecho de que los heridos y enfermos no tengan dónde morir, decide darles refugio y con ello cambiar totalmente su vida. De esta manera, y de acuerdo al discurso narrativo, sin reflexionarlo mucho, sacrifica su interés individual por el bien común. Y esto se hace patente cuando, ya creado el Moridero, el protagonista descubre en él los primeros atisbos de la enfermedad. Es decir, él no transforma su salón de belleza porque sabe que va a morir, su solidaridad con los amigos y desconocidos se muestra aún antes de saberse enfermo. Forma esta especie de organización no gubernamental fuera de todo vínculo con las tradicionales instituciones de ayuda humanitaria como son las congregaciones religiosas. Se enfrenta a la furia de una comunidad vecinal que está aterrorizada ante la epidemia y temerosa de que ésta se expanda a través del Moridero.

*Salón de belleza* es quizás la mejor muestra del comportamiento estructurado y coherente de un individuo frente a un problema social como el SIDA.

*Cielo de invierno* es una obra que aborda la problemática social de la enfermedad de soslayo. Es decir, se habla de ella y, lo más importante, se hace algo al respecto que es sin duda una de las respuestas más significativas ante la propagación del virus. Sin embargo, la organización que fundan los personajes sólo es mencionada como parte de sus actividades y no como una acción prioritaria y trascendente para su comunidad. Estructuralmente se observa que en el texto la creación de dicho organismo y sus posteriores menciones ocupan tres páginas de una novela de 253. Si bien es cierto que el propósito del texto es otro, el comportamiento social a partir del conocimiento o de la propia

manifestación de la enfermedad no se altera visiblemente como ocurre en *Salón de Belleza*.

En *El primo Javier*, las estructuras significativas se van conformando en la novela como respuestas a la repentina toma de conciencia de la protagonista sobre el SIDA en función de su comportamiento sexual. A partir de su propia experiencia, la narradora intenta concientizar a las personas que están a su alrededor sobre la vulnerabilidad de todos, hombres, mujeres, de contraer el virus. Primero a David llevando preservativos a la cita amorosa, después a las amigas como una forma también de desahogo personal y búsqueda de solidaridad, después a Mauricio al expresarle los riesgos que ambos corren debido a su pasado, y finalmente a ella misma, y de manera indirecta a los lectores, al exponer la realidad del SIDA en México y en el mundo.

A partir de la posibilidad de ser portadora de veiche, la narradora de esta novela toma medidas que transforman su comportamiento. No acude a la última cita con David, reflexiona sobre las relaciones extramaritales y cambia de actitud:

“...lo que he decidido en caso de ser favorecida con la gracia de Dios de los ángeles, y no estar infectada de veiche, es hacer votos de celibato o usar condón femenino porque en los pinches hombres no se puede confiar.”<sup>314</sup>

Y ante la posibilidad de volver a encontrar un hombre que vea maravilloso, Andrea se propone a sí misma contener ese impulso:

“A cambio de controlar esa tentación, la seguridad de no infectarse, de no perder lo que tengo con Mauricio por una causa

---

<sup>314</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p.46

menor, de llevar una vida más recta, más honesta, más como me enseñó mi mamá."<sup>315</sup>

#### 5.3.4 Estructuras significativas con respecto a las relaciones sociales

Como se ha señalado más arriba, en las tres novelas la amistad es la relación más importante para los narradores, ya sea en el angustioso proceso que va desde el momento en que uno de ellos se aplica la prueba hasta que conoce el resultado, o la manifestación misma de la enfermedad y sus terribles consecuencias, los protagonistas sólo confían y buscan el apoyo de sus amigos.

Las relaciones familiares no son significativas en ninguno de los casos. Sólo en la obra de Bellatín se menciona el trastorno en las familias y sus distintas reacciones ante el conocimiento de la enfermedad de su pariente: o los abandonan, o los depositan en el Moridero junto con una suma de dinero.

Las relaciones amorosas, por el contrario, son centrales, sin embargo son muy distintas en cada uno de los textos.

Paradójicamente encontramos que en *Salón de belleza*, donde el narrador muestra una preocupación y solidaridad humana mayor que las otras novelas ante el descarnado fin de la gente infectada, no hay descrita una relación amorosa como tal. Como ya se ha dicho, sólo la amistad con sus dos amigos y la fugaz relación con uno de los enfermos son trascendentes. Aunque añora haber tenido un amante como aquellos que aparecen en la madrugada a llorarles a algunos huéspedes. Sin embargo, el peluquero es quien modifica completamente su vida social en función del Moridero. Deja de salir a las calles por las noches y de ir a los

---

<sup>315</sup> *Idem.* p. 62

baños turcos para relacionarse con hombres. Se aísla en su refugio, deja de atender a sus clientas, y se enfrenta con el vecindario. Le aterra que su refugio, y él mismo cuando sucumba, terminen en manos de las Hermanas de la Caridad, con quienes mantiene una relación distante.

Otro aspecto significativo de su comportamiento se encuentra en su relación con los huéspedes. Como se explico con anterioridad, el peluquero estableció un vínculo particular con los enfermos: distante como para no llorar su muerte y cercano como para cambiar su vida por cuidarlos.

En la obra de González de Alba, no se observan cambios significativos de comportamiento a partir de la presencia de la enfermedad. Especialmente en lo que se refiere a las prácticas sexuales. Los protagonistas usan preservativo y este es un cambio notable, sin embargo no disminuyen su actividad sexual con extraños.

La solidaridad de David cuando Enrique se enferma destaca como uno de los capítulos más emotivos de la novela. Las relaciones amorosas son el eje del relato, aunque están presentadas en medio de una serie de encuentros sexuales ocasionales de los protagonistas. La pasión, el desengaño, el olvido, son algunos de los sentimientos que más frecuentemente se anuncian en el texto.

Sin duda, la creación de la Organización antes mencionada es una respuesta significativa no sólo en relación a la enfermedad y a las prácticas sociales sino a las relaciones sociales ya que la idea que se establece en la novela es trabajar en comunidad a partir de un grupo de amigos y conocidos, fuera de los organismos estatales, tal como ocurre en *Salón*, en la lucha contra la propagación del virus.

En cuanto a *El primo Javier*, no hay un cambio drástico en sus relaciones dado que Andrea descubre que no tiene la enfermedad, no obstante, sí se producen ciertas transformaciones en sus relaciones de pareja en función de la experiencia vivida. Su más significativa acción es

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

decidir terminar con David. Aunque quisiera vivir libremente, sabe que ella misma tendrá que ponerse frenos y ser responsable.

Cuando la psicóloga le informó que su resultado había sido negativo, le preguntó a la narradora:

-¿Y qué vas a hacer ahora?

A lo que Andrea contestó inmediatamente:

-Cuidarme, protegerme; a mi pareja también.

El ideal de la vida amorosa, según la protagonista, se define por la libertad, la responsabilidad y el respeto mutuo:

"Lo lógico sería... vivir sin miedo. Hacer el amor por amor, sin temor a nada, ni al qué dirán, ni al precio que habremos de pagar... Lo lógico sería recordar a los hombres que has amado por la experiencia, porque una es como es, en parte debido a ellos, gracias a todos los seres con quienes hemos cruzado."<sup>316</sup>

Sin embargo, y después de la angustia que ha vivido al pensar en la posibilidad de ser portadora del virus, la narradora no está en contra de las relaciones extramaritales, aunque sí de la infidelidad abierta y declarada. Ella ve en las aventuras amorosas ocasionales un escape saludable para las relaciones estables:

"De verdad ¿se necesita? (la relación fuera del matrimonio) Cualquier moralino diría Qué horror, es innecesario, es pecado. Pero se requiere para ajustar el matrimonio, para funcionar como válvula de fuga que permite permanecer con mayor tranquilidad donde se quiera estar. Es sólo un escape de tensión y gracias a ese liberador, puede revalorarse lo que existe y valorarse uno mismo

---

<sup>316</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 36

con eso que se tiene. Una aventura hace mucho más bien que mal, si se usa condón, si de verdad se encuentra lo que se busca, si el uno no llega con el primo Javier de visita, si el otro no lo sabe.”<sup>317</sup> Aunque más adelante se reprocha a sí misma tal actitud: “Si ya sé que al jugar con fuego me puedo quemar, mejor no arriesgo, además mi interés no es convertirme en acróbata profesional.”<sup>318</sup>

Empero la aventura debe permanecer oculta puesto que la infidelidad, según la protagonista, nunca se perdona del todo. Y, por el contrario, es muy probable que ocurra lo opuesto a lo descrito con anterioridad: que la relación se deteriore ante la pérdida de confianza y los sentimientos de culpa: “El problema no es vivir una aventura sino que el otro no lo sospeche siquiera”<sup>319</sup>. Ella misma afirma que “...si Mauricio es infiel, mientras yo no sepa y use condón, no hay problema.”

La sicóloga y la enfermera tienen un papel secundario en la historia, no obstante las prácticas de ambas, especialmente la conversación que entabla la sicóloga con la protagonista al inicio de la obra, desencadenan una serie de reflexiones y cambios de perspectiva en Andrea que su relación con ella resulta significativa.

En el capítulo IX de la novela, la narradora simula un cuestionario de alguna revista o libro de superación personal dónde se cuestiona acerca de la relación de pareja en la vida contemporánea, el papel de la mujer entre su vocación profesional y su vocación femenina.

---

<sup>317</sup> *Idem.*, p. 60

<sup>318</sup> *Idem.*, p. 62

<sup>319</sup> E. Pardo, *El primo Javier*, p. 61

#### 5.4 VISIONES DEL MUNDO

Cada pieza literaria comprende y crea un universo particular. El modo como se enlazan el tema, la anécdota, los personajes, la atmósfera y la narración, forman un todo acabado en sí mismo que no requiere del exterior para comprenderse, y en ese sentido son autónomas, como lo señala Lukács.

Lucien Goldmann nos ha dicho que cada obra contiene lo que él llama Visión de mundo, que es la suma de las estructuras significativas en la que se revela la forma de estructuración de la realidad social, ya que tiende a la coherencia y representa una vía de acceso esencial para el conocimiento de estructuras significativas más vastas que son las estructuras mentales de grupos sociales determinados. Así, la disposición de los elementos narrativos dentro de la obra, es una forma de estructurar la realidad por parte del autor y en ese sentido es una respuesta coherente de la visión del mundo. El escritor lleva a un plano de ficción la coherencia que da al mundo narrado, expresando en ello un grado de conciencia colectiva a través de su conciencia individual ya que la obra "corresponde a las aspiraciones y tendencias de la conciencia colectiva".<sup>320</sup>

Aun cuando consideramos que, tal y como lo subraya Goldmann, "la inserción individual al nivel de un análisis científico, y no, como suele ser el caso más frecuente, a nivel de fichero erudito..., es extraordinariamente difícil e incluso imposible de realizar"<sup>321</sup>; para observar las visiones del mundo que reflejan las obras, creemos conveniente apuntar algunos rasgos biográficos, socioeconómicos y culturales que distinguen a los autores y que los ubican en un grupo o grupos sociales determinados. Cabe preguntarnos quiénes son los autores, dónde nacieron, qué estudiaron, qué han escrito, qué

<sup>320</sup> L. Goldmann, *Literatura y sociedad...* p.215

<sup>321</sup> *Idem.* p.220

características comunes o disímiles los marcan y qué visión del mundo nos expresan las obras analizadas.

Mario Bellatín, nació en México en 1960 y creció en Perú. Cursó estudios en el seminario Santo Toribio de Mogrovejo y se graduó en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. En 1987 fue becado a Cuba para estudiar guión cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine Latinoamericano de San Antonio de los Baños. Publicó sus primeras cinco novelas en el Perú y luego regresó a la Ciudad de México para continuar su carrera literaria. Ha sido director del Área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de México. En el año 2000 fue finalista del Premio Médicis a la mejor novela extranjera publicada en Francia y ha recibido el Premio Xavier Villaurrutia por su novela *Flores*, que también tiene un claro referente a la enfermedad. Su obra ha sido traducida al alemán, inglés y francés y ha aparecido, además, en varias antologías. La narrativa de Mario Bellatín es estudiada en diversas universidades de los Estados Unidos y ha sido motivo de tesis en ese país, América Latina y España. Actualmente, Bellatín dirige la Escuela Dinámica de Escritores en el Distrito Federal. Tiene preferencia por las narraciones cortas y sutiles, que es su modo latino de digerir la estética japonesa. Le preocupa la peste que en este siglo adquiere el rostro del SIDA.

Luis González de Alba, es narrador, ensayista, dramaturgo y poeta, nació en Charcas, San Luis Potosí, México, el 6 de marzo de 1944. Estudió psicología en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde también fue profesor. Es un escritor conocido por su actividad política ya que fue uno de los dirigentes del movimiento estudiantil de 1968 en Ciudad Universitaria, además activista en la campaña de lucha contra el SIDA, lo que ya nos deja ver su actividad social. Su trabajo como divulgador de la ciencia es reconocido en algunos medios. De su obra publicada: en Cuento: *El vino de los bravos*, Katún,

TESIS COL  
FALLA DE ORIGEN

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

México, 1984. ENSAYO: *Bases biológicas de la bisexualidad*, Katún. México, 1985. *La teoría de los grafos y las ciencias sociales*, UNAM, 1985. *La ciencia, la calle y otras mentiras*, Cal y Arena, México. 1989. Novela: *Y sigo siendo sola*, Joaquín Mortiz, México, 1979. *El suplantador*, Joaquín Mortiz, México, 1988. *Algapi mu (amor mío)*, Cal y Arena, México. 1993. POESÍA: *Malas compañías*, Katún, México, 1984. Teatro: *Muerte de amor*, estreno 1982 .TESTIMONIO: *Los días y los años*, Era, México, 1971.

Edméé Pardo nació en la Ciudad de México en 1965. Estudió sociología en la UNAM y diplomados de Literatura en la SOGEM y de Arte Contemporáneo en el ITAM. Es autora del libro de cuento *Pasajes* (Tava Editorial, 1993); *Espiral*, novela corta que recibió mención de honor en el premio de narrativa Colima para obra publicada que otorga el INBA (Tava Editorial, 1994); *Lotería*, minificciones en Colección 99 (Tava Editorial, 1995), *El primo Javier*, novela (Planeta, 1996) y *El sueño de los gatos*, novela (Lectorum, 1998). *Rondas de Cama y La madera de las cosas* invención varía y relatos (Cal y Arena, México 1999). Se ha dedicado al periodismo cultural, al trabajo editorial y periodismo radiofónico. Ha coordinado talleres literarios en Casa Lamm, el Instituto Cultural Helénico y la Universidad de las Américas. En la actualidad está al frente de talleres de creación literaria, lectura comentada y creatividad en Amati, Casa Univrsitaria del libro.

En común, los autores tienen una educación universitaria formal y ninguno estudió letras; han dedicado una buena parte de su labor a la docencia, aunque pertenecen a generaciones distintas pues dos de los autores nacieron en la década de los sesenta y otro lo hizo a mitad de los años 40. Puede inferirse que son de medios socioeconómicos similares, provenientes de familias de ingresos medios.

Preguntarnos por qué estos temas los escriben estos autores en concreto es caer en un terreno baldío puesto que, como ya se explicó con antelación, puede haber múltiples factores, desconocidos la mayor de las

veces por los propios artistas, que llevan a la creación de una obra. El lugar común nos llevaría a pensar que es porque están relacionados con el virus de modo directo, lo cual en solo uno de los casos, *Cielo de Invierno*, parece que es así. Edméc Pardo estudió sociología y esa formación puede explicar su interés por problemas sociales. A Mario Bellatín le ha preocupado la enfermedad en términos generales y en sus distintas manifestaciones desde comienzos de su carrera, interés cuyo origen pudiera rastrearse en su personal limitación física.

Así pues estos rasgos comunes y distintivos hacen que las visiones de mundo en algunos aspectos coincidan y en otros no.

#### Visiones compartidas

Las tres novelas hablan del VIH o del SIDA como si fueran entidades autónomas, que tiene una forma de comportamiento autodeterminado que decide a quien atacar y cuando, sobre el que no hay control externo. El mal, para Bellatín, el virus enemigo, para González de Alba, el primo Javier, para Pardo, están animados y tienen el carácter de una persona, y los personajes lo miran en una relación de igual a igual.

