

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

LA ESTRUCTURA SIMBOLICA DE LOS ALBAÑILES



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPANICAS

P R E S E N T A



JOSE ALFREDO HERNÁNDEZ MAQUEDA



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: José Alfredo Hernández
Magueta

FECHA: 2-06-2004

FIRMA: 

- *Has dicho que toda buena novela es una transposición poética de la realidad. ¿Podrías explicar este concepto?*
- *Sí, creo que una novela es una representación cifrada de la realidad, una especie de adivinanza del mundo. La realidad que se maneja en una novela es diferente a la realidad de la vida, aunque se apoye en ella. Como ocurre con los sueños.*

* Gabriel García Márquez, El olor de la guayaba, p.36.

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
<i>Introducción</i>	5

CAPÍTULO PRIMERO

EL SIMBOLISMO

1. <i>Dos formas del relato: el sueño y la novela</i>	7
2. <i>Características del sueño y la novela</i>	11
3. <i>Semejanzas entre el sueño y la novela</i>	14
4. <i>Diferencias entre el sueño y la novela</i>	20
5. <i>El lenguaje simbólico</i>	24

CAPÍTULO SEGUNDO

EL SUEÑO Y LA ESTRUCTURA

DE LOS ALBAÑILES

UN JUEGO CALIDOSCÓPICO

1. El calidoscopio	35
2. La estructura calidoscópica de <u>Los albañiles</u>	47
3. La teoría de la estructura calidoscópica	53
4. La trasgresión policíaca	60

CAPÍTULO TERCERO

EL SIMBOLISMO DE LOS ALBAÑILES

1. El simbolismo de <u>Los albañiles</u>	70
Conclusiones	98
Fuentes Documentales	100

INTRODUCCIÓN

La idea que desencadenó este trabajo fue la sospecha de que la estructura de Los albañiles era semejante al juguete del calidoscopio. Nació entonces el problema de cómo abordar una demostración de tal naturaleza y el por qué y el para qué.

Realizar la pura descripción de cómo el novelista procedió para dar forma, cuerpo a una estructura dinámica en sí misma carecía de interés y de valor metodológicamente. Fue, entonces, en ese proceso de búsqueda, cuando la semiología y el psicoanálisis se integraron como marco teórico para el abordaje del análisis de esa estructura.

El concepto de símbolo desde la teoría psicoanalítica humanista, desarrollada por Erich Fromm, se convirtió en la piedra angular de este trabajo por lo que se utiliza como una herramienta para efectuar el asedio al texto literario, no al productor.

Así pues, el trabajo se estructuró en tres capítulos, en el primero, se plantea el problema del lenguaje simbólico, en el segundo se describen los procedimientos lingüísticos – culturales seguidos por Vicente Leñero para organizar y dar forma a una estructura novelística caleidoscópica y, finalmente, en el tercero se ensaya una interpretación de la estructura simbólica de Los albañiles.

CAPÍTULO PRIMERO

EL SIMBOLISMO

1. Dos formas del relato: el sueño y la novela.

Las investigaciones de los últimos años en el ámbito del análisis literario han aportado un concepto fundamental: el de relato. “La narración es la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere la existencia de sucesos relatables. En general, la relación de una serie de eventos se llama relato, y puede ofrecer la forma de la narración, como en el cuento, o bien de la representación, como en el teatro. Es decir, según esta acepción técnica, hay relatos narrados y relatos representados.

"Una narración es, pues, un tipo de relato. En los relatos se presenta 'una sucesión de acontecimientos que ofrezcan interés humano y posean unidad de acción' (Bremond). Dichos sucesos se desarrollan en el tiempo y se derivan unos de otros, por lo que ofrecen simultáneamente una relación de consecutividad (antes / después) y una relación lógica (de causa / efecto). Por ello mismo, el relato manifiesta los cambios experimentados a partir de una situación inicial".¹

Esta aportación ha permitido mirar con un enfoque diferente la producción cultural. Las formas adoptadas por el relato son, prácticamente, infinitas²: el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la epopeya, la novela, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro, el vitral, las películas, las tiras cómicas, las noticias, la conversación y, a esta infinita lista podemos agregarle una más de las formas del relato que, además, puede ser una obra de arte efímera: el sueño. "El sueño es una obra de arte perecedera que el individuo crea para sí mismo como mensaje de admonición, de premonición, de aclaración, de placer, de displacer, de sabiduría inconsciente; es creatividad desbordada y anárquica tanto en tiempo, cuanto en espacio y en persona".³

El sueño, la actividad de soñar, de representar en la fantasía de uno sucesos de todo tipo es, entre los seres humanos, una actividad tan antigua en la historia de la

¹ Beristain, Helena, Diccionario de retórica y poética, México. Porrúa, 1985, p.355.

² Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Análisis estructural del relato, 5ª ed., Tr. Beatriz Dorrio), México, Premiá, 1986, p.7

³ Aramoni, Aniceto, Hombre sueño y razón, p.148.

humanidad, como el hombre mismo. En los sueños se concentran las experiencias personales cargadas, también de las experiencias sociales. El sueño nació, quizá, desde que en el hombre brotó la conciencia de sí mismo, es decir, en el momento mismo en que se humanizó, en el que se convirtió en vida con conciencia de que era vida.

En una época muy oscura de la humanidad el hombre emprendió su actividad como soñador: en esta actividad se creaban en su cerebro escenas en las que se representaban –como en un teatro o como sobre una pantalla- diferentes relatos en los que, con asombro, advertía que él mismo participaba y que sus ojos, su ojo, su conciencia, seguían paso a paso esa sucesión de escenas que parecía que estaban brotando de ese surtidor inagotable que es la imaginación.

Si para que exista una narración es necesario que haya un relato y, para que haya un relato se necesita la exposición de un asunto en el que se adviertan relaciones de causalidad (una causa y un efecto), entonces, después de analizar varios sueños y de advertir que en éstos se expone un relato, es decir un conjunto de hechos que están estrechamente vinculados por esas relaciones de consecutividad y de temporalidad, podemos concluir que el sueño es una más de las formas del relato.

Las imágenes de los sueños, con las que se construyen los relatos que en ellos se narran, causan estupefacción, sorpresa y asombro a todo aquel que los recuerda.

Los sueños –ha escrito Erich Fromm- son mensajes que nos enviamos a nosotros mismos en un lenguaje cifrado.⁴ La interpretación de los sueños es una inquietud tan antigua como el hombre mismo y que ha adoptado características de actividad científica desde los trabajos de Sigmund Freud: “En tiempos que podemos llamar precientíficos, la explicación de los sueños era para los hombres cosa corriente. Lo que de ellos recordaban al despertar era interpretado como manifestación benigna u hostil de poderes supraterrénos, demoníacos o divinos. Con el florecimiento de la disciplina intelectual de las ciencias físicas, toda esta significativa mitología se ha transformado en psicología; y actualmente son muy pocos, entre los hombres cultos, los que dudan aún de que los sueños son una propia función psíquica del durmiente”⁵

Julietta Campos escribe que “el origen remoto de la creación artística, aún antes de los tiempos llamados históricos, aparece rodeado por la oscuridad que se atribuye a la magia. La capacidad que poseían algunos individuos en los grupos primitivos de expresar en ciertos momentos culminantes la exaltación de todos fue

⁴ A propósito de la interpretación de los sueños puede consultarse, además de los trabajos de Freud, el hermoso libro de Fromm, Erich, El lenguaje olvidado, 6ª ed., Tr. Mario Cales, s Buenos Aires, Ed. Hachette, 1974.

⁵ Freud, Sigmund, La interpretación de los sueños, 16ª reimpresión, Tr. Luis López-Ballesteros, Madrid, Alianza Editorial, 1986, (El libro de Bolsillo, 34, 35 y 36), p.1.

aprovechada y canalizada para fines rituales y quien poseía ese don empezó a ser considerado como alguien que compartía la naturaleza de los dioses o de los héroes y, por ende, su aura sobrenatural y su misterio⁶.

El sueño y la novela comparten esa aura sobrenatural y de misterio. Son creaciones del hombre, son creaciones artísticas. El origen del sueño se remota a las épocas más antiguas de la historia de la humanidad mientras que el de la novela es más reciente: surgió mucho tiempo después de la aparición del hombre en la tierra, mucho tiempo después de que fuera creado el lenguaje oral y escrito. La novela es una creación de la modernidad, en ella se narran acciones de todo tipo, se describen sucesos humanos más o menos inspirados en la realidad, pero inventados y, en la novela, como una más de las formas del relato, se cumplen las relaciones de causalidad y de consecutividad.

De las consideraciones anteriores deduzco que el sueño y la novela son dos formas del relato, dos actividades del hombre que nacieron en diferentes momentos de la historia; pero, ¿son totalmente diferentes? ¿Existe alguna similitud entre el trabajo de un novelista y la actividad de un soñador? De existir alguna similitud, ¿En qué se parecen o en qué se diferencian una novela y un sueño?

3. Características de el sueño y la novela.

⁶ Campos, Julieta, Función de la novela, México, Joaquín Mortiz, 1973, Serie del Volador, p.1.

Para estar en condiciones de responder a las preguntas anteriores es necesario detenemos a observar cuáles son las características de los sueños y de las novelas.

La de los sueños de acuerdo con Fromm, son las siguientes:

- 1ª. No siguen las leyes de la lógica que gobiernan nuestros pensamientos.
- 2ª. La categorías del tiempo y del espacio son pasadas por alto.
- 3ª. Vemos vivas a personas que han muerto.
- 4ª. Presenciamos acontecimientos que han sucedido hace muchos años.
- 5ª. Soñamos que están ocurriendo simultáneamente dos hechos que no pueden en realidad producirse al mismo tiempo.
- 6ª. Tampoco hacemos mucho caso de las leyes del espacio.
- 7ª. Con toda facilidad nos trasladamos en un instante a cualquier lugar lejano, nos encontramos en dos sitios a la vez, unimos dos personas en una o cambiamos *repentinamente una persona por otra*.
- 8ª. Somos, en nuestros sueños, creadores de un mundo en el que el tiempo y el espacio, que limitan todas las actividades de nuestro cuerpo, carecen de poder.
- 9ª. Otra cosa rara de los sueños es que pensamos en hechos y personas en las que hace años no pensábamos, y que, estando despiertos, jamás recordaríamos. De pronto aparecen en el sueño como si hubiésemos pensado en ellos muchas veces. Parece que cuando dormimos abrimos

un amplio depósito de experiencias y recuerdos, cuya existencia ignoramos cuando estamos despiertos.

10. Mientras dormimos nuestros sueños son reales.⁷

Las características de las novelas son las siguientes:

- 1ª. El tema o asunto que se va a desarrollar a lo largo de la obra.
- 2ª. El argumento, concebido éste como el suceso central ramificado en una serie de consecuencia capaz de interesar al lector.
- 3ª. La trama es el desarrollo de la acción central así como sus ramificaciones.
- 4ª. Personajes: individualidades protagonistas de la novela; por su mayor o menor presencia desempeñan un papel protagónico, antagónico, secundario, terciario o incidental.
- 5ª. Ambiente o lugar. Toda novela se desarrolla en un lugar determinado: el campo, la ciudad, un pueblo, una montaña, etc. Ese lugar se caracteriza por tener un ambiente que puede ser de actividad, calma o violencia.
- 6ª. Época o tiempo. Los sucesos narrados en una novela se encuentran siempre ubicados en una época o tiempo determinado: la Edad Media, la época contemporánea; o pueden ocurrir en dos días, tres meses, veinte años, etc.
- 7ª. Estilo. Toda obra literaria está escrita en un estilo: Cervantes sólo puede escribir como Cervantes, José Agustín, lo hace así mismo con un estilo

⁷ *Fromm, Op. cit. p.12*

propio, lo que equivale a decir con una serie de peculiaridades léxicas, gramaticales, retóricas, imaginativas, filosóficas y estéticas.

8ª. Estructura. Todas las categorías anteriores configuran la estructura o forma de una novela. Las formas de la novela son, prácticamente, infinitas: pueden ser la de un reloj de arena, la de un collar de perlas, la de un tren o la de un calidoscopio.⁸

Una vez que ya hemos visto cuales son las categorías constituyentes del sueño y de la novela podemos establecer sus semejanzas.

3. Semejanzas entre el sueño y la novela.

Los sueños son la expresión simbólica de ciertas preocupaciones sobre las que el soñante reflexiona durante su descanso. A través de éstos la sublima y expresa un mensaje por medio de un lenguaje fundamentalmente plástico. Los sueños son la cristalización creativa y crítica de esa problemática. La creación de ellos es una catarsis aunque ésta alcanza su más elevada expresión cuando el soñante no sólo se limita a elaborar su sueño, sino que, también, se entrega a la tarea de analizarlo, de interpretarlo para profundizar en la comprensión del mensaje que el sueño trae consigo. Al entregarse a la tarea de analizar el sueño, descubre el contenido latente del mismo que no es otra cosa que la expresión de

⁸ *Un estudio sobre la novela, en el que se analizan estas y otras categorías de la misma es el de Roland Bourneuf y Réal Oulle), La novela, 5ª ed., tr. Enric Salla, Barcelona, Ariel, 1989, p. 282.*

ciertos rasgos de carácter y de cierta problemática que preocupaba al individuo durante los días de elaboración del sueño.

Por medio del acto de soñar y de interpretar sus sueños, el individuo descubre su carácter y sus preocupaciones más profundas florecen y, al analizar el contenido simbólico del mismo cobrar conciencia, a través de esta acción, de esa problemática y así conquista su liberalización.

La creación de novelas es —en lo social— el equivalente al acto de soñar.

El novelista es quien sueña los sueños de la colectividad, plasma, por medio de su creatividad —también por medio de un lenguaje fundamentalmente plástico— las principales preocupaciones de un grupo social que al ser expresadas son —en cierto grado, sublimadas— ya que al plasmar esa problemática y al ser captada por un sector de la sociedad se acciona un mecanismo de distensión que descarga la tensión emocional y conquista mayores efectos de liberalización al ser analizada, al ser verbalizada la problemática que se va sugiriendo por medio de la exposición del relato.

En las novelas, pues, se expresa un carácter y una problemática ya no individual sino social.

Por vía de ilustración podemos echar mano de un ejemplo que expresa ese carácter y esa problemática social: la novelística de la revolución mexicana a

través de tres de sus obras: Los de abajo de Mariano Azuela, El águila y la serpiente de Martín Luis Guzmán y La tierra grande de Mauricio Magdaleno.

En la novela Los de abajo se presenta la visión –precisamente de los de abajo- del significado de ese acontecimiento histórico que conocemos con el nombre de Revolución Mexicana: para ese grupo social, la revolución fue como una especie de remolino que los arrastró o, para utilizar la imagen que el mismo protagonista de esa obra emplea: una piedrecita que se deja caer desde la cima de un acantilado y que ya nada, ni nadie podrá detener. El campesinado mexicano fue arrastrado por ese movimiento social, ya que no tuvieron una plataforma ideológica, teórica, que guiara sus acciones, sólo fueron impulsados por un profundo rencor alimentado por las injusticias del sistema hacendario del porfiriato.

El carácter social de ese grupo se expresa a través de las páginas de la novela: los campesinos estuvieron dispuestos a dar todo a cambio de nada; su natural disposición –consecuencia de toda una tradición cultural- al trabajo, a la explotación, a dar todo –repetimos- a cambio de nada, se expresa a través de esa dolorosa y trágica novela.

Luis Cervantes, “El Curro”, uno de los personajes de Los de abajo es el representante del mismo grupo social que se expresa en El águila y La serpiente. En la novela de Martín Luis Guzmán vemos al grupo de los de “arriba”, de los

ilustrados, de los que, inmersos en el torbellino revolucionario, no están dispuestos a dar lo más por lo menos y los miramos convertirse en los señaladores de caminos de los jefes revolucionarios a cambio de –ya finalizado el movimiento armado- el ejercicio de una profesión y la posesión de una fortuna que el paso del tiempo y la buena administración podrán acrecentar. Luis Cervantes es la expresión en Los de abajo de la conciencia.