En las tres novelas vemos que se hace mayor énfasis en el modo como actúa el virus, cómo se manifiesta en los signos de la enfermedad, que en el entendimiento. El mal, el virus enemigo, el primo, son metáforas de algo que no se define bien y que sólo así, mediante su representación, se puede acceder a ello.

En las tres novelas la vía del contagio es la sexual, causa que en la realidad explica el 87% de los contagios en México. Y esta sexualidad está fuera de lo establecido como normal: heterosexual y monógamo. La sexualidad de los tres protagonistas es polígama y en dos casos homosexual. Así el contagio pone en evidencia que los individuos realizan acciones socialmente condenables, lo homosexualidad y la infidelidad, a pesar de que cada día hay mayor apertura y tolerancia a

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

las preferencias sexuales. Sabemos que las personas que son seropositivas o están enfermas de SIDA, al declararlo ponen en evidencia un tipo de práctica de salud que socialmente es reprobable: no hay protección ya sea en cuanto a las relaciones sexuales o en el intercambio de fluidos ya sea en cuestiones hospitalarias o de drogadicción.

Es interesante ver que el contagio, como lo señalan en algún momento las narraciones, viene de afuera. Es decir, el virus no se encontraba en su vida cotidiana e inmediata sino que alguien la llevó: un muchacho de la calle que no había pisado el salón de belleza con anterioridad, un tercero fuera del maridaje, uno de los muchos hombres incidentales con quien se tuvo relaciones sexuales en las aventuras callejeras. Es decir, el mal vive afuera pero llega su intimidad.

En cuanto al espacio geográfico en el que suceden las novelas, no sólo es el lugar de la acción sino que también funciona como metáfora de las emociones y representaciones de los personajes y la enfermedad.

En *Salón de Belleza* la acción sucede toda, en un salón de belleza aljado del centro de la vida urbana. La enfermedad y los enfermos están afuera, vienen de afuera.

En *Cielo de Invierno*, el recuento de la vida de José con David, se hace en la Isla de Poros, un lugar a cierta distancia de Atenas. Un lugar aislado, lejos del continente. En *el primo Javier*, casi toda la acción dramática sucede dentro de la cabeza de Andrea. Es su voz interior la que la accecha y le cuenta y le pregunta sobre lo que hace. Es adentro, en un lugar a donde los otros no tienen acceso, que esto sucede. Así pues, en las tres novelas, la acción está aislada porque los tres individuos narradores, protagonistas, se sienten aislados al estar dentro de un grupo de enfermedad o alto riesgo.

Así también cada novela presenta una visión común respecto al sexo opuesto: hay cierto desprecio. En *Salón de Belleza*, no se admiten mujeres en el Moridero, y las únicas que se mencionan son demasiado abstractas. Sin embargo, el personaje y sus compañeros se disfrazan de

mujer. En *Cielo de invierno*, casi no hay personajes femeninos, sólo dos mujeres que son descritas como históricas, Eugenia Ariza y Helodia Rulfo. Podría decirse que hay una clara misoginia a nivel literal. En *El primo Javier*, si se habla de los hombres pero como principales causantes de la propagación del SIDA, hay cierta androginia en cuanto a la actitud de los hombres frente a las prácticas sexuales y afectivas. En conclusión, vemos que la consideración al sexo opuesto lleva grandes cargas peyorativas.

#### Visiones particulares

Las tres novelas casi no distinguen entre las etapas de la enfermedad y a todo le llaman SIDA, sin embargo cada una hace referencia a los tres momentos de la infección. *El primo Javier* narra la historia previa a la notificación de convertirse o no en seropositivo. *Cielo de Invierno* narra la historia de un individuo que ya desarrolla los síntomas del Complejo relacionado con el SIDA y que está bajo tratamiento. Y *Salón de Belleza* hace alusión al momento del SIDA propiamente dicho, que es la etapa de la agonía y la muerte.

Cada novela narra una etapa distinta de la enfermedad, y cada etapa está estructurada, narrativamente, con base en información real sobre los distintos procesos por los que pasa un enfermo de Sida: desde la forma de contagio, los síntomas de los complejos relacionados con el SIDA (CRS), hasta las distintas formas de agonía. El referente para crear la ficción está sustentado en paralelo al modo cómo suceden las cosas en el mundo real. En *Salón de Belleza*, el proceso de deterioro del cuerpo, los signos de la enfermedad, expresan las diversas maneras en que puede manifestarse el SIDA en su etapa terminal. Incluso el Moridero, como una construcción narrativa, podría considerarse como el inicio de lo que en la vida real ha sido la creación de las organizaciones no gubernamentales: gente con un interés común que toma las riendas

de su situación ajena a los mandatos del gobierno y se organiza con ciudadanos y grupos independiente para su asunto.

En *Cielo de invierno* encontramos bastante parecido entre la Organización Nacional de lucha contra el SIDA, institución que en la realidad no existe con ese nombre, y la Fundación Nacional de Lucha Contra el SIDA A.C. que fue la primera organización no gubernamental mexicana, fundada en Julio de 1987, dedicada a enfrentar la problemática del SIDA con acciones tales como colaborar en la orientación y educación de la población en general, con respecto a los hábitos y conductas sexuales que hagan posible la prevención de la infección por VIH/SIDA; contribuir a la promoción, difusión y aplicación de programas y acciones que se realicen en beneficio de la atención y el tratamiento de la salud; y coordinar a las personas, los grupos y organizaciones civiles y religiosas que se adhieran a la realización de tareas específicas en apoyo a la lucha contra el SIDA. Y que es la institución a la que Andrea, la de *El primo Javier*, asiste para hacerse la prueba nombrándola con todas sus letras.

En *Cielo de invierno*, además, la ingesta de medicamentos contra el SIDA, que rige la vida del protagonista, se escribe de modo muy similar a como se administra el tratamiento para reducir la presencia del virus en el cuerpo y que se conoce como retroviral.

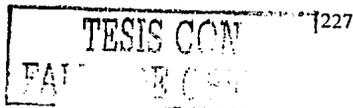
En *El primo Javier*, toda la información que hay sobre el SIDA está documentada en fuentes oficiales especializadas, los datos estadísticos son los se reportaban al momento de la investigación y la escritura de la novela. El procedimiento de la Fundación Nacional de Lucha contra el SIDA funciona del mismo modo como se narra en la novela.

La visión del mundo que cada obra refleja pertenece a distintos grupos socioeconómicos. En *Salón de Belleza* estamos frente la clase media baja, gente con una propiedad que es a la vez negocio y vivienda, que supone instrucción básica. Aquí, las prácticas homosexuales no se

integran con la vida y laboral sino que parecen marginales. Los hombres salen de noche, vestidos de mujer para ejercer su sexualidad. En el caso de *Cielo de Invierno*, estamos frente a la clase media ilustrada producto de la movilidad social. Los personajes, en su mayoría, se han educado en las artes y la cultura como objetivo de grupo. Digamos que tiene la educación y los gustos de los nacidos en la más alta clase social pero que en su caso no ha sido heredada sino adquirida a conciencia. Aquí, las prácticas homosexuales son amplia y abiertamente incluidas en el trabajo, en otros grupos sociales, etc. Hay mayor apertura y tolerancia con las preferencias sexuales. En *El primo Javier*, es el grupo de la clase media en el que hombre y mujer trabajan y proveen para el hogar, provienen de familias tradicionales, en el que se rompe con las estructuras establecidas en cuanto nuevas formas de actuar en sociedad, sobre todo de moral y vida en pareja

Con respecto a la enfermedad, cada novela manifiesta una visión de mundo radicalmente distinta. Mientras en *Salón de Belleza*, el mal es inevitable e irremediable y hay una sumisión frente a éste y sus estragos, en *Cielo de invierno*, hay toda una batalla contra el SIDA a través incluso de una organización social, se cree en el aniquilamiento de la enfermedad, y en *El primo Javier*, la enfermedad es el castigo de una vida inmoral. La enfermedad pese a manifestarse físicamente de modo casi idéntico en cada persona (el aniquilamiento del sistema inmune y la muerte ante una enfermedad oportunista) se vive y se le comprende de distintas maneras. Son ópticas, ideas, que difieren, de acuerdo con el nivel de educación y la experiencia de los actores, sobre la misma realidad. La biología no distingue entre organismos enfermos, todos se parecen, pero los seropositivos, cada cual, tiene una idea particular sobre lo que le sucede y la forma cómo afecta su vida.

Lo mismo sucede con la muerte. En *salón de Belleza*, no se le teme a la muerte ni se le evita, es una consecuencia aceptada y se le encara con la agonía tremenda que implica morir a causa de SIDA, pero



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

lo más importante es no hacerlo solo. En *Cielo de Invierno*, la muerte se contempla como causada, ya sea por el virus o por asesinato, es como si llegara de modo violento a interrumpir el proceso a quien aún no corresponde. En *El primo Javier*, el temor está centrado en el proceso de muerte. La protagonista teme, sobre todo, la forma cómo ha de morir.

Cada novela nos permite ver su propia visión de la estética que varía de obra en obra. En *salón de Belleza* destaca en la preocupación del personaje por decorar su salón originalmente con acuarios. En *Cielo de Invierno*, en la búsqueda del hedonismo y refinamiento con un claro acento en la admiración por la estética griega. Y en *El primo Javier*, no hay preocupación estética de modo notable.

## 5.5 LA REALIDAD REFLEJADA EN LAS NOVELAS

El arte y la literatura son, para Lukács, una forma particular de reflejo de la realidad. Este reflejo, como se ha observado con amplitud en el capítulo II, no se refiere a la reproducción fiel del mundo real en sentido estricto, sino a la configuración de un universo cuya estructuración formal produce el efecto de realidad y cuyo contenido muestra su esencia. No obstante, como la realidad es "ilimitada e imposible de cerrar en su infinitud extensiva",<sup>322</sup> Lukács puntualiza que la literatura expone un trozo de realidad delimitado espacial, temporal e históricamente, pero que presenta un mundo cerrado en sí mismo, un todo.

Partiendo de ello, consideramos que para analizar el reflejo estético en las obras estudiadas es necesario hacerlo desde los tres niveles en los que se manifiesta la realidad dentro de toda construcción novelística, que detallamos en el capítulo correspondiente y que ahora resumimos:

- a) El nivel literal, en el que se observa la realidad histórico social en la anécdota narrada, el ambiente y los personajes.
- b) El nivel formal, en el que pueden distinguirse elementos de la realidad objetiva a través de la estructura de las obras, su composición formal, su lenguaje.
- c) El nivel extraliteral, en el que se manifiesta lo que Lukács llama la "infinitud intensiva de la vida" a partir de la deducción e inferencia de ciertos elementos no explícitos pero que están presentes en el texto.

a) Nivel literal

---

<sup>322</sup> Cfr. Lukács, *Prolegómenos a una estética marxista*, p. 272-3

En las tres novelas estudiadas, al nivel del discurso pueden observarse distintas manifestaciones de la realidad social de acuerdo con las características propias de cada historia.

*Salón de belleza* es narrada desde la perspectiva de un peluquero cuyo comportamiento responde a un sujeto histórico-universal, en términos de Lukács, es decir, un individuo que actúa en un momento histórico determinado, con características singulares y a la vez prototípicas de un grupo socialmente identificable lo que le da rasgos universales. Se trata, como ya se ha explicado, de un hombre homosexual de mediana edad proveniente de una familia de escasos recursos que, a través de la buena administración de sus ingresos en la prostitución, logra mantener un negocio propio: el salón de belleza. Tanto el personaje como sus amigos peluqueros, suelen vestirse con ropas femeninas y salir a las calles en busca de encuentros sexuales. No está dicho de manera explícita (sólo hay una referencia a ello), pero se entiende que lo hacen a cambio de dinero. No lo hacen por necesidad. A pesar de que a través del discurso podemos inferir que su situación económica no es holgada ni privilegiada, nos permite pensar que son privilegiados en el medio socioeconómico en que se desenvuelven. A nivel extraliteral puede observarse un cierto gusto en ese tipo de prácticas: podrían tener sexo sin nada a cambio, sin embargo o esto no justificaría su práctica, es decir, la búsqueda de parejas sexuales sería abierta y probablemente los clientes no responderían de igual forma puesto que se trataría de un tipo de relación totalmente distinta; o bien ellos mismos perderían algo de interés. Esto no se sabe a ciencia cierta en el propio discurso. Literalmente, sólo se exponen las frecuentes salidas nocturnas de los personajes travestidos cuya apariencia femenina la trasladan también al salón de belleza. En los transportes, en los baños públicos y en los cines se visten como hombres por el temor abierto a la burla y al maltrato. Con respecto al transporte, el narrador es directo:

“No podíamos viajar vestidos de mujer, pues en más de una ocasión habíamos pasado por peligrosas situaciones.”<sup>323</sup>

No define a qué se refiere con “peligrosas situaciones” pero son fácilmente imaginables. Esta es la más clara referencia a la agresión social padecida por los travestis. El aislamiento en el que vive el protagonista es otro claro indicio de autoprotección. Dentro del grupo de homosexuales, existe también niveles de diferenciación y discriminación entre ellos, travestis como nuestros personajes son llamados despectivamente “joto”. González de Alba en *Cielo de invierno* es explícito al respecto cuando se refiere a una anécdota de David:

“... él que tanto odiaba lo que llamamos “joterías”, esto es las bromas en femenino y las mariconadas...”<sup>324</sup>

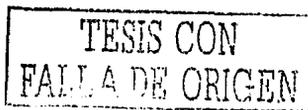
Y más adelante hace mención sobre los lentes en el camello como algo que “se veía muy joto”.

Si bien en *Salón de Belleza* no se habla abiertamente de discriminación en el texto, cabe resaltar que cuando el narrador asiste a los baños públicos donde, por lo que se narra, los hombres practican el sexo con hombres, el protagonista de la novela puntualiza que se cuida de no llevar prendas femeninas.

En *Cielo de invierno*, el grupo de hombres al que se refiere la historia es de una clase socio económica y cultural muy distinta: son intelectuales, políticos, diplomáticos o empresarios de clase media o media alta que viajan y frecuentan restaurantes elegantes, salas de exposiciones y conciertos.

<sup>323</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 24

<sup>324</sup> L. González de Alba, *Cielo de invierno*, p.157



Sin embargo, hay en ambas historias visibles rasgos comunes. El contagio de la enfermedad se da como consecuencia de prácticas sexuales numerosas, la mayoría de las veces con desconocidos. Los encuentros amorosos tienen lugar en sitios públicos: baños, cines, bares; no obstante en *Salón de Belleza* los baños de vapor donde ocurren multitudinarios encuentros están ubicados en algún punto marginal de una ciudad cualquiera, y en *Cielo de Invierno*, el baño en el que el personaje olvida usar el condón es un baño turco literalmente. En ambos casos, los narradores portan el virus, sin embargo no tienen una certeza sobre qué pareja los contagió.

En la obra de Pardo, por el contrario, se sabe el momento y el origen del posible contagio. A diferencia de las novelas anteriores, la narradora está perfectamente consciente de que un acto suyo puede tener consecuencias fatales. En los otros dos textos, la enfermedad aparece como algo inevitable y, sin embargo, innombrable. Los narradores no asumen ninguna responsabilidad con respecto a su propio contagio, no hablan sobre ello.

No obstante, hay una descripción detallada de la enfermedad y su manifestación en el cuerpo de los infectados en sus últimas etapas en el caso de *Salón de belleza*, y de los síntomas de quienes han sido declarados seropositivos.