En La tierra grande de Mauricio Magdaleno asistimos al proceso de transformación de un grupo social: los hacendados. A través de las casi doscientas páginas de la novela, presenciamos la metamorfosis de los Suárez Medrano: de poderosos hacendados pasan a ser simple y sencillamente "pueblo". Mauricio Magdaleno nos describe ese proceso, ese huracán revolucionario que terminó por dismantelar la organización social de las haciendas y que terminó por ubicar a un grupo social en el justo lugar en el que sus sueños los instalaba: la nada. La tragedia de los ricos hacendados venidos a menos –por su exceso de confianza- es la materia narrativa de Mauricio Magdaleno en esta obra, por estas razones la novela se inicia de la siguiente manera: "Tres días estuvieron doblando a muerto las campanas de la Tierra Grande".

Por otra parte podemos señalar que el lugar ocupado por el sueño entre los demás procesos anímicos es fundamental en virtud de que es posible a través de éste atisbar en las profundidades del inconsciente del individuo; el sueño es una especie de atalaya o de ventana desde la cuál observaríamos el inconsciente

para descubrir ciertos rasgos del carácter del individuo; además desempeña una función biológica: servir como válvula de seguridad, como medio de distensión de las presiones del individuo. “Las obsesiones y los delirios son tan extraños a la conciencia normal como los sueños a la conciencia despierta, para lo cual permanecen igualmente desconocidos los orígenes respectivos de ambas clases de fenómenos”.⁹

Mientras que el lugar ocupado por la novela entre los demás procesos culturales es más modesto, ya que es uno más: las manifestaciones culturales son múltiples: la música, la poesía, el teatro, la pintura, la escultura y la novela; aunque, no debemos perder de vista que en la novela –a diferencia de la poesía– se expresa más la colectividad que la individualidad; quizá, por esta última razón la novela puede cumplir una función semejante a la de los sueños: actuar como una válvula de escape, como un elemento de distensión de la presión social: el escritor, al crearla, sin que sea su propósito principal, contribuye a analizar y expresar cierta problemática social, cierta tensión y, el lector, por su parte –si forma parte de esa problemática social se desahoga y cobra conciencia. Las ideas que acabamos de anotar pueden no ser ciertas, pueden ser meras suposiciones sin posibilidades de comprobación; pero no las hagamos a un lado tan fácilmente, piénsese que con las novelas ocurre algo parecido que con los

⁹ Freud, Sigmund, La interpretación de los sueños, 16a reimposición, Madrid, Alianza Editorial, 1986 T.I, p.12.

sueños: en las novelas las obsesiones y los delirios encuentran su forma natural de expresión. Toda novela es –a fin de cuentas- obsesiva y delirante.

Una vez que ya hemos señalado la función psíquica del sueño y la función social de la novela, y que hemos observado el lugar que el sueño ocupa entre los demás procesos anímicos y su eventual función biológica, así como el lugar que la novela ocupa entre los demás procesos culturales y su, también, eventual función social, podemos examinar algunas otras semejanzas entre estas dos actividades humanas.

Al continuar reflexionando sobre las semejanzas entre el sueño y la novela, advertimos uno más de sus puntos de coincidencia: la imaginación. Tanto el soñador como el novelista despliegan, al entregarse a la actividad de ser que crea sueños, o de individuo que toma la pluma y el papel para escribir, de manera asombrosa, su imaginación. Una imaginación –expresión de su creatividad- que sólo reconoce como límites aquellos determinados por el ser o carácter mismo de la persona.

Esa imaginación, esa creatividad exigen y determinan una más de las semejanzas entre el sueño y la novela: la libertad. Libertad que se expresa en uno y en otra al no apegarse a las leyes de la lógica: las escenas de los sueños son alógicas pues en un sueño vemos caminar o escuchamos hablar a un muerto, una planta tiene llantas y se mueve y corre como si fuera una automóvil; en las novelas

el novelista "no tiene por qué contar su asunto en un orden racional",¹⁰ de ahí que en un acto arbitrario de su imaginación elija el principio y el fin de su relato"¹¹ y entre uno y otro arregle libremente los episodios de su novela.

La imaginación y el ser alógicos determinan esa característica común a sueños y novelas: la libertad. Es cierto, tanto el sueño como la novela no son alógicos, en el sentido directo de la palabra: que carezcan de lógica, en los sueños y en las novelas se crea una lógica peculiar, no convencional, libre, caprichosa, nacida de la suprema libertad que pueden practicar tanto el soñante como el novelista. cada uno, en el espacio y en el tiempo creados por su imaginación, pueden hacer y pensar o hacer y hacer pensar lo que deseen o lo que no desean a sus personajes y, pueden, también, en un acto –repetimos- de suprema libertad, moverlos en el tiempo y en el espacio, según convenga a sus necesidades, a sus intuiciones o a sus caprichos. La libertad, expresada a través de la creatividad, va a permitir inventar el tema, el argumento, la trama, la estructura, los personajes, el ambiente, el espacio así como el estilo que cada uno necesite ya que en todo sueño y en toda novela podemos encontrar estos elementos que los hacen parecerse pues, los dos, como ya hemos señalado, son formas del relato.¹²

4. Diferencias entre el sueño y la novela.

¹⁰ Anderson, Imbert, "Formas de la novela contemporánea", en *Crítica interna*, p.22

¹¹ Imbert, *Op. cit.* p. 25

¹² Es pertinente señalar la cercanía entre el sueño y otras dos expresiones literarias: el cuento y la poesía. entre el sueño y el cuento existe una mayor semejanza pues el cuento opera más por intensidad que por cantidad; pero en la poesía la concentración, la intensidad es mayor, como ocurre en los sueños.

Al detenernos a reflexionar sobre esos dos procesos creativos descubrimos algunas de sus diferencias: la principal es la que se refiere al modo, a la manera en que ambos son contruidos, creados: al sueño lo elaboramos mientras estamos dormidos, es decir, en un estado de inconciencia que, paradójicamente –según Erich Fromm- corresponde a los momentos de mayor lucidez: es en esos fugaces momentos en los que más nos entregamos a la tarea de pensar, de reflexionar sobre nosotros mismos sin que ningún acontecimiento exterior nos distraiga; en cambio, el novelista crea sus obras despierto, con los ojos bien “abiertos” y la sensibilidad atenta a su trabajo. No es posible afirmar que realice su trabajo de manera “consciente”, lo único que se señala es que, mientras escribe, tiene abiertos los ojos y trata de escribir desde un estado de conciencia que le permite planear y conducir a sus personajes por los lugares que considere más convenientes.

Otra diferencia es la que se refiere al con qué son realizadas ambas actividades. En los sueños, el lenguaje predominante es el visual, “el sueño piensa principalmente en imágenes”: vemos escena tras escena como fluyendo de un calidoscopio infinito, como si estuviéramos mirando el gran teatro del mundo. Y las personas que intervienen en si hablan, pero la palabra hablada es muy escasa. En las novelas el lenguaje predominante es conceptual, aunque, estos conceptos evoquen, también, una imagen. A ese lenguaje conceptual el lector debe darle forma, para construir dentro de su mente y determinado por su sensibilidad las imágenes que el novelista va escribiendo.

Este, al realizar su trabajo, emplea signos visuales, letras con las que forma palabras para construir su mundo novelesco.¹³

Ahora bien, si continuamos reflexionando sobre este aspecto advertiremos que en los sueños predomina la cara del signo lingüístico que conocemos con el nombre de significado: mientras soñamos, mentalmente pronunciamos la palabra –por ejemplo- silla y de manera inmediata nuestro cerebro evoca y transforma esa palabra en una realidad plástica: la silla, como por arte de magia aparece, ésta frente a nosotros y la podemos usar: nos sentamos sobre ella. Tal es la intensidad y la concentración existente en el soñador.

No sucede lo mismo con el novelista, ya que éste cuando está trabajando emplea conceptos: simultáneamente usa el significado y el significante fundidos en el signo lingüístico, en la palabra.

¹³ *Escribe Freud al reflexionar sobre las diferencias entre los estados de la vigilia y del sueño: "Lo característico del estado de vigilia es, Schleiermacher (p.951) que la actividad mental procede por conceptos y no por imágenes, y puede observarse que al aproximarnos al estado de reposo, y en la misma medida en que las actividades voluntarias se muestran cohibidas, surgen representaciones involuntarias, constituidas en su totalidad por imágenes. La incapacidad para aquella labor de representación que sentimos como intencionadamente voluntaria y la aparición de imágenes, enlazada siempre a esta dispersión, son dos caracteres que el sueño presenta en todo caso y que habremos de reconocer en su análisis psicológico como caracteres esenciales de la vida onírica. De las imágenes –las alucinaciones hipnagógicas- hemos averiguado ya que son de contenido idéntico al de las imágenes oníricas." Freud, Sigmund, La interpretación de los sueños, t.I. p.114.*

La principal diferencia existe entre el con qué trabajan soñadores y novelistas, es la de que, en los sueños predomina el significado, la imagen plástica y en las novelas predominan los conceptos: el significante.

De las anteriores reflexiones se desprende una más: su perdurabilidad. La del sueño es mínima, casi podemos afirmar que es efímero. Apenas despertamos, las imágenes de nuestros sueños huyen espantadas por la luz y se esconden entre la oscuridad de nuestros recuerdos, permanece en nosotros la vaga sensación de que algo vimos u oímos; si no escribimos nuestros sueños en el momento mismo en que despertamos, cuando aún sus imágenes están frescas en nuestra memoria, irremediablemente los perdemos. De ahí su naturaleza efímera. La novela, en cambio, es perdurable. Está escrita en hojas de papel, a las cuales podemos volver una y otra vez. Los sueños desaparecen con la claridad del día; las novelas aún en la oscuridad de los tiempos y de la noche perduran.

¿Qué ocurre con el tiempo de la creación de los sueños y de las novelas? Sucede que la elaboración del sueño es instantánea: su creación se produce durante unos cuantos segundos o minutos, mientras que el proceso creativo de la novela puede realizarse durante varios meses e, incluso, años.

Ahora bien, ¿cuál es la característica fundamental del lenguaje empleado en los sueños y en las novelas?

5. El lenguaje simbólico.

Si estamos de acuerdo en que las imágenes visuales predominan en el sueño, y que en novelas predomina el concepto (la palabra escrita) fácilmente podemos observar que las imágenes que vemos en el sueño, nos son las cosas, ni las personas son las personas sino su representación, y que lo mismo sucede en las novelas, ya que las palabras que leemos no son los hechos, ni los personajes son personas sino que son su representación simbólica. Así pues, la principal característica del lenguaje empleado en los sueños y en las novelas es el simbolismo. Un símbolo –ha escrito Erich Fromm- es “algo que representa otra cosa”. Las imágenes que vemos en los sueños no son las cosas reales, sino su representación simbólica; los sucesos que presenciamos en las novelas cuando las leemos, no son los acontecimientos reales, sino, también, su representación simbólica. El lenguaje empleado en los sueños y en las novelas es un lenguaje simbólico.

Por medio del lenguaje simbólico, el soñador y el novelista “expresan sus experiencias internas como si fueran sensoriales, como si fueran algo que hacen o les hacen en el mundo de los objetos. El lenguaje simbólico es un lenguaje en el que expresan su mundo exterior constituyéndolo en un símbolo de su mundo interior, un símbolo que representa su alma y su mente”.¹⁴

¹⁴ *Fromm, Erich, Op.cit. p.*

La naturaleza simbólica de ese lenguaje presenta, según Erich Fromm las siguientes características:

1. Tienen una lógica distinta del idioma convencional que hablamos a diario.
2. Las categorías dominantes no son el tiempo y el espacio, sino la intensidad y la asociación.
3. Tienen su propia gramática y sintaxis.
4. Es un lenguaje universal: igual para todas las culturas y para toda la historia.

La novela es un símbolo del novelista, de su grupo social y de su época.

Existen tres clases de símbolos: el convencional, el accidental y el universal.

El símbolo convencional es el más conocido de los tres porque lo empleamos en nuestro lenguaje diario; es este lenguaje el que empleamos al levantarnos, al comer, al detenernos para saludar a un amigo. El símbolo convencional son las palabras. Es un símbolo convencional porque los hablantes de cualquier lengua deben manejarla según las convenciones establecidas desde tiempos inmemoriales: en español, por ejemplo, el hablante no puede referirse a una cama empleando la palabra trueno. No puede decirle a alguien: "Me voy a la trueno" porque el oyente no comprendería su mensaje y pensaría que quien le habla está mal de la cabeza. Por esta razón, el hablante de español se ve obligado a

emplear su lengua sin salirse de las convenciones fonéticas, léxicas o gramaticales. Aunque es pertinente aclarar que existe la posibilidad de que un hablante pueda hacer uso de la función literaria de la lengua, es decir que, movido por sus necesidades expresivas, pueda imprimirle a sus mensajes ciertas desviaciones de la convencionalidad de la lengua. Esto lo pude hacer mediante el empleo de recursos literarios como la metáfora, la comparación, la prosopografía, la repetición o la aliteración. Si su idea es "irse a la cama", no puede emplear, en lugar de la palabra cama, otra pues los hablantes del español asocian el objeto cama al escuchar la sucesión de los sonidos /c/ /a/ /m/ /a/ que forman las palabra cama y que en español representa ese mueble usando para dormir.

Los hablantes del español asocian el significado de la palabra cama al escuchar su significante. Desde muy pequeños lo han aprendido. Es por ello que las palabras son un símbolo convencional. Los hablantes de una lengua han convenido en llamarle de tal o cual manera a lo que les rodea. No existe entre la palabra cama y el objeto cama una relación inmanente, sino una convención, un acuerdo de todos los hablantes de una misma lengua.

Las palabras no son los únicos modelos de ~~símbolos~~ convencionales, aunque sean los más frecuentes y los más conocidos. Las figuras también pueden ser símbolos convencionales. Una bandera, representa a un país determinado; no obstante, no hay ninguna relación entre sus colores específicos y el país que representan. Han sido aceptadas como distintivos de ese país particular, y

nosotros trasladamos la impresión visual de la bandera al concepto de país, siempre sobre una base convencional.

Sin embargo, existen algunos símbolos gráficos que no son totalmente convencionales; la cruz, por ejemplo. La cruz puede ser simplemente un símbolo convencional de la iglesia cristiana, y en ese aspecto no se diferencia de una bandera. Pero el contenido específico de la cruz referido a la muerte de Jesús o más allá de este hecho, a la interpretación de los planos material y espiritual, sitúa la relación entre símbolo y lo que simboliza fuera del nivel de un simple símbolo convencional.

El símbolo accidental es el extremo opuesto del convencional. Aunque ambos tienen algo en común: no hay relación interna entre el símbolo y lo que simboliza.

El símbolo accidental es aquel que "simboliza", que representa alguno de nuestros estados de ánimo. Por ejemplo una ciudad X representa para nosotros una situación molesta ya que cuando estuvimos en ella nuestro estado de ánimo era deplorable, por eso cada que escuchamos su nombre, evocamos aquella experiencia desagradable. La ciudad X se convierte, accidentalmente, en el símbolo de una situación molesta.

En esta clase de símbolos "... la relación entre el símbolo y el episodio simbolizado es completamente accidental".¹⁵ Es por esta razón que el símbolo accidental es el extremo opuesto del símbolo convencional: nadie puede compartirlos porque son individuales.

Por esta razón los "símbolos accidentales no pueden ser compartidos por nadie (al contrario de los convencionales). Sólo pueden ser compartidos cuando referimos los hechos enlazados con el símbolo".¹⁶

Los símbolos accidentales rara vez son empleados en los cuentos de hadas o en las obras de arte escritas en un lenguaje simbólico. Sucede esto ya que sería necesario que el escritor explique cada uno de los símbolos que emplea. En los sueños los símbolos accidentales son frecuentes.