Pese a las características sintéticas de la prosa de Bellatín, El personaje de *Salón de belleza* es bastante explícito en cuanto a los primeros síntomas externos del SIDA: “la pérdida de peso, las llagas y las ampollas”, “los ganglios inflamados”. Más adelante habla de las distintas formas en que la enfermedad puede atacar al cuerpo humano y el tipo de agonía que puede producir:

“Cuando el mal empieza por la cabeza, por los pulmones u otras zonas, pronto compromete las demás funciones vitales. Entonces

sobreviene una reacción en cadena que se lleva al huésped en menos de lo que canta un gallo. Con el estómago es diferente. El huésped sufre de una diarrea constante que va minando el organismo, pero sólo hasta cierto punto. El estómago se afloja cada vez más y el enfermo cada día está más decaído, más nunca llega a alterarse este continuo deterioro...lo aquejan cólicos y calambres continuos. Intensos y sostenidos.”<sup>325</sup>

De la única persona sobre la que el narrador menciona su agonía de manera directa es del enfermo con quien se involucró sentimentalmente. Describe su desenlace:

“En su caso la decadencia final vino por el cerebro. Comenzó con un largo discurso delirante que sólo interrumpía las pocas horas en que era vencido por el sueño... Me parece que después fue atacado por una tuberculosis fulminante, pues falleció luego de un acceso de tos.”<sup>326</sup>

José, el narrador de *Cielo de Invierno*, al comienzo de la novela relata su vida como seropositivo, los cuidados de la piel, la rutina de los medicamentos, la cantidad y tipo de comida que debe y puede ingerir, los baños, el agua necesaria. Sin embargo, nunca admite tener el virus del SIDA, el narrador nunca menciona tener VIH pese a proporcionar un detallado informe de su medicación y cuidados. En el texto, cuando se habla de la enfermedad se habla en términos vagos y sobre terceras personas: le ocurre a Enrique y a muchos otros anónimos.

La presencia tangencial de la familia es una característica común en las tres novelas. En Bellatín queda claro que los familiares no quieren

---

<sup>325</sup> M. Bellatín, *Salón de Belleza*, p.58

<sup>326</sup> *Idem*, p. 27-28

## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

hacerse cargo del enfermo y lo depositan en el Moridero proporcionándole, en el mejor de los casos, ayuda monetaria. El personaje central nunca habla de su familia; sabe que va a morir y sabe también que nadie lo visitará en su agonía. En la obra de González de Alba, la única familia que se menciona es la de Enrique, como parte de su historia, sin embargo ésta no aparece para acompañarlo en su enfermedad. En *El primo Javier*, los familiares sólo son mencionados como parte del imaginario de la narradora en caso de estar contagiada. En las tres novelas, no se observan los lazos afectivos y todo lo que respecta a la enfermedad se conversa entre amistades.

Por otro lado, el papel de las instituciones gubernamentales y su incapacidad ante la pandemia como generadora de movimientos y organizaciones civiles de todas las escalas es otra característica común. Donde esta situación se hace más evidente es en *Salón de belleza*. El protagonista no confía en ninguna institución de salud, en ninguna agrupación religiosa y ni siquiera en los organismos no gubernamentales. Su mayor preocupación ante la inminencia de su muerte, además, por supuesto, del temor natural hacia los rasgos que tomará su agonía, es pensar en manos de qué organización caerá su Moridero. En la novela de Pardo, la protagonista se hace la prueba del SIDA y recibe orientación en una fundación civil. Los personajes de *Cielo de invierno*, ante la incapacidad de las instancias de salud para difundir información sobre el SIDA, forman una organización independiente. El propio Moridero de *Salón de Belleza*, funge como una pequeña ONG dentro de la acción narrativa.

Otro rasgo que cabe destacar a nivel literal es que en las novelas de Bellatín y González de Alba, las mujeres son abiertamente rechazadas. En el Moridero no son admitidas, el personaje no tiene un pariente o amiga mujer. El ambiente que se describe en *Cielo de Invierno* es claramente misógino, las dos únicas mujeres que aparece en más de una página son despreciadas por el propio narrador: una la adjetiva como

loca, y la otra como insoportable. En general, la presencia femenina es molesta o poco significativa: el peluquero de *Salón de Belleza* no tolera la presencia de las hermanas de la caridad, las clientas son vistas a distancia y de alguna manera compadecidas: "La mayoría eran mujeres viejas o acabadas por la vida"<sup>327</sup>.

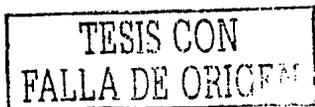
#### b) Nivel formal

Formalmente, las tres novelas tienen significativas diferencias. *Cielo de invierno* y *El primo Javier* se asemejan en ciertos aspectos del lenguaje utilizado: es fluido, fresco, transparente. Sin embargo, en la novela de Pardo el lenguaje es más coloquial, íntimo, a manera de confesión la historia narrada avanza rápidamente sin mayores preámbulos ni descripciones, y la única con sentido del humor. Por el contrario, el narrador de *Cielo de Invierno* se toma su tiempo, dibuja lugares, rostros, cuerpos con mayor detalle. Aunque no deja de ser coloquial, el lenguaje de ambas obras responde a generaciones diferentes: el de Pardo es directo, incisivo, poco adjetivado; el de González es más pausado, descriptivo.

*Salón de belleza* es una obra completamente distinta: aunque comparte con *El primo Javier* las frases directas, se caracteriza por la economía del lenguaje, la precisión de sus escasos adjetivos, las frases cortas. Estructuralmente se caracteriza por el uso de punto y seguido, más que la coma o el punto y coma. Los párrafos son momentos o cuadros de imágenes completos, su separación tiene una razón estructural más que formal en sentido estricto.

Las diferencias en el lenguaje estriban en la voz narrativa de cada novela: en *Cielo de invierno* escuchamos a un hombre maduro, que

<sup>327</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p. 30



recuerda momentos de su pasado y observa su presente con cierta melancolía, escritor, con medios económicos holgados para satisfacer sus refinados gustos; en *El primo Javier* vemos a una narradora en sus treinta, profesionista mas no intelectual, de nivel socioeconómico medio; en *Salón de belleza* escuchamos a un hombre de mediana edad, escueto, de baja extracción socioeconómica y cultural, pero independiente, que recuerda sus aspiraciones y su pasado sexual con añoranza.

*Cielo de invierno* y *Salón de belleza* aunque distantes en muchos sentidos, comparten algo en común: los narradores son homosexuales y recuerdan sus aventuras sexuales con nostalgia.

Sin embargo, una de las mayores diferencias entre ambas novelas es que en la obra de González de Alba los compañeros sexuales tienen rostro, ocupación o incluso nombre: policías, soldados, compañeros de clase, Enrique, Ajmed, Rodrigo; mientras que en *Salón de belleza* son presencias anónimas en la memoria del personaje, algunas a penas dibujadas en dos pinceladas, como el caso del enfermo o los amigos peluqueros.

Otra diferencia sustantiva a nivel narrativo es la descripción de los encuentros amorosos. En *Cielote Invierno* González de Alba es muy explícito: el narrador juega con los recuerdos suyos y los ajenos de manera directa y desembarazada, incluso prosaica. Por el contrario, el narrador de Bellatín es mucho más sutil y en este sentido la prosa de ambos escritores contrasta con la procedencia sociocultural de sus personajes:

“...y comenzó a jugar con sus colgantes y grandes testículos: ‘Estos sí son huevos, no chingaderas’, musitó... Alberto se colocó el dedo gordo del joven junto al ano y comenzó a presionar con la cadera.”<sup>328</sup>

---

<sup>328</sup> L. González de Alba, *Cielo de invierno*, p.222-223

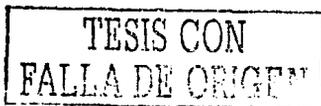
"Incluso un par de veces estuve en situación íntima con aquel cuerpo... Su belleza era sosegada, como la de los cantantes extranjeros... Los tres la pasábamos bien cada vez que los espectadores iban al baño."<sup>329</sup>

Si bien, como se mencionó anteriormente, ambas novelas eluden el nombre de la enfermedad y del virus, estructuralmente hay diferencias que cabe resaltar. En *Cielote Invierno*, una novela de 253 páginas, cuyo protagonista está enfermo, la palabra SIDA sólo aparece en cuatro ocasiones. Como referencia directa a la enfermedad, sin nombrarla, otras cinco veces más. Estos datos contrastan con *El primo Javier*, donde la palabra SIDA figura cuarenta y nueve veces en un texto de ochenta y nueve cuartillas, y las referencias directas al virus y a la enfermedad son numerosas, incluyendo la metáfora que da título al libro: el SIDA como el primo Javier.

En *Salón de Belleza* no se habla de preservativos ni de la forma y necesidad de prevenir el mal. Hay una única mención en la novela sobre la prevención del virus, sin embargo, el narrador sólo habla de haber tomado precauciones, pero no especifica con claridad a qué tipo de medidas se refiere cuando tiene relaciones íntimas con un enfermo. En *Cielo de Invierno* los preservativos se mencionan en dos ocasiones de manera directa, mientras que en la novela de Pardo, hay una constante referencia a la necesidad de su uso.

En *Salón de belleza*, la ausencia de la palabra SIDA es sólo un recurso narrativo que utiliza el autor: no sólo no se nombra el virus sino que hay una ausencia deliberada de nombres. Los únicos que son mencionados, y esto es por el tipo específico de su especie y no como entes individuales, son los peces. El uso de mayúsculas es peculiar en esta obra y nos indica una personalidad institucional, un grupo o especie

<sup>329</sup> M. Bellatín, *Salón de belleza*, p 24,25



## TESIS CON FALLA DE ORIGEN

de peces, un lugar: comenzando por el Moridero, los Baños Turcos, el Código Sanitario, la Junta, el Estado, las Hermanas de la Caridad, Dios, los Marchantes, la Banda de los Matababros, y por supuesto los Guppys, Carpas Doradas, Monjitas, Axolotes que alguna vez poblaron las peceras del salón de belleza.

No obstante, resulta particularmente interesante el hecho de que la policía, las organizaciones civiles, los hospitales, así como las clientas y los huéspedes están escritos con minúsculas. De esta manera se deduce que, en ausencia de nombres propios, el uso de mayúsculas es la forma en que el autor jerarquiza lugares, presencias, instituciones.

Como recurso narrativo, cabe señalar que esta falta deliberada de puntos referenciales es una forma de colocar el texto en un lugar indefinido de tiempo y espacio: la enfermedad, puede ser cualquier pandemia; el lugar, cualquier ciudad del mundo con regiones marginales, el tiempo, cualquier calendario. No podemos ubicar al personaje, ni siquiera en alguna región determinada como América Latina o África por su nombre, apellidos, características físicas. Si no tuviéramos más conocimiento del autor o la obra sino a través del texto mismo, podríamos ubicarlo y definirlo como contemporáneo por sus aspectos formales como el tipo de prosa, la estructura narrativa, el manejo de personajes. Las características de la enfermedad, su medio de contagio, sus síntomas, su desarrollo, son otros elementos que sitúan de manera precisa al virus del SIDA sin nombrarlo.

*El primo Javier* es una novela estructurada con rompimiento cronológico, donde la voz narrativa, que es la misma a lo largo de la obra, pasa de la primera a la segunda persona, de un capítulo a otro, diferenciando así tres momentos de la narración: la acción narrativa, conducida en primera persona y donde se incorporan las voces directas de otros personajes a través de diálogos, la reflexión en primera persona sobre el pasado remoto y reciente del personaje central, y la reprensión que se hace así misma la protagonista descrita en segunda persona

donde especula sobre su futuro en caso de estar infectada. Este juego de voces permite al lector situarlo con respecto al momento narrativo y observar el distanciamiento que hace la narradora de su propia historia.

*Cielo de invierno* es un texto metaficcional, es decir, el narrador escribe que escribe una historia, la historia de David que, a su vez, ha sido ya escrita por éste. José, el personaje principal de la novela, es un escritor que mezcla sus propias notas, con sus experiencias y con las anécdotas de otros, con momentos de su presente y sus vivencias en Grecia, a donde viajó para realizar su obra.

*Cielo de invierno* no es la historia de David en sentido estricto, tampoco la de José; es un recuento de encuentros y desencuentros amorosos donde la imagen de David queda trastocada. A lo largo de la novela pasa del recuerdo del amado muerto, y se transforma en la memoria del amante vengativo y suicida. Tal y como lo anuncia la contraportada del libro, éste resulta la "réplica dolida a un relato injusto", relato de David que no agrada a José, lo que se manifiesta en la exagerada exposición del amor de David por José y en el velado resentimiento de éste por él.

La novela está regida cronológicamente por el momento de escritura y el viaje, sin embargo la acción narrativa se da en distintos momentos temporales. Los pasados de uno y otro personaje se entrecruzan y, en ciertos pasajes, parecen alejarse de la trama narrativa. El narrador le da la voz a Rodrigo y lo pone a hablar en primera persona sobre situaciones inauditas y encuentros triviales. Él es quien nos cuenta la historia de Enrique, el amante anterior de David y el único que en el texto especifica claramente que muere de SIDA. Si analizamos el peso de cada uno de los personajes en la novela, observamos que Enrique y Rodrigo son piezas centrales del relato.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

c) Nivel extraliteral

Cada una de las tres novelas estudiadas narra una historia particular del SIDA: en *Salón de belleza* la enfermedad es vista como una pandemia, una peste; en *Cielo de invierno* el SIDA es una presencia inevitable, un destino; en *El primo Javier* es la posibilidad en acecho, el temor y la certeza de la vulnerabilidad.

Bellatín escribió su novela a principios de los años noventa, cuando la enfermedad ya era conocida mundialmente como una epidemia, pero no había los tratamientos que existen hoy en día y que prolongan un poco más la vida del enfermo. Podría afirmarse que el texto se escribió en la etapa de mayor terror en la historia del SIDA puesto que se tenía conciencia de su devastador alcance y de la incapacidad de combatirlo. La obra refleja esa desesperanza frente al "mal", la imposibilidad de cura, la resignación. También expone la rápida propagación de la enfermedad ante la visible impotencia de los personajes. Empero, pese al tono desesperanzado de esta obra, hay un profundo signo de solidaridad humana.

*Cielo de invierno* refleja la batalla que enfrenta día a día quien padece la enfermedad: no se habla mucho de ella pero está presente en la vida cotidiana del narrador, rige su rutina, acecha todas las relaciones sexuales de los personajes, lleva a la muerte a uno de ellos. A nivel literal no se le da importancia, incluso cuando se relata la creación de la Organización Nacional contra el SIDA, se enfatiza en la anécdota de Eugenia, a quien le proponen estar al frente del organismo. Sin embargo, se percibe una constante preocupación general con respecto al virus: por evitar el contagio, por difundir los medios de prevención y los alcances, por confortar al amigo enfermo.

En *El primo Javier* se aprecia la necesidad de conocer y transmitir toda la información posible sobre el SIDA. De las tres novelas, es la más

ilustrativa y directa puesto que la historia misma es el recuento de la búsqueda y reflexión sobre datos estadísticos.

En cada una de las novelas se observan distintos niveles de estigmatización social relacionados con el SIDA, algunos de manera explícita y otros se perciben entre líneas. De cualquier forma, se evidencia el claro rechazo a la enfermedad por los prejuicios hacia las prácticas sexuales socialmente condenables como la homosexualidad, la infidelidad, y la relación con múltiples parejas.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## CONCLUSIONES

El sociólogo del arte y la literatura, al buscar en la producción artística la expresión de una sociedad, de una cultura, o del espíritu de una época, corre el riesgo de caer en generalizaciones insustanciales o en la descripción de relaciones mecánicas entre el arte y el medio social.

Al revisar las distintas perspectivas teóricas, especialmente aquellas inscritas en lo que Goldmann denominó la sociología de la creación que es nuestro campo de interés, observamos que en los estudios de la literatura realizados por sociólogos es común, por un lado, el proceso que llama Heinich de "desingularización"<sup>330</sup> que reduce la producción artística a instancias de determinación anónimas donde el arte no es más que un producto del medio social, cultural, económico, social, un *habitus*.

Por otra parte, y en sentido opuesto a la anterior tendencia, algunos estudios se han centrado en el análisis de los significados de la obra contenidos en su estructura interna, que los ubican más próximos a la crítica literaria que a una sociología de la literatura. Entre ellos se encuentran algunos exponentes de la llamada sociocrítica, la mayor parte de los cuales proviene de disciplinas distintas a la nuestra: semiólogos, lingüistas, filósofos.

Si la sociología de la literatura es una "reflexión sobre la relación entre la literatura y la sociedad"<sup>331</sup>, esta relación es múltiple y diversa, y no puede reducirse a ninguno de los elementos que conforman el hecho

<sup>330</sup> N. Heinich, *Lo que el arte aporta a la sociología*, p.18

<sup>331</sup> Trigueros, A. *Sociología de la literatura*, p. 8

literario. Como escritoras, nos pareció fundamental realizar el análisis sociológico desde un marco teórico que partiera de una concepción integral de la literatura, donde la obra literaria fuera considerada como lo que es, un fenómeno social complejo y singular cuyos elementos constitutivos proporcionan una perspectiva de los hechos sociales distinta y, en cierto sentido, complementaria a la observación científica.