El símbolo universal "es aquel en el que hay una relación intrínseca entre el símbolo y lo que representa".¹⁷ Veamos un ejemplo, el símbolo del fuego. Las llamas que vemos en la chimenea tienen ciertas características que nos fascinan. En primer lugar, su vivacidad. Cambian continuamente, se mueven sin cesar; y sin embargo son constantes. Siguen siendo las mismas sin ser las mismas. Dan la impresión de poder, de energía, de gracia y ligereza. Como si danzaran y tuvieran una fuente inagotable de energía. Cuando usamos el fuego como símbolo, describimos con él una experiencia interna caracterizada por los mismos

¹⁵ *Fromm, Erich, El lenguaje olvidado p.26*

¹⁶ *Op. cit. p.25*

¹⁷ *Idem. p.26*

elementos que advertimos en la experiencia sensorial del fuego, una modalidad anímica de energía, ligereza, movimiento, gracia, alegría, predominando en la sensación a veces unos y otras veces otros de esos elementos.

Similar en algunos aspectos y distinto en otros es el símbolo del agua, de mar o de río. También aquí encontramos la mezcla de cambio e invariabilidad, de movimiento constante y de permanencia. También percibimos la característica de vida, continuidad y energía. Pero hay una diferencia; mientras que el fuego es aventurado, rápido, excitante, el agua, en cambio es quieta, lenta y firme.

El fuego tiene un elemento de sorpresa, el agua un elemento de anticipación. El agua también simboliza la modalidad anímica de la vivacidad, pero una modalidad más pesada, más lenta, más confortante que excitante.

No es sorprendente que un fenómeno del mundo físico pueda ser la expresión adecuada de una experiencia interna, que el mundo de los objetos pueda ser el símbolo del mundo de la mente. Todos sabemos que el cuerpo expresa nuestros estados de ánimo. Cuando estamos furiosos se nos sube la sangre a la cabeza, y huye de ella cuando tenemos miedo; el corazón nos late con más fuerza cuando nos enojamos, y todo el cuerpo tiene un tono distinto cuando estamos contentos y cuando estamos tristes. Nosotros manifestamos nuestro humor con la expresión del rostro y la actitud, y nuestros sentimientos con unos movimientos y ademanes tan precisos, que los demás lo interpretan con más exactitud por nuestras señales que por nuestras palabras. El cuerpo es, en realidad, un símbolo —y no una

alegoría- de la mente. Toda emoción profunda y auténticamente sentida, y hasta todo pensamiento genuinamente sentido, se expresa en nuestro organismo. En el caso del símbolo universal encontramos la misma relación entre la experiencia mental y física. Ciertos fenómenos físicos sugieren, por su misma naturaleza, determinadas experiencias mentales y sentimentales, y nosotros expresamos las experiencias sentimentales con el lenguaje de las experiencias físicas, es decir, simbólicamente.

El símbolo universal es el único en el cual la relación entre él y lo que representa no es coincidente sino intrínseca. Tiene su raíz en la experiencia de la afinidad que existe entre una emoción o un pensamiento, por una parte, y una experiencia sensorial, por la otra. Puede ser llamado universal porque es compartido por todos los hombres, en oposición no solamente al símbolo accidental, que es por su naturaleza completamente personal, sino también convencional, limitado al grupo de personas que participan del mismo convenio. El símbolo universal tiene sus raíces en las propiedades de nuestro cuerpo, nuestros sentidos y nuestra mente, que son comunes a todos los hombres, y por consiguiente no se limita a personas o grupos determinados.

El lenguaje universal es, en verdad, la única lengua común que produjo la especie humana, lenguaje que olvidó antes que lograra elaborar un lenguaje convencional universal.¹⁸

La búsqueda e interpretación de estos símbolos es la vía regia para acceder al contenido latente del sueño y la novela.

La anterior descripción del problema del simbolismo es la revisión sintetizada de Erich Fromm. Esta, parte de la teoría de Sigmund Freud quien en su propuesta propone que en los sueños se encuentran, fundamentalmente dos niveles de significación en los sueños: el del contenido manifiesto y el del contenido latente.

El contenido manifiesto, como el mismo nombre lo indica es lo que está ahí, en la superficie del sueño: el relato narrado en éste; el segundo nivel, el nivel más profundo es lo que se encuentra luchando por expresarse, lo que necesita burlar la conciencia del soñante para poder expresarse, para poder fluir y manifestarse; pero –en la explicación freudiana- conseguir este propósito no es tan fácil –por la censura ejercida por la conciencia del propio soñador- tiene que expresarse por medio de un subterfugio creativo: el simbolismo. La tarea de quien está interesado en arrancar al sueño su contenido profundo, latente, es entregarse a la tarea de buscar e interpretar esos contenidos latentes, esos símbolos.

¹⁸ *Ibidem.* Pp 27-28

¿Qué ocurre con esa otra forma del relato que no es un sueño, sino una novela?

Si consideramos a la novela no como la creación de un espíritu inspirado, sino como el resultado de un proceso histórico, como un producto social y, por lo mismo, si consideramos a la novela como el sueño de una colectividad —de un grupo social—, entonces podemos pensar que en las novelas se encuentran esas clases de símbolos que plantea Fromm y esos dos niveles de significación que propone Freud sólo que con ciertas salvedades.

La primera va en el sentido de que al emplear la ciencia psicoanalítica como enfoque teórico no nos proponemos realizar un psicoanálisis del novelista, sino, utilizando esta teoría, realizar una aproximación para el diagnóstico de las características del grupo social que se expresa a través del relato novelesco y no de la totalidad de la sociedad —empresa harto pretenciosa y absurda— ya que es prácticamente imposible (a través de una novela) intentar tal meta; la segunda es una aclaración: al perseguir el simbolismo circunstancial propuesto por Fromm, advertimos su no pertinencia en este trabajo de estudio de un relato, en virtud de que no es posible contar con la presencia del novelista para interrogarlo sobre qué circunstancia, qué personajes o escenarios son símbolos circunstanciales, por ello mismo personales, ya que no buscamos psicoanalizar al novelista a través de una de sus novelas, ni de todas; la tercera va en el sentido de que al buscar el contenido latente de la novela necesariamente transitamos por los senderos de la

observación es decir de la subjetividad, de la lectura entre líneas, hecho que no es nuevo sino una práctica realizada por otras propuestas de la crítica literaria.

Al buscar el simbolismo en la novela, al leer entre líneas al buscar el contenido latente –insistimos- en la novela, transitamos por los senderos de la interpretación, aventura riesgosa, pero que vale la pena realizar.

El camino vislumbrado para aproximarnos con la teoría de lo latente en la novela es el de enfrentar la lectura de este relato de una manera inquisitiva: ¿por qué el novelista elige este tema y no otro? ¿Con qué intención lo hace? ¿A qué motivaciones responde? ¿A qué necesidades satisface? ¿A qué angustia (o preocupación interna o social) lo impulsa? ¿Ante quién lo quiere probar? ¿Qué es lo que en el fondo pretende lograr?

Armados de esta actitud inquisitiva, buscaremos los símbolos universales porque gracias a ellos podremos acceder –como ya lo hemos anotado- a lo más profundo de ese sueño social que es el relato novelesco. Por otra parte –es necesario anotarlo- la persecución e interpretación de esos símbolos no es necesariamente exhaustiva, sino condicionada: sólo podemos ver hasta donde la mirada nos lo permite y –no debemos olvidar- que si el inconsciente individual es prácticamente imposible de vaciar, de conocer, otro tanto –multiplicado por un exponencial -n- no ocurre con el inconsciente colectivo que se expresa a través del relato novelesco; desentrañar la totalidad del contenido latente de una novela

es una tarea deseable, pero, prácticamente, imposible y más todavía cuando se trata de las grandes obras de arte, ya que son como una especie de fascinantes espejos en cuya superficie el lector o el veedor se ve reflejado y al mirarse ya no es el mismo porque la obra lo ha cambiado al mismo tiempo que él –con su enfrentamiento a ella- le ha inyectado vida, la ha revitalizado haciéndola decir lo que él puede hacerle decir; las lecturas son infinitas, pero siempre posibles. A esa posibilidad y a esos riesgos nos enfrentamos en este trabajo; pero –y esto es importante- no buscamos analizar el inconsciente del novelista sino buscar lo que de un grupo social nos muestre para conocer a través de esa muestra –la novela- algunas de las características de ese sector de la sociedad en un momento definido de la historia. Sólo que para iniciar esa búsqueda nos acercaremos a Los albañiles para examinar su estructura.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL SUEÑO Y LA ESTRUCTURA DE LOS ALBAÑILES

UN JUEGO CALIDOSCÓPICO

1. El calidoscopio.

En el inciso F) “Los sentimientos éticos en el sueño” del segundo capítulo de La interpretación de los sueños, Sigmund Freud cita a Hildebrant quien dice; “... lo fundamental de la naturaleza humana, el ser moral, se halla demasiado firmemente unido al hombre para participar en el juego calidoscópico, al que la

fantasía, la inteligencia, la memoria y demás facultades de igual rango sucumben en el sueño".¹⁹

De la cita anterior es posible extraer una idea, concebida por Hildebrant y aceptada por Freud: la de que el sueño es un juego calidoscópico en el que se concentran la fantasía, la inteligencia, la memoria y todas las demás facultades humanas.

El calidoscopio es un juguete construido fundamentalmente con tres elementos: un cuerpo cilíndrico y hueco de aproximadamente veinte a treinta centímetros, una mirilla en uno de sus extremos y, un conjunto de cuentecillas de vidrio o pedazos de papel de diferentes colores en el otro extremo, encerrados entre dos círculos de cristal transparente. Al colocar los ojos en la mirilla y al girar entre los dedos el cilindro, la persona que juegue puede observar, en el otro extremo del calidoscopio, la formación de caprichosas y multicolores formas geométricas que van cambiando –lenta o vertiginosamente- según la velocidad que se imprima al continuar girando entre los dedos el calidoscopio.

Los sueños son muy parecidos al calidoscopio pues en ellos, el soñante fija la vista en un mundo cambiante y maravilloso en el que van apareciendo --como por arte de magia- diferentes situaciones en las que se van sucediendo contradictorias

¹⁹ Freud, Sigmund, *La interpretación de los sueños*, 16ª reimpresión, tr. Luis López-Bailesteros y de Torres, Madrid, Alianza Editorial, 1986, (El libro de Bolsillo. 34), p. 133.

y absurdas figuras y escenas que, además, van alternándose a ritmos lentos o vertiginosos, según la naturaleza del sueño.

Apoyados en la anterior descripción podemos afirmar que una de las principales características de los sueños es su construcción o estructura calidoscópica. La semilla que los hace brotar es una intensa preocupación y la forma que adoptan –la mayoría de las veces- es la de un calidoscopio, es decir la de una sucesión y superposición de imágenes diferentes –cuando no radicalmente opuestas o absurdas- que se suceden vertiginosamente una tras otra causando una reacción emocional en el soñante, de angustia, de fascinación, de alegría o de terror que lo obliga a despertar y a abrir totalmente los ojos y la boca a causa del asombro que el sueño le produjo.

2. La estructura calidoscópica de Los albañiles.

Efectos parecidos a los del sueño causa la lectura de Los albañiles porque, al igual que éstos, posee una estructura, una construcción calidoscópica.

En efecto, algunas de las sensaciones más vivas y constantes a las que se enfrenta el lector de la novela Los albañiles de Vicente Leñero son el continuo cambio de tiempos, de escenarios, de ambientes, de personajes, en suma, de relatos. De inmediato, el dinamismo de esta novela lo sorprende y siente el vértigo, la fascinación, el misterio que producen los saltos temporales-espaciales,

y se maravilla al presenciar cómo las formas del discurso se metamorfosean presionadas por la variación rítmica de la obra: la narración se transforma en monólogo y el diálogo es una descripción y el monólogo se transforma en una narración. Además se siente impresionado por la unión, por la fuerza, por la coherencia, por el ensamblaje perfecto entre los diferentes bloques narrativos y, percibe, de una manera muy oscura, que la construcción de la novela se apoya básicamente en el esquema hablante / oyente, pues utiliza un registro coloquial o informe en el que se pasa de un tema a otro, se mezclan las situaciones o se interrumpen, produciendo la sensación, la idea de transitar por un terreno sumamente accidentado. Tan continua es esta sucesión de imágenes que generan la sensación de estar mareado, o de encontrarse mirando un acontecimiento desde diferentes ángulos, o de tener la mirada puesta en un calidoscopio —como en un sueño— a través del cual se observa la vida de un puñado de individuos en el México de principios de la década de los sesenta.

Al abrir la novela, el lector puede poner la mirada en un calidoscopio en el que, gracias al movimiento de las páginas, se le revelan escenas, cuadros, imágenes de cómo sucedió el probable asesinato del velador de un edificio en construcción.

El argumento de Los albañiles es la historia del proceso de la investigación del asesinato de un velador de un edificio en construcción en la calle de Concepción Beistegui en la colonia Narvarte de la ciudad de México a principios

de los sesenta. Pero, también, puede ser la historia del proceso de reconstrucción mental de los hechos ocurridos y de las ideas concebidas por un detective durante la investigación del asesinato del velador de una obra en la calle de Concepción Beistegui en la Ciudad de México.²⁰

El movimiento nervioso, a ratos vertiginoso de las escenas, de los cuadros y de las imágenes que componen la trama de la novela producen la sensación de encontrarse frente a un gigantesco calidoscopio.

Pero, ¿cómo ha sido posible que el novelista haya conseguido construir una estructura novelística tan ágil y dinámica?.

El novelista ha sido capaz de construir estructura gracias a que el contenido temático "el análisis espectral de un sector del proletariado mexicano"²¹ exigía una forma dinámica y experimental "en todos los niveles: estructural, punto de vista, formalización del vocabulario y las sintaxis dialectales. Lejos de agotarse en sí mismos el experimento es el medio para contar una historia y presentar personajes con características que los individualizan"²²

²⁰ Es interesante hacer notar el paralelismo argumental entre Los albañiles y Edipo Rey de Sófocles. Al igual que en esta novela, en la tragedia se investiga quien es el asesino de un anciano, el rey Layo. El argumento sintetizado de la tragedia es el siguiente: es la historia del proceso de investigación a través del cual Edipo descubre que fue él quien mató al rey Layo y, además, descubre que se ha desposado con su propia madre, Yocasta, con quien ha concebido cuatro hijos.

²¹ José Emilio Pacheco en Presentación a VICENTE LEÑERO, Voz Viva de México, Dirección General de Difusión Cultural, UNAM, p.4.

²² Pacheco, Op. cit. p.4

El desarrollo y la estructura de la novela se presenta por medio de once capítulos en los que se va de la confusión, de la imprecisión, de la oscuridad a la precisión, a la claridad.

En los primeros cuatro capítulos de la novela Leñero nos presenta imágenes, cuadros, escenas fugaces entremezcladas que producen la sensación de confusión, la imprecisión; mientras que en los seis posteriores se nos presentan escenas más amplias, en las cuales nos muestran de manera intensa y clara a los personajes. Los capítulos cinco y nueve se ocupan, fundamentalmente, de Sergio García; el siete y diez de Jacinto; el seis de Federico, el "Nene" y de los ingenieros Zamora y Rosas; el ocho de la relación Isidro-Celerina-Sergio García y don Jesús. Es necesario aclarar que, prácticamente, todos los personajes aparecen, aunque sea fugazmente, en toda la novela.

Por medio del capítulo once, Leñero cierra la obra. En éste se nos presentan, como posibles sospechosos, a la totalidad de los personajes, incluso, al asesinado. Por ello lo calidoscópico no se limita a la visión de los personajes sino que involucra también al lector.

Los efectos calidoscópicos de la estructura novelística son conseguidos al experimentar con las categorías narrativas del punto de vista, del relato, de los

personajes, del tiempo y del espacio así como del esquema básico hablante / oyente.

La experimentación narrativa con el punto de vista la realiza nuestro autor por medio de la metamorfosis, a lo largo del corpus novelesco, del narrador omnisciente-testigo-personaje. Los límites de los narradores no son muy claros: se confunden, se funden a grado tal, que a veces es difícil separarlos. El mejor ejemplo de esta afirmación es el arranque de la novela que se inicia con la intervención de un narrador omnisciente, quien transforma en un narrador testigo para convertirse en un narrador personaje que vuelve a ser testigo para volver a ser omnisciente:

“Lo encontró Isidro, el peón de quince años que cargando un bote de mezcla, arrastrando una carretilla, enrollando la manguera, corriendo a traer un refresco, recogiendo las palas, buscando el bote de clavos, regresando a la bodega, aparecía y desaparecía como un fantasma urgido por los gritos de Jacinto.

Apúrate – apúrate – apúrate – apúrate – apúrate.

Tropezaba en el andamio:

- Bruto.

Al tratar de conservar el equilibrio soltaba el bote de mezcla:

- Imbécil.

La mezcla se derramaba en las vigas y goteaba al suelo:

- Pendejo.

Reían los albañiles y reía don Jesús.

Pero lo que pasa es que yo no me río de ti igual que ellos, me río de lo chistoso del azotón que diste, nada más. Ahí está la diferencia –le decía a las ocho de la noche, cuando ya solos los dos, el viejo se disponía a continuar relatando cómo fue que a la edad de quince años empezó a trabajar en las minas de Zacatecas.

Alumbrado por la pequeña fogata su rostro ya no parecía, como a las once de la mañana, el rostro de un loco, a pesar de que le temblaban las manos, pero podía ser por el frío, y don Jesús se frotaba las manos mientras volvía con lo mismo: que en Salvatierra vivió en una casa grande, casa propia, hijo de su padre que era a un tiempo padre suyo y dueño de media Salvatierra; hasta que a su padre lo mataron una noche, cuando regresaba de Querétaro: la cabeza rajada de un machetazo, el machete encajado en su panza inflada de pulque, abierta, el cadáver en la mera entrada de la casa, víctima primera de una maldición que nada lograría detener porque no bastaba con la sangre, la vida, del dueño de media

Salvatierra y alrededores, hasta Uriangato, para saciar la sed de sangre –así decía don Jesús: sed de sangre, y repetía: canija sed de sangre- de quienes fueron víctimas primero y jueces por su propia mano después. No fue suficiente la sangre de su padre ni sería suficiente la sangre de él, muchacho aún, que huyó de Salvatierra, pero volvió a Salvatierra cuando creyó que todo estaba olvidado y que por derecho le correspondía a él y sólo a él ser el dueño de las casas, de los animales, de las tierras, de los árboles de su padre. pero ya no. Las casas, los animales, las tierras, los árboles no eran de él ni de nadie. Nada le pertenecía. Sólo era dueño de la rejudida maldición".²³

Sin embargo, la experimentación no consiste única y exclusivamente en esta metamorfosis –fusión o confusión- del punto de vista. Parte de la experimentación consiste, también, en utilizar en otros momentos estrategias discursivas muy precisas que permitan al lector acercarse al personaje y mirarlo claramente, de cerca como cuando utiliza al narrador – personaje:

“¿Por qué tenía que ser Isidro, ingeniero? Por qué Isidro y no

²³ Leñero, Vincete, Los albañiles, 5a ed., Barcelona, 1974, Seix Barral, 1974 (Biblioteca Breve, 20), pp. 7 y 8.

la Rosa o cualquiera de los otros... Así lo siento. La vieja ya lo sabe. Verdad, vieja? ¡Vieja!, ¡vieja, te estoy hablando! Díle al ingeniero lo que era Isidro para mí. Orale, díle. Nomás de él tenía la seguridad. Porque ahí la ve tan aplastada, pero usted no sabe... A mí no me hacen pendejo. Desde antes de que me trajera para acá ya se metía con todos. El panzón le hizo a la Rosa. Tú lo conociste, Darío, o llegaste a oír hablar de él, ¿no? El panzón fue. ¡Verdad que fue el panzón, vieja? Ya que ganas con profiarme. Mírela, ingeniero, muy sorda... Y ése que está ahí, Miguel, ese se lo hizo Nicanor Salinas. Y los otros dos, sabe quién se los hizo, ni ella puede decir, pero míos no son. Mío sólo era Isidro. ¡Déjame, Darío! ¿Sabe por qué estoy tan seguro del Isidro, ingeniero? Nomás porque fue cuando andábamos por Yuriria; un mes enterito que la condenada no pudo ver más cara que la mía. No estoy borracho, ingeniero. Nada más le pido que me conteste: ¿por qué tenía que ser Isidro? ¿Qué fregados le hice yo de malo a la Virgen del Sagrario para que me quitara a Isidro?"²⁴

En el nivel del relato la experimentación de Leñero consiste en desarrollar no uno sólo, sino varios de manera alternada; pero, teniendo los demás, a uno que funciona como hilo conductor.

²⁴ *Op. cit. p.138*

El torrente argumental de la novela lo constituyen diez historias, hilos narrativos o relatos:

1. La investigación policiaca.
2. La vida de don Jesús.
3. La construcción de la obra.
4. La vida del Chapo Álvarez.
5. La vida de Jacinto.
6. La relación Chapo – Álvarez – Jacinto – Isidro.
7. La vida de Sergio García y su familia.
8. La historia de “El Patotas”.
9. La relación de “El Nene” con su padre.
10. La relación de “Los ingenieros con los albañiles”.

El primero de estos relatos es el principal: la investigación policiaca (¿Quién mató a don Jesús?), los restantes se encuentran subordinados o se desprenden de él. Dos de éstos cumplen la función de nexos: la historia de don Jesús y la historia de la obra. Para el Desarrollo de estos relatos en la novela se impuso –lo que considero parte de la experimentación- la necesidad de seguir un procedimiento de alternancia en el desarrollo de éstas pues el novelista parece verse precisado a interrumpir y continuar sus relatos –como un tejedor- y a

desarrollarlos de manera alternada o intermitente. Por esta razón del primer y principal hilo narrativo de la novela se nos presenta, al iniciarse ésta, sólo la punta.

De este manejo experimental del relato y del punto de vista en la novela se desprende una atmósfera de misterio que nos lleva más allá de la respuesta a la pregunta "¿Quién mató a don Jesús?" y nos obliga a formularnos otra, ¿Quién nos ha contado esta historia? ¿Con qué propósito?.

Al responder a la cuestión anterior, descubrimos que lo que hemos leído son las reflexiones, las hipótesis de la investigación policíaca del enigmático "hombre de la corbata a rayas" que aparece y desaparece a lo largo de la obra. Y, si esta respuesta es correcta, nos instalamos en un espacio puramente mental, abstracto desde el cual el Leñero, o el autor busca obligarnos a presenciar, a ser testigos asombrados de un conjunto de acontecimientos. Entonces, surge la idea, la evidencia clara, nítida de que nos hallamos ante una visión alegórica, onírica de una realidad, y que ésta ha buscado y encontrado –gracias a la experimentación– una forma calidoscópica.

Otra categoría del discurso narrativo, vinculado estrechamente al del relato, es el de los personajes. Estos aparecen manejados de manera alternada por el narrador. El entrecruzamiento de los hilos narrativos obliga al narrador a pasar de un personaje a otro y, en ocasiones, a detenerse ampliamente en uno sólo de ellos. Estos procedimientos narrativos aparecen de manera muy intensa y clara

en el primer capítulo. En éste –como ya lo hemos señalado- aparecen todos los personajes –menos uno-, todos los hilos narrativos –menos uno-, pero, algunos surgen de una manera vertiginosa, otros con menos vertigo, mientras que a otros más los podemos mirar de modo más preciso, mas claro.

El manejo del tiempo y del espacio –subordinado al binomio relato-personaje sufre, también, los efectos de la experimentación: su presentación no es lineal y única sino fragmentada y cambiante. El relato principal se inicia con un pasado absoluto: “Lo encontró Isidro...” para continuar con la descripción de un conjunto de acciones o de escenas que nos muestran a los personajes en un presente histórico desde donde retroceden, nuevamente a diferentes momentos del pasado. El espacio físico de la novela es cambiante, oscila entre la ciudad y el campo: se va de la obra a la vivienda de Isidro, o de la cantina al campo...

El lector al cambiar con sus dedos las páginas de la novela está al mismo tiempo haciendo girar el calidoscopio en el que –desde la mirilla- el punto de vista, observa transformarse –allá, en el otro extremo del juguete- las situaciones integradas por las escenas, los cuadros, las imágenes que forman las cuentecillas relato-personaje, tiempo-espacio, con las que se construye el edificio novelesco de Los albañiles.

En el calidoscopio, la luz y el movimiento son dos factores que influyen de manera determinante para que el juega con el juguete se maraville al seguir con la

mirada las figuras que se van formando, en el otro extremo, gracias a la intervención de esa luz y de ese movimiento.

En Los albañiles, un papel semejante juegan la experimentación que hace el novelista con el estilo del discurso al que se subordinan, también, el uso de las formas del discurso.

El estilo del discurso presenta las mismas características que el punto de vista y que el relato: la metamorfosis o transformación constante que trae consigo el cambio brusco, frecuente, repentino del estilo del discurso: la alternancia.

Estos cambios son otro más de los recursos o mecanismos que permiten al autor producir ese ritmo vertiginoso de algunos momentos de la novela y producir la impresión de estar con el ojo frente a un calidoscopio. Volvamos a los primeros párrafos de la novela:

“Lo encontró Isidro, el peón de quince años que cargando un bote de mezcla, arrastrando una carretilla, enrollando la manguera, corriendo a traer un refresco, recogiendo las palas, buscando el bote de clavos, regresando a la bodega, aparecía y desaparecía como un fantasma urgido por los gritos de jacinto. Apúrate – apúrate – apúrate – apúrate- apúrate.

Tropezaba en el andamio:

- Bruto.

Al tratar de conservar el equilibrio soltaba el bote de mezcla:

- Imbécil.

La mezcla se derramaba en las vigas y goteaba el suelo:

- Pendejo.

Reían los albañiles y reía don Jesús.

- Pero lo que pasa es que yo no me río de ti igual que ellos, me río de lo chistoso del azotón que diste, nada más. ahí está la diferencia –le decía a las ocho de la noche, cuando ya solos los dos, el viejo se disponía a continuar relatando cómo fue que a la edad de quince años empezó a trabajar en las minas de Zacatecas.²⁵

²⁵ Leñero, Op. cit. p.1

En el párrafo transcrito predomina el estilo directo del discurso, ya que escuchamos directamente las voces del narrador, las voces de varios de los albañiles y la voz de don Jesús. Es pertinente señalar cómo va de lo general –la voz anónima del narrador- a lo particular: la voz de don Jesús.

Pero, en el siguiente párrafo se presenta un cambio brusco, repentino: el narrador está describiendo tanto al personaje como al ambiente, cuando, de pronto, empieza a glosar, a reproducir de manera indirecta la voz de don Jesús y las experiencias de Isidro para, poco después, volver a escuchar y ver directamente a los personajes.

Así pues, el manejo del estilo del discurso sigue la misma ley de alternancia y combinación que produce los efectos de oscurecimiento / iluminación, alejamiento / acercamiento del personaje que recuerdan los movimientos de la cámara cinematográfica.

Subordinado al estilo del estilo del discurso se encuentra el manejo de las formas del mismo. Las características del manejo de estas categorías discursivas son uno de los elementos que imprimen a Los albañiles el ritmo, a veces, vertiginoso de su estructura dinámica. El cambio brusco, repentino, a veces rapidísimo de las formas del discurso logra producir ese ritmo. La cual podemos advertir tanto en los tres primeros párrafos transcritos como a lo largo del corpus novelesco.

En dichos párrafos es posible advertir, además, la ley de construcción observada en el punto de vista, el relato, los personajes, el tiempo: la metamorfosis, combinación y alternancia. La primera forma del discurso empleada por el narrador es la narración. Se narra el encuentro del cadáver. Pero inmediatamente esta forma del discurso se metamorfosea para ser la narración-descripción de las actividades de Isidro y de su relación con los albañiles. De manera perifrástica se construye una prosopografía del lugar donde ocurrió el asesinato: la obra. En la construcción de esta prosopografía se emplea, también, el diálogo –reproduce las voces, los dichos de los personajes- y, además, cede la palabra al personaje principal –al más anciano- para que monologue.

Al concluir la lectura de la novela, el lector puede quedar asombrado, principalmente por dos motivos: porque no queda claro quién asesinó a don Jesús, y porque percibe la sólida construcción del edificio novelesco y el ensamblaje perfecto de construcción de la estructura de Los albañiles.

¿Cuál es el mecanismo, el subterfugio literario que permite conseguir éste ensamblaje perfecto?

El esquema básico oyente-hablante o hablante-oyente juega un papel definitivo en la construcción de la novela. Es este subterfugio el causante del

ensamblaje perfecto y el que produce la ley generador del dinamismo en la estructura de Los albañiles.

En esta situación discursiva el hablante inicia un tema que no concluye porque –de pronto- recuerda otro y desea iniciar la exposición de este segundo tema, pero al mismo tiempo siente la necesidad de concluir el que había empezado. Continúa así mientras dura su exposición: dando saltos de un tema a otro, alternando los diferentes fragmentos de los diferentes relatos que integran su discurso, combinándolos uno con otro, entretejiéndolos para dar forma, así a la totalidad de su discurso.

En la cimentación de Los albañiles, allá abajo, en lo más profundo de la estructura, en la obra negra de la novela se encuentra este esquema: un personaje que cumple solamente la función de oír, de escuchar lo que dicen otros personajes: “el hombre de la corbata a rayas”, el investigador policiaco. Todos los demás personajes hablan y son escuchados, seguidos, perseguidos por el investigador; pero, también, por el lector, que a su vez escucha, sigue, persigue, ve a los personajes desde la mirilla de un calidoscopio.

Esta situación, esta imagen de alguien que escucha a alguien, de alguien que ve a alguien recuerda el momento de la confesión o al de la entrevista psiquiátrica o psicoanalítica y, finalmente, recuerda a la actividad de un periodista quien anda de una lado a otro en busca de información.

Vemos, entonces, que la construcción de la novela se apoya, radicalmente, en el habla, en el coloquio familiar o diario donde se pasa de un tema a otro –sin previo aviso- donde se mezclan situaciones, donde se interrumpen ahora, para continuarlos más adelante. El coloquio familiar es ese terreno accidentado que permitió se realizara la construcción de una estructura novelística calidoscópica.

Es pertinente, en este momento de nuestra exposición señalar que las imágenes visuales y auditivas son las más intensas a lo largo del corpus novelesco. Todo el tiempo que dura la lectura de la novela el lector no deja de percibir que un ojo persigue los acontecimientos y una voz que se transmuta incesantemente se encarga de glosar, de narrar, de describir, de presentar el resultado de sus indagaciones.

3. La teoría de la estructura calidoscópica.

La persona que tiene en sus manos el calidoscopio, después de un rato de estar jugando con él y de estar viendo a través de la mirilla cómo en el otro extremo aparecen y desaparecen caprichosas figuras, se pregunta si existe una ley o principio que rija esa metamorfosis incesante.

Lo mismo ocurre con el lector atento de la novela. En la lectura del tercer capítulo, ese en el que se desarrollan los temas de la relación entre el "Patotas" y

el "Nene", del noviazgo entre Celerina e Isidro, del encuentro entre don Jesús y Celerina, también aparece la teoría que explica y justifica la novela. A continuación detallaremos esta última afirmación.

En primer lugar, en el tercer capítulo, cobra mayor fuerza, mayor intensidad, cierto personaje que en los dos capítulos anteriores apenas si había aparecido: "el hombre de la corbata de rayas" y sus ayudantes. En las veintisiete páginas del primer capítulo apareció una vez; en las diez y siete del segundo, dos; y en las diez y siete de éste, siete veces.

La misteriosa presencia de este personaje se termina y se convierte en un elemento clave en la arquitectura de la novela. ¿Por qué?

La primera línea de este capítulo es la siguiente: "Cuando el hombre de la corbata a rayas cerró la puerta", nos indica que ese "hombre de la corbata a rayas" se encuentra dentro de alguna habitación, puesto que, a continuación, se describen los movimientos de Pérez Gómez quien juega con unas fichas de dominó. Esta alusión a un espacio cerrado, a el interior de una habitación hacen pensar que se trata de una alegoría de la cabeza, del cerebro, de la conciencia del hombre, de un hombre que tiene la misión de encontrar la respuesta a una pregunta: ¿Quién mató a don Jesús?