En este sentido, después de haber examinado las distintas perspectivas teóricas que abordan nuestro campo de estudio, concluimos construir nuestro análisis bajo los fundamentos teórico metodológicos de los estudiosos primordiales de la novela: Gyorg Lukács y Lucien Goldmann.

Uno de los aciertos fundamentales de la teoría de Lukács dentro de la sociología de la novela es que contempla el universo literario como la particularización de hechos, relaciones y comportamientos sociales, donde no se privilegia lo general sobre lo singular ni, por el contrario, lo individual sobre lo social. Es decir, por un lado no se ponderan los aspectos estilistas, ni biográficos o psicológicos del artista en el análisis, ni se reduce el proceso creativo a la determinación de aspectos externos. La propuesta de Lukács nos lleva a observar la obra literaria como un todo que, al ser creada por un individuo que mira y reconstruye el mundo desde una perspectiva singular, traduce los elementos universales a un nivel particular: la novela es considerada, así, como el espacio donde la creación individual descifra lo universal a través de la narración de experiencias en su particularidad.

Lucien Goldmann por su parte, logra trasladar la perspectiva de Lukács a un campo más amplio donde la sociología de la novela intenta captar la totalidad de la obra a partir de la comprensión y explicación de los procesos de estructuración significativa del comportamiento humano. En el texto literario se lleva hasta sus últimos límites un proceso de

TESIS CON  
FALLA DE OPINIÓN

estructuración que tiende a la coherencia y perfecciona el máximo de conciencia posible de una colectividad, es decir, su visión de mundo.<sup>332</sup>

Ambos teóricos toman en cuenta el carácter singular de la novela, en su contenido y en su estructura, observándola como la particularización estética de las experiencias individuales y colectivas que reflejan la visión de mundo de una sociedad determinada, como un universo estructurado cuya totalidad no se refiere a la exhaustiva descripción de la realidad:

“La totalidad de la obra de arte es, antes bien, una totalidad intensiva: es la coherencia completa y unitaria de aquellas determinaciones que revisten importancia decisiva –objetivamente– para la porción de vida que se plasma, que determina su existencia y su movimiento, su cualidad específica y su posición en el conjunto del proceso de vida”.<sup>333</sup>

Siempre es una “porción de vida” la que se plasma en el universo de una novela y, sin embargo, su pluridimensionalidad nos muestra distintos planos de la realidad que van más allá de la anécdota que narra:

“La obra de arte siempre tratará de dar forma a la infinitud de su objeto: la intensificación de los elementos de la realidad, resultado de una conciencia activa que discierne, discrimina, escoge de esa realidad lo necesario para la plasmación del contenido de la narración.”<sup>334</sup>

---

<sup>332</sup> Cfr. I. Goldmann, *Literatura y sociedad*, p.205-222

<sup>333</sup> G. Lukács, *Problemas del realismo...* p. 23

<sup>334</sup> E. Casar, *Sobre el significado...* p. 91

Por ello, el reflejo de realidad en un texto literario no se da a manera de espejo, sino que se presenta en la estructuración de los elementos de esa realidad que resultan imprescindibles en la historia que se narra. Y ésta a su vez expresa la necesidad del hombre de dar una respuesta coherente y significativa a un problema o problemas determinados.

En este sentido, el SIDA, como un fenómeno social contemporáneo de dimensiones inusitadas que ha producido importantes cambios en la composición de la sociedad transformando las prácticas y relaciones sociales, observamos que es expresado dentro de los márgenes de la ficción como una de las respuestas significativas de la población mexicana frente a la pandemia.

La historia del SIDA no es sólo la de un virus que toma la vida de millones de personas; es la de sociedades completas que en su forma de pensar y proceder contribuyen a la propagación del virus a través de prácticas sociales concretas, o a la disminución de su presencia desplegando distintas formas de enfrentarlo: la creación de instituciones gubernamentales, asociaciones civiles, institutos de investigación especializados, organismos de apoyo y difusión, etc. Por lo tanto el SIDA es una enfermedad biológica pero de naturaleza social que afecta y modifica directamente al comportamiento humano.

A lo largo de nuestro análisis examinamos como el SIDA, como problema social, es una enfermedad que afecta de modo distinto a hombres y a mujeres, que se origina por ciertas prácticas y relaciones sociales, y por lo tanto es prevenible y estigmatizada, cuyas consecuencias se observan en cambios económicos, sociales, políticos y culturales en todos los estratos de la población.

No obstante, el SIDA se entiende, se vive, se incorpora a la vida, transforma la existencia individual y familiar de un modo tan específico, casi único, como una huella digital. Por esta razón, consideramos

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

importante observar el trazo particular de la enfermedad a partir del análisis sociológico de las obras mexicanas que lo abordan.

Al revisar la producción literaria de nuestro país en el siglo XX, observamos que los problemas sociales han estado presentes a lo largo de toda la producción literaria contemporánea. Los temas que han despertado mayor interés en los escritores mexicanos han sido los relacionados con el poder, la política, la vida rural, los encuentros y desencuentros urbanos y, más recientemente, los problemas existenciales y la vida interior. La primera mitad del siglo la producción literaria estuvo marcada por los conflictos sociales que atravesaba el país, desde la Revolución hasta la expropiación petrolera, y sus diferentes impactos en la sociedad mexicana. En la literatura, los grandes problemas nacionales formaban parte de la historia de los individuos. Más adelante, la novela se inclinó por los problemas característicos de las urbes, la migración campesina, los contrastes culturales e ideológicos. En las últimas décadas, la novela se ha tornado más intimista: se ha convertido en el espacio de las historias personales. No obstante, sobre la salud, vista como un problema social, se ha escrito muy poco pese a las grandes epidemias que marcaron la vida de muchos mexicanos en todo el siglo pasado: el cólera, la tuberculosis, la poliomiélitis, el cáncer, etc. Por esta razón no nos sorprendió del todo el hecho de que en México sólo se hayan escrito tres novelas sobre una enfermedad que ha impactado a un número considerable de personas y cuyas consecuencias las padece la sociedad entera.

Al analizar cada una de las novelas, *Cielo de invierno* de Luis González de Alba, *Salón de Belleza* de Mario Bellatin y *El primo Javier* de Edméc Pardo, observamos que El SIDA es visto y tratado de manera muy diversa. Por ello decidimos ceñirnos, en principio, al examen de la particularización de los procesos del padecimiento y las estructuras significativas que dieron origen dentro de la narración por un lado: el contagio, el desarrollo de los síntomas del virus, el tratamiento y las

etapas finales de la enfermedad en sí; y por otro, al análisis de las práctica y relaciones sociales involucradas en los procesos.

De este examen se desprenden conclusiones interesantes contenidas en el último apartado del capítulo V. En este espacio, resumimos algunas de las observaciones.

En cada uno de los casos, la enfermedad se origina por prácticas condenadas y estigmatizadas socialmente: la homosexualidad en las obras de Bellatín y González de Alba, y la infidelidad en los tres casos. Tanto en *Cielo de invierno* como en *El primo Javier*, se manifiesta la conciencia de los personajes sobre la prevención, especialmente en la obra de Pardo pues la preocupación de su personaje se centra en la posibilidad del contagio y su prevención futura. Cabe destacar que tanto en *Cielo...* como en *Salón...* no se produce un cambio en el comportamiento de los personajes dirigido a la prevención del mal, como en el caso de *El primo...* pese a que se expresa una clara conciencia de las causas del contagio. No obstante que se infiere o señala en forma directa el uso de preservativos como esencial para la supervivencia en los tres textos, se advierte una clara resistencia ante la idea de incluir su uso en las prácticas sexuales entre personas mayores de 30 años.

En las novelas de Bellatín y González de Alba, no hay sentimientos de culpa de quienes padecen el virus, mientras que en la obra de Pardo hay una gran carga de culpabilidad derivada de la conducta que llevó al personaje a ser un posible seropositivo. En todos los casos, a pesar de las muestras de solidaridad de los pequeños grupos sociales a los que pertenecen los protagonistas, se expresa un gran temor a ser rechazados por su enfermedad.

Las relaciones sociales sufren modificaciones sustantivas según se puede observar en las tres historias. Los personajes, ya declarados seropositivos, se aíslan del entorno, salen de viaje, se encierran en su salón de belleza, reducen sus prácticas sexuales, cambian su perspectiva

sobre el mundo. Mantienen las relaciones afectivamente más cercanas donde la amistad es el lazo más significativo en las tres novelas.

Las relaciones familiares se fracturan o son inexistentes. En la novela de Pardo sólo es percibido como un hecho posible, en las otras dos obras, las historias son diversas: en la mayoría de los casos que se narran, la familia rechaza o abandona al enfermo y, excepcionalmente, le brinda apoyo económico. En *Cielo...* y *Salón...* se advierte la absoluta ausencia de los familiares de los personajes principales, debido, se infiere, al alejamiento previo de los parientes motivado por las orientaciones sexuales de los personajes.

Cada novela por sí sola representa una respuesta significativa ante la enfermedad: como medio de difusión sobre las consecuencias, formas de contagio, y prevención; como conciencia posible de un grupo social determinado, como denuncia de la estigmatización de la enfermedad en sí y de ciertas conductas sociales, como descripción de las distintas etapas del mal, como expresión sensible de lo vivido y padecido por quienes han sido infectados y desarrollan el virus.

Por otro lado, en las novelas figuran estructuras significativas dentro de la ficción narrativa de distinto orden: algunas son respuestas personales como el propio Moridero de Bellatin, y otras producto de la sociedad civil como la Organización Nacional de lucha contra el SIDA que aparece en *Cielo de invierno*.

Podemos concluir así que el SIDA es vivido y percibido en el universo literario de las novelas a partir de referentes de la realidad concreta que reflejan las distintas etapas de la enfermedad, sus efectos en las relaciones y prácticas sociales, la vida personal y la concepción del mundo, de la muerte y de la propia enfermedad a partir de ser portador del virus o de la posibilidad de serlo. Así, podemos resumir que en las novelas se observa lo siguiente:

- a) El SIDA es entendido como una enfermedad consecuencia de prácticas sociales socialmente reprobables: la infidelidad y la homosexualidad.
- b) La transmisión sexual es la forma más común de contagio.
- c) El SIDA es prevenible si hay una cultura en torno a esta: información y prácticas de prevención.
- d) Hay resistencia a incluir el uso del condón en las prácticas sexuales.
- e) El SIDA es una enfermedad estigmatizada: la sociedad no comprende lo que sucede con la enfermedad y los enfermos a ciencia cierta. Hay ignorancia y prejuicios en torno a ello.
- f) El SIDA genera movilizaciones de la sociedad civil y despierta gran solidaridad en algunos sujetos y grupos sociales.
- g) Una vez que el VIH se ha hecho presente, existen dos posibilidades: luchar contra la aparición de la enfermedad a través de medicamentos, o dejar que el virus avance y no posponer el desarrollo de la enfermedad.
- h) Quienes padecen la enfermedad suelen aislarse del resto de la sociedad, ya sea por iniciativa o por rechazo.
- i) El SIDA es un parte aguas en la vida de quienes lo padecen y sus relaciones cercanas.
- j) El SIDA genera reflexión en torno a la vida, el amor, la muerte y la sexualidad.
- k) El SIDA es consecuencia de las acciones sociales y personales de quienes lo padecen.
- l) La conciencia sobre el VIH y el SIDA se desarrolla una vez que se está expuesto al contagio o se padece la enfermedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Theodor, *Crítica, cultura y sociedad*, Sarpè, Madrid 1984
- Altamirano C. y B. Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, CEDAL, Buenos Aires 1980
- Althusser, L. *Et al, Para una crítica del fetichismo literario*, Akal, Madrid 1975
- Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974
- Auerbach, E. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura universal*, Fondo de Cultura Económica, México 1950
- Bajtín, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid 1989.
- Barthes, Roland, *Crítica y verdad*, Siglo XXI, México 1981
- El grado cero de la escritura*, Siglo XXI, México 1987
- El placer del texto*, Siglo XXI, México 1982
- S/Z*, Siglo XXI, México 1989
- Beber, Marge y Ray Sunanda, *La mujer y el VIH/SIDA. Compendio internacional de recursos*. Pandora, México 1993
- Bellatín, Mario, *Salón de Belleza*, Ediciones del Equilibrista, México 1996
- Benjamin, Walter, *Imaginación y sociedades*, Siglo XXI, México 1970
- Berger, René, *Arte y comunicación*, Editorial Gili, Barcelona, 1979

- Berger, Peter-L. y Luckmann Thomas, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu editores, Argentina 2000
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México 2000
- Análisis estructural del relato*, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1984
- Brushwood, John, *La novela mexicana (1967-1982)*, Grijalbo, México 1984
- Bourdieu, Pierre, *Sociología y cultura*, Grijalbo, México 1990
- Respuestas, por una antropología reflexiva*, Grijalbo, México 1995
- Calíbrese, Omar, *El lenguaje del arte*. Paidós. España 1985
- Cardin, Alberto, *SIDA: Enfoques alternativos*, Laertes, Barcelona 1991
- Casar, Eduardo, *Sobre el significado de la estética de Lukács para la crítica literaria*, Tesis de licenciatura, México 1979
- Coc, Rodney, *Sociología de la medicina*, Alianza, Madrid 1984
- Cruz, Lorena, *Representación social del SIDA en México y sus efectos culturales*. Tesis de licenciatura, 1996
- Deveraux, Gyorg, *De la ansiedad al método en las ciencias sociales del comportamiento*. Siglo xxi, México 1999
- Eco, Umberto, *Obra abierta*, Planeta, México, 1979
- Travels in hyper reality*, First Harvest, USA, 1990
- Los límites de la interpretación*, Lumen, Barcelona 1998
- Eagleton, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, Fondo de Cultura Económica, México 1998.
- Escarpit, Robert, *Sociología de la literatura*. Oikos-tau. España 1971
- El humor*, Editorial universitaria, Buenos Aires, 1960

- Feinberg, E., R. Kplanov, *El arte y el conocimiento*, Editorial Boledo, Buenos Aires 1977.
- Fernández Moreno, C., (coordinador) *América Latina en su literatura*, S. XXI, México, 1982
- Forster, Edward M., *Aspectos de la novela*, Editorial Debate, España 1995
- Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona 1980
- González, César, *Función de la teoría en los estudios literarios*, Investigaciones filológicas UNAM, México, 1982
- González de Alba, Luis, *Cielo de invierno*, Cal y Arena, México 1999
- Goldmann, Lucien, *Las ciencias humanas y la filosofía*. Nueva Visión, México 1983
- et all. Literatura y sociedad: problemas metodológicos en sociología de la literatura*. Martínez Roca, España 1971
- La creación cultural en la sociedad moderna*, Fontamara, México 1992
- Para una sociología de la novela*, Ayuso, Madrid 1975
- Gramsci, Antonio, *Cultura y literatura*, Península, Barcelona, 1977
- Grmek, Mirko, *Historia del SIDA*, Siglo XXI, México 1992
- Goffman, Irving, *Estigma, la identidad deteriorada*. Fondo de Cultura Económica, México 1983
- Gutierrez, S. *et all. "Discurso y sociedad" en Hacia una metodología de la reconstrucción*, Porrúa, México 1989
- Hausser, Arnold; *Historia social del arte y la literatura*, Editorial Labor, Barcelona, 1977
- Heidegger, Martín, *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992
- El origen de la obra de arte*, Fondo de Cultura económica, México, 1985

Heinich, Natalic, *Lo que el arte aporta a la sociología*, Sello Bermejo, México 2001

Heinz, Hans, *De la obra de arte a la mercancía*, Gustavo Gili, Barcelona 1979.