Y es, desde dentro de esta habitación, desde dentro de este espacio cerrado, dentro de esta cabeza, dentro de este cerebro, dentro de esta conciencia donde se ven, donde se escucha, donde se reconstruyen, donde se presencian los acontecimientos que dieron origen a la muerte de don Jesús.

Por estas razones "el hombre de la corbata a rayas" se transforma en el elemento clave para la construcción de la novela. En lo sucesivo, será el ojo, la oreja, la conciencia, la mirilla que va a permitir al lector mirar, escuchar, seguir las figuras, las escenas de este fascinante calidoscopio que es el mundo de Los albañiles.

En segundo lugar, también, en este tercer capítulo, se sugiere otro principio o premisa de la teoría sobre la cual fue construida la novela: "el azar, el capricho, el juego.

"Pérez Gómez puso las palmas de las manos sobre las fichas de dominó; sin tocarlas todavía esperó a que se dejaran de oír los pasos por el corredor para volver la cabeza hacia el centro de la mesa, dirigir durante breves segundos una mirada de complicidad a sus compañeros y comenzar por fin —primero suavemente, sin hablar, concentrándose en su tarea, y después acelerando el

movimiento de las manos: una por arriba y otra por abajo, alternadamente, procurando no hacerlas tropezar —a revolver las fichas.”²⁶

“De nuevo frente al escritorio, el hombre de la corbata a rayas se mesó los cabellos. Don Jesús —Jacinto. Sergio García —Don Jesús. Isidro —don Jesús. Isidro —Jacinto. Federico Zamora —don Jesús. Jacinto —Federico Zamora. Don Jesús —Jacinto. Jacinto —Jacinto. Don Jesús —Jacinto trabados en una misteriosa relación durante los siete — ocho- nueve meses que llevaba la obra, a punto de ser terminado cuando sucedió la desgracia —el crimen- con Federico Zamora, el “Nene”, haciéndose nuevamente cargo, dando órdenes...”²⁷

En los párrafos transcritos aparece otro elemento: el juego de dominó, que parece aportar otro elemento, otra premisa de la teoría sobre la que fue construida la novela. Los personajes de Los albañiles aparecen aquí en nueve relaciones que recuerdan a las fichas del dominó y sugiriendo la posibilidad de relacionarse de muchas maneras, entre sí, en el juego del dominó: las combinaciones de las fichas son múltiples, y las formas que pueden dibujar, infinitas. En la novela se

²⁶ *Idem.* p.47

²⁷ *Ibidem.* p.47

nos presentan sólo algunas de esas relaciones, las suficientes, las necesarias para construir la estructura novelística.

En este capítulo, el novelista Vicente Leñero parece exponer su método: iniciar una novela –como una investigación policiaca- con una idea un tanto vaga, que a lo largo del tiempo que dura la ejecución-investigación, (la estructura de la novela) se va precisando, aclarando, y es la ejecución de la novela – investigación la que va a ir arrojando, revelando sus fundamentos teóricos. No hay una teoría a priori sobre la que se va a construir la novela, sino que la teoría (objetivo de la investigación) va surgiendo paralelamente al proceso de escritura.

Por estas razones, a partir de este capítulo, “el hombre de la corbata a rayas” va a continuar con su investigación de manera más clara, más sistemática, pues tiene como objetivo central indagar las relaciones entre los diferentes personajes y las motivaciones, los sentimientos que estas mismas relaciones hayan hecho aparecer, el novelista, por su parte, va a proseguir, también, su trabajo de manera más clara, precisa y sistemática puesto que ya posee una teoría, una idea muy clara, sobre la cual construir su novela; al lector, finalmente, ya se le han dado los datos necesarios para que se entregue al trabajo de leer y comprender la novela.

Para que no quede ninguna duda sobre las afirmaciones anteriores, veamos qué ocurre más adelante en la novela.

A lo largo de la novela aparecen en varias ocasiones los investigadores policíacos jugando dominó. El narrador omnisciente describe la atmósfera, el ambiente que rodea a estos personajes: están sentados en torno de una mesa y envueltos por el humo del cigarro. Ahora bien, estos personajes y su juego, son simple y sencillamente un elemento más de utilería, ¿un dato más para la ambientación de la atmósfera policíaca de la novela? O su aparición y, particularmente, el juego de dominó cumplen otra función? Es decir están dentro de la novela con otra intención?.

Parece que la respuesta es sí, en virtud de que la aparición de los jugadores de dominó se intensifica a través de la novela, hasta adquirir una presencia de excepcional nitidez en el capítulo tercero de la misma (un capítulo clave) y, después se desvanece hasta convertirse en un fantasma, en una débil presencia, en un delgadísimo hilo de araña, en los siguientes siete capítulos, para volver a adquirir la intensidad del capítulo tercero en el undécimo.

Las características de estas apariciones pueden sugerir la forma de la novela: caprichosa, azarosa, juguetona porque siguen las leyes del azar, del capricho, del juego que es –a veces- toda investigación policíaca, o todo el proceso de escritura de una novela por lo que adopta, en esta novela, ya la forma de una línea recta, ya la de líneas que se cruzan y se entrecruzan hasta dibujar una forma armónica o desproporcionada y una investigación narrativo-policíaca que lo conducen no al descubrimiento de un asesino, sino a la construcción –con sus manos de

ingeniero- de una estructura novelística que adopta la forma y el dinamismo de un sueño, de un calidoscopio ya que:

“A una novela cuyo sujeto es un grupo, corresponde una técnica grupal y polifónica: la biografía lineal, coherente con el héroe novelístico del período individualista no tiene cabida en Los albañiles; son biografías móviles, fundidas narrativa y humanamente: cada uno contribuyó a hacer del otro lo que actualmente es, y el grupo es el praxis común de cada uno de ellos. Ni biografía lineal, ni narración lineal, ni cronología lineal: la novela se presenta como una superficie donde pueden aislarse puntos, líneas, figuras geométricas o irregulares; esta superficie se construye por bloques, bloques narrativos, temporales, bloques de hombres. Hay una extrema coherencia entre modos narrativos, modos de la cronología y modos humanos en el interior del grupo. La técnica del observador omnisciente, los monólogos interiores, el discurso directo, el indirecto, el puro diálogo, la cronología traspuesta, los retornos hacia atrás y pseudo retornos, las escenas “falsas”, las conjeturas visualizadas narrativamente, los falsos recuerdos constituyen un coro que expresa al grupo. Cada personaje

de Leñero es una subjetividad en bruto, y la totalización de las subjetividades por parte del detective hace la interioridad del conjunto".²⁸

4.- La transgresión policiaca.

Los albañiles es una novela indudablemente emparentada con la novela policiaca aunque, en sentido estricto, no es una novela policiaca.

Su autor toma algunas piezas con las que se construye el cuerpo novelesco policiaco, como el crimen, el detective que busca aclarar el misterioso asesinato, y la investigación. Pero no construye estrictamente, una novela policiaca.

Lo que hace es tomar algunas de las reglas de la novela policiaca, no para someterse a ellas, sino para transgredirlas, para imprimirles otro sentido y conseguir otros resultados: la experimentación.

Observemos, ahora, cómo la experimentación con el género policiaco es otro más de los recursos de que se vale Vicente Leñero para construir la estructura calidoscópica de Los albañiles.

²⁸ Ludmer, Iris Josefina, "Los albañiles", *Lector y actor, en Nueva novela latinoamericana, Argentina, 1976. Editorial Paidós, Colección "Letras Masyúsculas". Núm. 12, Tomo I, p. 208.*

La "...novela policiaca es un género misterioso...";²⁹ "...es un relato consagrado, ante todo, al descubrimiento metódico y gradual –por medio de instrumentos racionales y de circunstancias exactas- de un acontecimiento misterioso";³⁰ la novela policial busca el suspenso: "no pretender que la novela policial se convierta en novela de análisis psicológico, no significa subestimarla. ¿Qué importa si su contenido psicológico es falso o arbitrario si de todos modos logra mantenernos en suspenso asustados y sin aliento hasta el final? Su propósito no es sondear los misterios del alma sino hacer actuar a las marionetas con el movimiento implacable de un reloj".³¹

La transgresión a la novela policiaca que Vicente Leñero realiza en Los albañiles consiste en escribir una novela policiaca que la niega en tanto que se busca a un asesino y no se le encuentra, y en tanto que –al contrario de la novela policiaca- Leñero sí realiza un análisis psicológico de sus personajes y aún más: se preocupa por realizar el análisis no sólo de un individuo sino de un grupo social: ese sector de los marginados, de los subempleados, de los que – paradójicamente- construyen casas para no contar con una: Los albañiles. la prueba más clara para apoyar las afirmaciones anteriores la constituyen, precisamente, las páginas del primer capítulo de la novela.

²⁹ Boileau-Narcejac, La novela policial, tr. Basilia Papastamatín, Buenos Aires, Argentina, Paidós, 1968, (Letras Mayúsculas, 7), p. 11.

³⁰ *Op. cit.* p. 13.

³¹ *Idem.* p. 13.

En éste el novelista se ocupa de la presentación de los personajes y del planteamiento del problema, de la presentación de la causa que desencadenó el relato: ¿Quién mató a don Jesús? Pero nunca aparecen los detectives aunque se encuentren ahí. En este capítulo el narrador se ocupa de la relación don Jesús-Isidro a través de la cual se muestra, además, la relación del asesinado con los demás albañiles, caracterizando a éstos, pero, sobre todo, a don Jesús, psicológicamente. A lo largo del capítulo se sugiere –con pinceladas exactas- que don Jesús padece un delirio de persecución y, además, se presentan las ideas de este personaje con respecto a la mujer, la propiedad privada y el robo, con lo que se persigue una aproximación a la mentalidad de los albañiles a través de las ideas de uno de éstos.

Vemos, pues, que los personajes de Los albañiles no son marionetas manejadas caprichosamente por el novelista sino esencias “personajes” a través de los cuales se busca sondear los laberintos del alma de un grupo marginado.

Pero ésta no es la única transgresión. Continuemos nuestro análisis comparativo.

“El autor de la novela policial le plantea al lector un problema que éste debe tratar de resolver; es mejor, entonces, que el autor no se valga de recursos que faciliten demasiado esta tarea <...> se podría definir en forma sintética la novela

policial como la narración de una 'caza del hombre', pero —y esto es fundamental— de una caza en la que se utiliza un tipo de razonamiento que interpreta hechos en apariencia insignificantes para extraer de ellos una conclusión <...> si no lo empleara, no sería una novela policial sino una novela de aventuras o una novela de análisis psicológico.³²

En Los albañiles Leñero plantea un problema al lector y a lo largo del cuerpo novelesco le ofrece los datos necesarios para que éste trate de resolver el problema; pero, el lector, se encuentra frente a una paradoja porque todos los personajes, absolutamente todos, incluso el asesinado, son sospechosos de haber cometido el asesinato e, incluso, el propio lector es conducido a la idea de que también él es sospechoso, como el capítulo final de la novela parece ser el momento en el que se plantea la sugerencia: hasta qué punto todos somos responsables de ese asesinato, de esa marginación en la que viven los albañiles. La novela policial es la 'caza del hombre', sí, pero no la caza del asesino, sino del hombre, entendido éste, como el género humano.

Pero considero que si Vicente Leñero transgrede las reglas del género policiaco para construir una novela policiaca que no quiere serlo, no lo hace por simple capricho sino porque la novela se halla en busca de su identidad, de su

³² *Ibidem.* p. 13.

estructura y esa transgresión es un paso que la lleva a definirse, a estructurarse así.

Otro más –de esos pasos- es la científicidad con la que se construye el relato policiaco.

Debajo de la construcción de las novelas policiacas se encuentra la metodología científica. Veamos un ejemplo. Entre los cientos, miles de libros de una biblioteca dedicada, exclusivamente, al género policiaco, tomemos una novela de Sir Arthur Conan Doyle, Un crimen extraño. De inmediato la lectura de este relato se vuelve apasionante. En la novela todo es misterioso, fascinante. Son los efectos desencadenados por la intriga y que despiertan el interés, la curiosidad del lector. A través de la lectura de la obra nos enteramos que ésta ha sido escrita por el amigo inseparable de Sherlock Homes, el doctor John Watson, que en ella se narran y describen las circunstancias en las cuales conocieron y la manera como Sherlock despeja, de manera asombrosa –apoyándose en la metodología inductivo-deductiva-las incógnitas de un doble, triple asesinato.

En las primeras páginas de la novela vemos aparecer al joven Sherlock y de inmediato percibimos su espíritu científico. Lo miramos aplicando los métodos inductivo y deductivo y, sus desplantes como investigador que, en el lugar de los hechos, observa, sigue, persigue, hasta los más mínimos detalles para recoger datos que le permiten construir la primera hipótesis que le funcionará como brújula

para lanzarse a la búsqueda de él o los asesinos –a someter su hipótesis a los rigores de la experimentación- para, después de ésta, reconstruir, reestructurar su hipótesis de trabajo y/o formular nuevas y así lanzarse, de nuevo, a la fascinante aventura de la experimentación en la que somete a prueba no solo a la hipótesis, sino, también, al investigador y sus métodos.

El resultado de ver –de esta manera- a un científico, a un investigador, a un policía es la fascinación, el interés. Y éste es constante, en virtud de que la intriga va en aumento, en un crescendo infernal, como ese crescendo que se encuentra en las obras de Maurice Ravel (el Bolero) o en el Sensemaya de Silvestre Revueltas, sí de composición musical se trata.

La novela busca mantener al lector en vilo, sin aliento. Lograr que una vez que ha empezado a leerla no pueda soltarla. Está atrapado. Quiere saber qué va a pasar y con tal de saberlo sigue devorando las líneas, los párrafos, las páginas, los capítulos de la novela.

Pero, lo más sorprendente e interesante de todo esto es cómo los gérmenes del dinamismo, de la agilidad de la estructura calidoscópica de Los albañiles se pueden encontrar ya en esta novela policíaca.

El procedimiento principal para la construcción de Un crimen extraño es la estrategia discursiva adoptada por el escritor. Al ir leyendo la novela nos damos

cuenta de que –en realidad- estamos leyendo las notas, los recuerdos, las memorias de John Watson. Es decir que estamos siguiendo la reconstrucción del caso a través de los recuerdos y notas del doctor Watson quien nos refiere lo que ha visto como testigo presencial. El novelista decidió, entonces, emplear un narrador testigo. Sucede, exactamente lo mismo en Los albañiles sólo que, en ésta novela, no leemos lo que un testigo presencial de los hechos narra, sino que asistimos como testigos presenciales a los procesos mentales –ahí mismo dónde se dan-: en el cerebro del investigador. Y, cuando leemos, gracias a los recursos del novelista, miramos muy de cerca el devenir de los acontecimientos. Nos transformamos en el investigador. Encarnamos en la figura del misterioso “hombre de la corbata a rayas”.

Este paralelismo en los procedimientos técnicos de construcción de Un crimen extraño y Los albañiles es revelador porque muestra cómo el escritor Vicente Leñero va más allá en el camino que los novelistas policíacos han empezado a trazar. El lector de Los albañiles es el testigo, el investigador. La conciencia humana que busca desentrañar el misterio de –el mayor de los asesinatos-: la marginación, la pobreza.

Para conseguir ese propósito –entonces igual que sir Arthur Conan Doyle- Leñero se vale de la construcción en abismo: una voz dentro de la voz: dentro de la conciencia del “hombre de la corbata a rayas” se escucha la voz de Isidro que recuerda a la de don Jesús; igual que en Un crimen extraño el doctor Watson

transcribe lo que a su vez el policía Gregson ha escrito y referido a Sherlock: su entrevista con la señora Charpenter. (pp. 32-33).

Los cambios bruscos de perspectiva narrativa se presentan, también, en Un crimen extraño aunque no con la insistencia que se presentan en Los albañiles.

En la segunda parte de la novela se presenta un cambio brusco en su perspectiva narrativa. Al terminar la primera parte de Un crimen extraño, el lector sabe que el narrador de ésta es el Dr. Watson, es decir un narrador testigo. Por esta razón su desconcierto e intriga aumenta, cuando, en la segunda parte de la obra, advierte la presencia, no la del Dr. Watson, sino la de una voz anónima. La de un narrador omnisciente y el desarrollo de un tema que –en apariencia- no tiene nada que ver con la materia de que se había venido tratando en la primera parte.

El lector se queda estupefacto, sorprendido, no comprende qué es lo que ocurre. Pero, al continuar con la lectura comprende que toda investigación –y la policíaca no es la excepción- es sorprendente en virtud de que durante el proceso de investigación emergen imágenes, escenas, situaciones verdaderamente inusitadas, inimaginables. Como si se estuviera ante un calidoscopio.

Todas esas imágenes son reveladas gracias a que el manejo del método científico es la estrategia que posibilita la formación de nuevas hipótesis, de

nuevas tesis que al ser sometidas a la comprobación revelan nuevas imágenes, nuevas situaciones, nuevas causas que han conducido a la construcción de un camino que al ser expuesto se ha convertido en una estructura sorprendente por lo contradictoria, por lo dinámica, por lo viva.

La novela policíaca “es una investigación realizada racionalmente, incluso científicamente”.³³ Vemos así, entonces, que “el misterio y la investigación están relacionados dialécticamente. El misterio y la investigación son dos elementos antagónicos y complementarios cuya alianza siempre inestable, va a construir la esencia misma de la novela policíaca”.³⁴

Los albañiles se inicia con la ambigua afirmación que instala en el misterio, en la duda: “Lo encontró Isidro...” ¿Qué encontró? o ¿A quién encontró? Más adelante sabemos que al cadáver. Es entonces cuando surge la pregunta ¿quién mató a don Jesús? Y una vez formulada ésta surge la investigación ya que se encuentran presentes esos “dos elementos antagónicos y complementarios cuya alianza siempre inestable, va a constituir la esencia misma de la novela policíaca”.

Una vez que ya hemos examinado los mecanismos (métodos, procedimientos, principios, leyes, transgresiones) seguidos por nuestro autor para la edificación de la estructura calidoscópica de Los albañiles, estamos en

³³ Boileau, *Narcejac*, *Op. cit.* p. 14.

³⁴ *Idem.* p. 14.

condiciones de examinar las cuentecillas –el lenguaje simbólico- de vidrio que nuestro autor depositó –allá, en el otro extremo del juguete- e intentar desentrañar su –en apariencia- claro mensaje, como ocurre en los sueños, en los que, a diferencia de nuestro objeto de estudio, la historia o mensaje aparente es confuso, oscuro, absurdo, irracional.

CAPITULO TERCERO

SIMBOLISMO DE LOS ALBAÑILES

Aunado al impacto inicial –nos referimos a la sorpresa, a la fascinación, al misterio-, se encuentra otro elemento intrínseco al juguete y al juego: el dinamismo. El juguete del calidoscopio exige la participación del jugador. No puede existir el juego si no hay quien juegue. La vida es relación y acción. En el calidoscopio, en el sueño, en Los albañiles se observan las consecuencias desencadenadas por la esencia de la vida.

Para intentar mostrar cómo se expresa esa esencia vamos a seguir la teoría de la interpretación de los sueños por lo que se hace necesario evidenciar lo manifiesto del relato para extraer lo latente a través de los símbolos universales.

Afirmamos, fundados en el análisis de la novela, que son tres los símbolos universales de nuestro objeto de estudio: Don Jesús, “el hombre de la corbata a rayas” y la estructura calidoscópica; ambos, personajes y estructura se vinculan dialécticamente, de manera tal que podrían reducirse a uno solo: el conjunto de peculiaridades de un carácter social.

Al construir la estructura calidoscópica de Los albañiles Vicente Leñero abrió la posibilidad de instalar la mirada, la conciencia ante un mundo que es la expresión simbólica de un fenómeno recurrente en la realidad: la marginación y lo que se halla en el fondo del problema.

En efecto, la mirada, la conciencia al instalarse en la mirilla del calidoscopio observa, analiza y es sacudida por el misterio del asesinato de Don Jesús.

La muerte de Don Jesús se plantea como un misterio que aclarar; para hacerlo se realiza la investigación policiaca y se interroga a todos aquellos que estuvieron vinculados con el asesinado con el objeto de indagar si éstos individuos pudieron tener o no, motivos para matarlo. El resultado de esas pequizas muestra la posible culpabilidad de cada uno de los interrogados. Con esta evidencia Leñero no señala únicamente a los ingenieros y albañiles (maestros, plomeros, ayudantes, yeseros, pintores...) como los posibles asesinos, sino a la sociedad en conjunto: todos deseaban la muerte del velador; todos tenían un motivo para hacerlo. Además, es necesario considerar un dato para poder sostener la

afirmación anterior. Don Jesús, el nombre propio, el sustantivo individual es empleado aquí con una intención claramente simbólica: recordar a aquel otro Jesús, el de la historia, aquel que murió porque todos lo quisieron, porque todos lo deseaban. Jesucristo murió para redimir los pecados de toda la humanidad y así, salvarla; Jesús, el de la obra de la calle de Concepción Beistegui, muere cargado sobre sus espaldas todos los pecados, todos los vicios de la sociedad.

Sin lugar a duda la figura más importante, el personaje central de este universo novelesco es Don Jesús el velador. La existencia de los demás personajes está condicionada por la suya, todos y cada uno de los demás personajes están vinculados a él. De su actuación a lo largo de las páginas de la novela se desprenden las siguientes observaciones: socialmente se le puede ubicar como un individuo perteneciente a un lumpenproletariado; en cierto sentido es "activo" porque busca relacionarse con todos y establecer relaciones de dependencia; es receptivo, interesado, egoísta, obstinado, narcisista; es también un ladrón, un manipulador, chantajista, narcisista, vivo en el sentido de listo porque busca conseguir algo a partir del mínimo esfuerzo y, por si no fuera poco, es un cínico. Por todo lo anterior podemos concluir que es el más importante a pesar de que es el menos activo, es "el perro flaco al que se le cargan todas las pulgas" porque se le caracteriza, además como drogadicto, alcohólico, cleptómano, homosexual, epiléptico, extorsionador, violador de menores e ignorante. Para caracterizarlo, el novelista utiliza la propia voz de Don Jesús y la narración que de sus acciones hacen los demás personajes.

A continuación transcribimos un mínimo ejemplo –pálido- para apuntar nuestras observaciones:

-Y deja tú lo de la ropa- dijo Don Jesús poniendo una mano en el muslo de Isidro. Lo de la robadera pasa porque al fin y al cabo la ley de la vida es esa: el que madruga –lo dice el refrán- tiene el derecho de aprovecharse de los demás, que para algo sirva pasarse las noches con el ojo pelón mientras los demás duermen muy confiados como dando a entender que dejan lo suyo al vivo que se afana para conseguir lo que en último grado, mirando las cosas con calma, viene siendo de todos. A Don Jesús no le preocupaba la robadera. Fue una experiencia más que aprovechó después, adentro y afuera del manicomio, mientras sonaba su hora y el asesino llegaba una noche sin luna a abrirle la cabeza a tubazos. Sin esos robos en pequeña escala: la cartera de un buey, la fruta de una sirvienta zonza, las tortillas de un albañil pendejo, los cinco pesos que se piden y claro no se devuelve, la bolsa de una vieja emperifollada, andaría ahora mendigando por la calle como cualquier limosnero. Las cosas las hizo Dios para

que las disfrutaran los vivos, y a Dios mismo le hubiera gustado, desde que les dijo a Adán y a Eva; váyanse a la chingada, que todos pelaran los ojos. No todos lo entendieron y por eso hay tontos; porque también hay que ver de no haber tontos en este mundo sería muy difícil vivir, la gente andaría arrebatándose las cosas en la calle, lo cual es feo, se vería mal; unos a otros madrugándose y nadie que pusiera el orden porque ahora sí que cómo y para qué poner orden donde todos son vivos, a quién se va a proteger si cada quien se protege solo agenciándose lo que se encuentra y teniendo con ello lo suficiente para ir pasando en la medida de la habilidad de cada uno. La justicia y la cárcel las inventaron los débiles para proteger a esos pobres dejados que los hay y los habrá siempre, gracias a Dios desde luego, que así le facilita a uno la existencia sin que sea necesario ser muy abusado.³⁵

Además Leñero parece sugerir otra posibilidad: el asesino de Don Jesús fue él mismo. Si nos detenemos a reflexionar sobre las circunstancias de La muerte de este hombre podemos pensar que toda la novela está dedicada a demostrar en qué medida uno es el asesino de sí mismo o puede llegar a serlo. En las primeras

³⁵ Vicente Leñero, Los albañiles, pp. 12, 13.

páginas de la obra se nos muestra el carácter desquiciado, enajenado de Don Jesús, personaje esquizofrénico que, llevado por sus fantasías inconscientes termina matándose a sí mismo. Es dueño de un delirio de persecución que, probablemente, provocó su muerte. Esto es su autodestrucción. Y todos, en alguna medida, estamos expuestos a eso, a la autodestrucción, al autoaniquilamiento arrastrados por los fantasmas inconscientes. Si bien es cierto que en la novela, el único que muere es Don Jesús, uno de los propósitos del novelista –podemos pensar- es mostrarnos la inmensa capacidad que posee el hombre para autodestruirse motivado por problemas mentales. Es por esta razón por la que el autor no quiso que supiéramos quién mató a ese anciano para que sospecháramos de nuestras motivaciones, de las motivaciones de todos los personajes. En suma: para que sospecháramos de todos, incluso de nosotros mismos.

Don Jesús es un cadáver, representa La muerte del hombre: la marginación. Para expresar esto el novelista elige a un personaje y a un grupo claramente identificado. Este hombre y este grupo se expresan a través de las páginas de la novela por medio de un ritual.

“Los ritos son comunicaciones de grupos: El mensaje ritualizado es emitido por la comunidad y en su nombre. El emisor es el grupo y no el individuo”.³⁶ “En

³⁶ Guirau, Pierre, La semiología, 16 ed., México, Editorial Siglo XXI, 1987, p. 120.

todos esos ritos, el emisor es el grupo, ya sea en su totalidad o en forma de oficiantes a los cuales delega la comunicación. Pero siempre hay participación del grupo, aunque no sea por su presencia que se expresa en cantos, oraciones, silenciosos, hurras, por medio de los cuales los individuos manifiestan que toman parte en la comunicación".³⁷

El ritual elegido por nuestro novelista para mostrar al grupo y al tema central de la novela radica en la celebración de la fiesta del tres de mayo que se encuentra, significativamente, en las páginas 123, 124 (el total de páginas de la novela es de 250):

Ni Alvarez, ni Federico dicen más. Federico dirige una mirada de conjunto a la obra antes de levantar la vista y fijarla en lo más alto de la estructura donde aún está, adornada con papel de china, la cruz del tres de mayo. También Alvarez contempla la cruz hasta que un grito agudo los impulsa a torcer el cuello en un movimiento idéntico, paralelo, hacia abajo, hacia la derecha, hacia la izquierda: buscando el lugar de donde procede el grito que ha paralizado a los albañiles y movilizad las miradas en dirección a donde Don Jesús cae, de barriga, encima de un

³⁷ *Op. Cit. pp. 120, 121.*

cajón, después de golpearse contra la barda y rebotar hacia delante. Queda con la cabeza colgando, pero la siguiente convulsión lo hace rodar al suelo. Ya en tierra el cuerpo de Don Jesús se agita, frenético. Humberto se empeña en sujetarlo, de la cintura primero, de las piernas después: no sabe de dónde ni cómo porque el velador se convulsiona como una víbora atrapada. Es Jacinto quien lo agarra por fin de la cabeza; se la levanta bruscamente y gracias a un hábil ademán logra prensar el cuello del velador entre sus piernas; cierra los muslos. Ahora Humberto ya puede atenazarle los tobillos y Sergio García los brazos. Apretando el rostro congestionado de Don Jesús a la altura de la boca. Jacinto consigue introducirle un pedazo de madera entre los dientes. Después lo suelta. Lo sueltan también Humberto y Sergio García. El viejo ya no patalea. Han cesado las convulsiones, aunque le sigue saliendo espuma de la boca. Resuella, inconsciente. Sus ojos abiertos quedan fijos en el rostro de Federico, quien se vuelve de espaldas y sin pensarlo apoya una mano en el hombro de Álvarez.

El tres de mayo es el día de la Santa Cruz. En las obras en construcción los albañiles acostumbran hacer una cruz que adornan para colocarle en lo más alto

de la obra en la que se encuentran trabajando. Es una acción de gracias, una expresión grupal, un ritual. Este ritual termina con una fiesta y una borrachera. En Los albañiles es una clara alusión al hecho histórico de la crucifixión de Jesucristo; pero si esto es significativo, no es lo más revelador porque lo más importante es que todos los albañiles miran la cruz, cuando se escucha un grito (el producido por el ataque epiléptico de Don Jesús). En esta secuencia de la novela se muestra, se sugiere a otro más de los sospechosos del asesinato: el ataque epiléptico que pudo ser la causa del deceso del velador; pero, también el acontecimiento es el eco, la repetición del hecho histórico que terminó convirtiéndose en mito y religión oficial. Al caer Don Jesús víctima del ataque epiléptico es sujetado de tal manera que se nos muestra al Jesús crucificado, al Jesús que reúne en sí todos los males de la humanidad.

¿Ahora bien por qué esta cita se encuentra en el corazón de la novela? ¿Qué se trata de transmitir a través de esta secuencia simbólica?

A primera vista podemos advertir que el tema central de la novela es la investigación policíaca, la búsqueda del asesino de Don Jesús. Esto es la más evidente, pero no es la única intención del autor. La novela en su aspecto temática es múltiple, contradictoria y compleja por sus historias, sus personajes y su estructura.

Por otro parte, es necesario agregar que la riqueza temática de Los albañiles va a estar subordinada no únicamente a la voluntad del autor sino que –como un producto histórico- va a estar sujeta a las fuerzas históricas que influyeron en el ser social, en el individuo histórico que es su productor. Pero, además va a ser necesario, también, considerar la lectura que un lector específico hace en un momento específico que va a determinar una perspectiva específica y por lo tanto, una versión diferente –cada vez- de la novela.

Así pues, a la luz de estas consideraciones volvamos la mirada hacia el asunto sobre el que venimos reflexionando.

La cita, sin lugar a dudas, se encuentra en el corazón de la novela porque señala la preocupación central del novelista: la marginación. En el ámbito social Los albañiles ha sido considerada como una novela cuya principal intención ha sido denunciar la injusticia, la marginación y la explotación de que es víctima este sector de la sociedad. En efecto, para quienes están interesados en este tipo de problemática la novela ofrece una abundante serie de argumentos: un ingeniero explota a otros, los que a su vez explotan a un maestro de obras, quien a su vez explota a los albañiles que a su vez explotan... algunas de las causas por las que el campesinado mexicano empezó a abandonar (hacia la década de los cincuenta) el campo, las condiciones de vida de los campesinos arrojados a la ciudad de México, la desintegración de la familia de clase media proletaria, campesina

etcétera. Así, a través de la inserción de esta secuencia Leñero enfatiza el tema central.

Pero, para estar en condiciones de poder ampliar la interpretación del símbolo de La muerte de Don Jesús es necesario considerar las siguientes observaciones.

En el ámbito literario, quizá, sin que nuestro autor se lo haya propuesto, abordó otro tema en Los albañiles: el de realizar un ensayo de reunión de diversas tendencias novelísticas: la realista, la costumbrista, psicológica, policíaca, regionalista, urbana, naturalista, nouveau roman, hiperrealista y romántica o rosa. En realidad, puede pensarse que Los albañiles no es una novela: es el encuentro, la fusión, la reunión de varias tendencias novelísticas. Probablemente a este hecho se debe su rareza, singularidad y riqueza. Aunque es necesario aclarar que ésta, precisamente ésta es uno de los méritos de la obra: reunir, fusionar diversas tendencias novelísticas en una sola. Pero, en este sentido –hay que decirlo de una vez: la forma, la estructura, el diseño novelístico- representa un estallido, un derrumbe: la destrucción total en las formas de la novelística mexicana en su momento. De la mano del autor brotó tal cantidad de violencia durante el tiempo de su creación que –prácticamente- hizo estallar las formas tradicionales de la novelística mexicana –al antologarlas en una- con lo que aportó una nueva a nuestras letras: la de un calidoscopio.