Heller, Agnes, *Sociología de la vida cotidiana*, Península, Barcelona 1988

Kavolis, Vlad, *La experiencia artística: un estudio sociológico*, Amorrortu, Buenos Aires 1979

Kosik, Karel, *Dialéctica de lo concreto*, Grijalbo, México 1967

Kundera, Milán, *El arte de la novela*, Vuelta, México 1990

Lapierre, Dominique, *Más grande que el amor*, Planeta, México 1985

Lepenies, Wolf, *Las tres culturas: la sociología entre la literatura y la ciencia*. Fondo de Cultura Económica, México 1985

Lifshitz, Mijail, *Literatura y Marxismo: Una controversia*, Siglo XXI, México 1981.

Lukács, Györg, *Teoría de la novela*. Grijalbo, México 1985

*Significación actual del realismo crítico*, Era, México 1980

*Sociología de la literatura*, Península, Barcelona 1966

*Prolegómenos a una estética marxista*, Grijalbo, Barcelona 1969

Murry, M. *El estilo literario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1976

Marshall, Wilbur, *Lenguaje y realidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979

Pardo, Edmé, *El primo Javier*. Editorial Planeta, México 1996

Paz, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México 1986

*Los hijos del limbo*, Seis Barral, México 1981

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*In/mediaciones*, Seis Barral, Barcelona 1980

Perus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina*. Siglo XXI, México 1980

(Coordinadora) *Historia y literatura.*, Instituto Mora, México 1997

Rall, Daniel, (Compilador) *En busca del texto*, Era, México 1989

Read, Herbert, *Arte y sociedad*, Península, Barcelona 1973

Rico, Blanca y Patricia Uribe, *¿Qué onda con el SIDA?* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1993

Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación*, Siglo XXI, México 2001

Sánchez Trigueros, Antonio (dir.), *Sociología de la literatura*, Síntesis, Madrid 2000

Sánchez Vázquez, Adolfo (antologador) *Textos de estética y teoría del arte*, UNAM 1972

(compilador) *Estética y Marxismo*, Era, México 1980

Shealey, C. Norman y Myss Caroline, *SIDA, puerta de transformación*, Luciérnaga, Barcelona 1992

Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas, El SIDA y sus metáforas*. Editorial Taurus, España 1996

Suleiman, Susan R., *The reader in the text*, Princeton University Press, New Jersey 1980.

Vargas Llosa, Mario, *Cartas a un joven novelista*, Editorial Planeta, México 1997

Wilde, Oscar, *Conferencia a los estudiantes de arte y otros ensayos*, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, México 1986.

Wright Mills, C. *La imaginación sociológica*. Fondo de Cultura Económica, México 1983

Zemelman, Hugo, *Uso crítico de la teoría*, Colegio de México, México 1988

*Los horizontes de la razón*, Antrophos, México 1992

(Coordinador) *Cultura y política en América Latina*, Siglo XXI, México 1990

#### Hemerografía y otros materiales

Antología, *Textos de Lengua y Literatura* Lecturas Universitarias. UNAM 1971

CONASIDA-UNAM, *No es cosa de juego*, México 1993

Diario La opinión, Digital, 16 de Enero de 2003

ONU Boletín 01/007 Febrero 20, 2001.

ONUSIDA, Informe Sobre la epidemia mundial de VIH/SIDA 2002

Sepúlveda Amor, Jaime, *et all*, *SIDA y derechos humanos*, Comisión Nacional de Derechos Humanos, México 1992

*The United Nations Populations Fund*, reporte sobre el SIDA, 2002

UNESCO, *Reporte sobre el SIDA*, 2001

#### Documentos en línea

ONUSIDA. *La epidemia del SIDA: situación en diciembre del 2000*.

MAP.UNAIDS.WHO.PAHO. *HIV and AIDS in the Americas: an epidemic with many faces*. November, 2000 (provisional report).

OPS, *Vigilancia del SIDA en las Américas*. Informe Bianual, junio de 1999.

Magis Rodríguez, Carlos, *et all. al*. "La situación del SIDA en México a finales de 1998". En: *Enfermedades infecciosas y Microbiológicas*. Noviembre-diciembre de 1998. Año 18, No. 6. Pág. 236-244.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

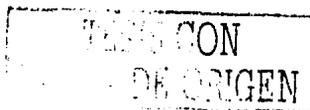
ANEXO I

CUADRO DE NOVELAS

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

## NOVELAS PUBLICADAS EN MÉXICO 1900-2000

AÑO	AUTOR	TITULO	TEMA
1900	Porfirio Parra	Pacotillas	
1900	Aurelio Luis Gallardo	Adaha, o el amor de un ángel	
1901	Manuel H. San Juan	El señor Gobernador	
1901	Ignacio Manuel Altamirano	El zarco	
1902	Florencio María Del Castillo	Hermana de los Ángeles	
1902	Rafael de Zayas Enriquez	El teniente de los Gavilanes	
1903	Manuel Sánchez Mármol	Antón Pérez	
1903	Federico Gamboa	Santa	Costumbrista
1904	Rafael Delgado	Los parientes ricos	
1904	Eligio Ancona	Memorias del un allérez	
1905	Rafael Ceniceros y Villareal	La siega	
1906	Manuel Sánchez Mármol	Previvida	
1907	Carlos González Peña	La chiquilla	
1907	Mariano Azuela	María Luisa	Naturalista
1908	Rafael Ceniceros y Villareal	El hombre nuevo	
1908	Heriberto Frías	El amor de las sirenas	
1908	Cayetano Rodríguez Beltrán	Pajantlo	
1908	Carlos González Peña	La musa bohemia	
1908	Federico Gamboa	Reconquista	Costumbrista Social
1908	Mariano Azuela	Los fracasados	Naturalista
1909	José López-Portillo Rojas	Los precursores	Realismo Costumbrista
1910	Mariano Azuela	Mala hierba	Naturalista
1910	José María Roa Bárcena	Novelas Cortas	
1910	Salvador Cordero	Memorias de un juez de paz	
1911	Mariano Azuela	Andrés Pérez, maderista	Revolución
1911	Juan A. Mateos	La majestad caída	
1911	Heriberto Frías	El triunfo de Sancho Panza	
1912	Federico Gamboa	La llaga	Costumbrista Social
1912	Salvador Quevedo y Zubieta	La camada	Histórica
1914	Irineo Paz	Madero	
1914	Juan A. Mateos	La majestad caída	Revolución
1915	Julio Sesto	La tórtola del Ajusco	Revolución
1916	Heriberto Frías	Las miserias de México	
1917	Mariano Azuela	Los casiques	Revolución
1918	Mariano Azuela	Una familia decente	Revolución
1918	Mariano Azuela	Las moscas	Revolución
1918	M. E. Camarillo de Pereyra	Mirlitón	
1918	Francisco Monterde	El secreto de la escalera	
1918	Francisco Monterde	El madrigal de Cetina	
1919	José López-Portillo y Rojas	Fuertes y débiles	Costumbrista Social
1919	Carlos González Peña	La fuga de la quimera	Realismo Costumbrista
1919	M. E. Camarillo de Pereyra	Jirón del mundo	
1919	Cayetano Rodríguez Beltrán	Un ingenio	
1919	Artemio de Valle-Arizpe	Ejemplo	
1920	Alfonso Teja Zabre	Alas abiertas	
1921	Salvador Quevedo y Zubieta	En tierra de sangre y broma	
1922	Artemio de Valle-Arizpe	Doña Leonor de Cáceres	
1922	Arqueles Vela	La señorita ctcétera	
1923	Ermilio Abreu Gómez	El Corcovado	
1923	Ermilio Abreu Gómez	La vida del venerable siervo de Dios, Gregorio López	



# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1923 Manano Azuela	La malora	Revolución
1923 Julio Jimenez Rueda	Sor Adoración del Divino Verbo	Histórica
1923 Humberto Frias	¿Aguila o sol?	Pre-revolución
1924 Julio Jiménez Rueda	Moisen	Histórica
1925 Agustín Yañez	Llama de amor viva	
1925 Mariano Azuela	El desquite	
1925 Gilberto Owen	La llama fría	
1925 Miguel Arce	Ladrona	Costumbrista Social
1925 Genardo Estrada	Pero Galin	
1926 Arqueles Vela	El café de nadie	
1926 Arqueles Vela	Un crimen provisional	
1927 Jaime Torres Bodet	Marganita de niebla	
1927 Mauricio Magdaleno	Mapimi 37	
1928 Gilberto Owen	Novela como nube	Identidad
1928 Xavier Icaza	La hacienda	
1928 Xavier Icaza	Panchito Chapopote	
1928 Xavier Villaurrutia	Dama de corazones	
1928 Salvador Nava	El joven	
1928 Martín Luis Guzmán	El águila y la serpiente	Revolución
1929 Martín Luis Guzmán	La sombra del caudillo	Revolución
1929 Jaime Torres Bodet	La educación sentimental	
1929 Agustín Vera	La revancha	Revolución
1930 José Martínez Sotomayor	La rueda de aire	
1930 Diego Arenas	El señor diputado	
1930 Gregorio López y Fuentes	Huasteca	Obrero
1931 Agustín Yañez	Por tierras de Nueva Galicia	
1931 Gregorio López y Fuentes	Campamento	Revolución
1931 Rafael F. Muñoz	Vámonos con Pancho Villa	Revolución
1931 Nellie Campobello	Cartucho	Revolución
1931 José Mancisidor	La ciudad roja	Obrero
1931 Jaime Torres Bodet	Prosperina rescatada	
1931 José Mancisidor	La sonada	Obrero
1931 Rafael F. Muñoz	Se llevaron al cañón para Bachimba	Revolución
1932 José Rubén Romero	Apuntes de un lugareño	Revolución
1932 José Mancisidor	El sargento	
1932 Manano Azuela	Los de abajo	Revolución
1932 Gregorio López y Fuentes	Tierra	Revolución
1932 Justino Sarmiento	Las peiras	
1933 Roque Estrada	Liberación	
1933 Jaime Torres Bodet	Estrella de día	
1934 Gregorio López y Fuentes	El indio	Revolución
1934 Fernando Robles	La virgen de los Cristeros	Cristeros
1934 José Rubén Romero	El pueblo inocente	Revolución
1934 José Rubén Romero	Desbandada	Revolución
1934 Mauricio Magdaleno	El compadre Mendoza	Post-revolución
1934 Gregorio López y Fuentes	Mi general	
1934 José Torres Bodet	Primero de enero	
1934 Jorge Gram	Héctor	Cristeros
1935 Teodoro Torres	La patria perdida	
1935 Roque Estrada	Idiota	
1935 Diego Arenas Guzmán	La consumación del crimen	
1935 Jorge Ferretis	Tierra caliente	
1935 Jorge Gram	Jahel	
1935 Rosa de Castaño	La gaviota verde	
1935 Julio Jiménez Rueda	La desventura del Conde Cadsy	Revolución

1935 Mauricio Magdaleno	Campos Celis	Post-revolución
1935 Gregorio López y Fuentes	El indio	Indigenismo
1936 José Vasconcelos	Ulises criollo	Memorias
1936 Rosa de Castaño	Rancho Estradeño	
1936 Mauricio Magdaleno	Concha Bretón	
1936 José Vasconcelos	La tormenta	Revolución
1936 José Rubén Romero	Mi caballo, mi perro y mi rifle	Revolución
1937 Rubén Salazar Mallén	Camino de perfección	
1937 Mariano Azuela	El camarada Pantoja	Revolución
1937 Nellie Campobello	Las manos de mamá	Revolución
1937 Mauricio Magdaleno	El resplandor	Indigenismo
1937 Jaime Torres Bodet	Sombras	Identidad
1937 Gustavo Ortiz Hernán	Chimeneas	
1937 Magdalena Mondragón	Puede que l'otro año	
1937 Eduardo Luquin	Tumulto	
1937 Eduardo Luquin	Agua de Sombra	
1937 Gregorio López y Fuentes	Arrieros	
1937 Jorge Ferretis	Cuando engorde el Quijote	
1937 José Guadalupe de Anda	Los Cristeros	Cristeros
1938 Martín Luis Guzmán	Memorias de Pancho Villa	Política
1939 Ana Mairena	Andreida. El tercer sexo	
1938 Mariano Azuela	San Gabriel de Valdivias	Revolución
1938 Luis Rosado Vega	Claudio Martín: vida de un chiclero	
1938 José Mancisidor	De una madre española	
1938 José Vasconcelos	El desastre	Social
1938 José Rubén Romero	La vida inútil de Pito Pérez	Ciudad
1939 José Rubén Romero	Una vez fui rico	
1939 Rosa de Castaño	Transcición	
1939 José Meana	Manzana podrida	
1939 José Rubén Romero	Anticipación a la muerte	Revolución
1939 José Vasconcelos	El pro-consulado	Política
1939 Mariano Azuela	Regina Landa	Post-revolución
1940 Mariano Azuela	Avanzada	Revolución
1940 Bernardino Mena Brito	Paludismo	
1940 Fernando Robles	Sucedió ayer	
1940 Ana Mairena	Caos	
1941 Miguel Angel Méndez	Nayar	Indigenismo
1941 Agustín Yañez	Flor de juegos antiguos	
1941 José Mancisidor	En la rosa de los vientos	
1941 Mariano Azuela	Nueva burguesía	Post-revolución
1941 Mauricio Magdaleno	Sonata	
1941 Jaime Torres Bodet	Nacimiento de Venus	
1941 José Revueltas	Los muros de agua	Social
1942 Raúl González Enriquez	San Antonio, S.A.	
1942 José María Benítez	Ciudad	
1942 Artemio de Valle-Arizpe	El canillitas	
1942 Agustín Yañez	Flor de espejos antiguos	
1942 José Guadalupe de Anda	Los bragados	Cristeros
1943 Agustín Yañez	Espejismo de Juchitán	
1943 Agustín Yañez	Archipiélago de mujeres	Realidad Interior
1943 Eduardo Luquin	Fantasmas	
1943 Gregorio López y Fuentes	Acomodaticio	
1943 Agustín Yañez	Pasión y convescencia	
1943 José Guadalupe de Anda	Juan del niel	Obrero
1943 Francisco L. Uriquizo	Tropa vieja	Revolución

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1943 José Revueltas	El luto humano	Social
1944 Mariano Azuela	La marchanta	
1944 Jesús R. Guerrero	Los olvidados	
1944 Francisco Rojas González	La negra Angustias	
1944 Gregorio López y Fuentes	Los peregrinos inmóviles	
1944 Magdalena Mondragón	Yo como pobre	
1944 Magdalena Mondragón	Norte bárbaro	
1944 Jesús Goytortúa Santos	Pensativa	Cristeros
1944 Ruben Salazar Mallen	Parame	Realidad Interior
1945 Ana Mairena	La cena encantada	
1945 Leopoldo Zamora Plowes	Quince Uñas y Casanova. aventureros	
1945 Eduardo Luquin	Los hermanos Gabriel	
1945 Gustavo Rueda Medina	Quién tiene un sacacorchos	
1945 José Ma. Dávila	Yo también fui revolucionario	
1945 Federico Sodi	Feliciano cumple medio siglo	
1945 José Rubén Romero	Algunas cosillas de Pilo Pérez que ... Ciudad	
1946 José Ruben Romero	Rosenda	
1946 Gustavo Rueda Medina	Las islas también son nuestras	
1946 Ana Mairena	Taetzani	
1946 Efrén Hernández	Cerrazón sobre Nicomaco	Realidad Interior
1947 Miguel N. Lira	Donde crecen los tepozanes	
1947 Magdalena Mondragón	Más allá existe la tierra	
1947 María Luisa Ocampo	Bajo el fuego	
1947 José María Dávila	El médico y el santero	
1947 Francisco Rojas González	Lola Casanova	
1947 Jesús Goytortúa Santos	Lluvia Roja	
1947 Agustín Yañez	Al filo del agua	Pre-revolución
1948 Ramón Rubín	Ese rifle santano	Fibre aftosa
1948 Miguel N. Lira	La escondida	
1948 Gregorio López y Fuentes	Entresuelo	
1948 Federico Sodi	Clase media	
1948 Luis Spota	Murieron a mitad del río	Social
1948 Felipe García Arroyo	El sol sale para todos	
1948 Benigno Corona Rojas	La barnada	
1948 Ricardo Pozas	Juan Pérez Jolote	Indigenismo
1949 José Revueltas	Los días terrenales	Social
1949 Ramón Rubín	El callado dolor de los Tzotziles	Indigenismo
1949 Mauricio Magdaleno	Cabello de elote	
1949 Ruben Salazar Mallen	Soledad, ojo de agua	
1949 Ana Mairena	La ciudad sobre el lago	
1949 Rubén Salazar Mallen	Ojo de Agua	
1949 Rodolfo Benavides	El doble nueve	
1949 Efrén Hernández	La paloma, el sótano y la torre	
1949 Rogelio Barriga Rivas	Río humano	
1949 Ma. Luisa Ocampo	La maestría	
1949 Mariano Azuela	Sendas perdidas	
1949 Mauricio Magdaleno	Tierra grande	Pre-revolución
1950 Luis Spota	La estrella vacía	
1950 Héctor Raul Almanza	Huelga blanca	
1950 Luis Enrique Erro	Los pies descalzos	
1951 Luis Spota	Más comadas da el hambre	
1951 Enrique Vázquez Islas	Chicle	
1951 Fernando Robles	Cuando el águila pierde sus alas	Histórico
1951 Ramón Rubín	La canoa perdida	Lago de Chapala
1952 Ramón Rubín	El canto de la grilla	