Ahora, es necesario reflexionar sobre la destrucción y la creación, temas relacionados con el Misterio de la muerte de Don Jesús.

A nuestro novelista le atrae poderosa, mágicamente la enfermedad, la descomposición, la putrefacción, la muerte. Estos son algunos de los subtemas configuradores del tema central: El misterio de la muerte del hombre. Los subtemas enunciados son ríos que dan forma al gigantesco océano que es el Misterio, en el cual el novelista naufraga buscando nuevas formas, nuevos procedimientos, nuevos recursos y estructuras para elaborar su propia teoría de la novela. Teoría que para poder ser erigida y practicada tiene que destruir. Es por esta razón que el capítulo inicial de Los albañiles es violento, crudo, despiadado: la novela tradicional es destruida, minada, convertida en fragmentos por una poderosísima explosión: no se maneja siempre el mismo punto de vista (de un narrador omnisciente se pasa a un testigo o el monólogo de uno de los personajes); los movimientos temporales son bruscos y vertiginosos (pasa de un futuro absoluto a un presente histórico o a un pretérito remotísimo); el manejo de las formas del discurso no es muy clara, (rápidamente pasamos de una narración a una descripción y de pronto, súbitamente, escuchamos un diálogo o un monólogo; la persona gramatical varía continuamente como consecuencia del cambio de forma del discurso (de la tercera persona empleada en la narración y en la descripción pasamos a la segunda (el diálogo) o a la primera (pasa del estilo directo al indirecto con la mayor facilidad, sin empacho, sin prevenir al lector; los personajes no siempre son descritos uno por uno porque de pronto, pasa a otro y

luego a otro y, finalmente, el párrafo cambia muchísimo: en él ya no se desarrolla un solo asunto, un solo tema sino que en el mismo se inicia otro. Se parte de la destrucción, de la descomposición y se llega a la creación.

En otro sentido toda la novela es un símbolo de la conciencia del hombre, de su afán por aclarar un misterio, El misterio de la muerte del hombre. El hombre de la “corbata a rayas” –podemos pensar- es la materialización de esa preocupación, ya que todo lo que leemos no es otra cosa que el fluir de todas sus especulaciones, de su angustia y de su afán por aclarar el misterio de la muerte del hombre, por deslindar las diferentes maneras de enfrentar ese fenómeno alucinante y misterioso que es la vida. Y, “el hombre de la corbata a rayas”, todo el tiempo novelesco aparece envuelto en el misterio, es, por eso mismo, la personificación, la simbolización de la conciencia del hombre que se enfrenta al misterio de La muerte del hombre.

Colindando con ese misterio, la novela ofrece material para la reflexión sobre otro asunto: el de los límites entre la realidad y la fantasía. ¿Dónde termina la realidad y dónde empieza la imaginación? ¿Lo narrado en la novela es el resultado de la investigación policíaca? ¿Son las informaciones del investigador? Son únicamente las imaginaciones, las especulaciones del hombre de la “corbata a rayas”? ¿Cuáles son los límites entre realidad y fantasía?

En Los albañiles ocurre exactamente lo mismo que en esa pequeñísima novela de Juan Rulfo: Pedro Páramo. Los límites entre la realidad y la fantasía no existen. Es más, no existe ni siquiera la realidad porque a fin de cuentas todo es fantasía. Los personajes de Pedro Páramo deambulan entre la vida y la muerte. Eduviges Diada se le presenta a Juan Preciado cuando éste llega a Comala, o dando una posición más radical la ve desde su tumba y los lectores de esa novela vemos a través de los ojos del que está muerto lo que éste ve.

Así, en Los albañiles los lectores vemos lo que el investigador ve y lo que el investigador siente: violencia que se transmite a través del "desorden" inicial de la novela y, sucede esto porque el novelista no hace otra cosa que reflejar el mundo fracturado, desordenado, violento que ha estado viviendo: el México de principios de la década de los sesenta. Un mundo en descomposición, el mundo de los marginados, el mundo de los albañiles.

¿Cómo se refleja ese mundo fracturado, desordenado, en proceso de descomposición en la novela? ¿Qué características presenta?

En el aspecto formal ya hemos señalado cómo es la estructura de la novela y cuál es el significado de esa estructura. Ahora, vamos a acercarnos al mundo fracturado, en proceso de descomposición observando la forma que adopta la corrupción, analizando la manera en que aparecen el patriarcado, la familia, el machismo y el papel que la mujer desempeña en las páginas de la novela.

Cuando el lector se detiene a reflexionar sobre algunos hechos narrados en la novela se siente sorprendido e intrigado: El maestro Álvarez, responsable de la construcción del edificio de la avenida Cuahutémoc, se pone de acuerdo con Jacinto para que, paralelamente a la construcción del edificio, construyan, para el albañil compadre del Chapo, una casa sobre un terreno de la colonia Moctezuma sustrayendo el material necesario para esta obra de la construcción del edificio de la avenida Cuahutémoc. Es decir que en realidad se realizaban dos obras. Y, el ingeniero Zamora, dueño de la inmobiliaria, ¿no se daba cuenta? ¿Es o no evidente este hecho? ¿Lo veía o no?

Es prácticamente imposible suponer que el ingeniero Zamora no se diera cuenta de este hecho; y por esto mismo, por la evidencia de un suceso de tal naturaleza no puede pasar desapercibido, es posible deducir que entre los personajes de esta novela existían algunos acuerdos no dichos. Sabidos por todos; pero, también, callados por todos porque a todos convenían y perjudicaban.

Uno de estos acuerdos es el hecho ya descrito que pudo suceder porque así convenía a los intereses del ingeniero Zamora: el Chapo Álvarez era un hombre que controlaba a los albañiles, por eso lo toleraba.

Otro ejemplo de estos acuerdos no dichos es la aceptación de Jacinto para que con el material robado construyeran su casa. Al maestro Álvarez le convenía

esta situación porque de esta manera obtenía el silencio de Jacinto quien de sobra sabía que Álvarez le pagaba menos de lo que le cobraba al ingeniero por su trabajo. En el mismo caso se encuentra Don Jesús: es aceptado y tolerado en la obra porque así conviene a las necesidades del Chapo Álvarez (se puede acostar sin dificultades con la mujer del velador) y, al ingeniero Zamora (paga un salario bajo y tiene quien le "cuide la obra").

De estos acuerdos no dichos, sabidos por todos y, también, callados por todos, surge ese fenómeno social que conocemos con el nombre de corrupción y que también es complicidad ya que se queda uno callado mientras que no afecte los intereses personales a grado tal que se vuelva insoportable esa situación.

Podemos observar, además, a través de estas relaciones, una estructura patriarcal: todos los albañiles dependen del Chapo Álvarez, quien, a su vez

- depende del ingeniero Zamora.

A lo largo de las páginas de la novela aparecen seis núcleos familiares; cuatro de ellos se encuentran –igual que en Pedro Páramo, la excepcional novela de Juan Rulfo–, desmembradas, desintegradas, destruidas: la del velador de la obra, Don Jesús, su esposa, que vive quien sabe dónde, pero no con Don Jesús y la hija de ambos que sabe Dios dónde andará; la de Isidro, integrada solamente por él, su madre y sus hermanos; la de Jacinto quién abandonó a la esposa y a sus otros "hijos"; la de Sergio García: Concha, Celerina, sus sobrinos y el cuñado; y

dos aparecen “unidas”: la del Ingeniero Zamora, su esposa y el “Nene”; y la última es la de “El Patotas”.

Es interesante y sumamente revelador descubrir que junto a esos seis núcleos familiares, aparece otra posibilidad: la del individualismo, la de la independencia, la de no presentarse –con tanta fuerza- vínculos, relaciones familiares: el Chapo Álvarez no aparece relacionado con ningún grupo familiar, lo mismo sucede con Munguía, el esforzado agente policiaco.

Reflexionar sobre la influencia, sobre la interacción familia/individuo es reveladora: los personajes vinculados a un grupo familiar se encuentran frustrados, maniatados, entorpecidos, casi destruidos: Don Jesús, cabeza de familia es un ser monstruoso, grotesco; Isidro se encuentra naufragando en el anchuroso mar de la adolescencia, sin padre, con una madre a la que le preocupa que duerma bajo el mismo techo que ella y sus demás hijos, (“si vas a venir a dormir avísame con tiempo”); Jacinto quien recuerda nostálgico y triste al único hijo de quien si estaba seguro; Sergio García quien se encuentra enredado en complejíssimas relaciones castradoras con sus hermanas; y “El Nene”, inutilizado, convertido en un inmaduro, inseguro, caprichoso, en una caricatura por sus padres. En cambio, los personajes de quienes no se dan noticias de sus relaciones familiares, son personajes que se realizan en lo que ellos quieren, que buscan obtener provecho, sacar partido de lo que hacen: El Chapo Álvarez y Murguía.

Es un hecho indudable que la familia como institución y las relaciones de sus miembros han sufrido transformaciones en los últimos tiempos.

Hace algunos años la familia solía ser más conservadora, más recatada, más unida, más rodeada de fantasías: se envolvía en el ropaje de la apariencia, de la armonía. así nos describían las relaciones idílicas, casi paradisíacas de nuestros abuelos y bisabuelos: vivieron juntos toda la vida y fueron muy felices. Antaño, también, la familia solía reunirse tres veces al día en torno a la mesa: el desayuno, la comida, la cena eran compartidas por los hijos y su papá y mamá. La madre solía ocuparse única y exclusivamente de las tareas domésticas: asear la casa familiar, lavar y planchar, y preparar los alimentos. El mundo doméstico era el reino exclusivo de la mujer. Para el padre estaba destinado el mundo exterior, la calle, el trabajo lejos de la esposa y de los hijos; pero que se compensaba con el regreso, por la tarde, del padre. Existía una perfecta división del trabajo. A los hijos se les asignaban, cuando ya tenían una cierta edad, determinadas tareas en las actividades del hogar para las mujeres y ciertas obligaciones económicas para los hijos.

Pero nuestra ciudad se ha venido transformando. Y con su transformación se han venido transformando, también, la familia y las relaciones de los miembros de éstas. Los albañiles es un claro ejemplo de cómo esas familias y esas relaciones se han venido transformando: ya no se presenta a la familia unida, sino

desmembrada, destruida y sus relaciones ya no son de colaboración, sino de dependencia y dependencia causadora de frustraciones, de no realización, de convertirse en un ser desubicado (Sergio García), de transformarse en la caricatura de un ser humano ("El Nene"), de vivirse la vida como una maldición (Don Jesús) o de saberse un estorbo, una molestia (Isidro).

Es curioso observar, frente a esas relaciones destructivas, por dependientes, la aparición de una alternativa: la independencia.

El Chapo Álvarez y Murgía son un claro ejemplo de las consecuencias que traen consigo la independencia: una visión menos estrecha del futuro, una búsqueda más profunda del ser mismo, una mayor ubicación en el torrente de las relaciones humanas, una búsqueda del bien personal sin menoscabo del ajeno, es decir una mayor realización, una búsqueda constante, continua, infatigable de la superación, aún a costa de apartarse del rebaño, de la grey.

Los personajes masculinos de la novela establecen entre ellos relaciones de amistad: charlan entre ellos, conviven en las fiestas, se emborrachan juntos, establecen alianzas, se cuidan uno al otro (recuérdese especialmente la relación entre Isidro y Jacinto, o Jacinto —el Chapo Álvarez, o Jacinto —el "Patotas"), etcétera. Pero sus relaciones con el mundo femenino se limitan a la relación sexual, erótica: El Chapo con la esposa de Don Jesús, el ingeniero Zamora con la señora Camarena y con su esposa, la madre de Isidro con alguien que no

sabemos quién es. La única en la que se establecen vínculos de otra naturaleza es la de Isidro y Celerina. En ella, estos personajes, sobre todo Isidro trata de buscar, de establecer una relación de amistad: el viejo sueño de transformar a una mujer en la amiga, en la compañera, en la aliada. Pero Isidro fracasa porque Celerina tiene miedo, es muy joven y no puede apartarse de la costumbre, no puede, porque ni siquiera se imagina otro tipo de relación.

Así pues las relaciones de estos hombres con estas mujeres se limitan a la necesidad biológica: ser engendrador, semental, machos. Y esto sucede porque sobre la cabeza de los personajes gravita fuerte, poderosamente, una atmósfera: la de la ideología, la de la costumbre; y además, porque la preparación intelectual de estos hombres no les permite ni siquiera imaginar otro tipo de relación. Por estos motivos se comportan como machos: buscar, merodear a una mujer, conquistarla, poseerla y abandonarla o, preñarla y desconfiar de ella, no estar seguro de que los hijos concebidos por ella son propios; o, buscar a una mujer casada para no tener "problemas" y satisfacer las necesidades sexuales. Y, también por estos motivos se vuelven tímidos sexuales: no se refiere ninguna aventura sexual de "El Nene", Sergio García teme entrar al juego que la mesera le plantea en la fonda donde come; Jacinto se aleja temerosos, adolorido y desconfiado de su esposa, Isidro no sabe como acercarse a Celerina.

Los hombres y las mujeres de esta novela viven mundos diferentes, opuestos y, al parecer, en lugar de complementarse se repelen: la madre de Isidro aleja al

hijo por motivos obvios, Jacinto pone tierra de por medio entre su mujer y él, el Chapo Álvarez sólo se acerca a la mujer para saciar su apetito sexual, Don Jesús y su esposa están separados, Concha arremete contra su hermano, lo acusa de "maricón", el ingeniero Zamora busca a la Sra. Camarena para conseguir más barato el terreno y llevársela a la cama, su esposa es la madre de su hijo...

A lo largo de la novela aparecen catorce mujeres: Celerina, la esposa de Don Jesús, Concha, la hermana de Sergio García, Encarnación, una mesera, una señora en un camión, una maestra de inglés, la madre de Isidro, Panchita, la esposa de Jacinto y la señora Camarena, la esposa del ingeniero Zamora. De estas catorce mujeres, doce se encuentran ubicadas en la ciudad, cuatro de ellas pertenecen a la clase media, siete a trabajadores de la construcción y a dos se les sitúa en el campo.

La participación de estas mujeres en la novela es variable: va desde la presencia más intensa (Celerina, Concha, la mesera, la señora del camión), hasta la presencia circunstancial y fugaz: la maestra de inglés, Pachita, la esposa de Jacinto, Encarnación... A cuatro de estas mujeres se les presenta como mujeres que desempeñan una actividad económica; las diez restantes se les presenta claramente como dependientes, es decir que no desempeñan una actividad económica.

Las actitudes de estas mujeres son, también, variables: la señora Camarena es una mujer rica que satisface las expectativas económicas y eróticas del ingeniero Zamora; la madre de "El Nene" se advierte lejana, fría, da la impresión de haber sido sólo una incubadora; la maestra de inglés de Sergio es afectuosa, calculadora y explotadora por ello mismo es considerada con éste; la esposa de Don Jesús es el objeto sexual del Chapo Álvarez; Concha, la hermana de Sergio García es destructora, violenta: le refriega en las narices a su propio hermano sus sospechas de poca hombría; la mesera es coqueta, ligera, casi una buscona; la señora del camión es agresiva, impulsiva: se pone a discutir con el chofer del camión provocando con esto que la bajen por la fuerza; la madre de Isidro es presentada como una mujer que recibe misteriosas visitas nocturnas y que poco se ocupa de su hijo; Panchita es la alcahueta de la madre de Isidro: recibe a éste, cuando, por causa de las visitas nocturnas que la madre recibe, no puede permanecer en su casa; la comadre de Jacinto es presentada como una mujer difusora del culto al catolicismo, a la Virgen, es ignorante y fanática, la esposa de Jacinto es presentada por éste como una mujer fácil; Encarnación es una figura femenina un poco etérea, inaprensible: sabemos poco de ella; y, finalmente, Celerina: adolescente, ingenua crédula, miedosa. Ninguna de estas mujeres se presenta como una mujer interesada por otras cosas que no sean el mundo más inmediato, y ninguna de estas mujeres se presenta satisfecha, orgullosa de sí misma, realizada o realizándose: Leñero capta, muy bien, a las mujeres que deambulan por el mundo de los albañiles y las presenta como se las concibe en ese ambiente: meros objetos sexuales, carne que proporciona placer, no

compañía, ni compañerismo, sino lucha enfrentamiento, dolor: "la perdición de los hombres son las malditas mujeres".

Ahora podemos mirar con claridad los principales símbolos de la novela: el cadáver de Don Jesús, el "hombre de la corbata a rayas" y la estructura de la novela. ¿Qué simboliza cada uno de éstos?

El cadáver de Don Jesús simboliza la muerte del hombre, pero no de un hombre específico, sino del hombre en un sentido universal. a través de toda la indagación policiaca, el autor, parece sugerirnos, al buscar al posible asesino de Don Jesús, cuáles son las principales causas por las que muere un hombre; y no alcanzamos a comprender con claridad, necesitamos que transcurra el tiempo, para que el simbolismo del cadáver de Don Jesús empiece a aclarárenos.

¿Qué representa Don Jesús? Ya lo hemos anotado en páginas atrás; pero, en el fondo ¿es eso? ¿es, simplemente, el representante de la marginación?

El examen de los símbolos de la novela revela que más allá de lo evidente, se encuentra lo otro, lo latente: Don Jesús es el símbolo de la dependencia, de la improductividad, de la no realización humana.

La dependencia de Don Jesús es evidente a lo largo de las páginas de la narración: desde la primera se muestra vinculado a los demás personajes;

acontecimiento natural en todo ser humano pues la vida es relación, pero las relaciones establecidas por Don Jesús son de explotación, de exigencia y demanda a cambio de nada: se vincula con Isidro para explotarlo sexual y emocionalmente a él y a Celerina; su vinculación con los albañiles es para pedirles dinero prestado que ni siquiera se imagina que debe pagar; el “trabajo” que desempeña lo tiene porque así conviene a los intereses de El Chapo Álvarez y a su mujer, pues trabajando como velador pueden encontrarse para sus relaciones sexuales sin problemas de espacio, ni de horarios; Don Jesús es, entonces, utilizado, y por si no fuera suficiente, su trabajo es improductivo, parasitario, no produce, ni crea, ni aporta nada.

La muerte de este hombre se muestra en dos plano: la muerte espiritual y la muerte física; la muerte espiritual se puede dar aún en vida y es, la muerte, en realidad, más trágica, mientras que la muerte física es un acontecimiento –en cierto sentido ya prevista y –aunque lo es- menos trágica.

La muerte en el plano mental o espiritual es la muerte que más preocupa al novelista aunque no lo parezca. Esta muerte es un fenómeno complejo porque en ella se involucran causas psicológicas (individuales) y sociales (colectivas).

Desde el punto de vista del psicoanálisis humanista la causa principal de la muerte del hombre –en el plano mental- es la ausencia de autonomía, es decir la carencia de libertad e independencia y lo que esto implica: la enajenación de los

poderes del hombre: la razón, la imaginación y el amor, y esto es, precisamente, lo que le sucede, sobre todo a Don Jesús, aunque en mayor o menor medida le ocurre, también a Isidro, a "El Nene", a Sergio García, a Jacinto y –aunque no lo parece al Chapo Álvarez.

De tal manera, entonces, Los albañiles, es en el fondo, un penetrante examen de la dependencia desde el punto de vista psicológico y de la consecuencia principal de este fenómeno psicosocial: de la muerte del hombre en el plano mental. Don Jesús, en ningún momento de su experiencia humana busca la independencia con lo que enajena su capacidad de razonar, de imaginar y de amar.

Aparece, en este momento, la urgencia –para esclarecer este primer símbolo- de examinar el segundo: "el hombre de la corbata a rayas".

A la luz de nuestro enfoque teórico este símbolo representa lo que siempre está representando durante toda la novela: La conciencia del hombre, sí, del hombre en un sentido universal. Es –como ya lo hemos expuesto en otro momento de esta investigación- este personaje el que sigue, persigue a todos y cada uno de los personajes –aún al propio lector- y trata de esclarecer el asesinato, es decir, trata de esclarecer el problema de la muerte del hombre y al final, la novela abre todas las posibilidades: todos los personajes son sospechosos de esa muerte, porque en el fondo son responsables de ella, de su propia muerte,

simbolizada en el cadáver de Don Jesús. Aquí, encontramos, otro argumento para explicar por qué, el autor no culpabiliza a nadie o culpabiliza a todos. Este símbolo de la conciencia humana es el ojo que sigue, es la mirilla del calidoscopio –es decir de la complejidad de la vida- que nos abre la posibilidad de mirar – azorados, asombrados, perplejos- el fenómeno de la dependencia y la consecuencia de éste: la muerte espiritual del hombre.

Aquí los tres símbolos más importantes de la novela se vinculan dinámicamente para mostrar la eficacia y la congruencia de los mismos.

En el plano simbólico ¿Qué representa la estructura calidoscópica de la novela y cuál es su relación con los dos símbolos anteriores?

El calidoscopio como un juguete en el que todos sus elementos se encuentran dinámicamente vinculados pasa a representar al grupo social de los albañiles, es decir a un grupo representante de la dependencia, pero no a un grupo que se encuentra inmerso en un estado estático de dependencia sino a un grupo en el que la lucha por alcanzar el desarrollo de su poder de razonar –Sergio García- por alcanzar la realización del amor –Isidro-, por desarrollar su imaginación para empezar a crear -el mismo Don Jesús-, es decir: un grupo que sí bien es un representante de la dependencia, ésta –insistimos- no es estática, ni fatalista sino que es dinámica: muestra en verdad ciertos atisbos de esperanza, al mostrar a los personajes luchando, es decir viviendo.

La estructura calidoscópica de Los albañiles es en un plano simbólico la estructura del carácter social de los albañiles: el carácter improductivo, socialmente así se les necesita- para explotarlos, porque "una persona debe querer hacer lo que tiene que hacer". La sociedad debe producir no sólo herramientas y máquinas sino también el tipo de personalidad que emplea energía voluntariamente para cumplir un papel social. Este proceso de transformación de la energía psíquica general en energía psicosocial específica es mediada por el carácter social".³⁸

La principal característica del carácter improductivo es la ausencia de libertad e independencia y lo que esto implica: la enajenación de los poderes del hombre: la razón, la imaginación y el amor.

El grupo social de los albañiles es un grupo en el que existen fuertes lazos de dependencia, lo que les impide hacer uso de sus poderes: Sergio García quiere avanzar; pero las relaciones con su grupo familiar se lo impiden; Isidro está condenado, así se sugiere en la novela, a ser como Don Jesús; Jacinto, aunque es muy capaz se encuentra impedido para realizarse humanamente; el "Nene" es

³⁸ *Erich Fromm y Michael Maccoby, Sociopsicoanálisis de un campesinado mexicano. (Estudio de la economía y de la psicología de una comunidad rural), tr. Claudia Dunning de Gago F.C.E., 1979. p. 36.*

una caricatura, un títere en manos de su padre y, Don Jesús es un ejemplo claro de irracionalidad, enajenación y soledad.

CONCLUSIONES

Si bien a lo largo de este trabajo, al final de cada capítulo se van desprendiendo ciertas ideas a modo de conclusiones, es necesario para cerrar esta investigación, expresarlas ya no de modo implícito, sino explícitamente.

En primer lugar brota la observación de que el ser humano es un homo symbolicus que todo lo que hace o dice se transforma en un símbolo, en una comunicación profunda e intensa que expresa su ser y, en este se expresa, así mismo, su ser social: el grupo humano al que pertenece, pues éste, cómo el primero, son la expresión de un carácter social, de un modo de ser y de hacer, de vivir.

En segundo lugar, la investigación arroja la hipótesis confirmada positivamente de que la teoría psicoanalítica puede emplearse para realizar el estudio de la obra literaria con la teoría del símbolo; debe quedar muy claro que se emplea la teoría psicoanalítica para estudiar la obra, no al productor.

Y, finalmente, la tercera conclusión es la de que son tres los símbolos universales de Los albañiles: el hombre de "la corbata a rayas", el personaje de Don Jesús y la estructura caleidoscópica de la novela, estos símbolos se encuentran dinámicamente vinculados, es imposible separarlos porque juntos expresan ese carácter social que, Vicente Leñero, con su fina percepción como novelista, periodista y ser humano supo percibir, expresar y plasmar en Los albañiles.

FUENTES DOCUMENTALES

BASICA

- Leñero, Vicente, Los albañiles, 5a ed., Barcelona, Seix Barral, 1974,(Biblioteca Breve, 20), 250 pp.
- Guiraud, Pierre, La semiología, 14ª ed., tr. María Teresa Poyrazian, México, Siglo XXI, 1987,133 pp.
- Martinet, Jeanne, Claves para la semiología, Paris, Seghers,1973.
- Barthes, Roland, Elementos de semiología, Madrid, A Corazón,1971.
Comunicación, Serie B.

- Freud, Sigmund, La interpretación de los sueños. 16ª reim. Tr. Luis López-Ballesteros y de Torres, Madrid, 1986, Alianza Editorial, (El libro de Bolsillo , 34, 35 y 36), 239, 279 y 255 pp. Respectivamente.
- Fromm, Erich, El lenguaje olvidado. 6ª ed. Tr. Mario Cales, Buenos Aires, Hachette, 1974, 195 pp.
- Fromm, Erich, El arte de amar. tr. Noemí Rosenblatt, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970, (Biblioteca del Hombre Contemporáneo, 7), 345 pp.
- Fromm, Erich, El miedo a la libertad. Tr. Gino Germani, Buenos Aires, Editorial . Paidós, 1970, (Biblioteca del Hombre Contemporáneo, 7), 345 pp.
- Fromm, Erich, El corazón del hombre, 5ª reimpresión, tr. Florentino M. Torner, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 (Colección Popular, 76), 179 pp.
- Fromm, Erich, Psicoanálisis de la sociedad contemporánea. 11ª reimpresión, tr. Florentino M. Torner), México, Fondo de Cultura Económica, 1976, (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis), 308 pp.
- Fromm, Erich, ¿Tener o Ser?. 1ª reimpresión, tr. Carlos Valdés, México, 1980, Fondo de Cultura Económica, 1980, (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis). 199 pp.

- Fromm, Erich, Sociopsicoanálisis del campesino mexicano. 2ª reimpresión, tr. Claudia Dunning de Gago, México, Fondo de Cultura Económica, 1979, (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis), 395 pp.
- Fromm, Erich, La revolución de la esperanza. 3ª reimpresión tr. Daniel Jiménez Castillejo, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis) ,157 pp.
- Millán, Salvador y Gojman de Millán, Sonia,
Erich Fromm y el psicoanálisis Humanista. México, Editorial Siglo XXI, 1981, (Psicología y Etología), 245 pp.
- Campos, Julieta, Función de la novela. México, Joaquín Mortiz, 1973, (Serie del Volador), 156 pp.
- Bourneuf, Roland y Oullet, Real,
La novela. 5ª ed.,Tr. Enric Sulla, Barcelona, 1989, Editorial Ariel, 1989, 282 pp.
- Anderson, Imbert, Enrique,
Crítica interna. 1ª ed. Madrid, Taurus, 1960, 281 pp.
- Pacheco, José Emilio, Presentación a VICENTE LEÑERO. Voz viva de México, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Autónoma de México, 12 pp.
- Ludmer, Iris Josefina, et, atl.,
Nueva Novela Latinoamericana. Argentina, Paidós, 1976, (Letras Mayúsculas, 12, dos tomos), pp. 309 y 388.

- Boileau-Narcejac, La novela policial. Tr. Basilia Papastamatin), Buenos Aires, Argentina, Piados 1968, (Letras Mayúsculas), 161 pp.
- Barthes, Roland, et, atl. Análisis estructural del relato. 5ª ed. Tr. Beatriz Dorriots, México, Premiá, 1986, 223 pp.
- Beristain, Helena, Diccionario de retórica y poética. México, Porrúa, 1985, 508 pp.
- Aramoni, Aniceto, Hombre sueño y razón. México, EOSA, 1988, 208 pp.
- Zéraffa, Michel, Novela y sociedad. Tr. José Castelló, Buenos Aires, Ammorroutu, 1971, 167 pp.

COMPLEMENTARIA

OBRAS DEL AUTOR

- Leñero, Vicente, La polvareda y otros cuentos. México, Col. Jus ,1959
(Voces Nuevas, 4)
- La voz adolorida. México, Universidad Veracruzana,
Xalapa ,1961.(Ficción, 99)
- A fuerza de palabras. Buenos Aires, Centro Editor de
América Latina, 1967, 103 pp.
- A fuerza de palabras. México, Grijalbo, 1976, 139 pp.
- Los albañiles. Premio Biblioteca Breve 1963, Barcelona
España, Seix Barral, 1964, 250 pp.
- Estudio O. México Edit. Joaquín Mortiz, 1965, (Novelistas
contemporáneos) ,301 pp.
- El garabato. México, Joaquín Mortiz, México, 1967, (El
Volador), 187 pp.
- Redil de ovejas. México, Joaquín Mortiz, 1973, (El
Volador),165 pp.
- Los periodistas. México, Joaquín Mortiz, México, 1978,
(Nueva Narrativa Hispánica), 412 pp.
- El evangelio de Lucas Gavilán. Barcelona, España, Seix
Barral, 1979, (Nueva Narrativa Hispánica), 317 pp.

La gota de agua. México, Plaza & Janés, 1984,
(Narradores Mexicanos), 207 pp.

Asesinatos (El doble crimen de los Flores Muñoz). México,
Plaza & Janés, 1985, 592 pp.

Pueblo Rechazado. México, Edit. Joaquín Mortiz, 1969,
(Cuadernos de Joaquín Mortiz), 91 pp.

La carpa. 1971

Los hijos de Sánchez. 1972.

El juicio. México, Joaquín Mortiz, 1972, (Teatro del
Volador), 119 pp.

Alicia tal vez. 1980.

Compañero. 1970

La mudanza. México, Joaquín Mortiz, 1980, (Teatro del
Volador), 123 pp.

El infierno. México, Universidad Nacional Autónoma de
México, 1989, (Serie la Carpa. Textos de Difusión Cultural),
153 pp.

Las noches blancas. (Versión teatral de la novela Las
noches blancas de San Petesburgo. de Fiodor
Dostoievski), México, Universidad Nacional Autónoma de
México, 1980. (Textos de teatro, 14, Difusión Cultural), 47
pp.

Teatro documental (Pueblo rechazado. Compañero, y El juicio. Terra Nostra), México, Instituto Nacional de Bellas Artes y V Siglos, 1981, 207 pp.

Martirio de Morelos. México, Ariel y Seix Barral, 1981, 135 pp.

Cajón de sastre. Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1981, 111 pp.

Teatro Completo. (dos tomos), México, Texto, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982, (Textos de Teatro, Extensión Universitaria, Difusión Cultural) ,268 pp. y 233 pp.

Vivir del Teatro I y II. México, Joaquín Mortiz, México, 1984 y 1990, (Contrapuntos), 220pp. y 224 pp.

Teatro (La mudanza. La visita del ángel. Alicia tal vez. La carpa). México, Editores Mexicano Unidos, 1985, 343 pp.

El derecho de llorar y otros reportajes. México, Instituto Nacional de la Juventud, 1969. (Cuadernos de la Juventud, 17),

“Carta abierta al autor de ‘La Mafía’”, en La Cultura en México. Núm. 297, 25 de octubre de 1967, Pág. XII.

Viaje a Cuba. México, Fondo de Cultura Económica, 1974,(Testimonios del Fondo 13 y 14), 63 pp.

Autobiografía. Nuevos escritores mexicanos del Siglo XX presentados por si mismos, México,Empresas Editoriales, S.A. 1967.

Los pasos de Jorge. México, Joaquín Mortiz, 1989, (Cuadernos de Joaquín Mortiz), 89 pp.