1952 Rubén Salazar Mallén	Ejercicios	
1952 Héctor Raúl Almanza	Candelaria de los Patos	
1952 Rogelio Barriga Rivas	La mayordomía	
1953 José Rivero del Val	Entre las patas de los caballos	
1953 José Alvarado	Memoria de un espejo	
1953 María Elvira Bermúdez	Diferentes razones tiene la muerte	Policiaca
1953 José Mancisidor	Frontera junto al mar	Social
1954 Magdalena Mondragón	Tenemos sed	
1954 Ramón Rubín	La bruma lo vuelve azul	
1955 Ricardo Garibay	Mazamilla	
1955 Artemio de Valle-Arizpe	Engañar con la verdad	
1955 José Alvarado	El personaje	
1955 Héctor Raúl Almanza	Brecha en la roca	
1955 Mariano Azuela	La maldición	
1955 Juan Rulfo	Pedro Páramo	Rural
1956 José Revueltas	En algún valle de lágrimas	Social
1956 José Mancisidor	El alba en las cimas	Petróleo
1956 Rubén Salazar Mallén	Cariátide	
1956 Mariano Azuela	Esa sangre	
1956 Emilio Carballido	La veleta oxidada	
1956 Arqueles Vela	La volanda	
1956 Miguel N. Lira	Una mujer en soledad	
1956 Sergio Galindo	Polvos de Arroz	
1956 Luis Guillermo Piazza	La siesta	
1956 Luis Spota	Casi el paraíso	Social
1957 Rosario Castellanos	Balún Canán	Indigenismo
1957 Fernando Robles	El santo que asesinó	Histórico
1957 Fernando Robles	La estrella que no quiso vivir	Hagiografía
1957 José Revueltas	Los motivos de Caín	Social
1958 Bruno Ruiz	Océlotl	
1958 Emilio Carballido	El norte	
1958 Josefina Vicens	El libro vacío	
1958 Carmen Rosenzweig	1956	
1958 Raquel Banda Farfán	Cuesta abajo	
1958 Miguel N. Lira	Mientras la muerte llega	
1958 Jorge López Páez	El solitario atlántico	Identidad
1958 Sergio Fernández	Los signos perdidos	
1958 Carlos Fuentes	La región más transparente	Ciudad
1959 Luisa Josefina Hernández	El lugar donde crece la hierba	
1959 Fernando Benítez	El rey viejo	Histórico
1959 Luis Guillermo Piazza	Los hombres y las cosas sólo querían jugar	
1959 Carlo Antonio Castro	Los hombres verdaderos	Indigenismo
1959 Sergio Galindo	La justicia de enero	
1959 Agustín Yañez	La creación	
1959 Ramón Rubín	Las cinco palabras	
1960 Agustín Yañez	Ojerosa y pintada	Ciudad
1960 Sergio Galindo	El bordo	Realidad Interior
1960 Carlos Fuentes	Las buenas conciencias	Realidad Interior
1960 Agustín Yañez	La tierra pródiga	
1960 Ramón Rubín	Cuando el Táuaro agoniza	
1960 Luis Spota	El tiempo de la ira	
1960 Héctor Raúl Almanza	Pesca brava	
1960 Gerardo Ochoa	Cuadrama	
1961 Vicente Leñero	La voz adolorida	
1961 Luisa Josefina Hernández	La plaza de Puerto Santo	

TESIS CON  
 TÍTULO DE ORIGEN

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1961 Arqueles Vela	El picafloor	
1961 Concha Villareal	El desierto mágico	
1961 Fernando Benítez	El agua envenenada	
1961 Ana Mairena	Los extraordinarios	Ciudad
1961 Antonio Estrada	Rescoldo	Cristeros
1962 Rosario Castellanos	Oficio de Tinieblas	Indigenismo
1962 Carlos Fuentes	Aura	
1962 Carlos Fuentes	La muerte de Artemio Cruz	Identidad
1962 Agustín Yañez	Las tierras flacas	Rural
1962 Héctor Raúl Almanza	Detrás del espejo	
1962 María Lombardo de Caso	La culebra tapó el río	
1963 Tomás Mojarro	Bramadero	
1963 Vicente Leñero	Los albañiles	Rural
1963 Luisa Josefina Hernández	Los palacios desiertos	Social
1963 Carlos Valdes	Los antepasados	
1963 Elena Garro	Los recuerdos del porvenir	Rural
1964 José López-Portillo y Rojas	La vida al traves de la muerte	
1964 Jorge López Páez	Hacia el amargo mar	
1964 Agustín Yañez	Los sentidos al aire	
1964 Juan García Ponce	Figura de paja	
1964 Luisa Josefina Hernández	La cólera secreta	
1964 José Agustín	La tumba	
1964 Agustín Yañez	Días de Bali	
1964 Ramón Rubín	Donde mi sombra se espanta	
1964 Luis Spota	La pequeña edad	
1964 Sergio Fernández	En tela de juicio	
1964 Ana Mairena	Majakuagy Moukeia	
1964 José Revueltas	Los errores	Social
1965 Julieta Campos	Muerte por agua	
1965 Luisa Josefina Hernández	La noche exquisita	
1965 Vicente Leñero	Estudio O	Modernización
1965 Jorge López Páez	Mi hermano Carlos	
1965 Salvador Elizondo	Farabeuf	Creación
1965 Jorge López Páez	Pepe Prida	
1965 Luisa Josefina Hernández	La primera batalla	
1965 Luisa Josefina Hernández	El valle que elegimos	
1965 Ricardo Garbay	Beber un cáliz	
1965 Gustavo Sainz	Gazapo	Modernización
1966 Fernando del Paso	Jose Trigo	Obrero
1966 Rafael Ramírez Heredia	El ocaso	
1966 Rubén Salazar Mallén	La iniciación	
1966 Sergio Galindo	La comparsa	
1966 Tomás Mojarro	Mala fortuna	
1966 Carlos Fuentes	Zona sagrada	
1966 José Agustín	De perfil	Modernización
1967 René Avilés Favila	Los juegos	Creación
1967 Antonio Estrada	La sed junto al río	
1967 Luis Guillermo Piazza	La mafia	Creación
1967 Vicente Leñero	El Garabato	Creación
1967 José Emilio Pacheco	Morirás lejos	Creación
1967 Luisa Josefina Hernández	La memoria de Amadis	
1967 Francisco L. Uruquiza	Fui soldado de Levita, de esos de cat	Revolución
1967 Mauricio González de la G	El río de la misericordia	
1967 Juan Tovar	El mar bajo la tierra	
1967 Vicente Leñero	A fuerza de palabras	Psiquiatría

1967 Gabriel de la Mora	El manumiso	
1967 Julián Meza	El libro del desamor	
1967 Jorge Arturo Ojeda	Como la ciega maniposa	
1967 Carlos Fuentes	Cambio de piel	Creación
1968 José Agustín	Iventando que sueño	
1968 Ricardo Garibay	Bellísima Bahía	
1968 Manuel Farril	Los hijos del polvo	Modernización
1968 Carlos Olivera	Mexicanos en el espacio	
1968 Salvador Elizondo	El hipogeo secreto	Creación
1968 Margarita Dalton	Larga sinfonia en D	
1968 Rubén Salazar Mallén	Viva México	
1968 Manuel Echeverría	Ultimo sol	
1968 Sergio Fernández	Los pesces	
1968 Orlando Ortiz	En caso de duda	Modernización
1968 Parménides García S.	Pasto verde	Modernización
1969 Elena Poniatowska	Hasta no verte Jesús mío	Social
1969 Juan Vicente Melo	La obediencia nocturna	
1969 Gustavo Sáinz	Obsesivos días circulares	Creación
1969 Carlos Fuentes	Cumpleaños	Identidad
1969 Alberto Dallal	El poder de la urraca	
1969 Raúl Navarrete	Luz que se duerme	
1969 José Ceballos Maldonado	Después de todo	
1969 Rafael Bernal	El complot mongol	
1969 Juan García Ponce	La cabaña	
1969 Jorge Irbanguengoitia	Maten al león	Política
1970 José Revueltas	El Apando	
1970 Sergio Galindo	¡Oh hermoso mundo!	
1970 Sergio Galindo	Nudo	
1970 Luisa Josefina Hernández	Nostalgia de Troya	
1970 Rafael Ramírez Heredia	Camándula	
1970 Juan Tovar	La muchacha en el balcón	
1970 Juan García Ponce	La vida perdurable	
1970 Juan García Ponce	El libro	
1970 Alberto Dallal	Las islas extrañas	
1970 Gerardo de la Torre	Ensayo general	
1970 Alfredo Leal Cortés	Yo soy David	
1970 Emilio Carballido	El sol	
1970 Héctor Manjarrez	Ácto propiciatorio	
1970 Manuel Echeverría	Las manos en el fuego	Identidad
1971 Gerardo de la Torre	La línea dura	Obrero
1971 Jorge Aguilar Mora	Cadáver lleno de mundo	
1971 Héctor Manjarrez	Lapsus	Política
1971 Manuel Capetillo	El cadáver del tío	
1971 Ricardo Garibay	La casa que arde de noche	Rural
1971 Luis González de Alba	Los días y los años	1968
1971 Mauricio González de la G	El Padre Prior	
1971 Miguel Barbachano Ponce	Los desterrados del limbo	
1971 Edmundo Domínguez A-	Argón 18 inicia	
1971 René Avilés Favila	El gran solitario del palacio	1968
1971 María Luisa Méndoz	Con él, conmigo, con nosotros tres	1968
1971 Elena Poniatowska	La noche de Tlalotelco	1968
1972 Sergio Pitó	El tañido de una flauta	Identidad
1972 Rafael Ramírez Heredia	Tiempo sin horas	
1972 Juan García Ponce	La invitación	Identidad
1972 José Emilio Pacheco	El principio del placer	

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1972 Luis Spota	La plaza	
1972 Armando Ramirez	Chin-chin el Teporocho	Ciudad
1973 Jose Agustín	Se esta haciendo tarde en la laguna	
1973 Héctor Morales Saviñón	A penas la media noche	
1973 Esther Seligson	Otros son los sueños	
1973 Tomás Mojarro	Triastera	
1973 Arturo Azuela	El tamaño del infierno	
1973 Federico Arana	Las gras	
1973 Eugenio Aguirre	Jesucristo Pérez	
1973 Luis Spota	Las cajas	
1973 Armando Ramirez	Crónica de los chorrocientos mil días	Ciudad
1973 Agustín Yañez	Las vueltas del tiempo	
1973 Luisa Josefina Hernández	Los trovadores	
1973 Vicente Leñero	Redil de ovejas	
1973 Joaquín Armando Chacón	Los largos días	Identidad
1974 Daniel González Dueñas	Los cuerpos abandonados al vacío .	
1974 Jorge Lopez Pérez	In memoriam Tía Lupe	
1974 Miguel Méndez	Peregrinos de Aztlán	Migración
1974 Julieta Campos	Tiene los cabellos rojizos y se llama :	Creación
1974 Salvador Mendiola	... y te sacarán los ojos	
1974 Manuel Echeverría	Un redoble muy largo	
1974 Eduardo Mejía	Háganme lugar	
1974 Gustavo Sainz	La princesa del Palacio de Hierro	Ciudad
1975 Ana Mariana	Cena de cenizas	Ciudad
1975 Jorge Portilla Livingston	Los murmullos	Psiquiatría
1975 Eugenio Aguirre	Pajar de imaginación	
1975 Francisco Prieto	Caracoles	
1975 Luis Zapata	Hasta en las mejores familias	
1975 Carlos Fuentes	La cabeza de la hidra	Policiaica
1975 Carlos Fuentes	Terra Nostra	
1975 René Avilés Favila	Tantadel	
1975 Arturo Azuela	Un tai Jose Salomé	
1975 Luis Spota	Palabras mayores	
1975 Luis Spota	La costumbre del poder	Política
1976 Sergio Fernández	Segundo sueño	
1976 Carlos Isla	Salto mortal	
1976 Ignacio Solares	Puerta del cielo	
1976 Salomón Laiter	David	
1976 Tita Valencia	Minotauromaquia	
1976 Jesus Camacho Morelos	La bicicleta embarazada	
1976 Luis Spota	Sobre la marcha	
1976 David Martín del Campo	Las rojas son las carretas	
1976 José Agustín	El rey se acerca a su templo	
1976 Paco Ignacio Taibo II	Días de combate	Policiaica
1976 Sergio Galindo	El hombre de los hongos	
1977 Raúl Rodríguez Cetina	El desconocido	Identidad
1977 Fernando del Paso	Palnuro de México	Ciudad
1977 Paco Ignacio Taibo II	Cosa fácil	
1977 Gerardo Cornejo	La sierra y el viento	
1977 Luis Spota	El primer día	
1977 Alberto Dallal	Mocambo	
1977 Ángel Bonifaz Ezeta	Los mitos del confeso	
1977 Silvia Molina	La mañana debe seguir gris	Histórica
1977 Carlos Isla	La que se murió de amor	
1977 Pindaro Uriostegui	Aqui no ha pasado nada	

1977 Luis R Moya	El aguacero	
1977 Mauricio González de la G	Abel o purgatorio de amor	
1977 Manuel Capetillo	Plaza de Santo Domingo	Ciudad
1977 Armando Ramírez	Pu	Ciudad
1977 Ricardo Garibay	Verde Maira	
1977 Jorge Irbanguengoitia	Las muertas	Social
1978 Gustavo Sáinz	Compadre lobo	Ciudad
1978 Gonzalo Martré	Los símbolos transparentes	
1978 Lorenzo de Anda y de A	El invento	
1978 Federico Arana	Delgadina	
1978 Eugenio Aguirre	El caballero de las espadas	
1978 Luisa Josefina Hernández	Apostasia	
1978 Francisco Prieto	Taller de marionetas	
1978 Enrique Espinosa	El acercamiento	
1978 Maria Luisa Puga	Las posibilidades del odio	Histórico
1978 Agustín Yañez	La ladera dorada	
1978 Augusto Monterroso	Lo demás es silencio	
1979 Armando Ramírez	Violación en Polanco	Ciudad
1979 Luis Zapata	El vampiro de la Colonia Roma	Identidad
1979 Eduardo Mejía	Tú, por ejemplo	
1979 Luis Spota	El rostro del sueño	
1979 Martha Robles	Memorias de la libertad	
1979 Arturo Azuela	Manifestación de silencios	
1979 Gonzalo Martré	El chanfalla	
1979 Ricardo Garibay	Acapulco	
1979 Vicente Leñero	El evangelio según Lucas Gavilán	Social
1979 José Joaquín Blanco	La vida es larga y además no importa	
1979 Federico Campbell	Pretexta	Poder
1979 Agustín Ramos	Al cielo por asalto	Política
1979 Miguel Alvarez Acosta	La frontera plural	Migración
1979 Jorge Aguilar Mora	Si muero lejos de ti	Social
1979 Ignacio Solares	Delirium Tremens	Identidad
1979 Elena Pomiatowska	De noche vienes	
1979 Ignacio Solares	Anónimo	Identidad
1979 Julieta Campos	El miedo de perder a Eurídice	
1979 Luis González de Alba	Y sigo siendo solo	
1979 Jorge Irbanguengoitia	Dos crímenes	
1980 Salvador Castañeda	¿Por qué no digiste todo?	Guerrilla
1980 Paco Ignacio Taibo II	Héroes convocados	
1980 Carlos Fuentes	Una familia lejana	Identidad
1980 Jorge López Páez	La costa	
1980 Luisa Josefina Hernández	Las fuentes ocultas	
1980 María Luisa Puga	Cuando el aire es azul	
1980 Luis Arturo Ramos	Violeta - Perú	
1980 Juan Miguel de Mora	Todesblock	
1980 Antonio Delgado	Figuraciones en el fuego	
1980 Herminio Corral Becerra	Los fabricantes de braceros	
1980 Carlos Elizondo	La carretera	
1980 Daniel Leyva	¿abecedeno o abecedamo?	
1980 Daniel Sada	Lampa vida	
1980 María Luisa Mendoza	El perro de la escribana	
1981 Esther Selidson	La morada en el tiempo	
1981 Silvia Molina	Ascención Tún	Novela Histórica
1981 Hugo Hiriart	Galaor	Caballería
1981 Jordi García Vergua	Karpus Minthej	Ciencia

TESIS CON  
DE ORIGEN

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1981	Paco Ignacio Taibo II	No habrá final feliz	
1981	Gerardo de la Torre	Muertes de Aurora	Obrero
1981	Sealliel Alatinste	Dreamfield	Ciudad
1981	Carlos Montemayor	Mal de piedra	Social y obrero
1981	Hugo Inari	Cuadernos de Gofa	
1981	Luis Zapata	De pétalos perennes	
1981	Jesús Gardea	El sol que estás mirando	
1981	Gabriela Rábago Palafox	Todo ángel es terrible	
1981	Carlos Eduardo Turón	Sobre esta piedra	
1981	Jaime del Palacio	Parejas	
1981	Adela Palacios	Ildé Azar	
1981	Luis Casas Velasco	Death show	
1981	Roberto Páramo	El corazón en la mesa	
1981	Carlos Fuentes	Agua quemada	
1981	José Emilio Pacheco	Las batallas en el desierto	Modernización
1982	Paco Ignacio Taibo II	Héroes convocados	
1982	Eugenio Chávez	Licántropo	
1982	Luisa Josefina Hernández	Apocalipsis Cum Figuris	
1982	Agustín Ramos	La vida no vale nada	
1982	José Agustín	Ciudades desiertas	
1982	Sergio Pitó	Juegos florales	
1982	Federico Campbell	Todo lo de las focas	
1982	Jorge López Páez	Los cerros azules	
1982	David Martín del Campo	Esta tierra del amor	
1982	Ruben Salazar Mallén	La sangre vacía	
1982	Gustavo Sáinz	Fantasmas Aztecas	
1982	Jorge Irbanguenqoitia	Los pasos de López	
1982	Humberto Guzmán	Historia fingida de la disección de un cuerpo	
1982	Alfredo Juan Alvarez	La hora de Babel	
1982	Ignacio Solares	La fórmula de la inmortalidad	
1982	Raúl Rodríguez Cetina	Flash back	
1982	Jaime Turrent	Los encantados	
1982	Rene Avilés Favila	La canción de Odett	
1982	Joaquín Bestard	La calle que todos olvidan	
1982	Rafael Gaona	Que nadie diga que no es cierto	
1982	Luis Spota	La vispera del trueno	
1982	Luis Spota	Mitad oscura	
1982	Josefina Vicens	Los años falsos	
1982	Joaquín Armando Chacón	Las amarras terrestres	Espiritual
1982	Mercedes Manero	Río revuelto	
1982	Elena Garro	Reencuentro de personajes	
1982	Marco Antonio Campos	Que la carne es hierba	
1982	Bernardo Ruiz	Olvidar tu nombre	
1982	Martha Robles	Los octubres de otoño	
1982	Jorge Arturo Ojeda	Octavio	
1982	Eugenio Aguirre	El testamento del diablo	
1982	Juan García Ponce	Crónica de la Intervención	
1983	Jesús Gardea	El tornavoz	
1983	Vicente Leñero	La gota de agua	Ciudad
1983	Rafael Ramírez Heredia	El lugar de los hechos	
1983	Armando Ramírez	Tepito	Ciudad
1983	Armando Ramírez	Noche de Califas	Ciudad
1983	José Joaquín Blanco	Las púberes canéforas	
1984	José María Pérez Gay	La difícil costumbre de estar lejos	Histórica
1984	Carlos Fuentes	Gringo viejo	

1984 Juan Tovar	Criatura de un día	Espiritual
1984 Sergio Galindo	Los dos ángeles	
1984 Jesús Gardea	La canción de las mulas muertas	
1984 Ma. Luisa Puga	Pánico o peligro	
1984 Jesús Gardea	Soñar la guerra	
1984 Sergio Pitó	El desfile del amor	
1985 Antonio Velasco Piña	Tlacaélel, el azteca entre los aztecas	Espiritual
1985 Mario Huacuja	Temblores	
1985 Héctor Aguilar Camín	Morir en el Golfo	Petróleo
1985 José Ceballos Maldonado	El demonio apasible	
1985 Daniel Leyva	Una piñata llena de memoria	Histórica
1985 Vicente Leñero	Asesinato	Policíaca
1985 Gustavo Sáinz	Paseo en trapecio	
1985 Rafael Ramírez Heredia	Muerte en la carretera	
1985 Paco Ignacio Taibo II	Algunas nubes	Policíaca
1985 Luis Zapata	En girones	
1985 Sealtiel Alariste	Por vivir en quinto patio	Ciudad
1985 Jesús Gardea	Los músicos y el fuego	
1985 Jesús Gardea	Sobol	
1985 Homero Aridjis	Vida y milagros de Juan Cabezón de	Histórica
1985 José Joaquín Blanco	Calles como incendios	Ciudad
1985 Angeles Pastretta	Arráncame la vida	
1985 Agustín Ramos	Ahora que me acuerdo	
1986 Luis Cardoza y Aragón	El río. Novelas de caballerías	
1986 Leonardo Da Jandra	Entrecruzamientos	Política
1986 José Ceballos Maldonado	Después de todo	Identidad
1986 Sergio Galindo	Otilia Rauda	
1986 José Agustín	Cerca del fuego	
1986 Paco Ignacio Taibo II	Doña Eustolia blandió el cuchillo cebollero	
1986 Jesús Morales Bermúdez	Memorial del tiempo o día de las con	Indigenismo
1986 Homero Aridjis	El último Adán	Apocalipsis
1986 Paco Ignacio Taibo II	Sombra de la sombra	Policíaca
1986 Malú Huacuja del Toro	Crimen sin faltas de ortografía	
1987 Carmen Boullosa	Mejor desaparece	
1987 Barbara Jacobs	Las hojas muertas	Identidad y familia
1987 Antonio Velasco Piña	Regina	Espiritual
1987 Luisa Josefina Hernández	Cartas de navegaciones submarinas	
1987 Alvaro Mutis	Ilona llega con la lluvia	
1987 Armando Ramírez	Quiceañera	
1987 Alberto Ruy Sánchez	Los nombres del aire	Erotismo
1987 Sealtiel Alariste	Tan pordiosero el cuerpo	Ciudad
1987 Enrique Serna	Señorita México	
1987 Joaquín Armando Chacón	El recuento de los daños	Ciudad
1987 David Martín del Campo	Mar de lobos	
1987 Gustavo Sáinz	Muchacho en llamas	
1987 Carlos Fuentes	Cristóbal Nonato	
1987 Fernando del Paso	Noticias del Imperio	
1987 Elena Poniatowska	Lilus Kikus	
1987 Julieta Campos	Celina o los gatos	
1987 David Martín del Campo	Todos los árboles	Rural
1987 Dante Medina	Tola	Amorosa
1987 Luis Zapata	Melodrama	
1987 Héctor Manjarrez	Pasaban en silencio nuestros dioses	
1987 Paco Ignacio Taibo II	De paso	
1987 Ricardo Elizondo Elizondo	Setenta veces siete	

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1987	Maria Luisa Puga	La forma del silencio	
1987	Rubén Salazar Mallén	El paraíso podrido	
1988	Luisa Josefina Hernández	La cabalgata	
1988	Sergio Pitó	Domar a la divina garza	
1988	Luis González de Alba	Jacob, el suplantador	
1988	Homero Andjís	Memorias del nuevo mundo	Histórica
1988	Paco Ignacio Taibo II	La vida misma	
1988	Paco Ignacio Taibo II	El regreso de la verdadera araña	
1988	Carlos Chimal	Escaramuza	Futbol
1988	Luis Arturo Ramos	Este era un gato	
1989	José Agustín	Luz interna / luz externa	
1989	Carmen Boulosa	Antes	Infancia
1989	Daniel González Dueñas	Semejanza del juego	
1989	Luis Zapata	La hermana secreta de Angélica Mari Identidad	
1989	Juan Tovar	Memoria de aparenancias	
1989	Dante Medina	Cosas de cualquier familia	
1989	Daniel Sada	Albedrío	Desierto
1989	Pedro F. Miret	Insomnes en Tahiti	
1989	Rafael Ramírez Heredia	La jaula de Dios	
1989	Homero Andjís	El gran teatro del fin del mundo	Ecología
1989	Jesús Gardea	El ojo del diablo	
1989	Juan García Ponce	Inmaculada o los placeres de la inocencia	
1990	Hernán Lara Zavala	Charras	Político
1990	Laura Esquivel	Como agua para chocolate	
1990	Jorge Portilla Livingston	El coro en la luz	
1990	Sergio Gonzalez Rodriguez	La noche oculta	
1990	Luisa Josefina Hernández	Almeida	
1990	Maria Luisa Puga	Antonia	
1990	Hugo Valdés Manriquez	The Monterrey news	
1990	David Martín del Campo	Quemar los pozos	
1990	David Martín del Campo	Dama de noche	
1990	Carlos Fuentes	Constancia y otras novelas para vírgenes	
1991	Carlos Montemayor	Guerra en el paraíso	
1991	Hector Aguilar Camín	La guerra del Gallo	Política
1991	Juan José Rodríguez	El naufragio del Mar Amarillo	
1991	Julián Meza	La huella del conejo	
1991	Pedro Angel Palou	Como quien se desangra	
1991	Celso Santajuliana	Historia de Lorea	Ciudad
1991	Leonardo Da Jandria	Huatulqueños	Política
1991	Carmen Boulosa	Son vacas, somos puercos	Histórica
1991	Gabriel González M.	Los mismos grados más lejos del centro	
1991	Sergio Pitó	La vida conyugal	
1992	Elena Poniatowska	Timísima	
1992	Pedro Angel Palou	En la alcoba de un mundo	Histórica
1992	Naiel Yeyha	Obras Sanitarias	
1992	Carmen Boulosa	El médico de los piratas	Histórico
1992	Carmen Boulosa	Llanto	
1992	Hugo Inart	La destrucción de todas las cosas	Ciudad
1992	Jose Woldenberg	Las ausencias presentes	
1992	Jorge Volpi	A pesar del oscuro silencio	
1992	Hugo Valdés Manriquez	Días de nadie	
1992	David Toscana	Las bicicletas	
1992	Luis Humberto Crosthwaite	El gran pretender	
1992	Bárbara Jacobs	Las siete fugas de Saab, alias el Rizc Juvenil	
1992	Germán Castro	Cuentos de mala fé	

1992 Jorge López Páez	Los cerros azules	
1992 Alberto Castillo	Letargo de bahía	Hermandad
1992 Paco Ignacio Taibo II	Adios Madrid	
1992 Agustín Ramos	La gran encrucijada	
1992 Jesús Gardea	La ventana hundida	
1992 Luis Zapata	¿Porqué mejor no nos vamos?	
1992 Armando Ramírez	Bye bye Tenochtitlan	Ciudad
1992 Pablo Soler Frost	Legión	
1992 María Luisa Puga	Las razones del lago	
1992 Paco Ignacio Taibo II	Sueños de Frontera	
1992 Paco Ignacio Taibo II	La lejanía del tesoro	
1993 Mauricio Molina	Tiempo lunar	Ciudad
1993 Sealtiel Alatríste	En defensa de la envidia	
1993 Marco Antonio Samaniego	Donde las voces se guardan	
1993 Luis González de Alba	Agapi Mu	
1993 Ana García Bergua	El umbral. Travels and Adventures .	Familia
1993 Ricardo Guzmán Wolfffer	Que Dios se apiade de todos nosotros	
1993 Homero Aridjis	La leyenda de los soles	Ecología
1993 Pablo Soler Frost	La mano derecha	Histórica
1993 Gerardo Porcayo	La primera calle de la soledad	
1993 Agustín Degives	Ahí viene Martín Corona	
1993 Carmen Boulosa	La milagrosa	
1993 Daniel González Dueñas	La trama soñada	
1993 Paco Ignacio Taibo II	La bicicleta de Leonardo	
1993 Luis Arturo Ramos	La casa del ahorcado	Histórica
1993 Julián Meza	La saga del conejo	
1993 Paco Ignacio Taibo II	Amorosos fantasmas	
1993 Ernesto Alcocer	También se llamaba Lola	Identidad
1993 Dante Medina	La dama de las gardenias	
1993 David Beuchot	Espejo que hunde	
1994 Gerardo Laveaga	El último desfile de septiembre	
1994 Juan Villoro	El disparo de Argón	
1994 Ricardo Chávez Castañeda	Para una evolución de la víctima negra	Ciudad
1994 Juan Hernández Luna	Quizás otros labios	policíaca
1994 Fabrizio Mejía Madrid	Erótica nacional	
1994 Gonzalo Lizardo	Mal sanín	
1994 Mario González Suárez	La enana	Misterio
1994 José Luis Zárate	Xanto	
1994 José Joaquín Blanco	Mátame y verás	
1994 Roberto Gutiérrez Alcalá	La vida y sus razones	
1994 Luis Horacio Heredia	El azar es azul	
1994 Jorge Volpi	Días de ira.	
1994 Naïef Yeyha	Camino a casa	
1994 Edmée Pardo	Espiral	Creación
1994 Pablo Soler Frost	La mano derecha	
1994 Carmen Boulosa	Duerme	
1994 Daniel Sada	Una de dos	
1994 Homero Aridjis	El señor de los últimos días	
1994 Julián Meza	La caja de pandora	
1994 Hugo Valdés Manriquez	el crimen de la calle Arramberrí	
1994 Sealtiel Alatríste	Verdad de amor	
1994 Luis Humberto Crosthwaite	La luna siempre será un amor difícil	
1994 Juan García Ponce	Pasado presente	
1994 Agustín Cadena	La lepra de San Job	sifilis
1994 Ignacio Padilla	Imposibilidad de los cuervos	

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

# TESIS CON FALLA DE ORIGEN

1995 Eulimio Sosa	Un palo	
1995 Regina Swain	Nadie, ni siquiera la lluvia	
1995 Marco Aurelio Chávez M	Memorias sensuales de Erot Melier	
1995 Malú Huacuja del Toro	Un dios para Cornelia	
1995 Jorge Volpi	La paz de los sepulcros	
1995 Naiet Yeyha	La verdad de la vida está en Marte	
1995 Iván Ríos Gascón	Tu imagen en el viento	
1995 Ignacio Padilla	La catedral de los ahogados	
1995 Sergio González Rodríguez	El sendero de los gatos	Histórica
1995 David Toscana	Estacion Tula	
1995 Enrique Serna	El miedo a los animales	Cultura
1995 Vicente Herrasti	Taxidermia	
1995 Rosa Beltrán	La corte de los ilusos	histórico
1996 José Ramón Ruisánchez	Novelita de amor y poco piano	
1996 Guillermo Fadanelli	No te enojos Pamela	
1996 Alejandra Bernal	Tránsito obligatorio	
1996 Juan José Rodríguez	Asesinato en una lavandería China	
1996 Edmee Pardo	El primo Javier	
1996 Carlos Fuentes	Diana o la cazadora solitaria	
1996 Alvaro Enrique	La muerte de un instalador	
1996 Ignacio Padilla	Si volviesen sus majestades	
1996 Juan Hernández Luna	Tabaco para el puma	
1996 Jorge Volpi	El temperamento melancólico	
1996 Pedro Angel Palou	Memoria de los días	
1996 Victoria Haro	La tía Pita y otras muertes no ordinarias	
1996 César Guemes	Soñar una bestia	policiaica
1996 Rafael Antúnez	La isla de madera	
1996 Edgardo Bermejo	Marcos fashion	
1997 Alfredo Espinosa	El crimen de la calle Aramberri	
1997 Jorge Volpi	Sanar tu piel amarga	
1997 David Toscana	Historias de lontananza	
1997 Willivaldo Delgadillo	La virgen del barno árabe	
1997 Ana María Sánchez	La otra cara.	
1997 Joaquín Hurtado	Laredo song	
1997 J. A. Di Bella	Yisus the man y los kiosko boys	
1997 Gabriel González M	Dólares para una ganga	
1997 Juan Hernández Luna	Tijuana dream	
1997 José Ramón Ruisánchez	Y por qué no tenemos otro perro	
1997 Christopher Domínguez M.	William Pescador	
1997 Eva Bodenstedt	Café reencuentro	
1997 Ricardo Chávez Castañeda	El día del hurón	
1997 Pedro Angel Palou	Botero	
1997 Gonzalo Lizardo	El libro de los cadáveres exquisitos	
1997 Verónica Murguía	Auliya	
1997 Guillermo Fadanelli	La otra cara de Rock Hudson	
1997 Andrés Acosta	El sueño de los Cinocéfalos	
1997 Juan José Rodríguez	El gran invento del siglo XX	
1997 Enrique Alfaro	La rosa del calidoscopio	Escritura y Pareja
1998 Andrés Acosta	No volverán los Trenes	
1998 Carlos Fuentes	Los años con Laura Díaz	
1998 Héctor Aguilar Camín	Un soplo en el río	
1998 Norma Lazo	Los creyentes	
1998 David Toscana	Santa María del Circo	
1998 Carlos Almonte Ayala	¿Te acuerdas de Martita la piadosa?	
1998 José Luis Zárate	La ruta del hielo y la sal	

1998 Vicente Herrasti	Diorama	
1998 Gonzalo Vétez	Perforaciones	
1998 Pedro Ángel Palou	El último campeonato de futbol	
1998 Susana Pagano	Y si yo fuera Susana San Juan	
1998 Jorge Eduardo Alvarez	Río de redes	
1998 Jaime Muñoz Vargas	El principio del terror	
1998 Edmée Pardo	El sueño de los gatos	
1998 Mario González Suárez	De la infancia	
1998 Antonio Tenorio Muñoz C	Francisco J. Mújica, el futuro anterior	
1998 Roberto Ballarino	Las aventuras de Euforión	Viaje
1998 Mario Bellatín	Poeta ciego	
1999 Mario Bellatín	Salón de belleza	Sida
1999 Mario Bellatín	Canon perpetuo	
1999 Guillermo Fadanelli	Te veré en el desayuno	
1999 Verónica Murguía	El fuego verde	
1999 Alfredo Espinosa	Obra negra	
1999 Gonzalo Celorio	Y retiemble en sus centros la tierra	
1999 Jorge Hernández	La emperatriz de Lavapiés	
1999 Ana García Bergua	Púrpura	
1999 Jorge Volpi	En busca de Klingsor	
1999 Ricardo Chávez Castañeda	Estación de la vergüenza	
1999 David Olguin	Amarillo fúnebre	
1999 Cristina Rivera Garza	Nadie me verá llorar	
1999 Roberto Ransom	La línea del agua	
1999 Jordi Soler	Nueve Aquitania	
1999 Irving Ramírez	Yo le canto al cuerpo gélido	
1999 Agustín Cadena	Tan oscura	Identidad femenina
2000 Ana Clavel	Los deseos y su sombra	
2000 Ignacio Padilla	Amphitryon	
2000 José María Pérez Gay	Tu nombre en el silencio	
2000 Luis González de Alba	Cielo de invierno	

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

ANEXO II

ESTADÍSTICAS DEL SIDA

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

272

# Número estimado de adultos y niños viviendo con el VIH/SIDA a fines de 2002

América del Norte  
**980 000**

Caribe  
**440 000**

América Latina  
**1,5 millones**

Europa  
occidental  
**570 000**

Africa del Norte  
y Oriente Medio  
**550 000**

Africa  
subsahariana  
**29,4 millones**

Europa oriental  
y Asia central  
**1,2 millón**

Asia oriental y Pacífico  
**1,2 millón**

Asia  
del Sur y Sudoriental  
**6 millones**

Australia  
y Nueva Zelanda  
**15 000**

**Total: 42 millones**



**ONUSIDA**  
UNEP UNHCR UNICEF  
UNFPA UNHCR UNIFEM

06062 Sp-4 - Diciembre de 2002



Organización  
Mundial  
de la Salud

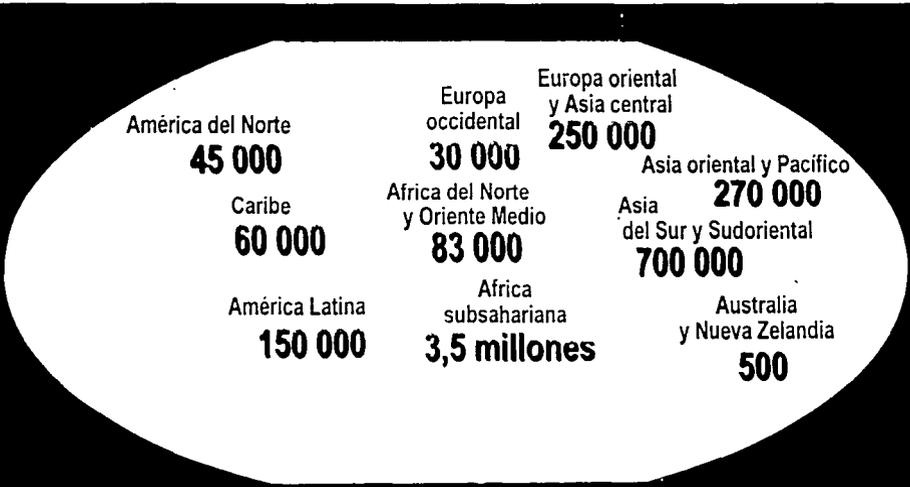
273

FALLA DE ORIGEN

# Número estimado de casos nuevos de infección por el VIH en adultos y niños en 2002

274

TESIS CON FALLA DE ORIGEN



**Total: 5 millones**



**ONUSIDA**  
 UNO DE NUESTROS PROGRAMAS  
 PARA LA SALUD MUNDIAL

U0002-Sp-5 - Diciembre de 2002



Organización  
 Mundial  
 de la Salud

#

# Estimaciones mundiales a fines de 2002

## Niños y adultos

- Personas que viven con el VIH/SIDA ..... 42 millones
- Nuevas infecciones por el VIH en 2002 ..... 5 millones
- Defunciones por causa del VIH/SIDA en 2002 ..... 3,1 millones



**ONUSIDA**  
UNA ES MÁS FUERTE QUE LOS  
OTROS. CON SU AYUDA.

00002-Sp-3 - Diciembre de 2002



Organización  
Mundial  
de la Salud

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

276

# Número estimado de niños (< 15 años) viviendo con el VIH/SIDA a fines de 2002



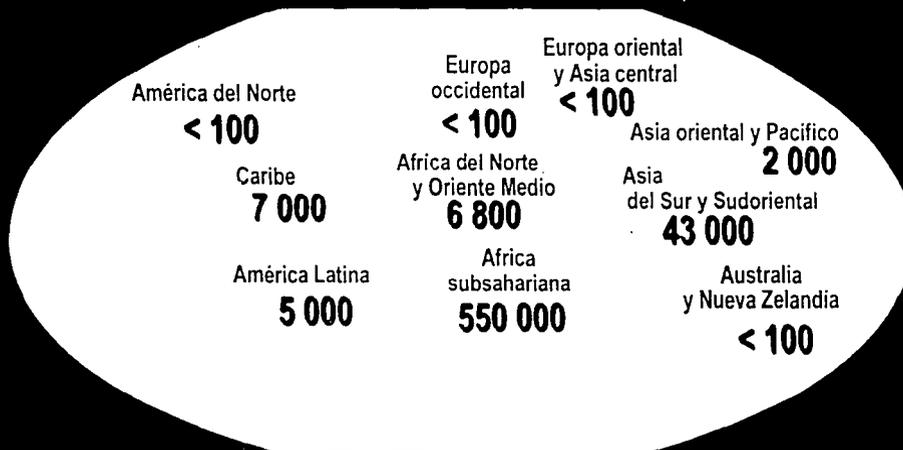
## Total: 3,2 millones



00002 Sp 1 - Diciembre de 2002



# Número estimado de niños (< 15 años) fallecidos por causa del VIH/SIDA en 2002



**Total: 610 000**

# Estimaciones mundiales a fines de 2002

## Niños (< 15 años)

Niños que viven con el VIH/SIDA ..... 3,2 millones

Nuevas infecciones por el VIH en 2002 ..... 800 000

Defunciones por causa del VIH/SIDA en 2002 ..... 610 000

278  
TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



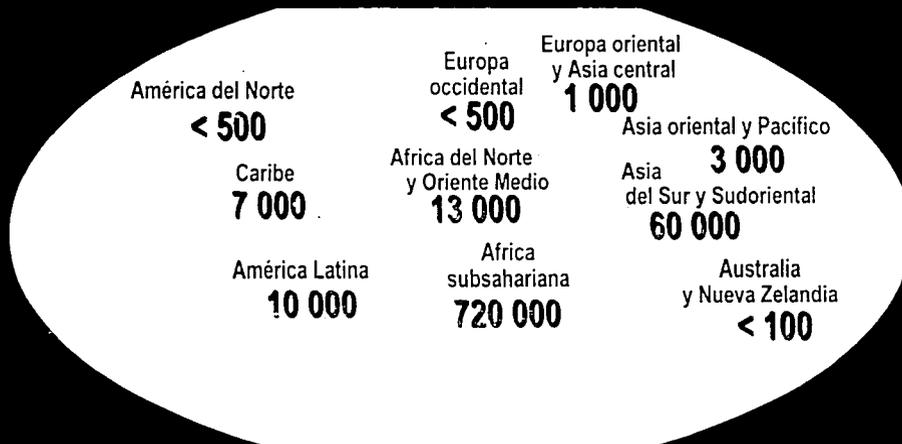
**ONUSIDA**  
UNITED NATIONS  
PROGRAMME ON  
HIV/AIDS

06/2002 Sp-11 - Diciembre de 2002



Organización  
Mundial  
de la Salud

# Número estimado de casos nuevos de infección por el VIH en niños (< 15 años) en 2002



**Total: 800 000**



**ONUSIDA**  
Juntos hacemos más por el mundo.  
UNAIDS - THE INFO SOURCE

00002-Sp-9 - Diciembre de 2002



Organización  
Mundial  
de la Salud

PAJLA DE ORIGEN

279

# Aproximadamente 14 000 nuevos casos diarios de infección por el VIH en 2002

286

Más del 95% en países en desarrollo

2 000 menores de 15 años de edad

Aproximadamente 12 000 adultos (de 15 a 49 años de edad), de los cuales:

- cerca del 50% son mujeres
- aproximadamente el 50% tienen de 15 a 24 años de edad

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



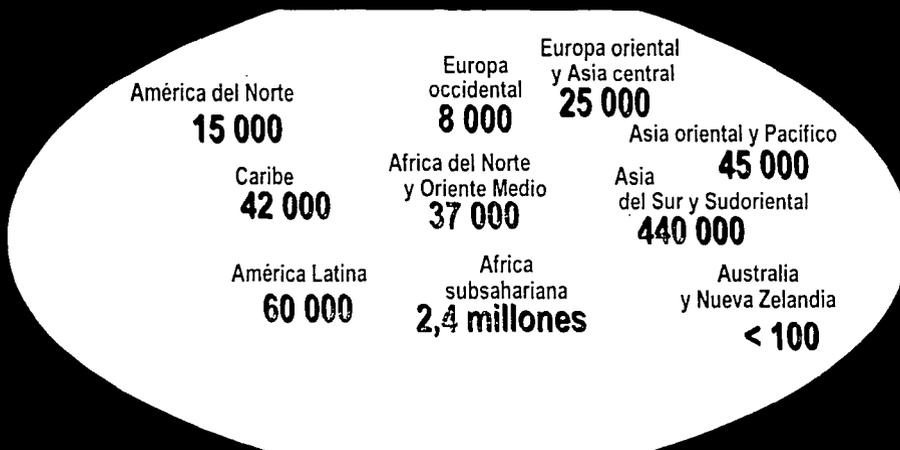
**ONUSIDA**  
UNEP WHO WORLD BANK  
UNAIDS (UNA) BANCO MUNDIAL

00002-Sp-10 - Diciembre de 2002



Organización  
Mundial  
de la Salud

# Número de adultos y niños fallecidos por causa del VIH/SIDA en 2002



**Total: 3,1 millones**



00002-Sp-6 - Diciembre de 2002



Organización  
Mundial  
de la Salud

ESTADÍSTICAS CON  
FUENTE DE ORIGEN

281

# Estadísticas y características regionales del VIH/SIDA, diciembre de 2002

	inicio de la epidemia	Adultos y niños que viven con el VIH/SIDA	Adultos y niños recién infectados por el VIH	Prevalencia entre adultos (*)	% de los adultos VIH-positivos que son mujeres	Principales modalidades de transmisión en los adultos que viven con el VIH/SIDA (**)
África subsahariana	finales de los 70-com. de los 80	29,4 millones	3,5 millones	8,8%	58%	Hetero
África del norte y Oriente Medio	finales de los 80	550 000	83 000	0,3%	55%	Hetero, CDI
Asia del sur y sudoriental	finales de los 80	6,0 millones	700 000	0,6%	36%	Hetero , CDI
Asia oriental y Pacifico	finales de los 80	1,2 millón	270 000	0,1%	24%	CDI, Hetero, VSV
América Latina	finales de los 70-com. de los 80	1,5 millones	150 000	0,6%	30%	VSV, CDI, Hetero
Caribe	finales de los 70-com. de los 80	440 000	60 000	2,4%	50%	Hetero, VSV
Europa oriental y Asia central	com. de los 90	1,2 millón	250 000	0,6%	27%	CDI
Europa occidental	finales de los 70-com. de los 80	570 000	30 000	0,3%	25%	VSV, CDI
América del Norte	finales de los 70-com. de los 80	980 000	45 000	0,6%	20%	VSV, CDI, Hetero
Australia y Nueva Zelandia	finales de los 70-com. de los 80	15 000	500	0,1%	7%	VSV
<b>TOTAL</b>		<b>42 millones</b>	<b>5 millones</b>	<b>1,2%</b>	<b>50%</b>	



**ONUSIDA**  
 ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD  
 UNITED NATIONS PROGRAMME ON HUMAN IMMUNODEFICIENCY VIRUS

\* La proporción de adultos (15 a 49 años de edad) que viven con el VIH/SIDA en 2002, basada en las cifras de población de 2002

\*\* Hetero: transmisión heterosexual – VSV: transmisión entre los hombres que tienen relaciones sexuales con hombres –

CDI: transmisión a través del consumo de drogas intravenosas

00002-Sp-2 – Diciembre de 2002



Organización  
Mundial  
de la Salud

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

2002

# Resumen mundial de la epidemia de VIH/SIDA, final de 2002

Personas que viven con el VIH/SIDA	<b>Total</b>	<b>42 millones</b>
	Adultos	38,6 millones
	Mujeres	19,2 millones
	Menores de 15 años	3,2 millones
<hr/>		
Nuevas infecciones por el VIH en 2002	<b>Total</b>	<b>5 millones</b>
	Adultos	4,2 millones
	Mujeres	2,0 millones
	Menores de 15 años	800 000
<hr/>		
Defunciones causadas por el SIDA en 2002	<b>Total</b>	<b>3,1 millones</b>
	Adultos	2,5 millones
	Mujeres	1,2 millones
	Menores de 15 años	610 000



**UNOSIDA**  
UNITED NATIONS PROGRAMME ON  
HIV/AIDS

00002-Sp-1 - Diciembre de 2002



Organización  
Mundial  
de la Salud

283

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN