



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA NOVELA DEL SIGLO XX**  
CIUDAD, NOVELA Y MODERNIDAD EN MÉXICO

TESIS  
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
DOCTOR EN CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES  
CON ORIENTACIÓN EN SOCIOLOGÍA

PRESENTA  
JOSÉ MANUEL GUZMÁN DÍAZ

DIRECTOR DE TESIS:  
DOCTOR GILBERTO GIMÉNEZ MONTIEL, IIS.



ENERO 2008



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.

## **RECONOCIMIENTOS.**

Esta investigación se realizó con el apoyo económico del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y con el de una beca complementaria otorgada por el Patronato de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), instituciones a las que espero no defraudar con los resultados de mi esfuerzo.

Desde luego, hago público mi reconocimiento y gratitud a todos los empleados y funcionarios de la Universidad que de una u otra manera contribuyeron para hacer posible la realización de esta larga y ardua tarea. De manera especial, a mis profesores y a todos los miembros de mi comité tutorial; así como a quienes integraron los jurados de mis exámenes de Candidatura y del de Grado.

Por último, agradezco a los miembros de mi familia y todas aquellas personas que, de múltiples maneras, me alentaron y apoyaron en esta difícil y prolongada experiencia.

A todos ustedes, muchas, muchas gracias.

J. M. G. D.

## DEDICATORIA

No utilizaré este espacio, como es usual, para evocar a mi familia; sin que eso signifique que me he olvidado de ella. Porque esta vez rendiré homenaje a un grupo de personas que ha sido muy importante en mi vida: **el de mis profesores**. Desde la maestra Soledad Cardiel, quien me inició en segundo año de primaria (porque yo no estudié primero), hasta los miembros del comité tutorial que guió mi doctorado; de manera muy especial, al Doctor Gilberto Giménez, quien me distinguió con su infinita sabiduría y paciencia dirigiendo esta tesis; y entre ellos dos, una tan extensa como borrosa nómina que necesariamente debe hacer alto en los nombres de Ramiro Jaime Rodríguez Vega, Gonzalo Baca Mateo, Hilda Sosa López, Carlos Illescas Hernández y Gilberto Giménez Montiel. Es a todos ellos (a los nombrados y a los que por razones de espacio y memoria he omitido) a quienes les ruego que acepten la dedicatoria de esta modesta aportación como gesto de reconocimiento a su trabajo y de gratitud a sus personas. Ya que, en la base y en la esencia del hombre que soy, lo que está vigente es la generosa sumatoria de sus enseñanzas y de sus ejemplos.

J. M. G. D.

Enero de 2008.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**Unidad: División de Estudios de Postgrado**

**Programa:** Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales, Orientación en Sociología.

**Línea de investigación:** (3) Cultura, Sociedad y Política. / (3.4) Dimensiones Socio-políticas del Arte.

**Proyecto:** Investigación para estudios de doctorado en sociología del espacio.

**Título del Proyecto:** La ciudad de México en la novela del Siglo XX.

**Subtítulo:** Ciudad, novela y modernidad en México.

**Doctorando:** Maestro José Manuel Guzmán Díaz.

Generación: 2004.

TÍTULO DE LA INVESTIGACIÓN:

**LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA NOVELA DEL SIGLO XX**

CIUDAD, NOVELA Y MODERNIDAD EN MÉXICO

TESIS FINAL  
VERSIÓN ZZ 1.11.1  
08 de enero de 2008

Comité Tutorial:

Doctora Patricia Ramírez Kuri, IIS.

Doctor Luis Gómez Sánchez, FCPYS.

Director:

Doctor Gilberto Giménez Montiel, IIS.

## ÍNDICE

	<b>Pág.</b>
<b>INTRODUCCIÓN.</b>	<b>3</b>
<b>I. EL ESTADO DE LA CUESTIÓN.</b>	<b>12</b>
1.1. Estado de la investigación de la novela en México, 12.	
1.2. Estado de la investigación de la ciudad de México, 19.	
<b>II. SINOPSIS TEÓRICA Y METODOLÓGICA.</b>	<b>22</b>
2.1. Esbozo del recorrido teórico de la novela, 22.	
<u>2.1.1. El recorrido de la novela; 2.1.2. Introducción a las teorías de la novela.</u>	
2.2. Elementos teóricos y metodológicos, 36.	
<u>2.2.1. El método sociocrítico de Claude Duchet. 2.2.2. La teoría narratológica. 2.2.3. Teoría de las representaciones sociales. 2.2.4. La categorización del espacio.</u>	
2.3. Criterios de selección y construcción del corpus, 50.	
2.4. Procedimiento para el análisis del espacio novelado, 52.	
<b>III. UN SIGLO DE NOVELA Y LA VIDA EN LA CIUDAD DE MÉXICO</b>	<b>54</b>
3.1. Análisis del espacio en <i>Santa</i> (1903), de Federico Gamboa, 54.	
<u>3.1.1. Apuntes sobre la novela. 3.1.2. Lectura de la espacialidad en la novela. 3.1.3. Análisis e interpretación de la espacialidad.</u>	
3.2. El espacio en <i>El águila y la serpiente</i> (1928), de M. L. Guzmán, 84.	
<u>3.2.1. Apuntes sobre la novela. 3.2.2. Lectura de la espacialidad en la novela. 3.2.3. Análisis e interpretación de la espacialidad.</u>	
3.3. El espacio en <i>La región más transparente</i> (1958), C. Fuentes, 104.	
<u>3.3.1. Apuntes sobre la novela. 3.3.2. Lectura de la espacialidad en la novela. 3.3.3. Análisis e interpretación de la espacialidad.</u>	
3.4. Análisis del espacio en <i>Ojerosa y pintada</i> (1959), de A. Yáñez, 136.	
<u>3.4.1. Apuntes sobre la novela. 3.4.2. Lectura de la espacialidad en la novela. 3.4.3. Análisis e interpretación de la espacialidad.</u>	
3.5. Prospectiva de la novelística de fin del Siglo XX (1964-2000), 157.	
<u>3.5.1. La situación de la novelística de fin de siglo. 3.5.2. Los aspectos innovadores de la novela de "la Onda". 3.5.3. Resumen de los argumento de las novelas del grupo. 3.5.4. El espacio en las novelas de fin de siglo. 3.5.5. Conclusiones sobre la espacialidad de la novela de fin de siglo.</u>	
<b>IV. LA CIUDAD DE MÉXICO EN SU NOVELA. CONCLUSIONES.</b>	<b>180</b>
4.1. Recapitulación comparativa del corpus, 180.	
<u>4.1.1. Las respuestas de la investigación. 4.1.2. Sistemas de relación entre novelas del corpus.</u>	
4.2. Ciudad, novela y Revolución, las enseñanzas del siglo XX, 199.	
<u>4.2.1. Ciudad, novela y Revolución. 4.2.2. Las enseñanzas del siglo XX.</u>	
<b>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CITADAS</b>	<b>208</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS</b>	<b>211</b>

## INTRODUCCIÓN

Conocí la ciudad de México siendo apenas un niño, quizás por eso sus primeras imágenes me cautivaron. Cuando el autobús en que llegamos de Morelia descendía el Monte de las Cruces comenzaba a anochecer y desde ahí vimos aparecer el espectáculo: una constelación multicolor de luces fijas y titilantes que ejercía sobre mis escasos seis años un poderoso efecto de atracción.

Esa misma noche, en medio de mi fascinación por los anuncios luminosos que se multiplicaban en lo alto de edificios y marquesinas, supe que en México asaltaban, pues el taxi que nos llevó a la casa nos dejó dos cuadras antes, porque, en el sitio a donde íbamos: Río del Consulado No. 41, colonia Industrial Vallejo, “ahí robaban.”

Al amanecer del día siguiente supe que el río marcaba los límites de la ciudad. Era un portentoso doble bordo poblado de inmensos y añosos eucaliptos que contenía el flujo de las aguas negras y desde cuya cima se podía observar, viendo hacia el norte, un infinito e incomprensible mundo de casuchas oscuras construidas con láminas de cartón asfaltado.

Fue un día de ese mismo año que vi sobre la cama de mis padres dos o tres libros cuyas portadas tenían grabada una imagen en color azul y rojo, que se repetía en los tres tomos y en la que dos intrépidos cazadores, montados en briosos caballos, clavaban sus lanzas en un rabioso y descomunal puerco espín; y abajo, un título que yo no atinaba a descifrar: *Quintín Durward*. Años después, supe que ésa era una novela de Walter Scott.

A los catorce comencé a leer novelas del Oeste norteamericano. Costaban \$3.50 ó, mediante el pago de un sólo peso, se intercambiaban en los puestos. Pero se consideraban aptas sólo para payos; ahora ya son consideradas literatura, incluso buena literatura. En ese tiempo, yo sólo había estudiado la primaria y no tenía conciencia literaria, pero me hallaba fascinado con las historias de O’ Henry, Bret Harte y Marcial Lafuente Estefanía. Luego vinieron historias policíacas, a lo Raymond Chandler, donde había hermosas y diabólicas mujeres que sabían judo y karate, y que siempre resultaban agentes del FBI o espías del comunismo.

Mi vida posterior ha ocurrido entre esos dos hemisferios: perpleja por la desmesurada expansión de la ciudad, e impotente por mis limitaciones para la lectura de todo lo que se publica diariamente.

En poco menos de dos décadas ocurrirán efemérides relacionadas con un par de acontecimientos que tienen que ver con los propósitos de este trabajo: el segundo centenario del nacimiento de la Novela Mexicana y el séptimo de la fundación de la ciudad de México. Ambas, ciudad de México y novela, según creo, son factores determinantes en la transformación de la realidad del siglo XX y en la vida actual, ya que, en un sentido, se ha producido un salto cuantitativo en la distribución de la masa poblacional del planeta, al trasladarse a las grandes ciudades un alto porcentaje de los habitantes del campo o de poblaciones pequeñas; en el otro, se ha consumado un cambio cualitativo en los modos de vida y en las prácticas sociales, que se originó en la población urbana (que es consustancial con la novela) pero que con el tiempo se ha extendido a la población en general. Este proceso, en el que la novela ha tenido una participación importante, ha terminado por consolidar las formas de la vida moderna basadas en la producción industrial, el consumo, el empleo y el desarrollo de las comunicaciones. Aunque sus efectos han alcanzado multitud de campos, prácticas y hábitos nuevos, tales como la educación, la salud, el transporte, el turismo y el deporte. Y todos estos cambios, donde la producción y el consumo de formas simbólicas constituyen la columna vertebral, han terminado por configurar durante el siglo XX en México, una dinámica social y discursiva radicalmente distinta de la tradicional. Y es aquí donde surge nuestra primera interrogante: ¿cuál es la relación entre la ciudad y la novela durante el siglo XX en México?

Este trabajo es una investigación académica, inscrita en el campo de la sociología según la línea de investigación “Cultura, sociedad y política, dimensiones socio-políticas del arte”, del Programa de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales instituido por la Universidad Nacional Autónoma de México, en él, nos propusimos estudiar el espacio de la ciudad de México no de forma directa sino en un grupo de novelas escritas durante el siglo XX en las que la ciudad aparece tratada como tema, como escenario o como personaje. La estrategia principal consiste en conocer el significado del espacio, primero en cada novela y después en todo el corpus mediante las siguientes categorías: arquitectónico/urbana, social y simbólica.



De acuerdo con el párrafo anterior, lo que aquí nos proponemos descubrir, mediante el análisis de los textos, son los significados más relevantes de la espacialidad referencial en un grupo muestra de las novelas publicadas a lo largo del siglo XX. Nuestro propósito principal es recuperar el valor sociológico o sociohistórico de su contenido, visto desde la perspectiva de una (re)lectura crítica y profunda de los textos. No se trata, aquí, de cuestiones formales, ni de privilegiar el análisis de figuras retóricas afines al discurso del espacio narrativo (imagen, descripción, ecfrasis, etc.); tampoco de un estudio comparatista de parajes, barrios, calles o edificios descritos por la ficción novelada; y menos aún de un conteo estadístico de referencias arquitectónicas, urbanas o de espacios naturales filtradas por el discurso, aunque sabemos que todos estos elementos están en la base de la composición del discurso y del texto narrativo. Estamos, por lo tanto, ante una sociología empírica de la novela (o del texto novelesco) que busca conocer, o reconocer, en el grupo de novelas que forman el corpus, cómo es que los personajes y/o los narradores principales de cada novela describen, viven y se representan el espacio de la ciudad de México.

Ahora bien, como nuestro objeto de estudio, que es el espacio de la ciudad de México, está disuelto en el discurso de ese objeto cultural llamado novela, ello significa que nuestro análisis no está hecho sobre la espacialidad real, tridimensional, geométrica y material de la ciudad, sino sobre una categoría a la vez “discursiva y ficcional” de esa realidad que está materializada en el discurso de la novela. Visto así, nuestro análisis no puede ser sino la interpretación de una forma de espacio verbalizado, representado por ese discurso novelesco, cuya función referencial lo hace consustancial al de la realidad.

Para justificar la decisión de emprender esta investigación, que consiste en analizar, en calidad de muestra, un grupo de novelas escritas durante en el siglo veinte, partimos de la hipótesis general según la cual, *a lo largo de ese siglo, se manifestaron en el país cuatro momentos socio-históricos importantes y fácilmente identificables*: uno, es *el período porfiriano*, que cubrió las primeras dos décadas del siglo, y que coincide con los años de lucha armada; el segundo corresponde al *nacionalismo revolucionario*, que va de la segunda a la cuarta décadas del siglo; el tercero, es *el período posrevolucionario*, ocurre entre la cuarta y la octava décadas de la centuria y es la etapa de consolidación del grupo revolucionario en el gobierno, además de ser el período más largo de estabilidad económica y política desde que México es nación independiente; y el cuarto, es *el período de*

*economía neoliberal y globalizada*, que inicia en la penúltima década y trasciende las fronteras de los siglos XX y XXI. Esta sucesión de momentos en la historia política, social y económica de la ciudad y del país, creemos, ocurrió también en su vida novelada y nos disponemos a verificarlo.

De acuerdo con nuestra hipótesis general, un primer objetivo de esta investigación sería el de demostrar que la novelística mexicana, particularmente la que cubrió la primera mitad del siglo y en la que se alzaron voces críticas muy fuertes contra el régimen gubernamental surgido de la Revolución Mexicana, debe ser **(re)**leída y **(re)**interpretada (y de nuevo difundida) en el contexto de la realidad prevaleciente al inicio del nuevo milenio y a la luz de los cambios políticos que, de una u otra manera, han arrojado un nuevo saldo en la correlación de fuerzas y enfoques que sus actores sociales tienen sobre la realidad del país.

Un tercer elemento que ensambla con la hipótesis y el objetivo central, está sustentado en la idea lotmaniana de utilizar las bondades del arte para ayudar a comprender la realidad, y para conservar y transmitir ese conocimiento. Según esta idea, el Arte Mexicano del Siglo XX nos permite conocer los rasgos identitarios que nos definen como mexicanos y en torno a los cuales los mexicanos ya pueden construir, aún de manera algo arbitraria, un modelo de identidad, o al menos uno de unidad nacional, que les permita detonar la puesta en marcha de un proyecto nacional único que favorezca el salto cualitativo a la nación libre e independiente que México pretende ser, pero que, hasta ahora ha sido pospuesto o retardado.

Estas afirmaciones, más allá de su grado de exactitud, subyacen a los propósitos de este trabajo y operan como justificantes de sus aspiraciones, porque consideramos que, para que México pueda funcionar como nación libre y autónoma es necesario primero dar respuesta a esa gran interrogante, ¿Qué o quién es el mexicano y cuál debe ser su proyecto? Pero, debo aclarar, esta pregunta no presupone la existencia de una tipología única y cerrada de individuo sino una definición de rasgos naturales, culturales, históricos, de interés y de objetivos compartidos e incluyentes que permitan alcanzar una convivencia más justa y equitativa, y con ella la madurez como pueblo y como nación.

De lo expuesto en los párrafos anteriores podemos establecer así nuestra hipótesis de trabajo en la investigación: si los espacios (reales o ficticios) son la primera condición para la existencia, la acción, la práctica social y las formas de relación entre los espacios y los sujetos que los pueblan, mediante la investigación queremos saber cuáles y cómo son esas formas de relación, y qué significado tienen específicamente, primero en cada una de las novelas del corpus y después vistas de manera global en la ciudad a lo largo del siglo.

Para explicar mejor la importancia de esta elemental hipótesis, diremos que, en la novela como en la realidad, las cualidades del espacio están determinadas por el paisaje natural y por los objetos que lo amueblan, y que éstos a su vez, condicionan las prácticas y las conductas de los individuos que los habitan o utilizan., vg., un estadio de tenis tiene significados (y por lo tanto formas de relación) diferentes con un jugador, con un espectador y con un empresario o administrador que organiza los torneos. No basta, pues, con que en una historia, novelada o real, aparezcan un personaje o un espacio equis, el análisis tiene que partir de la relación que existe entre éstos o cómo es que aparecen interactuando entre sí.

Pero, hay algo más: es ampliamente aceptado que la novela opera como metáfora de la realidad. Es necesario advertir, entonces, que detrás de cada objeto, de cada escenario o de cada acción, existen representaciones, lenguajes o discursos previos que cifran un imaginario y establecen la escala de valores que dinamizan a la sociedad, sea ésta real o ficcional. Ese es el plano de mayor hondura al que aspira la interpretación de las novelas que aquí nos proponemos. Para reconocerlos en el texto y de acuerdo con la terminología del método sociocrítico que utilizamos, aquí los denominamos **sociogramas**.

Para mayor transparencia del protocolo académico, insistiré en que, en esta investigación, el objeto de estudio es el espacio de la ciudad de México. No obstante que, la espacialidad que aquí se observa, como hemos advertido, trasciende su connotación geométrica, arquitectónica y urbana, para asumir la del espacio simbólico de la novela: este es el enfoque del problema, según el cual, todas las manifestaciones y connotaciones del espacio novelado pueden ser reducidas a tres dimensiones o categorías de análisis: el de los referentes materiales del espacio, que incluye el inventario arquitectónico y urbano de la ciudad; el de la relación entre los espacios y los sujetos, es decir, entre los espacios y los

personajes o los narradores de las historias; y por último, el plano de la dimensión simbólico-cultural que organiza, confiere sentido a la narración y condiciona, como un lente mediador, la legibilidad del texto; es decir que, se trata de descubrir cuál es, en última instancia, el papel del espacio en la problemática social planteada por las novelas, y cómo es que los discursos sociales (sociogramas) que son portadores de valores que impregnan la atmósfera social y dinamizan el imaginario del texto, han sido organizados, retrabajados e incorporados a la sociedad mediante la novela, según lo establece la teoría sociocrítica.

Con este planteamiento del problema, al realizar los trabajos de análisis, hemos obtenido dos resultantes derivadas de éstos: una que consiste en la interpretación del espacio re-trabajado por el discurso de cada una de las novelas del corpus; y otra que ofrece el resultado de la serie, es decir, algunas consideraciones globales desprendidas de la interpretación integral del corpus. Se trata de conclusiones diferenciadoras de novelas, de temas específicos o de períodos de tiempo como mitades o extremos del siglo; son, finalmente, las conclusiones sociológicas de la lectura del espacio efectuada en la muestra de un siglo de novela en México.

Respecto a la utilización del instrumental teórico, esta investigación está sustentada en un grupo heterogéneo de teorías muy actuales, tales como: la teoría de la novela, en la línea marxista que va de Lukács a Bourdieu (la teoría de los campos y el *habitus*), pasando por la teoría sociocrítica, en la línea trazada por los trabajos de Claude Duchet; la teoría narratológica, siguiendo a la Escuela de París; la teoría de las representaciones sociales concebida en 1961 por Serge Moscovici, y rescatada después por varios investigadores entre los que destacan Jean-Claude Abric y Denise Jodelet. Además de que, ante la inexistencia de teorías específicas para el análisis del espacio, hemos implementado una estrategia propia utilizando elementos de otras propuestas o de otros autores.

Por lo que corresponde a las novelas que conforman el corpus, la elección se hizo de manera selectiva, explorando las más conocidas o representativas del género bajo el criterio de privilegiar la constante temática que es la presencia de la ciudad de México. Algo que ha facilitado la selección de este corpus es el hecho de que, en México, no existe antecedente de investigaciones semejantes. Por ello pudimos elegir con toda libertad, como quien llega a poblar un territorio vasto y virgen. Comenzamos explorando un número mayor de

novelas, las cuales distribuimos a lo largo del siglo, privilegiando las que han sido escritas con el objetivo específico de novelar aspectos de la ciudad, sobre todo aquellas en las que el espacio es más visible (los criterios de selección están expuestos en el capítulo II).

En este punto se precisa de una aclaración. Nuestro propósito de mantener el título de este proyecto, que consiste en revisar muestras de todo el siglo XX, me enfrentó a una decisión importante respecto a la definición del corpus: o analizar un número muy corto de novelas efectuando un análisis más o menos exhaustivo del espacio; o bien, analizar un número más amplio de ellas restringiendo el análisis a los aspectos más relevantes o significativos de esos espacios. Debo confesar que, a pesar de las numerosas recomendaciones en sentido contrario, opté por la segunda alternativa, motivado por la idea de que, las connotaciones de espacialidad, en la novela o en la realidad, son o pueden hacerse inagotables porque pueden conducirnos a una minuciosidad ociosa y estéril. Además de que, el enfoque de mi análisis, que es el sociológico y no el de las categorías formales de la novela, opera sobre una dimensión fundamentalmente significativa del espacio: un edificio colonial y uno moderno nos informan de algo, más allá de sus detalles particulares; y en la comparación de una residencia del pedregal con una casucha de arrabal, pueden omitirse los detalles en la certeza de que no se alterará el sentido de las conclusiones sociológicas. Eso fue lo que inclinó la decisión de nuestra estrategia.

Iuri M. Lotman ha escrito dos frases que contribuyen a justificar mi propósito. Una de ellas afirma que: “La conciencia, tanto la individual como la colectiva (la cultura), es espacial. Se desarrolla en el espacio y piensa con las categorías de éste” (Lotman, 2000: 112). A continuación, el autor teoriza ampliamente acerca de las ciudades. En la otra afirma: “el arte es el medio más económico y más denso de conservar y transmitir una información” (Cros, 1993, p. 150). Aquí suscribimos esas afirmaciones porque sostenemos que la novela, en virtud de su condición de producto estético (mediante el discurso), puede conocer secretos de la realidad del mundo y de la persona, porque es capaz de penetrar zonas del espíritu que le están vedadas a otras disciplinas, entre las que se incluyen ciencias como la historia, la sociología y la antropología; son lugares a los que éstas no tienen acceso a pesar de que ha sido una de sus aspiraciones larga y pacientemente buscada. Esos atributos, que sólo posee la novela, constituyen la parte estratégica fundamental para

alcanzar los objetivos de esta investigación: conocer el significado del espacio (novelado) como génesis de la realidad social de la ciudad de México a lo largo del siglo.

Además, es necesario subrayar el carácter empírico de esta investigación. Es una estrategia en la que el investigador asume el papel del etnógrafo que busca reconocer las formas de relación entre los personajes y los espacios referenciales que presenta cada novela. Los contenidos o la interpretación de estos, en las novelas, como en cualquier producto estético, sólo pueden conocerse en el análisis riguroso, ya que la naturaleza del arte consiste precisamente en ofrecer propuestas cuya interpretación superficial de su contenido no sólo puede ser distinta sino contraria a la obtenida del análisis en profundidad.

Ahora bien, para cumplir el objetivo de lectura de todo el siglo hemos definido un corpus que incluye dos grupos de cuatro novelas: uno para la primera mitad, analizadas de manera más amplia y bajo un mismo protocolo, y otro grupo para la segunda, cuyo número es indeterminado, pero con ejemplos de otras cuatro, porque se ha hecho de manera más flexible y versátil agrupando en paquete la producción de las tres últimas décadas del siglo y abordando su análisis con menor rigor metodológico, tanto en el número de novelas como en los ejemplos de cada una de ellas; aunque apegados a los mismos criterios y procedimientos de las analizadas en primera instancia.

En cuanto a la estructura, todo el contenido de la investigación se ha distribuido en cuatro capítulos. El primero de ellos, “El estado de la cuestión”, se propone informar, de manera muy sucinta, de la situación prevaleciente en los campos en que se inserta esta investigación: la ciudad de México y la novela que trata a esa ciudad; el capítulo consta de dos incisos enfocados a cada uno de estos aspectos fundamentales del proyecto.

El segundo capítulo, “Sinopsis teórica y metodológica”, contiene el andamiaje teórico en que se sustenta todo el trabajo distribuido en tres apartados: uno, “Esbozo teórico del recorrido de la novela” en el que se presenta en dos encabezados, un apretado panorama introductorio de las principales teorías del género novelesco; dos, “Elementos teóricos y metodológicos”, que contiene la síntesis de las teorías utilizadas; tres, “Criterios de selección y construcción del corpus” que informa de la estrategia de selección de las novelas; y cuatro, “Procedimiento para el análisis del espacio novelado” en que se exponen tanto los términos como las rutinas de análisis del espacio novelado.

El tercer capítulo, “Un siglo de novela y la vida en la Ciudad de México”, contiene la parte sustantiva de la investigación. En ella, el corpus ha sido dividido en dos grupos de novelas, organizados para separar también dos épocas o períodos novelísticos del siglo. En el primer grupo se incluyen cuatro novelas cuyo análisis hemos hecho de manera más extensa y metódica que en el segundo grupo; aunque en éste último hemos respetado absolutamente todos los criterios y formas de valoración aplicadas al primer grupo.

El cuarto capítulo: “La ciudad de México en su novela. Conclusiones”, tiene por objeto organizar el sentido de las interpretaciones individuales en una lectura global del corpus para desprender las ideas concluyentes. Consta de dos incisos: “Recapitulación comparativa del corpus” y “ciudad, novela y Revolución, las enseñanzas del siglo XX”; son dos incisos en los que se exponen ideas concluyentes relacionadas con los resultados de las lecturas, o bien, la interpretación personal del autor de la investigación.

En cuanto a la logística del trabajo, en él hemos combinado técnicas tradicionales con técnicas modernas de investigación. Las primeras incluyen: clasificación, recopilación y citación de información; ubicación y organización bibliográfica, siempre observando las exigencias académicas e institucionales vigentes para investigaciones de este rango. En las segundas, se aplican aquellas que tienen relación con la utilización de los recursos e instrumentos de la tecnología moderna; y corresponden a la redacción, archivo de información e impresión de textos; acopio y adquisición de información, comunicación y reproducción de documentos: computadora, impresión, scanner, fax, Internet y otros.

## I

## EL ESTADO DE LA CUESTIÓN

En este capítulo reseñamos el estado que en la actualidad guardan los dos campos centrales de esta investigación: la ciudad de México y la novelística de la ciudad. Ambos, como sabemos, por razones de carácter histórico y social, ostentan poderosos rasgos centralizadores de la cultura nacional y, por lo mismo, su validez no siempre se limita a la ciudad de México sino que se hace extensiva al resto del país. Es necesario, además, resaltar el hecho de que, una cosa son la ciudad de México y su novelística, y otra, que podría ser distinta, los estudios y análisis que de ellas se han realizado; y, aunque ambas son importantes y nos interesan, aquí daremos seguimiento sólo a algunos de los trabajos analíticos.

**1.1. Estado de la investigación de la novela en México**

La importancia que la novela ha tenido en el desarrollo de la cultura mexicana no corresponde con la importancia que los campos de la crítica, la academia o la investigación han otorgado a su estudio. Aunque su expansión en los campos académico y de la investigación es innegable, la sociología de la novela ha sido un campo desdeñado lo mismo por los sociólogos que por los literatos. Quizás porque los literatos creen que esa es tarea de los sociólogos; mientras éstos creen lo contrario. Creemos, sin embargo, que en las sociedades productoras de novelas, la sociología de la novela es una práctica imposible de eludir; no obstante que ésta se ejerza de un modo algo peculiar o disfrazado, a pesar de sociólogos y literatos, ya que, como en el caso de México, la ausencia de investigaciones sociológicas sistemáticas y científicas, se ve mitigada con productos que funcionan como sustitutos de aquellas. Son trabajos por lo general encubiertos con títulos de recopilaciones, antologías y/o entrevistas.

En el caso de la entrevista, ésta opera generalmente con un pie en el periodismo y con otro en la literatura o en una sociología diletante y casera; casi nunca científica y profesional; en tanto que las antologías, al problema anterior le suman los de la caducidad y la arbitrariedad en la selección del contenido. Esos problemas repercuten en la durabilidad y calidad del producto, ya que en el caso de la entrevista, lo que se impone como criterio de valoración de la obra es la visión subjetiva o los propósitos del propio autor; y no la del investigador o crítico autónomo. Mientras que en la antología domina la discrecionalidad



del antologador en combinación con otros intereses que determinan la selección. La conclusión de esta idea es que, en un caso, el análisis o el valor de la obra está tasado por los propios autores; mientras que, en el otro, lo está por la discrecionalidad y el interés dominante en la selección de autores, obras, temas o períodos de la producción.

Comenzaré este apartado con una cita que no pretende ser lapidaria, aunque realmente lo parezca:

No existe una historia crítica de la literatura mexicana. No sólo no hay manuales modernos sino escasean los ensayos autónomos de valor literario. Es una vergüenza que los educandos sigan consultando historias de la literatura editadas por primera vez en 1928, como la de Carlos González Peña o compendios mucho peores (Domínguez, 1989, p.14).

Esta afirmación, fechada hace tres lustros y concebida para ilustrar el estado de la crítica literaria, podemos trasladarla intacta a la novelística. Es lamentable que desde el tiempo de Vasconcelos no se hayan escrito otros tratados sobre la literatura y, en el año 2006, podemos agregar que tampoco se han hecho sobre la sociología de la novela mexicana; quizás porque los proyectos de esta naturaleza son las primeras víctimas de las políticas económicas dominantes y de sus crisis, recurrentes en los últimos años.

Afortunadamente no todo está perdido, y podemos rescatar de manera aislada algunos trabajos que dan testimonio de la sociología de la novela que, aunque con otros nombres, existe y se hace en México porque, como se dijo, se trata de una práctica social ineludible. En primer lugar, citaré *Los novelistas como críticos*, de Norma Klahn y Wilfredo H. Corral; es una antología de textos teóricos o del arte de novelar de escritores notables de Latinoamérica desde que ésta comenzó a ejercer su independencia política. En ella, cada uno de los autores seleccionados expone teorías o creencias respecto a la novela.

Esta obra incluye una buena cantidad de autores mexicanos, pero yo me ocuparé sólo de uno, aunque mencionaré de paso a otros dos: José Joaquín Fernández de Lizardi quien, en 1819, publicó una apología de la novela para defenderse del ataque de un lector; e Ignacio Manuel Altamirano, de quien se publicaron dos fragmentos de un texto algo desordenado sobre la novela, nada más que esos textos tienen el mérito de haber sido escritos en una época todavía muy temprana para el desarrollo del país, es decir, en 1868.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Fecha importante. *El arte de la novela*, de H. James, que es nuestro punto de partida, se publicó en 1884.

En párrafo aparte trataré el texto de José López Portillo y Rojas, compuesto de tres partes: “La novela en México”, de 1887; prólogo del autor (a *La parcela*), de 1898; y “La novela, su concepto y su alcance”, de 1906. En el conjunto de los tres fragmentos el autor ofrece una visión amplia y moderna sobre la novela y el arte de novelar. El último texto de López Portillo, que es también el más importante, se divide en cuatro partes: “En general”, “en España”, “en México” y “Su concepto y su alcance”, en ellas, el autor expone con erudición y sencillez la trayectoria y la esencia social de la novela cuando afirma:

El aparecimiento de la novela supone una sociedad formada ya, una vida intensa y conciente en actividad, y cierto nivel general de cultura que convida a los autores a estudiar ideas, pasiones y costumbres bien caracterizadas, y permita al público lector entender la obra, aplaudirla y recompensarla (López Portillo, 1887, t-1, p. 133)

Un hecho importante es que, en su exposición, el autor cita las obras fundamentales de la novelística universal diciendo: “Después de aquellos primeros ensayos, vinieron los *Viajes de Gulliver* del famoso Deán Swift y el *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe” (López Portillo 1887, t1, p. 133). O esta otra: “Reservado estaba a Samuel Richardson, en la segunda mitad del siglo XVIII, regenerar e infundir nueva vida a la novelística sacándola del dilatado y fastidioso desmayo en que había caído desde la disolución de la literatura andantesca.” (López Portillo, 1887, p. t1, p. 133). Esto fragmentos citados nos ubican en la certeza de que López Portillo tenía una visión muy amplia y profunda sobre la novela.

Otra obra muy importante para la sociología de la novela en México es *México en su novela*, del norteamericano John Brushwood, publicada en inglés en 1966, y luego actualizada hasta 1982 en otro ensayo publicado por Grijalbo en 1984. Es una obra escrita para norteamericanos que se publicó en español hasta 1973. De esta investigación destaca lo ambicioso de su propósito, condensado no sólo en el título, sino en el subtítulo, en torno al cual se organizó el sentido de todo el trabajo de Brushwood. De manera tan inexplicable como lamentable, ese hermoso subtítulo le fue suprimido en su traducción al español: *México in its Novel. A Nation's Search for Identity (México en su novela. Una nación en busca de identidad)*. El autor distribuyó en diez capítulos el contenido de su texto, y lo hizo en función de su enfoque del problema (el de la identidad del mexicano) y de los distintos períodos de la historia del país, considerando sus avances y sus retrocesos. Dentro de cada capítulo la obra ofrece una reseña del contenido de cada novela privilegiando el tema de la identidad.

En las primeras líneas de su prólogo el autor afirma:

Este libro se propone dar cuenta y razón de la realidad mexicana según se nos revela en las novelas del país. Es claro que, en muchos aspectos, este punto de vista coincide con los puntos de vista del historiador, del economista y del sociólogo. Pero la novela nos revela algunas facetas de la realidad que no se manifiestan a los especialistas de disciplinas científicas (Brushwood, 1998, p. 9)

Nuestra crítica a esta obra tiene que ver con el valor metodológico de la interpretación de los textos, ya que, según creo, la hace otorgando a las novelas el mismo estatuto que a los libros de historia; en efecto, la obra de Brushwood no ofrece deslinde alguno entre las formas de interpretar los textos de ficción y los históricos.

Quizás debido a lo intenso de su ritmo y a lo amplio de su propósito, la obra, por lo general certera en sus apreciaciones, no está exenta de errores o de simplificaciones lamentables; a pesar de ello, son de las obras que hacen mucha falta en México. El libro cuenta al final con índices ordenados por autor y por año de publicación de los títulos de las novelas; ambos son elementos tan valiosos como eficaces para el investigador y el lector.

En 1971 se publicó una antología con prólogo y notas de Margo Glantz titulada: *Onda y escritura en México*, que incluye autores de entre 20 y 30 años de edad. Es un trabajo pionero acerca de la narrativa contemporánea al que se le atribuye, entre otras cosas, la asignación de un nombre a la tendencia literaria de mediados de los años sesenta: “la Onda”. En este ensayo la autora explica tanto las características de la narrativa producida por este grupo como la nómina de autores nuevos y de novelas. Este trabajo de Glantz está compuesto de dos partes: una en que ensaya y expone la parte teórica; y otra antológica, que organiza el muestrario de textos producidos por el grupo de autores.

En 1972 se publicó, traducida al español, otra investigación: *La novela de la revolución mexicana*, del alemán Adalbert Dessau, cuyo original fue publicado en alemán, en 1967. Se trata de un extenso y bien documentado ensayo sobre la bibliografía de la Revolución. Constituye una especie de sociología del género novelesco que ubica el tema del movimiento revolucionario como su hilo conductor, proponiéndose señalar las diferencias internas entre las novelas del grupo. En las conclusiones el texto destaca la importancia de la novela de la Revolución mexicana en el contexto de la literatura latinoamericana debido, sobre todo, a su importancia en el acercamiento a los problemas sociales, aspecto bajo el cual esta variante novelística es pionera indiscutible.

En 1979 se publicó en: *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*, de Margo Glantz, una serie de textos ensayísticos ya publicados con anterioridad y ahora reeditados juntos. En el ensayo de 1971, citado líneas arriba, y en otros más, Margo Glantz no hace sino retomar a la generación de “la Onda”. La publicación de estos textos explica, como ya dijimos, que se haya atribuido a ella la autoría del membrete que designa a este grupo: “**la Onda**”, nombre que ha sido rechazado incluso por algunos de sus propios miembros. Se trata de una serie de ensayos enfocados más bien a los aspectos formales, que revelan una gran cultura literaria y una robusta información sobre la literatura clásica y sobre historia literaria; y que se proponen pasar revista a la producción novelística de la generación más reciente; algo de suyo meritorio, aunque no exento de dificultad y riesgo. Por otro lado, estos ensayos de Glantz cumplen cabalmente con el perfil de la “sociología” de la novela (al estilo mexicano) que aquí he venido describiendo.

En 1986 se publicó otra antología: *Protagonistas de la literatura mexicana*, del jalisciense Emmanuel Carballo. Es una recopilación de entrevistas publicadas en distintos medios entre 1965 y 1985. En su mayoría son entrevistas seriadas hechas a diversos autores a lo largo de varios años y no en todos los casos iguales. Esta obra es notable por la importancia y la calidad que para las letras mexicanas tienen todos los autores ahí reunidos. Todos ellos escribieron durante el siglo XX, aunque algunos nacieron en el XIX. Están organizados por grupos de tendencias más o menos diferentes: “el Ateneo de la Juventud”, “el Colonialismo”, “los Contemporáneos”, “narradores de la Revolución y posrevolución”, y “los jóvenes maestros”.

Podemos decir que la obra de Carballo es una sociología del escritor. Es un crítico que piensa y escribe de modo independiente, y sus entrevistas han sido una escuela para varias generaciones de críticos y periodistas mexicanos. En esta obra domina la visión de los escritores sobre sus propias obras, aunque bajo la formulación de preguntas agudas e inteligentes. Es algo que la propia obra señala: “Este libro aspira, dentro de sus proporciones, a ser una historia contada por sus (sic) protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX” (Carballo, 1986, p. 14).

En 1989 se publicó: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, de Christopher Domínguez Michael, citado al principio de esta sección. Es una extensa y

ambiciosa obra en tres tomos, que se ocupa de diferentes grupos de escritores de distintas tendencias. Debe apreciarse en ella, además de su extensión y su propósito incluyente, el rescate de grupos de autores antes marginados o ignorados. Es, por decirlo así, una “sociología” de la narrativa marginada. Hay dos fragmentos de texto que resumen su esencia y su propósito: “Consultando las fuentes críticas acumuladas sobre los narradores mexicanos del siglo, un hecho quedó claro: el nacionalismo, entendido como la búsqueda ontológica y política de la ‘identidad nacional’ opera como permanente obstrucción de la crítica en México” (Domínguez, 1989, p 15). El otro texto afirma: “Al acercarse al presente una antología hace crecer geoméricamente su margen de error. Pero como es imposible atenernos al juicio de una posteridad imprevisible escogimos la vastedad por encima del gusto” (Domínguez, 1989, p.18). Como podemos ver, estas afirmaciones de Domínguez confirman nuestro señalamiento en torno a la fragilidad de las antologías como recurso sociológico; no obstante su indiscutible utilidad.

Una investigación más reciente y cercana a los propósitos de la nuestra, aunque no está enfocada a la novela sino a la literatura en general, es: “*Elogio de la calle*”, de Vicente Quirarte, publicada en el año 2001. Se trata de una obra sumamente ambiciosa cuyo subtítulo puntualiza el enfoque: *Bibliografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*.

En efecto, se trata de un ensayo que con el recurso del lenguaje literario recoge títulos y temas de la bibliografía sobre la ciudad de México sin distinción de géneros y sin dejar de evocar lugares, hechos y personajes memorables. Su estructura es cronológica y consta de ocho capítulos organizados por cortes generacionales con intervalos de unos veinte años, en los que un subtítulo asocia la ciudad a cada texto. Lo que esta obra expone con mayor énfasis, son las formas en que la ciudad se constituye en fuente del hecho literario. Es un ensayo literario que retrabaja el tópico bibliográfico, el sentimental y el discursivo de la ciudad desde mediados del siglo XIX hasta el final del XX. El aspecto más relevante de este ensayo radica en la riqueza de la bibliografía que aporta, sobre todo en relación con esa singular asociación entre la literatura y la ciudad de México.

Una contribución notable al campo de la investigación que aquí nos interesa, es decir: la representación del espacio en la novela, es la obra *El espacio en la ficción*, de Luz Aurora Pimentel, publicado en 2001. En cuya introducción, la autora afirma:

Es nuestro propósito mostrar hasta qué punto la descripción, responsable en primera instancia de la dimensión espacial de un texto narrativo, es también el lugar donde convergen e incluso donde se articulan los valores temáticos, ideológicos y simbólicos del relato; es, en pocas palabras, el lugar donde se concretan y aun espacializan los modelos de significación humana propuestos (Pimentel, .2001, pp. 10-11).

En efecto, en este ensayo se analizan las distintas categorías (lingüísticas, semióticas, lógicas, culturales, axiológicas e ideológicas) que intervienen en la formación de eso que se llama ficción.

Este ensayo de la Doctora Pimentel consta de dos partes: en la primera se hace la exposición teórica de las figuras más destacadas en el tratamiento del espacio en el texto narrativo; en la segunda se incluye el análisis del espacio en seis novelas de distintos autores y países. Esta obra puede ayudar a esclarecer algunos aspectos de la relación entre las categorías narrativas afines a la construcción del discurso espacial (real o ficcional) y la realidad. Aunque la parcela sociológica, si no elidida, sí permanece anémica, debido a que se privilegia el enfoque de la retórica de la imagen y de las figuras literarias que se manifiestan en el tratamiento del espacio en la novela o en cualquier texto narrativo.

Hay muchos otros textos importantes que intentan explicar el fenómeno sociológico de la novela. En 1987 se publicó: *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, de Sara Sefchovich. Es un trabajo extenso y generoso aunque también víctima de sus propias ambiciones y de su amplitud, ya que afirma:

Este ensayo ha seguido tres caminos de investigación simultáneos para entender cómo se articulan las líneas fundamentales que caracterizan a la novela mexicana. Por una parte, la historia de la literatura, por otra, la historia de las ideas y por otra más, el proceso de desarrollo económico de México (Sefchovich, 1987, pp. 5-6).

Es muy importante señalar la originalidad de propósitos de esta obra, pero creemos que la amplitud de los mismos frecuentemente la conduce a simplificaciones lamentables. Un ejemplo de ello es la forma en que explica los valores de *El águila y la serpiente*, (novela incluida en nuestro corpus) pues creemos que esos conceptos no reflejan el sentido de lo que llamamos sociología de la literatura o de la novela.

En el mismo año de 1987 apareció *De la onda en adelante*, del alemán Reinhard Teichmann, quien de manera inexacta afirma en su introducción:

No se ha publicado mucho sobre estos autores; hay sólo dos estudios formales en que se han incluido: *La novela mexicana (1967-1982)* de John S. Brushwood (.), y *Voices*,

*Visions and a New Reality: Mexican Fiction since 1970* de J. Ann Duncan (Pittsburg, University of Pittsburg Press, 1986). Mi propósito es precisamente ampliar el inventario de autores y obras, así como estimular el interés de los que desean profundizar en la materia (Reinhard, 1987, p.13).

En efecto, se trata de una antología de 21 novelistas que publicaron entre los años sesenta y ochenta. Es una “sociología generacional de la novela en la que cada autor expone con su propia voz su bibliografía personal, sus razones para escribir novelas y algunos conceptos sobre el género. Se trata de una obra con aspiraciones muy modestas, debido a que el destinatario de la investigación es un público extranjero que sólo busca información actualizada sobre las nuevas tendencias, pero sin exigencias mayores sobre la especificidad de la materia.

No podría concluir este apartado sin precisar que existen muchos otros ensayos breves que, publicados de manera aislada en suplementos o revistas a lo largo de los años, han sido referencia indispensable para quienes se acercan al estudio de la novela. Mencionaré tres de ellos: el primero corresponde a Rosario Castellanos y fue publicado en 1966 bajo el título de “La novela mexicana y su valor testimonial”. El segundo fue publicado en 1982 y se titula: “La novela mexicana en los últimos años”, de Jorge Rufinelli, aparecido en *Cuadernos en marcha*, 2ª. Época, Año II, No. 14. Y por último, el ensayo titulado: “Fenómenos sociales en México, analizados por cinco jóvenes novelistas”, de Ignacio Trejo Fuentes. Es un trabajo más actualizado que busca enfocar fenómenos sociales presentes en la novela mexicana de los años 80. Algunas propuestas de estos ensayos serán retomadas con mayor amplitud en el capítulo III de esta investigación.

## **1.2. Estado de la investigación de la ciudad de México**

Tratándose de investigaciones sobre la ciudad de México, el panorama es muy distinto al de la sociología de la novela. En el caso de estudios sobre la ciudad existe una tradición que se remonta a los años de la Conquista: en efecto tanto Cortés como Bernal dieron su propia versión de los acontecimientos de la ciudad, uno para informar al Rey y el otro para el rescate de la memoria colectiva. Durante los tres siglos de la Colonia y el primero del México independiente hubo magníficos cronistas e historiadores que dieron cuenta fidedigna de la vida en la ciudad de México. Durante la gestión de Maximiliano de Habsburgo se creó el Museo Nacional que tuvo asiento en la antigua Casa de Moneda y fungió como sede de estudiosos de muy diversos campos.

Esa tradición mejoró en el siglo XX. En 1939 se fundó el Instituto Nacional de Antropología e Historia. En 1943 se inauguró el Museo Nacional de Historia, y 20 años después un grupo mayor de museos que hoy dan cuenta de los distintos aspectos de la realidad, de la historia del país y de la ciudad de México: los nacionales de: Historia, Antropología, del Virreinato y de las Intervenciones; el de Arte Moderno, el de Historia Natural y el de la Ciudad de México. Éste último fue durante casi 30 años un eficaz difusor de la cultura local, ya que, además de exaltar los valores de las culturas autóctonas de América, ofrecía un guión basado en la perspectiva amerindia de la historia y del desarrollo urbano-cultural no sólo de la ciudad de México como cuna de esa civilización, sino de toda la región en que ésta se asienta.

A esos treinta años corresponde el período de mayor y más vertiginosa expansión de la ciudad y el de mayor extravío de sus gobiernos, porque éstos fueron víctimas de lo sorpresivo y súbito de su crecimiento, de la ineptitud y de la corrupción. De pronto se hallaron frente a una realidad urbana inédita y compleja que no entendían ni estaban preparados para comprender ni para solucionar sus problemas. En este contexto es que algunas instituciones académicas y civiles comenzaron a hacer suyo el problema iniciando programas de investigación en diversas direcciones y temáticas, muchos de los cuales fueron sobre cuestiones específicas del crecimiento de la ciudad, al grado de que en 1973 se creó la Universidad Autónoma Metropolitana; hecho que derivó en la actualización de leyes ya obsoletas o en la creación de otras que respondieran a los problemas de su tiempo.

Al finalizar el siglo XX, las universidades públicas habían adaptado ya sus programas de estudio a la nueva realidad aprovechando la revolución tecnológica venida con la invención de la computadora. En 1998 se reformaron algunos programas de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que favorecieron la instauración de políticas de apoyo a la investigación. Muchos de los proyectos que se incorporaron atienden a asuntos de la ciudad de México.

Al mediar la última década del siglo la Internet comenzó a ser utilizada como un eficaz instrumento de comunicación e información para la vida de la ciudad. Todas las instituciones del gobierno incorporaron esta tecnología a sus *modus operandi* y lograron una transformación radical de la dinámica urbana y social de la ciudad. Una de las



actividades más favorecidas con la medida ha sido precisamente la investigación académica en México. En el año 2000, el gobierno de izquierda que sustituyó al viejo partido oficial decretó la creación de la Universidad de la Ciudad de México, a la que cinco años después se le otorgó la autonomía universitaria. En ella se crearon e incorporaron carreras específicas para formar profesionales destinados a cubrir necesidades del medio urbano.

A mediados de los años ochenta del siglo pasado se comenzaron a organizar algunos directores de universidades estatales con el propósito de unir esfuerzos para la investigación sobre distintas ciudades y sobre distintos temas. Le llamaron Red Nacional de Investigación Urbana (RNIU) y su primer encuentro tuvo lugar en 1987. A partir de entonces se celebran uno o dos encuentros anuales. El modo de operar de estos encuentros consiste en lanzar una convocatoria que especifica un tema piloto alrededor del cual se desarrollará todo el evento. La RNIU cuenta con *Ciudades*, su publicación propia en la que se difunden los ensayos producidos por cada encuentro.

La RNIU es uno de los recursos que más ha favorecido las investigaciones sobre las ciudades, ya que cuenta con una poderosa y eficaz página Web en la que se puede encontrar casi toda la información necesaria, desde cada uno de los congresos pasados hasta las convocatorias y los temas para las siguientes. Por ejemplo, si se consulta la ventana de proyectos, y de ahí los que hay sobre la ciudad de México, hallamos un listado que, para marzo de 2006 es de un total de 58 proyectos sobre distintos temas relacionados con la ciudad y de ellos se ofrecen los datos más generales: título del proyecto, datos del investigador que lo ejecuta, institución a la que pertenece el investigador y algunos otros datos más particulares.

En el contexto actual, en el que los temas y los problemas de la vida en la ciudad han crecido exponencialmente, además de la extensa bibliografía y hemerografía sobre casi cualquier asunto de la vida moderna (y por lo tanto urbana) se dispone de la cada vez más necesaria y poderosa Internet, en la que se puede indagar sobre las ciudades en general y sobre la de México en particular. Hoy contamos con un mayor número de especialistas en asuntos relacionados con la vida urbana, lo que significa que la investigación en temas de la ciudad no sólo crece y se consolida cada día, sino que cada vez es más especializado.

## II

## SINOPSIS TEÓRICA Y METODOLÓGICA

Este capítulo está consagrado a explicar las teorías y metodologías con las que, en distintos niveles analíticos, emprendimos los trabajos que constituyen esta investigación. Por razones de espacio y de interés específico no me ocuparé muy extensamente de ellas; solo me limitaré a destacar sus aspectos más relevantes. El contenido del capítulo está distribuido en cuatro apartados: el primero es un esbozo de las corrientes teóricas más importantes de la novela; el segundo expone los criterios y enfoques que orientan nuestra búsqueda; el tercero explica las políticas de construcción del corpus; y, en el cuarto, los procedimientos de valoración y análisis del espacio novelado.

**2.1. Esbozo del recorrido teórico de la novela**

En este apartado buscamos acercarnos al género novelesco a través de sus teóricos y sus escuelas, no a partir de las novelas ni de los novelistas. El objetivo central es tomar posición respecto de la noción de novela y sus antecedentes conceptuales y teóricos. Para cumplir este propósito, hacemos una exposición esquemática de la trayectoria de las teorías o de las corrientes teóricas más relevantes en relación con el género, así como de aquellas nociones que se han implementado en esta investigación.

Las vertientes de estudios novelísticos más importantes y consolidados son tres: me refiero, en primer lugar, a la tradición anglosajona, que va de Henry James en el último cuarto del siglo XIX, a Jacques Sauvage en la segunda mitad del XX; en segundo lugar, a la tradición rusa, encabezada por Mijail M. Bajtín, centrada en las ideas que desarrolló el sociólogo ruso y que en los años ochenta del siglo pasado fueron retomadas por la Escuela Francesa. Y por último la vertiente teórica marxista de estudios literarios en general y novelísticos en particular, iniciada por Georg Lukács a partir de los años veinte y después matizada y continuada por su discípulo Lucien Goldmann en la década de los sesenta. Les sigue la sociología de la literatura de Pierre Bourdieu, que trata de explicar la formación y el funcionamiento del campo literario, dividido a su vez en diferentes subcampos, uno de los cuales es el de la novela; por último se presenta la teoría sociocrítica de Claude Duchet surgida de manera paralela a la de Bourdieu o un poco antes, aunque la ubico después por razones de organización del texto; ya que la sociocrítica es la fundamental del trabajo y quise ligar su exposición con el inicio del siguiente inciso.

### 2.1.1. El recorrido de la novela

Está generalizada la idea de que la novela es un producto cultural occidental que ha desempeñado un papel muy importante en la transformación de las sociedades tradicionales en sociedades modernas. Quienes hacen esta afirmación sostienen que la novela es un producto de la cultura occidental surgido en la Europa renacentista como resultado final de un proceso de tres estadios del arte narrativo anteriores al de la novela: la poesía épica, la novela de caballería y la novela picaresca.

Se podría afirmar, en consecuencia, que juntamente con otros<sup>2</sup> sucesos importantes del Renacimiento, la novela está en la base de la visión moderna del hombre y del mundo, hasta el punto de que, la noción de “mundo moderno” o “modernidad” sería inconcebible sin ella porque: “El cuento (y) el poema, son universales. La novela no existe en la literatura china ni en la literatura india... Se puede decir, pues, que la novela ha nacido en Europa, que es una de las originalidades de nuestra civilización” (Bloch-Michel, 1967, p. 38). Según el texto citado, la novela, construida con los rasgos característicos que posee y que la distinguen hoy en día, aparece entre los primeros años del Siglo XV y comienzos del XVII, ya que antes de este período ninguno de los relatos que se escribieron cumplen con este perfil:

Nació con Rabelais, Cervantes y Grimmelshausen. Es decir, con *Don Quijote*, *Panurgo* y *Simplícus Simplícissimus*. Ninguno de los relatos anteriores a esta época tiene nada que ver con la novela: no tienen personajes, sino héroes convencionales; no se preocupan ni de la verosimilitud ni de la psicología; no aspiran a la originalidad ni del tipo de anécdota que eligen, ni de los tipos de héroes que describen, sino que, por el contrario, tratan de atenerse a personajes y a aventuras conocidos ya del lector o del auditor (Bloch-Michel, 1967, p38).

En efecto, existen poderosos elementos diferenciadores entre la narrativa antigua y la novela moderna, que pueden expresarse sistemáticamente con estas dicotomías: personaje vs héroe convencional; verosimilitud vs lo inverosímil; originalidad vs repetición de la anécdota. En las narrativas antigua o medieval, el sujeto de la acción, en lugar de personaje es un “héroe”. Según lo arriba citado, un actor se denomina “héroe” cuando aparece investido de poderes naturales y sobrenaturales que le permiten efectuar acciones reales o mágicas, pero desproporcionadas con respecto a las capacidades del hombre

---

<sup>2</sup> Otros sucesos son: la Reforma luterana, el surgimiento de las ciencias, la Teoría copernicana, la evolución de las artes, la invención de la imprenta, el descubrimiento de América, el surgimiento de Estados y Lenguas Nacionales y la publicación de la primera gramática.

común; en cambio, se lo denomina “personaje”, cuando aparece como sujeto de la acción investido de limitaciones humanas. La verosimilitud es la creación de una “ilusión de coherencia real o de verdad lógica producida por una obra que puede ser, inclusive, fantástica”, pero se presenta como posible frente a lo real y a lo inverosímil, que consiste narrar o describir acciones desprovistas de lógica. Por su parte, el carácter repetitivo del argumento o de las acciones (como en las novelas de caballería o en las picarescas) da origen al formato rígido de un modelo de calca, repetido y consabido, que cancela la *poiesis* y la originalidad de la historia narrada. Todas estas formas literarias están presentes de manera muy evidentes en las literaturas de la Antigüedad y de la Edad Media, pero no en la novela. De su origen dice:

En realidad, todo hace suponer que la novela ha surgido de la crisis religiosa anterior a la Reforma. Nació el día en que los estereotipos y los lugares comunes sobre los que se fundaba el pensamiento europeo entraron en crisis. Nació el día en que todo hombre se vio obligado a una elección profundamente desgarradora y que tenía que acometer en soledad, el día en que las estructuras del pensamiento fueron no destruidas, sino discutidas (Bloch-Michel, 1967, p.39).

Bloch-Michel concluye afirmando que la novela es esencialmente “la forma literaria que corresponde a un pensamiento libre, liberado e incluso libertino” (Bloch-Michel, 1967, p.42) que se opone a toda ideología totalitaria. El género novelístico inició y se consolidó con Rabelais, Cervantes, Defoe, Swift, Richardson y Fielding entre los siglos XVI y XVIII, y muy rápidamente se expandió por toda Europa. Existen dos explicaciones de esa expansión y consolidación: una es religiosa y la otra es económica, como señala Sarmiento:

Caramelos y novelas andan juntos en el mundo, y la civilización de los pueblos se mide por el azúcar que consumen y las novelas que leen... Las novelas han educado a la mayoría de las naciones, y en los países católicos han hecho la misma revolución que en los protestantes la Biblia; no se escandalicen las gentes timoratas... Para ser católico es necesario ante todo tener fe. El catolicismo lo dice. Para ser protestante es necesario *saber leer* para leer la Biblia (Sarmiento, 1856, p. 23).

La otra tesis ha sido expresada primero por Hegel –según entiendo— y después, al inicio de los años veinte del siglo pasado, por Georg Lukács. Y posteriormente, ya algo modificada, ha sido expresada por muchos otros autores que la comparten. Esta es la tesis:

...La novela surge como género literario importante en sociedades caracterizadas por el capital industrial, el urbanismo y un sistema de clases móvil. Es en este sentido muy general como la novela refleja la visión del mundo de la clase media industrial, la clase cuyo patrocinio ha sostenido, en gran medida, la importancia cultural y la adaptabilidad de la novela (Swingewood, 1988, p.20).

### 2.1.2. Introducción a las teorías de la novela

**La tradición anglosajona.** Llamamos tradición novelística anglosajona a la secuencia de ensayos sobre la novela en lengua inglesa que inició en 1884 cuando Henri James publicó: *El arte de la novela* y fue seguido por otros autores a lo largo del siguiente siglo; así como por el hecho de que la novela inglesa, con la obra de Defoe, se remonta al siglo XVII. Cabe señalar que la denominación “tradición novelística anglosajona” es un poco arbitraria y atiende sólo a mis propósitos de exposición y distinción de otras novelísticas como la rusa, la francesa o la española. En efecto, los autores que figuran en esa tradición no trabajaron como organización ni como grupo, sino que abordaron en forma individual el estudio de la novela.

En la tradición de la novela anglosajona los teóricos son los propios novelistas. Quizás a eso se deba que en ellos su visión de la novela tiene un matiz más estetizante y menos científicista que en otras corrientes. Otro rasgo propio es que el grupo está integrado por autores de diversas nacionalidades cuyos trabajos tienen por eje común la producción o el estudio de la novela en lengua inglesa. La tradición anglosajona de la producción novelística inició con Defoe, Swift, Richardson y Fielding, para citar sólo a algunos de los pioneros más importantes. Los teóricos, que al inicio fueron reconocidos novelistas, al final resultaron ser también ensayistas: James, Lubbock, Forster, Carruthers, Muir, Watt y Sauvage. Sus análisis no pueden ser ignorados por ningún estudioso de la novela.

Debido a la amplitud del tema, en este trabajo destacaré sólo algunos de los ensayos aparecidos dentro de esta tradición. En 1875 apareció *El arte de la novela*, ensayo de Henry James que dominó el panorama teórico hasta casi medio siglo después, cuando en 1921 se publicó *El arte narrativo*, de Percy Lubbock. Más tarde, en 1927, Edward Morgan Forster publicó: *Aspectos de la novela*, texto modificado de un ciclo de conferencias que él mismo había dictado. En 1928, John Carruthers publicó *Scherezada o el futuro de la novela inglesa*. Y ese mismo año, Edwin Muir, quien cita a varios de ellos, publicó *La estructura de la novela*. Después de un receso de casi treinta años, Ian Watt, otro autor importante y ya profesional en el campo de la investigación y el análisis publicó, en 1957, *The Rise of the Novel*, y, en 1996, *Mitos del individualismo moderno*. Finalmente, en 1981, el belga

Jacques Sauvage publicó *Introducción al estudio de la Novela*<sup>3</sup>. En ese momento se eclipsó la producción ensayística sobre la novela anglosajona, quizás debido al reinado del estructuralismo que alcanzó su esplendor en esos años.

*El Arte de la Novela* de James es la piedra angular en esta tradición porque es el que abre el debate e inaugura el campo. Es uno de los primeros autores que se cuestionan y se procuran una respuesta sobre ese complejo asunto que es la novela y sobre sus componentes. El propio James lo reconoce así:

No habría dado un título tan amplio a estas pocas consideraciones, forzosamente incompletas, sobre un tema cuyo análisis acabado nos llevaría muy lejos, si no me pareciera descubrir un pretexto para mi atrevimiento en el interesante panfleto publicado con este mismo título por el señor Walter Besant (James, 2001, p. 7).

El texto de James acierta en cuanto a lo incompleto de sus consideraciones sobre la novela, pero hay que poner en duda su última afirmación. En efecto, si se lee con cuidado el ensayo de James, se observará que el tal señor Besant, a quien le atribuye la escritura de un texto con el mismo título que el suyo, es un ser imaginario o es el mismo James. En realidad, lo que hace el autor es inventar un interlocutor. Es un recurso ensayístico inaugurado por Platón en el siglo IV a. C, pero es muy válido porque permite al autor presentar su teoría sobre la novela.

En realidad sus consideraciones sobre la novela no son tan incompletas. Lo destacable de su propuesta es que carece de referencias anteriores, y ciento treinta años después, es decir hoy, algunos de sus conceptos permanecen vigentes.

Para James, finalmente, “la única razón de ser de la novela, es que pretende representar la vida”. Y la define en su acepción más amplia, de la siguiente manera:

Es una impresión personal y directa de la vida; esto constituye su valor, que será mayor o menor dependiendo de la intensidad de la impresión...Una novela es una cosa viva, una y continua como cualquier otro organismo, y en la medida en que esté viva veremos que en cada parte hay algo de cada una de las otras partes (James, 2001, p.21).

Sin embargo, creo que James no logra dilucidar los aspectos fundamentales del género, porque no ofrece un planteamiento sistemático del problema ni hay transparencia en su enfoque.

---

<sup>3</sup> La edición original inglesa fue publicada por Wetenschappelijke Uitgeverij E. Store-Scientia P. V. B. A., Gent, 1965, con el título de *An Introduction to the study of the novel*. (Nota tomada de la edición original de Sauvage 1981, Primera edición, Laia, Barcelona, enero de 1982).

Medio siglo después de publicado el ensayo de James apareció *Aspectos de la Novela*, de Edward Morgan Forster, quien reflexionó sobre el tema enfatizando sus distintos aspectos. Al explicar el título de su ensayo él afirma: “hemos elegido la palabra ‘aspectos’ porque es acientífica y vaga, porque nos concede el máximo de libertad”. El autor señala siete aspectos: la historia, la gente, el argumento, la fantasía, la profecía, la forma y el ritmo.

En cuanto a la definición de la novela, Forster se remite a la obra: *Le Roman Anglais de Notre Temps*, del francés Abel Chevalley, para quien “Una novela es una ficción en prosa de cierta extensión” (Forster, 1995, p. 12). Eso nos basta, dice Forster, aunque tal vez nos atrevamos a añadir que la extensión no debe ser inferior a las 50,000 palabras. El aspecto fundamental de una novela es que cuenta una historia. Ese es el denominador común de todas las novelas. Aunque la historia es muy antigua, la novela es obligadamente leal al tiempo; la vida cotidiana no. Y cita las primeras frases de *The Antiquary*, de Walter Scott, que dicen así: “Una espléndida mañana de verano, casi a finales del siglo XVIII, un joven de apariencia distinguida que quería desplazarse al nordeste de Escocia adquirió un billete...” (Forster, 1995, p. 38). Con lo dicho en esta cita Forster resalta la importancia del tiempo, del espacio y de la identidad del personaje que los vive como los componentes fundamentales para introducir al lector a la lógica del relato. Medio siglo después estas categorías serán retomadas por el francés Claude Duchet en su teoría sociocrítica bajo el nombre de “incipit”. Nuestro autor prosigue así:

Yendo mucho más lejos que Emily Brontë, Sterne o Proust, Gertrude Stein destruyó y pulverizó el reloj, esparciendo por el mundo los añicos como los miembros de Osiris; y no lo hace por maldad, sino por una causa noble. La autora confiaba en liberar a la novela de la tiranía del tiempo y expresar la vida por sus valores únicamente. Pero fracasó porque, en cuanto la novela se halla por completo liberada del tiempo, no expresa nada en absoluto... La secuencia temporal no puede destruirse sin arrastrar en su caída todo lo que debería haber ocupado su lugar; la novela que expresa únicamente los valores se convierten en algo ininteligible y que, por tanto carece de valor (Forster, 1995, p.48).

Más adelante, el autor se refiere a lo fantasioso, a lo profético y a lo rítmico como formas de la novela, y concluye interrogándose si, en unos doscientos años, habrá cambiado la naturaleza humana. Su intención es subrayar la hipótesis de que la naturaleza de la novela sólo cambiaría con el cambio de la naturaleza humana.

Después de la aparición de otros ensayos importantes sobre teoría de la novela, como *La estructura de la novela* de Edwin Muir y *The Rise of the novel*, de Ian Watt, en el que expone la teoría de la novela de Lukács, en 1965 se publica: *Introducción al estudio de la novela*, de Jacques Sauvage, traducida al español en 1981. En su concepción general, la obra de Sauvage contiene dos aspectos importantes: desarrolla una teoría diacrónica de la novela y elabora un corpus bibliográfico exhaustivo sobre el tema. Sauvage reconoce explícitamente su pertenencia a la tradición anglosajona. Afirma a propósito de su texto:

...Aunque en él aparecen referencias a críticos y estudios de otras culturas, esta teoría de la novela debe considerarse como una lúcida recapitulación del trabajo realizado sobre la narrativa por el pensamiento literario anglosajón, indudablemente el corpus de teoría narrativa que presenta una mayor coherencia y continuidad, resultado de un constante y orgánico desarrollo desde el siglo XVIII hasta nuestros días, con la figura preeminente de Henry James en el salto del XIX al XX (Sauvage, 1981, p.6).

Como se ve, este fragmento ilustra muy bien la existencia y la relevancia de lo que he denominado tradición anglosajona de los estudios novelísticos. El libro de Sauvage es un hermoso volumen, cuidadosamente elaborado y estructurado con propósitos pedagógicos muy claros. Un ejemplo de ello es que el libro inicia con una definición de la novela que después va modificando a lo largo del texto para ilustrar los progresos en el estudio del género con la inserción progresiva de nuevos estudios y análisis teóricos, como la distinción entre el uso del lenguaje poético y el novelístico; las nociones de tiempo, espacio y personajes; el papel del narrador; el flash back y los planos de la temporalidad, etcétera.

**La tradición rusa en Mijail Bajtín.** Aunque ignorado al principio, Mijail M. Bajtín (1895-1975) ha sido un autor sumamente importante para los estudios de la novela, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX. Bajtín ha sido también uno de los más notables estudiosos de la cultura rusa en épocas recientes. Sus trabajos han aportado importantes contribuciones para distintos campos de los estudios culturales como la lingüística, la semiótica, la antropología y, sobre todo, la literatura. Algunos de sus trabajos fueron elaborados en colaboración con otros destacados investigadores como el lingüista Nicolás Volochinov<sup>4</sup> y el crítico literario Pavel Medvedev, a quienes estuvo unido por una entrañable amistad.

---

<sup>4</sup> Para muchos estudiosos, Nicolás Voloshinov es un seudónimo de Bajtín y, por lo tanto, un mismo personaje.



Las contribuciones más importantes de Mijail M. Bajtín a los estudios de la novela están contenidas en su obra monumental *Estética y teoría de la novela*, que tiene estrecha relación con otros trabajos suyos como *Problemas de la obra de Dostoievski; Rabelais y su mundo; La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Entre ellas cabe mencionar su crítica al objetivismo abstracto de los formalistas rusos; la elaboración de una teoría estética que le permitió analizar la poética de la novela; y por último una teoría semiótica que le permitió afirmar que los sistemas de signos son también ideologías, y que el lenguaje es el sistema semiótico más completo de cuantos existen. Cito (del francés):

Todas las ideologías, --religión, derecho, arte, literatura, ciencia, --no son sino sistemas de signos específicos: 'el dominio de la ideología coincide con el de los signos'. El lenguaje no es sino el más universal de todos, lo que hace el instrumento común de la mayor parte de las ideologías, --y de la lingüística, el prefacio y el modelo de una semiótica general, concebida como una ciencia universal de las ideologías (Bajtín, 1978, p. 12).

Bajtín agrega que esta ciencia es, por definición, sociológica, porque los signos no son reductibles a las leyes psicológicas, sino por el contrario, constituyen un hecho social, objetivo y siempre dado desde el exterior de la conciencia. Para el autor, la verdad no puede existir sino en la pluralidad de las conciencias, en el movimiento, en el cambio, en el diálogo siempre abierto y siempre inacabado, que es la única forma de la auténtica existencia de las ideas.

Otro importante hallazgo de Mijail Bajtín fue la distinción entre el lenguaje de la poesía y el de la novela, lo que le permitió inaugurar el campo del análisis del discurso y sentar las bases para el estudio de la novela desde su naturaleza polifónica. En efecto, según el autor el diálogo es el modo de existencia concreta del lenguaje, porque funciona como un fuego cruzado entre dos o más intenciones opuestas o concurrentes que al ser enunciadas revelan las marcas de su naturaleza social, plurívoca y dialógica. Tal sería la esencia del discurso de la novela:

El discurso nace en el diálogo como su réplica viviente y se forma en una acción dialógica mutua con la palabra del prójimo, en el interior del objeto. El discurso conceptualiza su objeto gracias al diálogo (Bajtín, 1978, p.12).

Esta característica dialógica se opone diametralmente al discurso poético cerrado y monológico enunciado por una voz única, ignorando a las demás. Éste sería el único discurso que reconocen la poética y la retórica tradicionales.

Bajtín contribuyó también a los estudios históricos de la literatura. En este campo cabe citar sus dos grandes monografías: una sobre Fedor Dostoievsky y otra sobre la obra de Francois Rabelais. En las novelas del primero encontró el prototipo de la novela polifónica, en la que el principio fundamental del discurso es el diálogo y la pluralidad de voces. Y en *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais, encontró la risa, la parodia, la imagen grotesca y el carnaval, como componentes básicos de la cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento. Según Bajtín, en esta obra debe buscarse las raíces históricas de la novela. El autor ruso afirma, además, que la polifonía del discurso y la risa carnavalesca son características esenciales de grandes novelas como las de Rabelais, Cervantes y Gogol. De este modo, el origen del género novelesco estaría históricamente ligado a las épocas del absolutismo autoritario de la lengua única; la novela surge, según el autor ruso, cuando las lenguas nacionales de la Europa Occidental sustituyen al latín.

Por último, apoyado en el análisis de la obra de Goethe, Bajtín concibió el concepto de **cronotopo**, que consiste en la posesión de una visión del espacio que sintetiza los períodos de la historia, ya que: “Todas las cosas, desde la idea más abstracta hasta un guijarro en la orilla del arroyo, llevan en sí un sello del tiempo, están saturadas de tiempo y en el tiempo cobran su forma y su sentido (.) Por otro lado, este tiempo, en todos sus momentos importantes, se localiza en un espacio concreto, se encuentra impreso en él” (Bajtín, 1982, p. 235). Para Bajtín, “Roma es el cronotopo de la historia humana” porque ofrece varias representaciones de la vida en el mismo suelo. Y, en la novela, todo el mundo y toda la vida se representan bajo el ángulo de totalidad de una época”.

**De la tradición marxista a la teoría del campo.** El filósofo húngaro Georg Lukács<sup>5</sup> adopta la perspectiva de la lucha de clases y de la alienación del hombre provocada por el capitalismo. En su *Théorie du roman*, asume la visión hegeliana de la historia y presenta al género novelesco como testimonio de la alienación de la sociedad burguesa, tesis que después fue retomada en otros textos de la filosofía marxista. La propuesta de Lukács parte de una concepción propia del realismo literario. Como afirma Pierre Zima, “La estética lukacsiana define como realista el texto (novelesco o cualquier otro) que representa la sociedad o una situación social como una totalidad coherente a partir

---

<sup>5</sup> En esta parte del trabajo seguiré la exposición que de su obra hace Pierre Zima en su *Sociocritique*. Es una recomendación que el propio Lukács hace en su obra.

de caracteres y de acciones típicas” (Zima, 1985, p.85). Lukács no considera la novela como un documento histórico, ni como la reproducción fotográfica de la realidad, y su teoría se desarrolla a partir de dos hipótesis fundamentales:

Según la primera, el despegue de la novela coincide con el del individualismo burgués que se manifiesta tanto en el dominio de la producción como en el de la recepción de este género literario. Según la segunda, la novela es el texto realista por excelencia, dado que su escritura absorbe la orientación científica y materialista de la burguesía, así como su empirismo y su nominalismo. Y más aún, la novela no privilegia, como la tragedia o la epopeya feudal, los medios sociales restringidos (a la nobleza), ya que se orienta hacia las clases burguesas y a la población entera (Zima, 1985, p.85).

Para el mundo occidental, afirma Lukács, la novela es un género individualista, estrictamente ligado a la ideología burguesa; un género en el que predomina la idea de un individuo excepcional. Claros ejemplos son novelas como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, en donde se observa que en circunstancias de apremio el hombre organiza su vida de acuerdo a estructuras sociales de orden capitalista y adopta conductas y modos de comportamiento burgués. En su *Manuel de sociocritique*, Pierre Zima cita dos autores: Ian Watt y Jan Kot, quienes –según él– pretenden demostrar precisamente, que la gran popularidad de la novela en la época de Defoe, Richardson y Fielding estaba estrechamente ligada a la aparición de un público burgués, sobre todo femenino, predispuesto por su ideología individualista, a acoger con interés toda descripción de la intimidad del individuo.

El individualismo novelesco tiene tres aspectos importantes analizados por Watt. 1. El nominalismo (el empirismo) que se manifiesta en los nombres propios de los protagonistas (héroes); 2. La psicología, cuyo despegue en las distintas teorías filosóficas acompaña la evolución novelesca; 3. El realismo estimulado por una filosofía secularizada que se inclina, a menudo, hacia las explicaciones materialistas (Zima, 1985, p. 85).

El nombre propio, agrega Zima, reviste una importancia particular en un género literario orientado hacia la suerte de un individuo, a menudo, de un individuo extraordinario, cuyos orígenes familiares, ambiciones sociales y pasiones, provienen de los sujetos privilegiados del discurso. Lógicamente, el problema de la identidad individual está ligado estrechamente al estatuto epistemológico de los nombres propios.

En la tesis de Lukács, la idea fundamental de la novela deriva de la teoría hegeliana de la historia, según la cual en la sociedad moderna burguesa la unidad entre la conciencia y el mundo, entre sujeto y objeto, ha desaparecido debido a la alienación del individuo; mientras esta unidad aparece claramente en la epopeya griega: en *La iliada* y *La odisea*.

La novela es entonces, una búsqueda que tiene por objeto el sentido; pero este sentido no está dado como en la epopeya antigua o feudal: debe ser inventado o creado por el héroe, un ser problemático y marginal que se opone a una realidad social desprovista de sentido y cuya búsqueda obstinada culmina en un fracaso (Zima, 1985, p. 98).

En su tesis, Lukács considera el desarrollo de la novela en tres períodos importantes: la novela del idealismo abstracto; la novela sociológica de la desilusión y la novela educativa de auto-limitación del héroe.

En su sociología de la novela, Lucien Goldmann prolonga las tesis de Lukács. Partiendo de la premisa de que la sociedad capitalista está regida por el valor de cambio, Goldmann trata de demostrar que los héroes de las novelas son siempre individuos problemáticos en búsqueda de valores auténticos, frente a la degradación de todos los valores por efecto de las leyes del mercado.

Según Goldmann, tanto en la realidad como en la novela los valores auténticos están implícitos, pues no son perceptibles a simple vista en un universo dominado por el valor de cambio al que está orientada la mayoría de los individuos no problemáticos y, agrega Zima:

Goldmann saca una conclusión metodológica (muy significativa): que la novela, en tanto creación crítica surgida del individualismo, no puede sujetarse a una visión colectiva del mundo, a un grupo social. Es una búsqueda individual de valores transindividuales auténticos ausentes (Zima, 1985, p.100).

Así, Goldmann relaciona la evolución de la novela con la del individualismo en la sociedad capitalista distinguiendo tres etapas de su desarrollo a las que corresponden otras tantas etapas de evolución de la novela:

La primera corresponde al capitalismo liberal, marcada por el despegue del individualismo fundado en el principio del dejar hacer y de la empresa individual; la segunda etapa está signada por el advenimiento del capitalismo de los monopolios ocurrido a fines del siglo XIX y principios del XX. Este momento del desarrollo capitalista entraña la supresión de toda importancia esencial del individuo y de la vida individual en el interior de las estructuras económicas y de la vida social en su conjunto. El tercer momento corresponde a los sistemas de intervención estatal de los mecanismos de autorregulación que anulan toda iniciativa individual o de grupo: es el advenimiento del capitalismo monopólico de Estado (Zima, 1985, p. 100).

A estas etapas corresponden, según la interpretación de Zima, tres momentos en el desarrollo de la novela: a la primera le corresponde la novela del individuo problemático como los personajes de Flaubert, Stendhal y Balzac; a la segunda etapa corresponde la desilusión del individuo, del héroe problemático, como en Joyce, Kafka, Malraux; y a la

tercera la desaparición del héroe, como en *Le Nouveau Roman* de Samuel Beckett, Alain Robbe-Grillet y Natalie Sarraute.

**La sociología de la novela en Pierre Bourdieu.** Para finalizar este apartado presentaré brevemente los conceptos de *campo* y de *habitus*, que Pierre Bourdieu (1927-2002) utiliza en el análisis sociológico de la novela (y de la literatura en general). Un *campo*, “sería una esfera de la vida social que se ha ido autonomizando progresivamente a través de la historia en torno a cierto tipo de relaciones sociales, de intereses y de recursos propios, diferentes a los de otros campos”. (Giménez, 1997, p14). Tal campo puede configurarse en diferentes escalas (en el sentido geográfico del término). Así, un campo específico de la literatura sería un subcampo de la literatura general o del campo cultural.

Bourdieu presenta la noción de *habitus*, **no** como una innovación suya, sino como una categoría preexistente de diferentes maneras en la tradición filosófica y antropológica, aunque su antecedente inmediato podría ser la noción de ‘hábito mental’ que Erwin Panofsky empleó en sus investigaciones sobre la arquitectura gótica y el pensamiento escolástico de la Edad Media.

Para Bourdieu, el concepto de *habitus* se sustenta en una teoría de la práctica que rechaza a la vez el materialismo positivista y el idealismo intelectualista para ubicarse dentro de lo que él mismo denomina “constructivismo estructuralista” según el cual los objetos del conocimiento son construidos y no pasivamente registrados. Es decir:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos... (Bourdieu, 1991, p, 92).

Por otra parte,

La teoría del *habitus* está dirigida a fundamentar la posibilidad de una ciencia de las prácticas que escape a la alternativa del finalismo o el mecanicismo (.). El *habitus*, como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje implícito o explícito que funciona como un sistema de esquemas generadores, genera estrategias que pueden estar objetivamente conformes con los intereses objetivos de sus autores sin haber sido concebidas estrictamente con ese fin (Bourdieu, 1990, p. 141).

En *La distinción*, una de las obras más monumentales de Bourdieu en la que expone sus indagaciones sobre la sociología del gusto como preludio para una explicación científica del fenómeno estético, el autor apela a su teoría del *habitus* para analizar las condiciones que determinan las preferencias y las disposiciones estéticas.

Por lo que se refiere a la noción de campo, éste puede definirse como:

Una red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones: por ejemplo, la que corresponde a un género como la novela o a una subcategoría como la novela mundana, o desde otro punto de vista, la que identifica una revista, un salón, o un cenáculo como los lugares de reunión de un grupo de productores (Bourdieu, 1995, p. 342).

Los campos están constituidos por posiciones que serán ocupadas por los agentes que cuenten con la disposición y el capital requerido.

El *habitus* o disposición requerida puede ser pensado “como un capital a ser invertido y un valor a ser colocado en un determinado <campo> que funciona también como mercado de bienes simbólicos o materiales, todo ello en función de un interés no sólo y no siempre material y utilitario, sino también simbólico. ‘El capital cultural es un tener instalado en el ser, una propiedad hecha cuerpo, convertida en parte integrante de la <persona>, un *habitus*’ (Giménez 1997: 8 y cita de Bourdieu).

Bourdieu distingue tres formas de capital: económico (bienes y riqueza), social (relaciones, redes y capacidad de movilización), cultural (títulos y reconocimientos). El capital simbólico, también invocado por Bourdieu, es una especie de eflorescencia o resultante de las tres anteriores. (“ciertas propiedades impalpables, inefables y cuasi-carismáticas que parecen inherentes a la naturaleza misma del agente”) (Giménez 1997: 15). Así, cada agente que ingresa a un campo o que inicia el juego dentro de él, lo hace siempre contando con cierto capital en cualquiera de esas modalidades (también convertibles unas en cualquiera de las otras):

...Cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones, o, en otros términos, por el sistema de propiedades pertinentes, es decir eficientes, que permiten situarla en relación con todas las demás en la estructura de la distribución global de las propiedades. Todas las posiciones dependen, en su existencia misma, y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, de su situación actual o potencial en la estructura del campo, es decir, en la estructura del reparto de las especies de capital (o de poder) cuya posesión controla la obtención de beneficios específicos (como el prestigio literario) que están puestos en juego en el campo (Bourdieu, 1995, p 342).

Para los agentes que ingresan en el campo, son tan importantes los montos de capital que aportan, como la estrategia de juego o de competencia implementada para alcanzar las posiciones por las que se lucha o se apuesta.

El campo literario es un campo de fuerzas que se ejercen sobre todos aquellos que penetran en él, y de forma diferencial según la posición que ocupan (por ejemplo, tomando puntos muy alejados, la de un dramaturgo de éxito o la de un poeta de vanguardia), al tiempo que es un campo de luchas de competencia que tienden a conservar o a transformar ese campo de fuerzas... Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este <sistema> es la propia lucha (Bourdieu, 1995, p. 345).

Según Bourdieu, lo que caracteriza al campo literario es la lucha por las posiciones de poder que son las vías de legitimación y validez de los productos literarios. Tales posiciones son, en un primer plano, las de escritor, crítico y editor; relegando la de lector o consumidor a un segundo plano, pues se trata de una posición muchas veces ocupada por los propios escritores y los críticos, ya que existe cierto tipo de escritores (como los críticos y ciertos poetas), cuyo público son los propios escritores y creadores.

En conclusión: para Bourdieu el novelístico es un subcampo del campo literario, dentro del cual hay posiciones dominantes y posiciones dominadas en competencia permanente. Y si bien el autor ejemplifica su teoría con el análisis de *La educación sentimental*, de Flaubert, no hace justicia, en mi opinión, al espesor social del texto, como lo hace la sociocrítica. Se podría decir que Bourdieu enfatiza el contexto conflictivo (el “campo”) dentro del cual se inscribe el texto novelesco, pero se olvida de analizar la presencia de la sociedad (el co-texto, la cultura existente, el discurso social) en las mismas entrañas del texto. En este sentido podríamos afirmar que se trata de un enfoque tradicional en la sociología de la novela. Pero debe advertirse que esta sociología –valiosa en sí misma– no excluye ni se contrapone a la sociocrítica, sino que ambos enfoques deben considerarse como complementarios.

**La teoría sociocrítica.** Es una propuesta teórica para el análisis de textos fundada por el Doctor Claude Duchet (1925- ) con la colaboración de un amplio y selecto grupo transdisciplinario. El concepto y el término fueron acuñados por el mismo Duchet, quien se inspiró en la teoría psicocrítica<sup>6</sup> de Charles Mauron, publicada en 1948; así como en la teoría del estructuralismo genético y otras nociones trabajadas por Lucien Goldmann en los

---

<sup>6</sup> Método de análisis literario que estudia cómo el texto literario refleja la personalidad inconsciente del autor.

años 60. El “manifiesto” sociocrítico de Duchet, como lo he llamado en otros textos, se publicó en el primer número de la revista parisiense *Litterature*, en febrero de 1971 en el ensayo intitulado: “Pour une socio-critique ou variations sur un incipit”. Posteriormente, se ha multiplicado y expandido la bibliografía sobre el tema.

A diferencia de la sociología de la literatura tradicional, que estudia los procesos de producción, difusión y lectura del texto, la sociocrítica se asume como una sociología del texto que busca reconocer en él las huellas de la sociedad que lo produjo. “Su principio básico es la naturaleza social del texto literario, la presencia constitutiva de lo social en él o la función constructiva de lo social en su elaboración. Lo social no se refleja en la obra, sino que se reproduce” (Gengembre, 1996, p.53). En esta teoría, un elemento clave es la relación entre sociedad y obra literaria, ya que, “para la sociocrítica, la literatura se carga de una existencia social informada por esas actitudes que pertenecen al orden de las visiones del mundo, del imaginario colectivo, de las ideologías, de las mentalidades de grupo, etc.” (Vachon y Tournier, 1992, p.250). De ahí que una de las cuestiones que la sociocrítica busca en el texto sea “el examen de las modalidades, de las vías y de las mediaciones por las que el discurso de la sociedad se reinyecta en el texto. Queda por identificar todo lo que es eco del discurso social...” (Vachon y Tournier, 1992, p. 250). En virtud de que, en esta investigación, la sociocrítica es la herramienta fundamental de análisis, sus postulados básicos serán expuestos en el siguiente apartado.

## **2.2. Elementos teóricos y metodológicos**

El objetivo de este apartado consiste en exponer de manera sucinta los instrumentos teóricos y los procedimientos de análisis que, de manera tácita o explícita, hemos utilizado en esta investigación. Podemos distinguir cuatro pautas teóricas básicas como las más importantes que son: a) la teoría sociocrítica; b) la teoría narratológica; c) la teoría de las representaciones sociales; y d) los criterios de análisis del espacio, que no corresponden a una teoría específica, sino a un procedimiento que hemos instrumentado a partir de ejemplos tomados de distintos autores. La teoría sociocrítica se inserta aquí como el recurso teórico más importante debido a la naturaleza de la propia investigación consistente en el análisis de textos de ficción, si bien, los análisis aquí incluidos no implican una aplicación secuencial y en detalle de sus postulados, sí suponen una especie de background que orienta, que respalda o que opera de manera invisible los criterios de análisis.



### 2.2.1. El método sociocrítico de Claude Duchet

El programa de la teoría sociocrítica consiste en “fundar una *sociología del texto* que estudie el lugar ocupado en la obra por los mecanismos socioculturales de producción y de consumo, o el lugar de lo social en el texto, y no el lugar del texto en lo social, superando ampliamente el de la sociología literaria, a la que se ha reprochado –no sin razón- limitar sus ambiciones al estudio del contenido de las obras” (Vachon y Tournier, 1992, p. 249).

Comencemos por citar este fragmento de la teoría de Goldmann:

El estructuralismo genético parte de la hipótesis de que todo comportamiento humano es un intento de dar una *respuesta significativa* a una situación particular y tiende, por eso mismo, a crear un equilibrio entre el sujeto de la acción y el objeto sobre (el) que recae el mundo circundante... Así pues, las realidades humanas se presentan como procesos de doble vertiente: *desestructuración* de estructuras antiguas y *estructuración* de realidades nuevas aptas para crear equilibrios que puedan satisfacer las nuevas exigencias de los grupos sociales que las elaboran (Goldmann, 1975, pp. 221-222).

Refiriéndose a la relación entre los trabajos de Goldmann y Duchet, Régine Robin afirma: “La sociocrítica comienza a forjar sus instrumentos de análisis allí mismo donde Goldmann suspende los suyos” (Robin, 1993, p. 264). La teoría sociocrítica, por su parte:

Consiste en considerar la literatura como práctica social y en estudiar las huellas de la sociedad en el texto. Existe un postulado básico, que es, además, una observación muchas veces corroborada por los hechos: todo texto resulta fundamentalmente polisémico (.), en ningún caso se le puede reducir a la univocidad de un discurso conceptual, nunca un texto se mantiene constantemente fiel a una sola visión, a un solo discurso o modo de representación; sólo puede presentar un sistema complejo de significados que intervienen en varios niveles apareciendo los elementos genéticos que inducen la producción de sentido como contradictorios y polisémicos... La sociocrítica se esmera en rastrear los residuos, las huellas de los discursos transindividuales, partiendo de la observación de que existe para todo texto ‘una combinatoria de elementos genéticos’ responsable de la producción del sentido, y de que el funcionamiento de esa combinatoria provoque una autonomización del texto con relación a la realidad referencial (Franco, 1988, pp. 15-17).

En este texto de Jean Franco, se establecen con claridad tanto la condición social de la literatura, como el estatuto discursivo del texto. Contiene, además, los lineamientos generales y los postulados sociocríticos básicos concebidos por Duchet, y sobre los que no existe disputa alguna. Ya que, de la propuesta concebida por este autor, se han derivado ramificaciones que han alcanzado cierta importancia: una es la encabezada por Pierre Zima, quien ligó la sociocrítica con el criticismo de la escuela de Frankfurt y con el psicoanálisis, además de que “introduce el valor de cambio de las sociedades de mercado como sistema

de mediación simbólica” (Guzmán Díaz, 2003, p.15) porque respalda su propuesta en la teoría marxista del valor de cambio; otra ramificación que alcanzó una difusión importante es la trazada por Edmond Cros, quien, en la aplicación empírica de la teoría:

Utiliza los conceptos de sociolecto e ideosema. El primero consolidado por Greimas pero inspirado en las aportaciones del círculo de Bajtín, sirve para nombrar una microsemiótica, y es el equivalente de un lenguaje utilizado por un grupo social o gremial. El ideosema, por su parte, es un operador de interdiscursividad, es decir, un articulador semiótico y discursivo (Guzmán Díaz, 2003, p13)

Con estos recursos, Cros, procedente de los campos lingüístico y literario, limita la utilización del método sociocrítico (en versión suya) sólo a los especialistas. Por último, está la propuesta de Régine Robin y Marc Angenot quienes ensamblan la sociocrítica con el análisis del discurso, pero esta asociación no confronta los postulados ni la metodología original sino que la potencia. Por su parte, Robin ha sido además de discípula de Duchet, quizás también una de las promotoras más entusiastas de esta teoría.

La sociocrítica concebida por Claude Duchet se basa en una serie de conceptos analíticos que son al mismo tiempo una metodología de lectura. Lo primero que hay que destacar es que el autor ha implementado una teoría del texto que establece la distinción entre: el **socio-texto** (el texto en cuanto preñado de discurso social preexistente en una cultura); el **co-texto** (un sector temáticamente específico de la cultura, de donde el texto extrae el discurso social que absorbe y transforma); y el **pre-texto**, es decir, la totalidad de la cultura realmente existente en una formación social en un momento considerado, con toda la complejidad y las contradicciones que la caracterizan.

Siguen las tres categorías que marcan “el paso de lo discursivo a lo textual: la información, el indicio y el valor”, relacionadas entre sí por implicación no recíproca y que permiten distinguir analíticamente la función denotativa, connotativa y diferencial (estructura) de cualquier elemento del texto.

La información remite a todo lo que atañe al referente extratextual, fechas, nombres de calles reales, herramientas técnicas, etc. El indicio remite al universo de los discursos, a lo real ya semiotizado, al campo de las ideologías y los complejos discursivos (.). El (nivel) valor debe entenderse aquí en el sentido saussuriano del término, como el lugar que ocupa en la ficción tal o cual elemento narrativo, semiótico o estilístico, y la diferencia específica que instituye. Este registro es el que organiza la obra en tanto que obra estética... (Robin, 1993, p. 281)

La noción de socialidad en el texto presenta dos aspectos. En uno:

Por socialidad en el texto se entiende lo social que se despliega en el texto, que se inscribe en él, sea el texto una novela realista o vanguardista. (.) También socialidad del texto en el sentido de que éste produce un significado nuevo, transforma el sentido que sencillamente cree inscribir, desplaza el régimen de significado, produce novedad a pesar de su autor... (Robin, 1993, p. 272).

En el primer caso, el texto (la historia) pone de manifiesto redes sociales que pueden ser elementales o complejas. Las redes elementales operan en las sociedades tradicionales y dependen de las relaciones interpersonales (el trato cara a cara) entre los miembros de la sociedad; las redes complejas hacen prevalecer los sistemas modernos de comunicación en los que predomina el trato impersonal: sistemas bancarios, hacendarios, académicos etcétera. En la segunda acepción citada de “socialidad en el texto” opera, quiera o no el escritor, una resignificación del referente que cobra autonomía en el texto.

El discurso social es, para Duchet, la totalidad indiferenciada y no coherente de lo que se dice sobre la familia, el Estado, etcétera, en una determinada sociedad. Se relaciona con la sociología de la cultura. Su característica fundamental es la no coherencia. Es el todo complejo de una formación discursiva. Sin embargo, el texto que lo absorbe le confiere una relativa coherencia. Marc Angenot describe el discurso social de este modo:

Todo lo que se dice y se escribe en un estado de sociedad; todo lo que se imprime, todo lo que se habla públicamente o lo que se representa hoy en día en los medios electrónicos. Todo lo que se narra y se argumenta, si se parte de que narrar y argumentar son los dos grandes modos de la puesta en discurso (.) Este discurso social es, pues, el co-texto, pero ni el lector ni el autor tienen acceso a él en su totalidad. Para que tenga lugar un recorrido de sentido, una distribución, hace falta que el discurso social cristalice alrededor de algunos puntos nodales, que se produzca un ordenamiento en la heterogeneidad misma del discurso, una guía de escritura y de desciframiento, un paso de la referencia al referente, mediante lo que Claude Duchet llama **los sociogramas** (Robin, 1993, p. 272).

El sociograma es un concepto que Duchet construyó a partir de la noción de diagrama, propuesta por Charles Sanders Peirce. El sociograma es una categoría constitutiva del imaginario social que Claude Duchet define como “conjunto difuso, inestable y conflictivo de representaciones (sociales) parciales en interacción y centradas alrededor de un núcleo” (Robin 1993, 274). Es inestable porque no deja de transformarse, nunca permanece fijo; es conflictivo porque le es inherente una connotación polémica (la ausencia de conflicto sería indicio de una fosilización); en fin, los sociogramas son conjuntos de representaciones sociales, son constelaciones de significados que tienden a condensarse en torno a un núcleo. El núcleo de un sociograma es la parte más visible de él

y puede estar representado por un lugar: América; por un personaje: Pancho Villa; por una imagen: la Virgen de Guadalupe; por un lema: Tierra y libertad; por un hecho histórico: la Revolución Mexicana; por una fecha determinada: el Primero de Mayo; por una idea abstracta: el amor; etcétera.

Ya hemos afirmado con Robin, que los sociogramas, que podrían llamarse también “topos culturales”, o “figura básica” (groundfigure) es el lugar donde cristalizan los discursos que pueblan el imaginario social de una cultura y, por lo mismo, la única forma en que la sociedad o la cultura pueden entrar al texto. Claude Duchet introduce también el concepto de ideologema, entendido como la más pequeña unidad perceptible de un sistema de representaciones que estructuran el inconsciente social de una formación sociocultural. Son fragmentos aislados de representaciones sociales, las “monedas del sociograma”, como dice nuestro autor. A veces funcionan como estereotipos o preconstruidos culturales (v. g., “pobre pero honrado”, “la holgazanería indígena” “juventud, divino tesoro; etcétera)

En la propuesta teórica de Duchet, el hallazgo de la dimensión ideológica de la novela constituye para el sociocrítico uno de los retos más importantes. Para su análisis se requiere distinguir tres modalidades principales. 1. El proyecto ideológico del autor que puede resultar acorde (novelas de tesis) o contradictorio con respecto al contenido desarrollado en la narración. 2. Las ideologías de referencia, que son las ideologías conocidas o reconocibles que están presentes en el texto (v. g. ideología de izquierda, ideología republicana, monárquica, etc.). 3. La ideología del texto, que puede definirse como el efecto ideológico global provocado por el texto en el momento de la recepción (que puede coincidir o no con el proyecto ideológico del autor).

Por último está el *incipit*, otra de las nociones más características de esta propuesta. La expresión latina significa “el comienzo”. Comprende los discursos implícita o explícitamente “prefaciales” (los “prefacios” de las novelas clásicas, títulos, epígrafes, cronologías de carácter introductorio, etcétera), y sobre todo el contexto espacial y temporal de la historia narrada, así como las “identidades” o personajes que protagonizan la acción. El *incipit* puede desarrollarse al inicio, *in media res* o hacia el final del texto, y termina sólo cuando han sido presentados todos sus elementos constitutivos (lugar, tiempo, identidades).

Para concluir esta presentación debemos dejar aclaro que el análisis sociocrítico es eficaz no sólo en el análisis de los textos de ficción sino de cualquier tipo de narración, tales como los del arte escénico, la cinematografía, la telenovela y la canción popular, entre otros:

Partiremos de una hipótesis central de esta sociocrítica: la de que *todo texto literario* —no importa que éste sea culto, semiculto o popular, estetizante o prosaico; meramente discursivo o también musicalizado— *recompone y reelabora siempre un discurso social preexistente* que le proporciona la materia prima de su contenido sirviéndole de “co-texto” en el sentido de Claude Duchet. En esta perspectiva, la literatura —por extensión también el canto popular— es siempre un discurso que viene después de los demás discursos, <un discurso que, presente en el mundo, viene a tomar la palabra y a trabajar con ‘las palabras de la tribu’ después de que todos los demás discursos hubieran terminado de decir todo lo que tenían que decir y, particularmente, los discursos de certeza y de identidad; la literatura pareciera tener el mandato de escucharlos, de repercutir su eco y de interrogarlos confrontándolos> (Marc Angenot 1992, p.17).

### 2.2.2. La teoría narratológica

En virtud de que en este ensayo se analiza el espacio de la ciudad de México en un conjunto de novelas, es necesario insertar aquí algunas consideraciones sobre la teoría narrativa o narratología, no como objetivo central de este trabajo, sino por su importancia como instrumento de acceso a los contenidos sociológicos que pretendemos dilucidar.

Lo primero es distinguir los conceptos de historia, relato y narración, a menudo utilizados de manera imprecisa. La historia es la diégesis, el acontecimiento o la sucesión cronológica de los acontecimientos, es decir, el contenido de lo narrado; el relato es el discurso narrado (intriga), esto es, la organización discursiva del texto narrativo; mientras que la narración es el acto de narrar, es la acción desempeñada por un locutor o un hablante. Pero la historia y la narración de la misma no ocurren de modo paralelo o simultáneo, no ocupan el mismo tiempo ni necesariamente guardan el mismo orden. Más bien, los tiempos de la historia y los del relato generalmente no coinciden y tal fenómeno es conocido como “ausencia de cronología”, que se resuelve en la narración implementando el recurso conocido como anacronías. Éstas pueden ser de dos tipos: la prolepsis y la analepsis. La prolepsis es la anticipación de acontecimientos futuros en la narración, mientras que la analepsis es exactamente lo contrario: la evocación retrospectiva de acontecimientos pasados. Hay un factor adicional muy importante que opera tanto en la narración como en la descripción: es la focalización del hecho o del objeto. A la explicación de estos tres conceptos dedicaré las líneas siguientes.

La narración se distingue de la descripción porque se refiere a acontecimientos y no a objetos. “La narración es la exposición de hechos y su existencia depende de sucesos relatables. En general, la relación de una serie de eventos se llama relato... 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 (causa/efecto). Por ello mismo, el relato manifiesta los cambios experimentados a partir de una situación inicial”. (Beristáin 1985, p. 355).

Una tesis fundamental de la narratología es la de que todo relato obedece a una lógica (cuasi-gramatical) y que esa lógica es de carácter estructural. De aquí el éxito de la definición estructuralista del relato formulada por Tzvetan Todorov:

Un relato ideal comienza por una situación estable que una fuerza cualquiera viene a perturbar. De aquí resulta un desequilibrio; el equilibrio se restablece por la acción de una fuerza dirigida en sentido contrario; el segundo equilibrio es semejante al primero, pero ambos nunca son idénticos. Existen, por lo tanto, dos tipos de episodios de un relato: los que describen un estado (de equilibrio o de desequilibrio), y los que describen el paso de un estado a otro (Todorov, 1973, p. 82).

Esta definición ha servido de base a lo que suele llamarse “modelo quinario de la secuencia narrativa” (Larivaille, 1974, p. 387).

1. Situación inicial. –Equilibrio
2. Provocación (detonador, disparador)
3. Acción (que modifica la situación inicial de equilibrio, introduciendo una perturbación del orden)
4. Situación final (o desenlace) que restablece de algún modo el equilibrio.

En la novela de *Santa*, la situación inicial es el orden moral campirano dentro del cual se desarrolla plácidamente la vida de la protagonista. El provocador-detonador es el Alférez, quien con su acción de seducción –con el consentimiento evidente de Santa— perturba ese orden moral introduciendo un desequilibrio. La reacción en sentido contrario es la sanción impuesta a la “pecadora” (expulsión de la casa paterna), cuya consecuencia es la degradación moral de la misma al entregarse a la prostitución. La situación final es el desenlace trágico de la vida licenciosa de Santa, quien muere en la miseria, el abandono y el olvido. De este modo se restablece el equilibrio moral mediante una especie de justicia inmanente que castiga el vicio.

**El punto de vista.** Un aspecto relevante (una condición) tanto de la narración como de la descripción es el punto de vista o focalización, es decir, el posicionamiento desde el cual el narrador visualiza o conoce los hechos que narra o desde donde observa el objeto que describe. “Genette desglosa esta relación en tres aspectos: a) distancia temporal entre el narrador y los hechos relatados; b) focalización, es decir, la ubicación de la mirada que observó los hechos (.); c) voz o persona del narrador, del sujeto de la enunciación, que, cuando se aparta de la mirada, ofrece un distinto grado de conocimiento de la situación” (Beristáin, 1985, p, 359).

Retomemos los incisos a y b. Del primero se desprende la existencia de cuatro tipos de narradores: (extra) o heterodiegético (sólo narra, no participa como actor de los hechos); (intra) u homodiegético (si narra hechos de una historia de la que él también es personaje); es autodiegético si es el héroe y narra su propia historia; y es narrador metadiegético (si como personaje y narrador de una historia se remite a otra para narrarla). Del segundo inciso destacan los niveles de limitación o no limitación del conocimiento del narrador respecto del objeto: la focalización cero, la focalización externa y la focalización interna. Con respecto a la focalización cero, Michael Patillon afirma:

Este conocimiento del objeto que no se hace a partir de algún foco, que nadie decide ni limita, alguna pantalla, alguna distancia espacial o temporal, es lo que nosotros llamamos la focalización cero o el punto de vista de Dios. El modo de representación del objeto de hecho no conoce ninguna restricción (Patillon, 1974, p56).

Existen otros dos modos de focalización de los narradores en relación con el objeto: “En la **focalización externa**, el foco se define como exterior al objeto. El conocimiento del objeto se detiene en las apariencias conforme a las condiciones de la percepción humana. En la **focalización interna**, el foco está ubicado en la consciencia de un sujeto testigo” (Patillon, 1974, p. 61). Estas dos formas de focalización se manifiestan en el grado de conocimiento del narrador (o del personaje) sobre el hecho que narra o sobre el objeto que describe.

**La descripción.** Esta categoría es una de las cuatro estrategias discursivas (*narración, descripción, diálogo y monólogo*) de presentación de personajes, objetos, animales, lugares, épocas, conceptos, procesos, hechos, etc. Es también una estructura discursiva (Beristáin, 1985: 137) que opera articulaciones simbólico-ideológicas mediante

los efectos de estrategias descriptivas aplicadas. En cuanto a la “arqueología” del término, *descripción*, Philippe Hamon afirma lo siguiente: “la palabra ‘descripción’ ha sido utilizada frecuentemente desde el siglo XVI, aunque no exclusivamente, para designar las obras —de arquitectos, turistas, curiosos u hombres de negocios viajeros— que describen ciertas ciudades importantes” (Hamon, 1981:10. Traducción propia). A continuación del texto citado, Hamon enumera los distintos usos que autores relevantes han hecho de la descripción, y que van de la cuaresma descrita por Rabelais al caligrama de Mallarmé, pasando por la descripción de iglesias medioevales góticas y el erotismo del cuerpo femenino.

El mismo autor afirma que la descripción no es una categoría exclusivamente literaria, sino un instrumento de uso más amplio y común que utilizamos en la vida cotidiana para describir; aunque también la utilizan los periódicos, los diccionarios y la publicidad. Elaborar una poética o una semiótica de lo descriptivo, afirma, explica una metodología que supera esa multiplicidad de usos. Su planteamiento de lo que puede llamarse, según su misma expresión, “norma (construida) de todo sistema descriptivo”, se condensa en el siguiente párrafo:

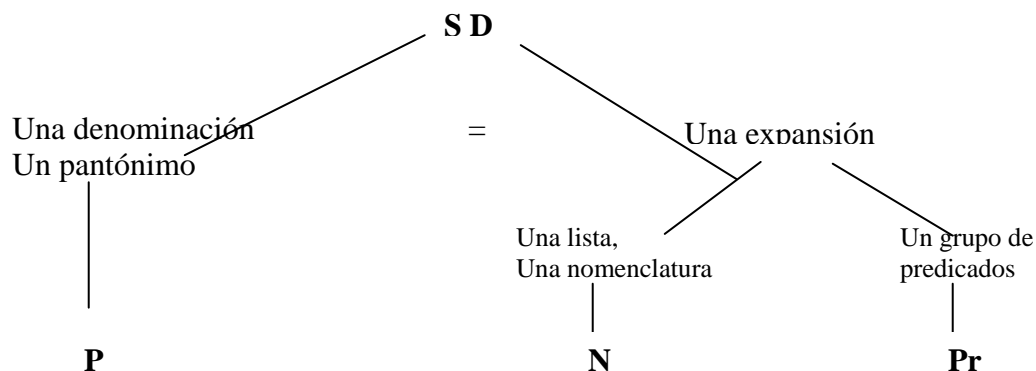
Un sistema descriptivo (S. D.) es un juego de equivalencias jerarquizadas: equivalencia entre una **denominación** (una palabra) y una **expansión** [un stock de palabras yuxtapuestas en forma de lista, o coordinadas y subordinadas en un (grupo de **predicados**) texto]; la denominación, que puede estar simplemente implícita, es decir, no actualizada en la manifestación textual, asegura la permanencia y la continuidad del conjunto, sirviendo como término a la vez rector y sincrético, convertido en factor común memorial del conjunto del sistema, esto es, en **pantónimo**<sup>7</sup> (P.) de la descripción, y pudiendo entrar en enunciados metalingüísticos del tipo: ‘Este texto es la descripción de P; se trata entonces del ‘objeto descrito’, y el pantónimo puede entrar seguidamente como centro de referencia en una red de anafóricos, y economizar, por su simple repetición, la mención de la suma de sus partes enumerables (P se compone de N1, N2, N3, N4)... Nn), de la suma de sus cualidades (P es Pr1, Pr2, Pr3, Pr4... Prn), o de ambas a la vez, de modo que N llega a desempeñar el papel de una estructura-relevo entre P y Pr (P se compone de N1 que es Pr1, de N2 que es Pr2, de N3 que es Pr3... de Nn que es Prn); en tanto que palabra, el pantónimo es la denominación común del sistema; en cuanto sentido, es su denominador común; es el centro (focalizado y focalizante) del sistema (Hamon, 1981, p. 140)

El autor esquematiza su propuesta del siguiente modo:

---

<sup>7</sup>El término pantónimo es un neologismo construido por Hamon por analogía con términos como “sinónimo”, “antónimo” etc. Viene del griego *panta*, que significa ‘todo’ y del latín *nomen*, ‘nombre’, y designa un término o una denominación que ‘da nombre’ a un “todo complejo”, como es la expansión descriptiva en términos predicativos o en forma de lista o inventarios de elementos componentes.





Por último añade que “cada una de estas unidades (el pantónimo, la nomenclatura y los predicados) es facultativa, y el conjunto constituye lo que podría llamarse la norma (construida) de todo sistema descriptivo” (Hamon 1981, p. 141). Un texto descriptivo puede reducirse, a veces, a una lista o inventario de componentes de un todo (nomenclatura), o a una serie de puros predicados, o de ambas a la vez.

### 2.2.3. Teoría de las representaciones sociales

Las representaciones sociales constituyen otro concepto clave en esta investigación por dos razones principales: una es la naturaleza misma de los análisis de las novelas, ya que en ellas se toma la representación social del espacio en los personajes como fuente de información para nuestra valoración del mismo; la otra es que la categoría sociocrítica denominada “sociograma”, que constituye un punto nodal en la metodología de análisis, está sustentada en dicha teoría sin hacer explícito el uso. Es por eso que presentamos aquí un boceto de los aspectos y de los postulados básicos de esta teoría. Se trata de una propuesta teórica surgida del campo de la psicología social. El concepto de representaciones sociales fue rescatado de la sociología de Durkheim por Serge Moscovici en 1961. Y, aunque fue ignorado por un período de varios lustros, pudo ser retomado por un grupo de investigadores de la Escuela francesa de psicología social entre los que destacan Denise Jodelet, Jean Claude Abric y Jean-Blaise Grize (quien procede de la corriente de la lógica natural) entre otros. Puede definirse como “conjunto de informaciones, creencias, opiniones y actitudes a propósito de un objeto determinado” (Abric, 2004: 14).

Para Jodelet la representación social “es una forma de conocimiento, socialmente elaborado y compartido, que tiene una orientación práctica y concurre en la construcción de

una realidad común en un complejo social. Se la designa también como ‘saber del sentido común’ o como ‘saber ingenuo’ ‘natural’. Esta forma de conocimiento se distingue entre otros, del conocimiento científico” (Jodelet, 1991, p. 36. Traducción propia).

Las representaciones sociales revisten una doble dimensión: la socio-cognitiva y la social. Además, dice Abric, “hemos afirmado anteriormente que uno de los componentes fundamentales de la representación era su significación. Y ésta es determinada doblemente por efectos de contexto” (Abric: 2004: 14). Se trata, en primer lugar, del contexto discursivo, responsable de las condiciones de la producción del discurso; y luego, del contexto social, definido tanto por el contexto ideológico, como por el lugar que el individuo ocupa en la sociedad.

Aunque entre los estudiosos de las representaciones sociales existen diversas tendencias y corrientes, de modo general podemos señalar que, en ellas se identifican dos aspectos principales: el de su contenido y el de su estructura. Según esta afirmación, una representación social siempre está organizada de un modo particular y específico, y sus elementos están jerarquizados y relacionados de manera que determinan su significación.

En cuanto a su estructura, Abric la concibe como constituida por un núcleo central relativamente consistente y consolidado, circundado por una constelación de elementos flexibles y un tanto inestables llamados “elementos periféricos”, cuyo valor y función están determinados por su relación y por su distancia con el núcleo central. Este núcleo es el elemento fundamental porque va a definir la significación y la organización de la representación, además de garantizar dos funciones esenciales: una función generadora, mediante la cual se crea y transforma la significación de otros elementos constitutivos de la representación; y una función organizadora, en la que el núcleo determina los lazos entre los distintos elementos de la representación.

Los elementos periféricos, por su parte, son elementos menos consolidados e inestables que se organizan alrededor del núcleo central manteniendo con él una relación directa que define y determina su valor y su función. Estos elementos periféricos desempeñan tres funciones básicas: la de *concreción*, que opera el anclaje de la representación en la realidad; la de *regulación*, que opera las adaptaciones de la representación a la dinámica del

contexto; y la de *defensa*, que funciona como parachoques en los procesos de modificación de la representación, debido a la incidencia de factores opuestos o distintos.

De este modo, “el *sistema central* de las representaciones sociales está ligado a condiciones históricas, sociales e ideológicas más profundas, y define los valores más fundamentales del grupo. Además, se caracteriza por la estabilidad y la coherencia, y es relativamente independiente del contexto inmediato (Guimelli: 1994). El *sistema periférico*, en cambio, depende más de los contextos inmediatos y específicos; permite adaptarse a las experiencias cotidianas modulando en forma personalizada los temas del núcleo común; manifiesta un contenido más heterogéneo; y funciona como una especie de parachoques que protege al núcleo central permitiendo integrar informaciones nuevas y a veces contradictorias” (Abric: 1994; Giménez: 2005).

Las representaciones sociales cumplen al menos cuatro funciones sociales importantes: la *cognitiva*, en la medida en que constituye esquemas de percepción a través de los cuales los autores individuales y colectivos perciben, comprenden y explican la realidad; la *identitaria*, que permite a los sujetos y a los grupos salvaguardar sus lugares de pertenencia, sus rasgos característicos y sus sistemas de valores; la *orientadora*, en la medida en que se constituyen en guías potenciales de las prácticas, las conductas y las búsquedas de los sujetos y de los grupos; la *justificadora*, en cuanto permiten explicar, justificar o legitimar los comportamientos y las posturas frente a la realidad (Abric, 2004, pp. 15-17).

#### 2.2.4. La categorización del espacio

En *Le discours du roman*, Henri Mitterand, afirma que “no existe una teoría constituida de la espacialización narrativa, sino solamente una vía de búsqueda bien perfilada y algunas otras sólo respunteadas” (Mitterand, 1986, p. 193). Y agrega, además, que la orientación más vigorosa es la que Gastón Bachelard ha expuesto en su obra “*La poética del espacio*” o la que señala en su psicología sistemática de los sitios de nuestra vida íntima, estudiando los valores simbólicos ligados a los pasajes que se ofrecen a la vista del narrador o de sus personajes; o bien a sus lugares de residencia, la casa, la habitación cerrada, el sótano, el granero, la cárcel o la tumba.

En efecto, en *La poética del espacio* Bachelard reflexionó sobre las condiciones de análisis del espacio y, aunque resulta extenso y complejo ocuparnos de ello en este espacio,

podemos decir que se apoyó en filósofos y poetas para perfilar esos juegos de oposiciones y coincidencias con que se pueden distinguir las marcas del espacio que Bachelard halló en sus reflexiones: lugares cerrados o abiertos, confinados o extendidos, centrales o periféricos, subterráneos o aéreos, dentro-fuera, miniatura-inmensidad; la dialéctica de lo redondo y el observador-observado, en fin; categorías que constituyen un verdadero punto de partida para nuestros propósitos.

Por otra parte, Roland Bourneuf, en su conocida obra: “*L’univers du roman*” [1972], traducido al español en 1975 con el título de *La novela*, al analizar el espacio en la novela resalta cinco aspectos: 1) *el inventario de lugares*, 2) *los desplazamientos* o itinerarios, 3) *la descripción* o la ausencia de ésta, 4) *el realismo* y, 5) *la relación con el mundo*. Sin duda estas cinco categorías que Bourneuf propone para analizar el espacio constituyen un método que nos parece muy completo. Pero, inspirándonos en ellas, nosotros las hemos reformulado para nuestros propósitos, reduciéndolas a tres grandes categorías que reorganizan, a nuestro modo de ver, de un modo más operacional y sintético las propuestas por Bourneuf. Las categorías que nosotros hemos propuesto son las siguientes: 1) *el inventario de los referentes materiales del espacio*; 2) *la relación entre los referentes espaciales y los personajes* (o narradores); y 3) *las representaciones sociales del espacio* inscritas y reelaboradas en el texto en forma de “sociogramas” o “ideologías”. Esta reformulación de las categorías nos ha permitido, entre otras ventajas, depurar nuestro enfoque sociológico; reducir las rutinas de análisis evitando la meticulosidad; y evadir la búsqueda ociosa de la figura retórica ligada al fenómeno espacial en el análisis.

Ahora bien, para comprender mejor las categorías de espacialidad que propongo como estrategia de análisis en esta investigación, inserto a continuación una tabla que he llamado *matriz de las categorías analíticas del espacio en la novela* y que condensa de manera esquemática y enunciativa, aunque no limitativa, las dimensiones del espacio y los elementos que las constituyen.

MATRIZ DE LAS CATEGORÍAS ANALÍTICAS DEL ESPACIO EN LA NOVELA.

DIMENSIONES DEL ESPACIO	ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DE LA ESPACIALIDAD
LOS REFERENTES MATERIALES	<p>INVENTARIO DEL PAISAJE NATURAL: llanuras, bosques, colinas montañas, volcanes, océanos, lagos, ríos, desiertos y selvas; se incluyen también elementos como el cromatismo, la luminosidad, la oscuridad, nubes o neblinas, bruma, lluvia, nieve y tempestad.</p> <p>ARQUITECTÓNICO: residencias, casas y edificios de apartamentos, edificios públicos, conocidos o reconocibles; de gobierno, religiosos, universidades, escuelas, hospitales, estadios y gimnasios, juzgados, bancos, centros comerciales, museos, teatros, cines, hoteles, centros de convenciones, aeropuertos, estaciones de autobuses, del metro, ferroviarias, prisiones y cementerios, entre otras.</p> <p>URBANO: parques, plazas, monumentos, puentes, avenidas principales, calles, vías férreas, puertos, autopistas, carreteras, caminos, rumbos, colonias, poblados; en fin.</p>
LAS RELACIONES ESPACIO/PERSONAJES	<p>UTILIZACIÓN DEL ESPACIO EN SU PRÁCTICA SOCIAL: sentido de pertenencia (o consciencia de ella), apropiación instrumental o simbiótica con el espacio (vital, laboral, social, religiosa, deportiva, educativa, de esparcimiento, turística, etc.) recorridos y viajes, organización o distribución del espacio, como formas de la vida cotidiana, de la práctica profesional y, en general, de la práctica social; etcétera.</p>
LA DIMENSIÓN SIMBÓLICO-CULTURAL	<p>LOS CAMPOS DE SIGNIFICACIÓN: son los sistemas de representación social (o el imaginario social) del espacio, presentes en el co-texto sociocultural, pero absorbidas y reelaboradas por el texto en forma de <b>sociogramas</b>.</p>

En el primer plano de apreciación del fenómeno espacial están ubicados los referentes materiales, que pueden aparecer en el texto como parte de la narración de los hechos, de la descripción del paisaje o de los objetos particulares que pueden ser nombrados, evocados o sugeridos, incluso referidos nombrando sus partes, sus funciones específicas o sus cualidades particulares.

En el segundo plano ubicamos *las relaciones entre los referentes espaciales y los personajes* o narradores de la historia. Aquí partimos del supuesto de que los espacios y los referentes materiales operan frecuentemente como condicionantes de las prácticas y las conductas de individuos y de grupos.

Y el tercer plano, que es también el de la espacialidad menos evidente pero de mayor proyección significativa en el texto, es *la dimensión simbólico-cultural* que implica la presencia en el texto de configuraciones ideológicas o de representaciones sociales absorbidas del co-texto, que funcionan como elementos mediadores entre el lector y el texto y, por lo mismo, como operadores de sentido y condición de legibilidad. Dichas configuraciones, ya lo hemos dicho, Claude Duchet las denomina “*sociogramas*”.

### **2.3. Criterios de selección y construcción del corpus**

Debo empezar advirtiendo que, uno de los objetivos trazados desde el inicio de este proyecto, consistió en limitar la extensión del mismo a un número de páginas<sup>8</sup> que lo hiciera manejable. Esta, digamos “autolimitación”, contribuyó a definir tanto la estrategia de análisis como el número de novelas que sirvieran de muestra. Por ese y por otros motivos, decidimos seleccionar no más de ocho novelas para constituir el corpus. Además, decidimos que los análisis del espacio no serían exhaustivos sino enfocados sólo a las tres categorías de espacialidad citadas líneas arriba.

Para poder definir el corpus de la muestra tuvimos que revisar previamente un número considerable de novelas, seleccionando por razones obvias, las publicadas dentro del período considerado y que tematizaran explícitamente la problemática de la ciudad de México, particularmente las que destacan con amplitud la configuración del espacio urbano. Posteriormente fuimos descartando novelas hasta reducirlas a no más de ocho títulos, fundándonos en los criterios que más abajo enunciaré.

En relación con la formación del corpus debo hacer una aclaración muy importante: entre los novelistas mexicanos del siglo XX, José Revueltas ostenta un lugar de privilegio, pero lo hemos marginado de este corpus por una razón muy simple: fue a su novela, *El luto humano*, a la que dedicamos el trabajo de tesis de maestría y, aunque en ella no se hizo el análisis del espacio, sino donde ensayamos la aplicación integral del método sociocrítico, dicho ensayo nos permitió, a la vez que conocer en profundidad la obra de este autor y tomar posición respecto al valor de la misma. Por lo demás, está claro que sus novelas *Los días terrenales* y *Los errores*, serían dos excelentes opciones para el análisis del espacio en la ciudad de México por lo cual tendrían cabida en esta investigación de un modo natural;

---

<sup>8</sup> El número de páginas que establecimos como límite fue de 200, poco más o menos.

no obstante, tomamos la decisión de excluirlas para dar cabida a otros de los muchísimos autores que podían entrar. En descargo, diré que, el hallazgo del cromatismo como poderoso fenómeno de espacialidad en *El luto humano*, constituyó la génesis temática y conceptual de la investigación que aquí nos ocupa.

Estos son los criterios más importantes aplicados en la selección del corpus:

1. El invariante temático. Consiste en incluir novelas cuyo tema central sea la ciudad de México, con especial referencia a sus espacios urbanos y arquitectónicos, lugares históricos, y otros de carácter simbólico que caracterizan la espacialidad de esta ciudad.

2. El invariante contextual. Se trata de seleccionar novelas que se encuentran dentro de cuando menos uno de los cuatro contextos socio-históricos establecidos en la hipótesis inicial de esta investigación.

3. La prolijidad en el tratamiento del espacio. Lo deseable era incluir en el corpus aquellas novelas cuyo contenido discursivo fuese más generoso en la descripción de la ciudad y también más original en su enfoque.

4. La relevancia estética, aunque importante en sí misma, no se tomó en cuenta en esta selección, debido a que nuestro enfoque es sociológico y no literario. Aunque desde el proceso exploratorio nos dimos cuenta de que ambas categorías no sólo no se excluyen, sino que en las obras maestras éstas observan una clara relación de complementariedad.

5. Conformación del corpus con las novelas muestra.

PRIMER GRUPO	SEGUNDO GRUPO
1. <i>Santa</i> . De Federico Gamboa.	1. <i>La tumba</i> . De José Agustín Ramírez.
2. <i>El águila y la serpiente</i> . De Martín Luis Guzmán.	2. <i>Gazapo</i> . De Gustavo Sáinz.
3. <i>La región más transparente</i> . De Carlos Fuentes.	3. <i>El vampiro de la colonia Roma</i> . De Luis Zapata.
4. <i>Ojerosa y pintada</i> . De Agustín Yáñez.	4. <i>Un tal José Salomé</i> . De Arturo Azuela.
	5. <i>Los desechables</i> . De Leonardo Ortega. Esta puesta como referente del curso en el S. XXI

Ya se había advertido que la formación del corpus se hizo de manera selectiva y por lo mismo algo discrecional, debido a que los valores que definieron la inclusión de estos títulos no son cuantificables y fue decisiva la subjetividad. Aquí enunciaré de manera muy breve algunos elementos de entre los que orientaron la decisión en cada caso.

Respecto al primer grupo tenemos que, en *Santa*, lo que me pareció decisivo es el tratamiento que hace de la vida nocturna de la afrancesada ciudad de México de los inicios

del siglo XX. En *El águila y la serpiente* la razón fundamental es que ningún texto de la literatura mexicana ha exaltado y descrito el espacio del Valle de México con la calidad poética de éste; otro valor es el histórico; y uno más es su calidad técnica y literaria. La *Región más transparente* es, por definición, la novela de la ciudad de México, en la que la búsqueda de la explicación de la identidad del mexicano es el factor esencial; aunque hay otros igualmente importantes. En *Ojerosa y pintada* hay un valor oculto de la vida en la ciudad que la distingue de otras obras y que debido a su complejidad, ni los propios críticos han sabido explicar con claridad.

En cuanto al segundo grupo, la elección de *La tumba y Gazapo*, ésta obedeció a que con ellas se inaugura el movimiento de la “Onda”. En ellas aparece la ciudad de México con otro rostro y con otros enfoques, son los espacios de la ciudad vistos por otro perfil de personajes. *El vampiro de la colonia Roma* nos permite ver una ciudad de México en la que sus habitantes comienzan a abrirse a la sexualidad; es una picaresca moderna en donde la sexualidad es también un instrumento para sobrevivir. En un tal José Salomé se trata el tema de la ecología y del crecimiento anárquico de la ciudad a favor de un capitalismo desquiciado y depredador que amenaza al planeta. Por último, incluimos *Los desechables*, porque esta novela nos sirve de referencia de las tendencias del nuevo siglo, ya que se publicó en 2001 y cierra la centuria con *Santa* es una novela que nos permite ver lo absurdo de la realidad actual, en donde el empleo significa todo; y el desempleado es el ser más vulnerable, un desecho social, “un desechable” triturado por el sistema.

Finalmente, tanto para la conformación de uno como del otro grupo, decidimos incluir aquellas novelas en las que, a nuestro parecer, los problemas de la ciudad o los del país han sido planteados con mayor originalidad, profundidad y amplitud de perspectiva.

#### **2.4. Procedimiento para el análisis del espacio novelado**

Desde el inicio de esta investigación observamos que, si en la interpretación de las lecturas queríamos obtener resultados semejantes, era necesario aplicar criterios semejantes en los análisis, por eso hemos sido cuidadosos en aplicar los mismos mecanismos de lectura e interpretación en todas las novelas, con el afán de obtener resultados homogéneos de sus lecturas. Al final, nuestro procedimiento, para las novelas del primer grupo, se definió en un esquema flexible de tres rutinas básicas, ajustables a cualquier esquema o capricho de



novela. Para el segundo grupo de novelas cambiamos la estrategia reduciendo los análisis a comentarios sobre los contenidos de la espacialidad, en virtud de que, por razones de extensión, fue necesario reducir todo el grupo de novelas a un solo paquete y ése hecho nos impidió aplicar las rutinas en el mismo esquema del primer grupo.

Procedimiento para el primer grupo, en el primer paso, “apuntes sobre la novela”, se ofrecen datos generales muy resumidos sobre el contexto político y social en que fue publicada la obra; una reseña del argumento; y un esbozo narratológico que apunta a destacar aspectos relevantes de la forma, tales como la estructuración capitular del texto, y la actancial de la trama; los planos de temporalidad y espacialidad; los tipos de narración (y de los narradores) y la enunciación dominante. Todo esto, como se ha dicho, de manera muy esquemática, tomando en cuenta que, en esta investigación, esos valores no representan nuestro objetivo primordial.

En el segundo numeral, “lectura de la espacialidad en la novela”, ubicamos los aspectos más relevantes de espacialidad separados con encabezados (en negrita) para destacar aspectos y describir los valores citando ejemplos de manifestación concreta del espacio novelado. Esta rutina es la más extensa en términos de texto escrito, porque en todos los casos implica la observación del espacio mediante la lectura de la obra.

Por último, en “análisis e interpretación de la espacialidad” desarrollamos las conclusiones de lectura conectando el contenido (y el sentido) de lo espacial en cada novela con las tres categorías de valoración del mismo, establecidas en la tabla del inciso 2.2.4., de este capítulo. Ésta es, sin lugar a dudas, la parte medular de nuestra tarea investigadora porque allí cristalizan las interpretaciones sociológicas del espacio que son, en cualquier sentido, el saldo de nuestra investigación.

Adicionalmente hemos incluido en cada una de las primeras cuatro novelas, un pequeño croquis de la ciudad en la que se representan los espacios urbanos y arquitectónicos más relevantes de cada novela. Están elaborados de manera muy provisional y tienen el objeto de fungir como mapas (más mentales que geométricos) en los que se puedan ubicar de modo algo organizado los referentes u objetos más relevantes de las historias o de la descripción de espacios, tales como rumbos, barrios, avenidas, calles, edificios, iglesias, parques; en fin.

## III

## UN SIGLO DE NOVELA Y LA VIDA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

**3.1. Análisis del espacio en *Santa* (1903), de Federico Gamboa<sup>9</sup>****3.1.1. Apuntes sobre la novela**

El contexto histórico y social en que se publicó esta novela corresponde al de la ciudad que comienza a ser el símbolo de la vida urbana en países como México. De ahí que esta novela enfatice no sólo la distancia que separa las formas de vida entre el campo y la ciudad, sino que las hace aparecer como espacios claramente antagónicos. En *Santa*, el momento de la novela corresponde al de un México en el que el gobierno del General Díaz está por cumplir su segunda década y en la que priva una situación política, económica y social claramente progresista, definida y ordenada, si bien caracterizada por la desigual distribución de la riqueza generada. Ahora México ha cambiado el añejo deporte de las luchas internas, que lo estancaron durante todo el siglo XIX, por una situación social y económica que, aunque injusta y desigual, constituye un privilegio para las clases urbanas que ven en la tecnología un aliado importante en el progresivo refinamiento y confort de sus modos de vida.

En lo literario, *Santa* se presenta como una fina y poderosa resonancia del realismo europeo del siglo XIX, teniendo sus antecedentes más importantes en la literatura rusa, francesa y española; y manifiesta, además, muy notorios efectos de intertextualidad con obras como *Nana*, de Zola; *Madame Bovary*, de Flaubert; y *Elisa*, de los hermanos Goncourt, que tratan de la vida sensual y licenciosa de las mujeres que dan título a sus obras. *Santa* se incorpora al elenco de novelas que forman este exitoso subgénero, pero que, para nosotros posee un valor agregado muy particular: la historia ocurre entre la provincia edénica de México y su ciudad capital, tocada ya por la magia de la modernización y la iluminación artificial. De ahí que, en su esencia argumentativa, la novela oponga a los nuevos valores urbanos una visión de significado profundamente tradicional y cristiano, aunque esto último sea muy poco visible en el texto.

---

<sup>9</sup> *Santa* (1903), de Federico Gamboa (1864-1921). El texto corresponde a la edición 2004 de Ediciones Leyenda S. A. de C. V. (234 p). (Se recomienda utilizar la del FCE, porque contiene los textos prefaciales).

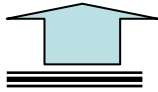
**Reseña del argumento.** La novela cuenta la historia de Santa, joven provinciana de Chimalistac (poblado cercano a la ciudad de México), donde vivía feliz con su familia: Esteban y Fabián, sus dos hermanos, y Agustina, su madre. Ellos trabajaban como obreros en la fábrica de tejidos de Contreras. Eran muy celosos de su hermana. Santa rechazó de modo enérgico las pretensiones amorosas de Valentín, un compañero de trabajo de sus hermanos, pero se entregó a Marcelino, un Alférez de la Gendarmería Municipal, acampada en el antiguo Convento del Carmen, quien después de poseerla gestionó su remoción en la corporación para desaparecer del lugar. Santa resultó embarazada y tratando de evitar el escándalo familiar se practicó un aborto que la puso al borde de la muerte.

Al entregarse a Marcelino, Santa le juró que si él la traicionaba, ella se daría a la perdición, como sucedió. En los tiempos en que se veía con Marcelino, Santa tuvo un encuentro fortuito con Elvira, *La gachupina*, propietaria de un lenocinio en la ciudad y quien, admirada por la belleza de la joven, le ofreció trabajo en su “casa” asegurándole que la haría rica en cuanto ella así lo decidiera. Santa no respondió a la invitación pero conservó vivo el recuerdo de aquel encuentro y, sobre todo, el ofrecimiento de Elvira.

Ya repuesta del aborto y expulsada de su casa, Santa decidió marchar a la ciudad para incorporarse al prostíbulo de Elvira. Ahí conoció al ciego Hipólito, músico del lugar con quien cultivaría una entrañable y solidaria amistad al tiempo que por toda la ciudad crecía su fama de prostituta joven y hermosa. No obstante, para Hipólito Santa significaba mucho más que una simple amistad, ya que sentía por ella un deseo rayano en obsesión, deseo que reprimió calladamente para conservar la esperanza y una cercanía disfrazada de apoyo moral y material que le brindó hasta el día de su muerte.

Santa tuvo varios ofrecimientos para cambiar su vida de prostituta por la de una “señora decente”; uno de ellos lo recibió de *El Jarameño*, famoso torero español, quien la llevó a vivir con él a La Guipuzcoana, casa de huéspedes de Nicasia, quien hospedaba a un grupo de inmigrantes españoles. En esta casa Santa vivió su romance con el torero. El romance duró poco porque Santa traicionó al torero metiendo en su cama a Ripoll, un ingeniero naval y miembro del grupo, quien había inventado un submarino cuya patente esperaba vender al gobierno mexicano. Enterado de la traición *El Jarameño* quiso matarla pero sólo la echó de la casa. Santa regresó al negocio de Elvira y a la cercanía de Hipólito.

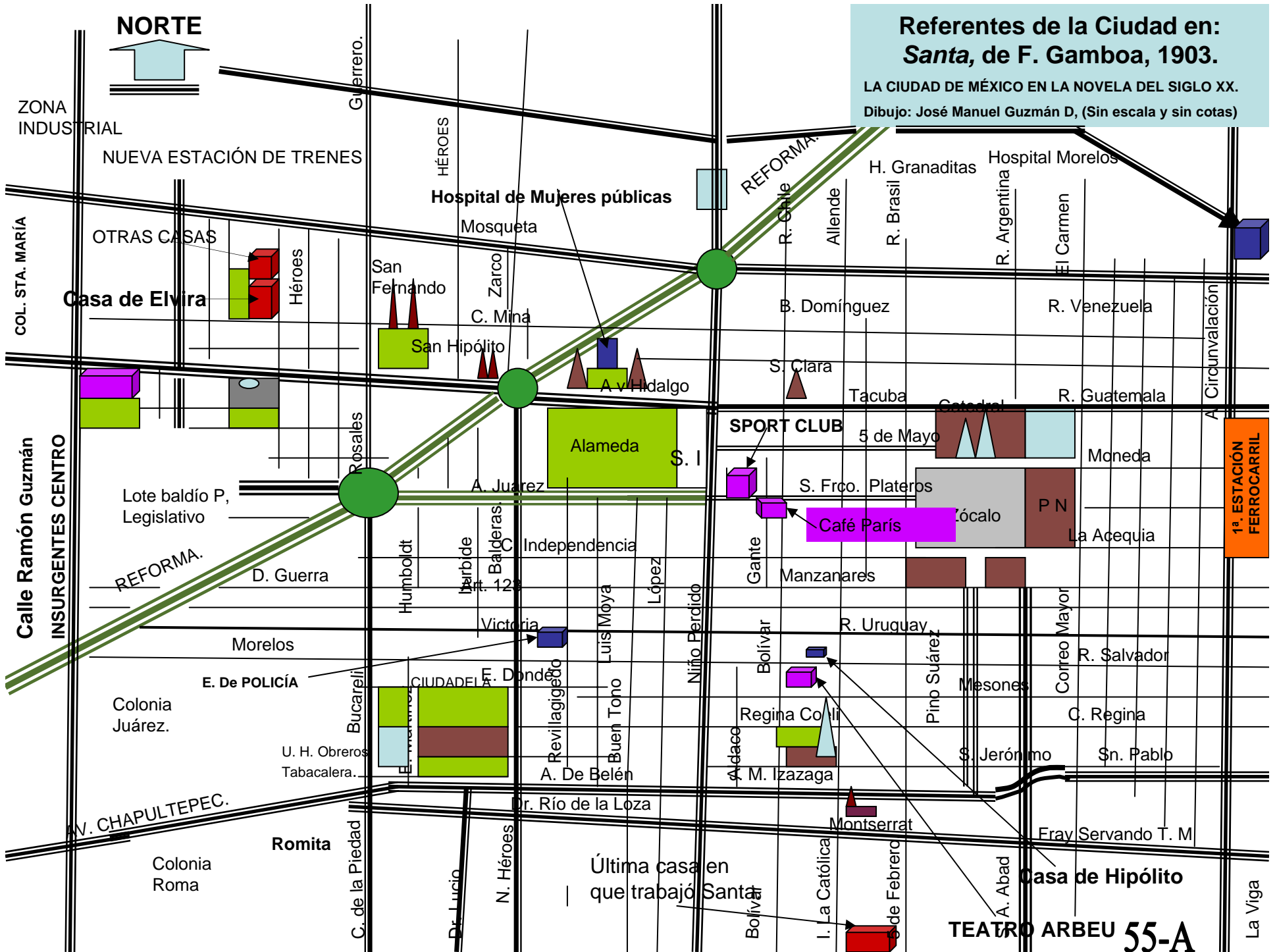
NORTE



# Referentes de la Ciudad en: Santa, de F. Gamboa, 1903.

LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA NOVELA DEL SIGLO XX.

Dibujo: José Manuel Guzmán D, (Sin escala y sin cotas)



TEATRO ARBEU 55-A

Última casa en que trabajó Santa

Casa de Hipólito

1ª. ESTACIÓN FERROCARRIL

ZONA INDUSTRIAL

NUEVA ESTACIÓN DE TRENES

Casa de Elvira

Hospital de Mujeres públicas

Alameda

SPORT CLUB

Café París

TEATRO ARBEU 55-A

Última casa en que trabajó Santa

Casa de Hipólito

1ª. ESTACIÓN FERROCARRIL

ZONA INDUSTRIAL

NUEVA ESTACIÓN DE TRENES

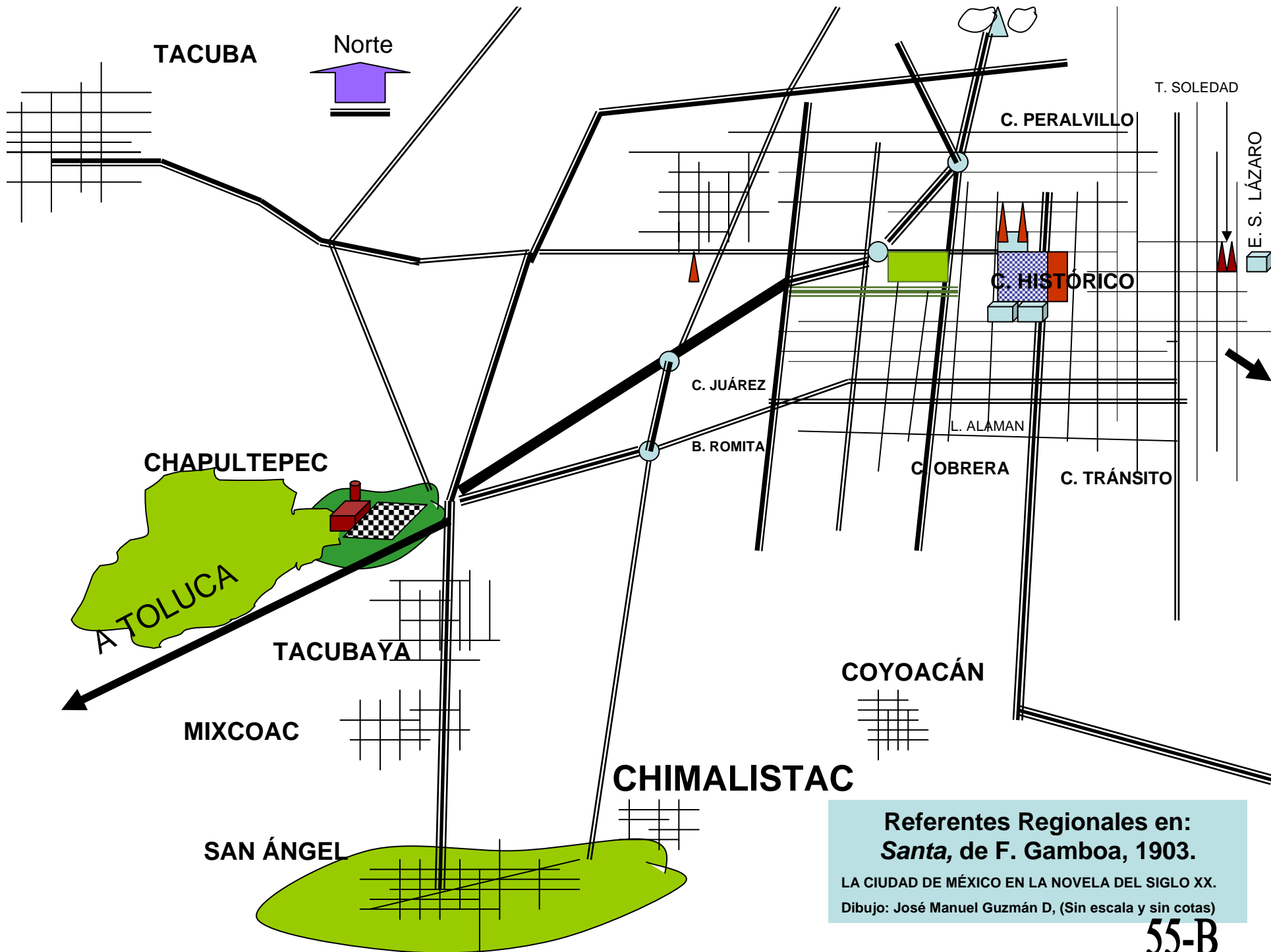
Casa de Elvira

Hospital de Mujeres públicas

Alameda

SPORT CLUB

Café París



Tiempo después, Santa volvió a salir del prostíbulo de Elvira en calidad de señora, cuando celebró con Rubio, un militar de grado, una especie de acuerdo comercial que la hacía su amante a cambio de que éste le pusiera casa con criadas y todo lo necesario. El experimento fracasó cuando ella reincidió en la infidelidad; aunque ahora se sumaba el alcoholismo en que había caído recientemente. Rubio la expulsó de su casa.

Al abandonar la casa de Rubio, y un poco alcoholizada, Santa pernoctó en un hotel barato con un estudiante pobre, a quien ella se entregó sin regateos y de manera espontánea, incluso pagando el hotel y el almuerzo para ambos. Ahí comenzó el descenso en la vida galante de Santa, ya que por primera vez fue rechazada en una casa competidora de Elvira. Después, su salud y su apostura se fueron degradando y las casas en que trabajaba cada día eran de condición más deplorable. Por fin, endeudada y enferma, Santa fue expulsada del miserable burdelillo de la colonia Obrera donde ahora trabajaba y tuvo que recurrir a la ayuda de Hipólito. Éste la rescató pagando la deuda y llevándola a su casa. El médico de Elvira le diagnosticó un cáncer uterino que debía ser operado de inmediato. Hipólito tenía recursos para costear la operación y ésta se efectuó dos días después, pero Santa no superó la prueba del quirófano y murió al final de la intervención. Hipólito la sepultó en Chimalistac.

**Esbozo narratológico.** Se trata de una novela estructurada en la tradición del realismo decimonónico. Consta de dos partes, cada una de las cuales contiene cinco capítulos de extensión similar. Los tiempos de la narración y los de la historia no ocurren de manera simultánea, ni su desplazamiento es regular en todos los capítulos. El comienzo de la narración se da *in media res* de la trama, justo en el momento en que Santa llega por primera vez a la casa de Elvira, *La gachupina*. En el segundo capítulo se introduce una anacronía (o analepsis) por medio de la cual la narración detalla la vida de Santa en su natal Chimalistac. Con excepción de ese segmento (la anacronía) en que la narración se hace en pasado histórico (segundo capítulo), el resto de la novela está narrada en tiempo presente y matizada por frecuentes flash-back en los que Santa (o Hipólito) evoca su pasado aquejada por un pertinaz sentimiento de culpa causado por la forma de vida que eligió.

En *Santa*, la voz narradora no varía, excepto para permitir el diálogo, y corresponde siempre a la tercera persona. Por su conocimiento de la historia, se trata de un narrador

omnisciente que no cambia en toda la novela, salvo en los muy frecuentes diálogos; ahora bien, por su distancia con las historias que narra, la novela contiene dos tipos de narradores: en nueve de los diez capítulos se trata de un narrador extradiegético que sólo narra y no participa como actor de los hechos al no asumir papel alguno. Pero en el Capítulo Segundo de la misma primera parte, el narrador es metadieético porque es el mismo narrador de la historia en presente de los otros capítulos, que se remonta al pasado para narrarnos los antecedentes.

Dos comentarios adicionales: 1) vemos en *Santa* una excelente novela, cuyo corte realista facilita el análisis de su componente espacial porque cuenta una historia casi lineal, acaso un poco fragmentada porque no es narrada exactamente en el orden cronológico en que ocurre; 2) su enfoque realista determina también la escala en que se describe el espacio: se trata de la escala natural que corresponde a la capacidad de percepción del hombre en su vida cotidiana.

### 3.1.2. Lectura de la espacialidad en la novela

Las descripciones más relevantes de la espacialidad en *Santa* se dan en tres grandes momentos: el primero cuando se narra, en forma detallada, la llegada de Santa al **barrio** donde se ubica la “casa” de Elvira. El segundo, cuando se describe el pueblo y la antigua casa de Santa en Chimalistac, así como algunos parajes naturales y vírgenes de San Ángel donde ella vivió su niñez (capítulo II). Y un tercer momento, distribuido por el resto de la novela, cuando el narrador describe muchos lugares típicos de la ciudad por los que Santa pasó en algún momento. Se trata de lugares reales, característicos de toda ciudad, como hospitales, clubes, juzgados, hoteles, cafés, iglesias, barrios, calles, plazas, avenidas, etc.

**El incipit.** Comencemos por el incipit<sup>10</sup>, ya que en esta novela la apertura de la narración coincide con la descripción del paisaje urbano del barrio al que acaba de llegar Santa, personaje central de la novela.

“-Aquí es –dijo el cochero deteniendo de golpe los caballos... La mujer asomó la cara, miró a un lado y otro de la portezuela, y como si dudase o no reconociese el lugar, preguntó admirada: --¡Aquí...! ¿En dónde...?” (p. 7)<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Incipit. Categoría sociocrítica concebida por C. Duchet, que analiza: a) los textos prefaciales; b) las figuras de umbral de las historias y; c) las coordenadas espacio-temporales e identitarias del texto.

La narración se inicia en el momento en que Santa llega por primera vez al barrio donde está ubicado el prostíbulo de la *Gachupina*. La escena se desarrolla en un mediodía ordinario y apacible, aunque absorto en la febril actividad que caracteriza la vida diurna y cotidiana del barrio. Después de su fugaz vistazo al lugar por la ventanilla del coche, Santa desciende de éste sosteniendo un breve diálogo con el conductor, para dirigirse luego a la casa que el propio cochero le acaba de indicar.

“Abundan las pequeñas industrias, destácase La Giralda, carnicería a la moderna, de tres puertas, piso de piedra artificial, mostrador de mármol y hierro, con pilares muy delgados para que el aire lo ventile todo libremente, con grandes balanzas que deslumbran por su exagerada pulcritud” (p. 8).

Con esta descripción se nos muestra el estado de avance arquitectónico y tecnológico en que se halla el barrio: “a la moderna, de tres puertas, piso de piedra artificial y”... Como es propio de todo incipit, en este fragmento se definen las marcas estratégicas de la narración de la novela. En este caso, se destacan dos aspectos: uno es el estatuto moral del barrio (es de gente trabajadora), distinto respecto al centro de la ciudad; el otro, los indicios de la modernización. Uno de éstos es el empleo del hierro, todavía reciente y limitado. “Con el hierro aparece por primera vez en la historia de la arquitectura un material de construcción artificial” (Benjamín, 1972, t-II, p. 174). En efecto, el hierro es uno de los elementos claves de la modernización tecnológica.

La descripción del barrio, ubicada en el inicio del texto implica el despliegue de una estrategia narrativa que pautará la lectura global de la novela (asunto al que regresaré más adelante). Pero ya podemos adelantar una observación provisional: el espacio que se describe y detalla en este momento considera únicamente sus referentes y sus prácticas cotidianas, los cuales se oponen significativamente a las actividades nocturnas en que se sustenta el negocio de Elvira. Por eso la descripción nos informa de todo lo que ahí existe en su connotación diurna (y legítima), omitiendo informarnos del aspecto y la dinámica nocturna del lugar, que es el momento en que opera el prostíbulo al que se dirige Santa; en eso consiste la estrategia y es a lo que volveremos después.

El hecho, que parece anodino, no lo es, porque esas actividades le confieren al lugar un significado no sólo distinto sino opuesto, según que lo observemos de día o de noche. Se

---

<sup>11</sup> Los números entre paréntesis que aparecerán en lo sucesivo, a lo largo de esta investigación, corresponden a las páginas de las novelas, de acuerdo a las ediciones indicadas al inicio del análisis en cada caso.



trata del mismo espacio referencial, sólo que las actividades que en él se desarrollan se hallan separadas por una barrera temporal y confrontadas por el estatuto moral de las mismas: una versión que concierne al trabajo honesto y productivo desarrollado a la luz del día versus otra que significa el vicio, el despilfarro y la depravación de su actividad nocturna, de la primera, el texto afirma:

“En la opuesta esquina, con bárbaras pinturas murales..., divisase La Vuelta de los Reyes Magos, acreditado expendio del famoso Santa Clara y del sin rival San Antonio Ametusco. Amén del jardín, que posee una fuente circular, de surtidor primitivo y charlatán por la mucha agua que arroja sin cansarse ni disminuirla nunca, la cruzan rieles de tranvías; su piso es de adoquines de cemento comprimido y, por su longitud, disfruta de tres focos eléctricos” (8).

La Vuelta de los Reyes Magos complementa la imagen barrial de la esquina y se describe el jardín, que en cierto modo esconde la casa de Elvira. La descripción destaca su piso de adoquines y sus rieles de hierro por los que circulan los tranvías. He aquí otro ejemplo de la utilización del hierro como material moderno de construcción:

“El empuje decisivo lo recibe cuando se pone en claro que la locomotora, con la cual desde el final de los años veinte (del siglo XIX) se hacían tentativas, sólo puede utilizarse sobre raíles de hierro. El raíl fue la primera pieza montable de hierro, precursor pues de la viga” (Benjamín, 1972, p. 174).

Del jardín se destaca, además de los raíles para la circulación del tranvía, una fuente de la que se infiere el sistema de bombeo que la hacía funcionar; así como las tres modernísimas lámparas de luz eléctrica. De donde concluimos que el raíl, la electricidad y la fuente operan como poderosos indicadores de la modernización de la ciudad.

“¡Ah! También tiene, frente por frente del jardín que oculta los prostíbulos, una escuela municipal para niños”... (8).

Este fragmento nos informa dos cosas: una, que el jardín oculta más de un prostíbulo, lo que significa que el de Elvira no operaba solo; la otra, que la existencia del jardín separa los prostíbulos de una escuela municipal. La existencia o la simple mención de la escuela, refuerza la condición moral y legítima del lugar durante el día, en virtud del carácter sagrado que se atribuye a la práctica de la enseñanza.

“Los tranvías, con el cascabeleo de los collares de sus mulas a galope y el ronco clamor de las cornetas de sus cocheros, deslizábanse con estridente ruido apagado, muy brillantes, muy pintados, de amarillo o de verde según su clase” (9).

Este fragmento describe el tipo de transporte público que, en la época considerada constituye el principal medio de desplazamiento. Se trata del tranvía tirado por mulas, un artefacto móvil constitutivo del inventario urbano y con un papel determinante en la dinámica de la ciudad, porque en sus recorridos marca un espacio de trayectos que unen a los diversos componentes espaciales de la ciudad (rumbos, calles, barrios, centro histórico, etcétera) en los que desarrollan la acción los sujetos sociales del medio urbano; además, contribuye a definir el colorido del paisaje del barrio y de la ciudad con sus carruajes verdes y amarillos. Pero no es todo: la descripción de ese medio de transporte, tiene una clara connotación clasista, ya que nos informa que sus diversos colores indican una jerarquía de clases (1ª. Clase, 2ª. Clase etcétera), presumiblemente con diferentes costos.

Podemos concluir que, además de resaltar algunos valores arquitectónicos y urbanísticos del espacio barrial, el pasaje citado connota también la ética del trabajo diurno y cotidiano en contraposición con lo que va a venir después: el ocio, el derroche y el libertinaje nocturnos. Con otras palabras, ya se vislumbra la dicotomía “ciudad diurna/ciudad nocturna”, que va a ser uno de los sociogramas que organizan el sentido de la novela en su totalidad. Cabe señalar también que el narrador omite informarnos sobre la identidad del barrio. –Es que los lugares del vicio son moralmente “innombrables.”—

Otro momento importante en la descripción de la espacialidad urbana es el panorama que observa Santa desde la perspectiva que le ofrece la ventana de la habitación que le ha sido asignada en la casa de Elvira.

“De la calle subía un rumor confuso, lejano, gracias al jardín que separaba la casa del arroyo y a que el cuarto de Santa era interior y alto, con su par de zurcidas cortinas de punto, colgadas de las ventanas y enfrentando un irregular panorama de techos y azoteas; una inmensidad fantástica de chimeneas, tinacos, tiestos de flores y ropas tendidas, de escaleras y puertas inesperadas, de torres de templos, astas de banderas y rótulos de monstruosos caracteres; balcones remotos cuyos vidrios, a esa distancia, diríase que se hacían añicos, golpeados por los ubicuos rayos del sol descendiendo ya por entre los pinachos y crestas de las montañas, que en último término, limitaban el horizonte” (16).

En este fragmento hay una exquisita imagen auditiva producida por el rumor de la calle, aunque opacada por el collage geométrico de techos, azoteas y anuncios de “monstruosos caracteres.” Es la inmensidad oceánica y fantasmal, pero real de la ciudad, vista desde la parte superior y en distintos planos de alejamiento en los que la imagen

flotante de tinacos, chimeneas, torres y astas de banderas suponen el anclaje inferior de sus espacios concretos en casas habitación, iglesias y edificios públicos.

En esta cita, lo relevante es el cambio de focalización del objeto descrito en relación con los ejemplos del *incipit*. La diferencia radica en que, mientras en aquellos ejemplos se describe desde la llamada “focalización cero”, en el ejemplo actual se la hace desde la conocida como “focalización externa” o punto de vista de la persona. Cito traduciendo del francés:

En la focalización cero, el objeto es conocido de todas y de ninguna parte, sin obstáculos y sin coerción. Este es el punto de vista de Dios. La mirada es la del autor de la enunciación considerada. ...En la focalización externa, el foco se define como exterior al objeto. El conocimiento del objeto se detiene en las apariencias conforme a las condiciones (léase limitaciones) de la percepción humana. La mirada, puramente objetiva, no es sino la de la percepción humana (Patillon, 1981, p.61).

Las formas de focalización son relevantes porque en ellas se define y potencia la profundidad de la descripción. Lo que explica que se utilice un narrador omnisciente para describir el barrio de un modo “realista”, y otro exterior para describir la ciudad de un modo impresionista. El primero todo lo ve y todo lo sabe; el último, es el punto de vista de Santa; es decir, un punto de vista acotado por las limitaciones físicas, visuales y nocionales del personaje.

**Chimalistac.** El segundo grupo de ejemplos seleccionados para nuestro análisis del espacio en *Santa*, se ubica en el segundo capítulo y procederemos de manera semejante al punto anterior. Cito y subrayo este fragmento:

“Escondida entre lo que en el pueblo se entiende por “callejones”, una casita blanca de reja de madera sin labrar, que cede al menor impulso y hace de puerta de entrada; su patio, con el firmamento por techo, y por adorno hasta seis naranjos desgajándose al peso de sus frutos de oro o cubiertos de azahares que van y lo perfuman todo, desmayadamente; un pozo profundísimo, con misteriosas sonoridades de subterráneo de hadas, con un agua de cristal para la vista y de hielo para el gusto; un brocal antiguo, de piedra, con huecos aquí y allá en los que han ido a instalarse muchas margaritas que se obstinan en crecer y multiplicarse, y una polea que gime y se queja cada vez que su cántaro se asoma a las profundidades aquellas. De frente a la cocina, un colmenar repartido en cuatro cajones, y arriba, más acá de la chimenea enana, ancha y humeante, el domicilio oficial de las palomas” (27-28).

En esta secuencia de imágenes la mirada del descriptor efectúa un recorrido por el conjunto de marcas exteriores de la antigua casa de Santa, pero utiliza una estrategia descriptiva que destaca la apreciación subjetiva de la imagen, en detrimento de una

información “objetiva” de los elementos que amueblan el exterior de la casa. El eufemismo, la metáfora, la perífrasis y el adjetivo son instrumentos de un lenguaje muy edulcorado al servicio de cierta nostalgia que lleva a reconstruir, no los caracteres de un mundo real, sino los de un tiempo idealizado que, al parecer, también huyó con Santa a la ciudad.

Este fragmento exhibe un discurso poco “objetivo”, y empeñado en sublimar líricamente las cualidades más elementales de los objetos que organizan el espacio externo de la casa; pero sin mencionar cualquier viso de defecto o irregularidad en ellos. La utilización del adjetivo más que el adjetivo mismo desempeña aquí un papel preponderante porque exhibe la subjetividad del narrador en un afán desmesurado por idealizar cualidades del objeto ocultando defectos: *escondida entre lo que en los pueblos se entiende por callejón* (perífrasis), una casita *blanca* con reja de madera *sin labrar* (imagen), su patio con el *firmamento por techo* (hipérbole), y sus seis naranjos *desgajándose* al peso de sus *frutos de oro* (metáfora), o *cubiertos de azahares* que van y lo *perfuman todo desmayadamente* (imagen sinestésica), un pozo *profundísimo* con *misteriosas sonoridades* y con *subterráneo* de cuento *de hadas*, con su *agua de cristal*, para la vista y *de hielo* para el gusto (metáforas) y la chimenea *enana, ancha y humeante*, como el *domicilio oficial* de las palomas, en fin. Como se ve, esta descripción del exterior de la antigua casa de Santa está dominada por un discurso que enfatiza, **no** las marcas arquitectónicas del lugar, frágiles de por sí, **sino** la retórica de una nostalgia por la relación idílica entre el personaje y el lugar.

Lo que sucede en este ejemplo, es que nos hallamos ante la descripción de un paisaje al estilo de la literatura bucólica, en la que la objetividad del paisaje se diluye ante el poder evocador de la memoria; es a lo que Morábito llama de “la gentileza amorosa”. Cito: “La tradición ha unido siempre estos dos elementos, al grado de que algunos han definido el paisaje bucólico como un <paisaje espiritual>, es decir, como una geografía más anímica que real, un paisaje del alma más que del cuerpo” (Morábito, 1995, p 8). En efecto, así es como se justifica lo que ya hemos apuntado sobre la subjetividad de la imagen con la que la descripción da cuenta del exterior de la antigua casa de Santa. Pasemos al interior.

“Adentro, las habitaciones, muy pocas, sólo cuatro. Primero la sala, que es a la vez comedor, a juzgar por la cuadrada mesa del centro y por el tinajero que cuelga de uno de los encalados testeros de la estancia, colmados de platos, fuentes, pozuelos y vasos de vidrio y loza ordinarios. En el piso, esteras de diversos tamaños y al lado de la ventana, pendiente de grueso clavo, divísase la guitarra encordada y limpia.”

Luego el dormitorio de la madre y de la hija, que duermen en la misma cama, sin resortes ni cabeceras, pero aseadísima y espaciosa, defendida, en lo alto, por una litografía de la Virgen de la Soledad.

Después el cuarto de los dos hermanos hombres –los que proporcionan el dinero, Esteban y Fabián--, con dos catres de tierra.

A lo último, la cocina, de brasero en el interior y anafre cerca de la puerta, entre los dos metates en que la hija o la madre, indistintamente, muelen maíz” (33-34).

En estos breves párrafos hemos pasado del exterior a la descripción de los espacios interiores de la casa, destacando también el adjetivo calificativo y el nombre como estrategias discursivas, pero con un sentido distinto: aquí la descripción se empeña en dignificar la pobreza del menaje con que se amuebla el interior de la casa; sobresalen los *testeros encalados*; la guitarra colgada junto a la ventana, *encordada y limpia*; así como la única cama en que dormían Santa y Agustina, sin cabecera ni resortes pero *aseadísima*. Ante el escenario de pobreza que describe el texto, los adjetivos subrayados tienen un alcance sublimador porque constituyen la única fuente de dignificación compatible con la pobreza: la honestidad y la limpieza. “pobre pero... limpio; trabajador; honrado”.

Debe reconocerse como una cualidad de la estrategia descriptiva empleada la ordenada categorización con la que han sido separados lo fuera y lo dentro de la casa; no obstante que, como en el punto anterior, en la descripción están ausentes las categorías propiamente arquitectónicas de la casa: construcción, orientación, distribución, ventilación, iluminación, insolación, en fin. Y cabe destacar también el eficaz y estratégico uso de la retórica con que se logra dignificar un lugar algo menos que modesto al que Santa estuvo entrañablemente ligada por haber sido su lugar de origen.

Otro poderoso ejemplo de espacialidad en esta parte de la novela se halla en la descripción del paraje que daba acceso al Pedregal: un paraíso natural que Santa visitó asiduamente en su niñez y en el que, a los diecisiete años, se entregó a Marcelino; un lugar cuya descripción misma constituye un poema.

“Inexplorado todavía en más de lo que se supone su mitad, volcánico todo, inmenso, salpicado de grupos de arbustos, de monolitos colosales, de piedras en declive... posee arroyos clarísimos, de ignorados orígenes, que serpean y se ocultan y reaparecen a distancia, o sin ruido se despeñan en oquedades y abras que la hierba disimula criminalmente; cavernas y grutas profundas, negras, llenas de zarzas, de misterio, de plantas de hojas, disformes, heráldicas casi, por su forma; simas muy hondas, hondísimas, en cuyas paredes laterales se adhieren y retuercen cactus fantásticos... descúbreanse hondonadas (.), que el agricultor ha transformado en cementeras y que lucen milpas de maíz, cebadales, hasta algún trival diminuto... Al poniente, las cúpulas

de azulejos del vetusto convento del Carmen y al oriente, azul, de un azul blando de bahía profunda y en calma” (34).

En la consumación de la desgracia de Santa, “fue el Pedregal un cómplice discreto y lenón (donde)... Sin responderle y sin cesar de besarla, Marcelino desfloró a Santa en una encantadora hondonada que los escondía” (40-41). Estamos ante la imagen bucólica de un orden natural que se organiza y se sustenta en sí mismo. Morábito, afirma a este respecto:

La geografía arcádica recuerda esas estampas escolares en donde la fauna y la flora de un determinado ambiente geográfico (selva, desierto, bosque, montaña, etc.) aparecen reunidas en un solo punto... no bajo la árida forma de un catálogo (aunque de un catálogo se trata) sino de un universo sorprendido en un instante de afortunada congregación (Morábito, 1995, p. 30).

**La ciudad cosmopolita.** Estamos ya en el tercer grupo de ejemplos elegidos y aquí tanto el personaje de Santa como su entorno tienen, en virtud del espacio, un matiz muy distinto al de los pasajes anteriores. Ahora Santa ha logrado su inserción total en la vida cosmopolita de la ciudad y en un círculo en el que, de modo acelerado, ha adquirido una fama inusitada de mujer hermosa y pública, pero sobre todo, y como su nombre lo anuncia, de mujer generosa en la producción de placer. Es amplio el catálogo de espacios abiertos y cerrados o públicos y privados concurridos por Santa en el desempeño de su oficio y, puesto que son referentes reales de la ciudad, su descripción o su sola mención dotan de verosimilitud a la historia: cafés, teatros, hoteles, salones de baile; iglesias, estaciones de policía, juzgados y hospitales, de éstos últimos, uno en el que fue habilitada para ejercer su actividad y otro en el que murió. En los ejemplos resaltan dos cosas: una, que tanto los personajes como los lugares aquí referidos corresponden sólo a la parte cosmopolita de la ciudad, es la ciudad nocturna, habitada por la “clase social” de “los rotos” (catrines de Club: 155), políticos, altos funcionarios y hombres adinerados que pueden derrochar grandes sumas; la otra cosa es que los valores que se destacan de este grupo son opuestos a los de quienes habitan y trabajan en el barrio: gente honrada y arduamente trabajadora, pero, sobre todo, que desarrollan sus actividades durante el día.

De los espacios abiertos nombrados de modo recurrente resaltan los nombres de la Alameda Central, la Avenida Juárez, el Zócalo, el Palacio Nacional, el Cabildo de la Ciudad, la Catedral, los Portales de Mercaderes, el Centro Mercantil y el Palacio de Hierro; y algunas calles como Independencia, López, Plateros y San Francisco. En este punto he seleccionado dos pasajes que corresponden al tercero y cuarto capítulos de la novela. El

primero señala el hito que marcó el éxito de su vertiginosa carrera. Fue la noche de la *Maison Dorée* donde ella se despojó del pudor y los melindres para con los hombres y que significó su ‘rito de iniciación’; el segundo, describe la celebración de un 15 de septiembre en el Zócalo de la ciudad, a la que Santa acudió en grupo con sus compañeras de trabajo y con algunos parroquianos de la casa de Elvira. En el primero se afirma:

“...Porque Santa triunfaba; había triunfado ya con sólo consentir que la desnudasen y bañasen con champagne en un gabinete reservado de la *Maison Dorée*, cierta noche que los miembros del Sport Club celebraron con cena orgiástica el hallazgo de esta Friné de trigueño y contemporáneo cuño” (50).

Aunque el texto no ofrece detalles de los rasgos espaciales de la *Maison Dorée*, para nosotros está claro que los efectos de espacialidad producidos por esa casa club fueron factores determinantes en la transformación de la conducta y la moral de la campesina. Porque “a contar de la edificante cena, trocóse Santa de encogida y cerril en cortesana a la moda” (50). A partir de ahí:

“...Aquello fue un furioso galopar de personas (.); pero galopar agresivo, idéntico al de los garañones de las dehesas que, encendidos en bestial lascivia, nada los contiene ni nada respetan. **Puede decirse que la entera ciudad concupiscente pasó por la alcoba de Santa**, sin darle tiempo casi de cambiar de postura. ¡Caída!, ¡caída la codiciaban!, ¡caída soñábanla!, ¡caída brindábales la vedada poma, supremamente deliciosa!” (50).

El otro ejemplo (Capítulo IV) se refiere a los espacios abiertos, y la descripción tampoco es generosa, pero aquí obedece a razones de lógica narrativa y descriptiva según las cuales se debe describir sólo lo que el narratario desconoce o lo que el narrador desea cargar de sentido; no así los lugares o los edificios de la ciudad que todos conocemos y que podemos reconocer en cualquier imagen o con su sola mención. Se trata del festejo del 15 de septiembre que Santa celebró en compañía de El Jaramero, de sus compañeras de trabajo y de algunos clientes de *La Gachupina* en el Zócalo de la ciudad. La historia comenzó en casa de Elvira el día anterior, cuando:

“Alguien propuso, en medio del desorden progresivo, un paseo para el día siguiente, en carruajes de alquiler y en unión de las muchachas.—Elvira no se opondrá, se los garantizo a ustedes y llevaremos al Jaramero ¿Quieres oír el grito con nosotros? — ¿Qué grito?/ --El grito con el que los echamos a ustedes, los gachupines —terció el pianista, agresivo. / ¿Y cuándo nos han echado a nosotros de ninguna parte?... / --¿Cómo cuando?... Cuando los echamos de México, hace años —sentenció el sabihondo de los calaveras” (59).

Esta referencia a los preparativos del paseo dota de sentido espacial los pasajes del ejemplo en que se resaltan los espacios abiertos y nocturnos del centro de la ciudad mediante la recurrente mención de la iluminación eléctrica, y aquellos en los que Santa, después de la cena en el Café París<sup>12</sup> y junto a El Jarameño, terminó reflexionando sobre su patria y sobre el sustento moral de su actividad. Así, “El proyectado paseo acabó de tomar forma pagándose previamente a Elvira la ausencia de las chicas que lo aceptaron” (62). Y al día siguiente:

“Partieron los carruajes en línea recta y uno tras otro cuando la iluminación de la ciudad comenzaba, a tiempo que los enormes focos municipales que se mecen en las esquinas y a la mitad de las calles –mezclados a las innúmeras luces incandescentes que cubrían caprichosamente las fachadas del comercio rico, y a los humildes farolillos de vidrio y papel con que adornaban las suyas los mercaderes pobres y los particulares ídem– prestaban a la metrópoli mágico aspecto de apoteosis teatral. Desde que desembocaron en la ancha avenida Juárez, divisaron las calles de San Francisco y Plateros rebosantes de luz, sin transitar de vehículos, insuficientes para encausar entre sus dos aceras aquel encrespado y movedizo mar de gente que se encaminaba a la Plaza de Armas” (63). Avanzaban los coches paso a paso, y al llegar a la esquina de Puente de San Francisco, la impermeabilidad de la masa y la prohibición de los gendarmes a caballo... Mejor cenar, aprisa, y después de la cena, al Grito.

¡(Al) -Café París, tú! –ordenaron al cochero de la calandria que encabezaba el séquito.

Al fin dieron con sus cuerpos en un gabinete alto del Café París” (63-64).

En estas imágenes de la ciudad, a diferencia de lo visto en los ejemplos anteriores, el lenguaje es realista y mesurado, lo que nos permite apreciar una imagen real e integral de la ciudad en la celebración de su ritual más importante del año: el de la Independencia. Se destacan, varios referentes notables del espacio abierto: “la ancha avenida Juárez”, las calles de San Francisco y Plateros rebosantes de luz, la esquina del Café París (en Motolinía y Cinco de Mayo), cuyos balcones eran utilizados por los comensales para ver cómo la Plaza de Armas se iba llenando con los ríos de gente que ahí desembocaban. Cuando el grupo estaba ya instalado en el Café París, hasta el cual llegaba el murmullo proveniente de la calle, y que crecía conforme la Plaza de Armas se iba llenando, dio comienzo la celebración:

---

<sup>12</sup> Café París. “El más célebre de los cafés mexicanos (en la primera mitad) del Siglo XX, cuyo domicilio ha cambiado de Gante a Cinco de Mayo. En los años treinta y cuarenta fue obligado punto de reunión de los notables. Por ahí pasaron los grandes pintores de la Escuela Mexicana, el grupo de los Contemporáneos y los jóvenes escritores que se dieron a conocer en la Revista *Taller* (Octavio Paz, Rafael Solana, Alberto Quintero Álvarez, Efraín Huerta y José Revueltas, entre otros)... Ahí se dieron cita los grandes personajes del surrealismo, comunistas como Éluard y Neruda junto a sacerdotes como el Arzobispo José María Martínez...” (Musacchio, 1994, T. A-D; p 247).



“De improvviso, se oyó estallar una bomba, siguió un ¡aah! formidable, lanzado por la turbamulta, y el concierto-monstruo principió. En la mesa servían el asado y destapaban el Pommery, con lo que se animaron hasta hablar de patria, sin estar muy seguro nadie del verdadero significado de esta abstracción” (65).

Era el espectáculo de la ciudad en fiesta, el fervor de una multitud en éxtasis compartiendo un espacio que los igualaba a todos, rodeados por calles, plazas y edificios públicos que bordean el Zócalo, todos ellos referentes reales de una ciudad engalanada para la celebración. Es la imagen viva de la ciudad en fiesta, la ilusión de una realidad que se sustenta en la actualización de un rito que:

Se celebra para permanecer fiel al pasado, para salvaguardar la fisonomía moral de la colectividad, y no a causa de los resultados físicos que pueden obtener... El rito consiste exclusivamente en rememorar el pasado y, de alguna manera, en re-actualizarlo por medio de una verdadera representación dramática (Durkheim, 1995, p 346).

En esta imagen festiva de la ciudad, lo relevante radica en observar cómo, por obra y gracia de la iluminación eléctrica, se embellece y potencia el espacio urbano y, de pronto, una ciudad diurna se convierte también en una ciudad nocturna. La recurrencia a expresiones como: “Partieron los carruajes en línea recta y uno tras otro cuando la iluminación de la ciudad comenzaba”; “la patriótica iluminación de la vieja ciudad americana”; “divisaron las calles de San Francisco y Plateros rebosantes de luz” (63), revelan la fascinación del narrador por describir o por anunciar los efectos de la iluminación aplicada al espacio urbano. Más aún, la sola novedad juega un papel importante porque:

...Lo nuevo es una cualidad independiente del valor de uso de la mercancía... Es la quintaesencia de la conciencia falsa cuyo incansable agente es la moda. Este halo de lo nuevo se refleja, tal un espejo en otro, de lo siempre-otra-vez-igual (Benjamín, 1972, p. 186).

De este modo, tanto las escenas descritas como la mención de edificios y otros referentes urbanos están destinados a ambientar lo que yo considero uno de los pasajes más significativos de toda la novela: cuando, en pleno Zócalo, en medio de la noche engalanada por “*el grito*” y presa del fervor multitudinario, Santa fue capaz de reflexionar sobre su patria, comparándola con la del Jarameño, y después, en un acto inusual de lucidez y autocrítica, pudo cuestionar tanto la certidumbre del futuro de su patria como la del suyo propio, para terminar censurando la validez social y moral de su oficio.

“-¿Por qué llora usted, gitana? –Le pregunta El Jarameño, agachándose.

Santa, que no puede hablar, señala todo aquello: la plaza, lo que en la plaza ha sucedido, lo que vaga aún en la atmósfera y en los espíritus... (69)

En seguida rodea con los brazos el fornido cuello del torero, acerca su cabeza y, entre sollozos, murmura:

• Usted nos dijo que era su patria una ventana con geranios y claveles, ¿verdad...? Pues usted es más feliz que yo, que hallándome en la mía, ni siquiera mía debo llamarla... Mi patria, hoy por hoy, es la casa de Elvira, mañana será otra, ¿quién lo sabe...? Y yo..., seré siempre una..." (69)

Pasemos ahora a la descripción de los espacios interiores, entre los que destaca el cabaret como figura central de toda la novela, porque es la catedral de la vida nocturna y licenciosa en la ciudad de esos años. Me refiero a El Tívoli Central<sup>13</sup>, "por mil títulos afamado establecimiento nocturno y pecador. "Sobre (sic) que no nada más en él se cena y se bebe, no señor, también se baila y se riñe, y hasta se mata" (70). Se trata del cabaret favorito de Santa, al que ella llegaba siempre ya de madrugada:

"De día mírasele desierto, con un cliente que otro empeñado en comer lo que le sirven de mala gana en los gabinetes aún con tufo a alcoholes vertidos, (...) el foco de luz incandescente que pende del techo y leve oscila a causa de las miríadas de moscas en su cordón y en su bombilla tienen domicilio sin cesar invadido y abandonado; los muros con su papel rasguñado a trechos, sucio y marchito; la mesa manchada y las sillas mancadas e inseguras todo calla..." (70)

Nuevamente la preocupación del narrador por describir no sólo los artefactos luminosos, sino los elementos que proveen el fluido eléctrico, como son aquí los cables puestos de modo improvisado y plagados de moscas por la ausencia de higiene. Esta imagen presenta al Tívoli como un lugar desagradable, decrepito y miserable donde la iluminación eléctrica sirve justamente para revelar las calamidades del espacio y las averías del menaje que lo amuebla. Además:

<sup>13</sup> "Famoso sitio de recreo en la ciudad de México, en las últimas décadas del siglo XIX y primeros años del XX. Situado en la esquina de las calles de Puente de Alvarado y la entonces calle de Guardas, luego Ramón Guzmán y ahora Insurgentes Centro. Ocupaba un terreno de unos 6,000 M2. Sembrado de árboles y con jardines en los que había diversas construcciones dedicadas a restaurantes, salones de baile, boliches y quioscos de varios tamaños, propiedad algunos de ellos de fábricas de cerveza y cigarros. En sus jardines se celebraban fiestas de toda clase, romerías, grandes banquetes y reuniones políticas como la Convención del Partido Antirreeleccionista al final del porfirismo" (celebrada del 15 al 17 de abril de 1910).

Al parecer, el nombre correcto era el de Tívoli del Eliseo, pero el narrador lo llama Tívoli Central, porque era una cadena de establecimientos con el mismo nombre. (Diccionario Biográfico y Geográfico de México T-IV, Editorial Porrúa).

Existió un teatro llamado Tívoli, feo y mal diseñado, ubicado en Libertad No. 9, que operó entre la década de los 40 y los 60. Fue demolido en 1963 por un decreto de Ernesto P. Uruchurtu (Armando. Jiménez. *Sitios de rompe y rasga en la ciudad de México*. Ed. Océano).

“Las puertas corredizas de los gabinetes, diríase que bostezan; que bosteza el destartalado salón de baile y la cantina espaciosísima; que bosteza el jardín de flores mustias y deshojadas, de camellones y arriates pisoteados, cual si por encima de sus matas enlodadas y difuntas hubiese pasado en destructor tropel algún ganado salvaje que también hubiese apurado el agua de la fuentecilla del centro... en cuyo líquido sobrante de color sospechoso zozobran botellas vacías, colillas de cigarro y puros, en ocasiones, un mechón de cabello, un retrato despedazado, una peineta...” (70)

El narrador ha sorprendido al cabaret en el punto más álgido de su modorra cotidiana, justo al mediodía, cuando éste vive los estragos de su resaca habitual. Aquí, la narración adopta un matiz de realismo naturalista que destaca la utilización del alumbrado eléctrico como elemento *sine qua non* para la vida nocturna. Sigamos con el texto:

“Es el alumbrado eléctrico del establecimiento el autor de la derrota; un potente foco de arco a la mitad del patio, encima de la fuente, como suspendido en los aires; es el sinnúmero de focos incandescentes, de la cantina y de los gabinetes, cuyos luminosos rayos intranquilos salen al jardín desde ventanas y puertas, en decidida persecución del enemigo. El edificio se despereza por dentro...Y la inmensa ciudad lasciva se regocija e ilumina porque una noche más es dueña suya”. (70-71)

Observemos cómo, para el narrador, el alumbrado eléctrico es, incluso antes de iniciar la jornada, “el autor de la derrota”, es decir, el único triunfador: triunfará sobre las tinieblas de la noche y sobre el vigor de todos los parroquianos. Aquí, la redundancia de imágenes de objetos luminosos o iluminados define el papel que la luz eléctrica ocupa en la novela. Y vemos que ésta sólo rivaliza con la figura de Santa.

“Entonces el Tívoli Central se prepara... ábrese al público la taquilla de boletos: “¡Señoras solas, gratis; caballeros, un peso!”, y los músicos, tras sus atriles, templan y afinan sus desacordes instrumentos. Del testero de la sala cuelga un anuncio: “¡Danzón!”,<sup>14</sup> y al filo de la una y media —el local ya demasiado concurrido-, el danzón estalla con estrépito de tropical tempestad...” (73)

Este otro fragmento nos muestra, además de la primicia sobre el ritmo del danzón, cómo la actividad del cabaret se ha movido de lo más lento a lo más dinámico de su ritmo de vida: ahora es la una y media de la mañana y se ha revertido la imagen de la modorra en que se debatía el Tívoli Central para ofrecer, reeditada, la imagen de la ciudad lasciva y luminosa pasando en tropel sobre los espacios interiores o ajardinados del cabaret y sobre el cuerpo de Santa. Ahora, el lugar está en el lado opuesto; ha pasado de un estado de absoluta

<sup>14</sup> “...En 1879, según los estudiosos, en Cuba tuvo gran éxito *A las alturas de Simpson*, el danzón más antiguo que se conoce. Se dice que este ritmo pasó a México en 1907, aunque es posible que años antes llegara a las costas del Golfo”. (Humberto Musacchio, *Gran diccionario enciclopédico de México visual*. T (A-D p. 489). Como podemos ver, esta cita de *Santa* corrige al diccionario de Musacchio, pues hace constar que el Danzón se bailaba en México desde antes de 1903; quizás desde antes que iniciara el Siglo XX.

modorra y desolación a otro de total algarabía y desenfreno, después del cual nuevamente iniciará el descenso del ánimo hasta llegar a la quietud total del mediodía y así sucesivamente. Mientras tanto, “Santa, en pleno período de dominio y boga, en pleno período triunfal de su carne dura...llegaba de las últimas a esos bailes, escoltada por brillante cauda de gomosos, lo más conspicuo del Sport Club. No bailaba; sentábase a una mesa rodeada de su corte, disfrutando desde ahí del espectáculo completo” (74).

Una de esas noches, cuando insospechadamente Santa vivía su rutinaria vida y “sentíase emperatriz”, irrumpieron abruptamente en el lugar sus dos hermanos para hablarle. Ella los condujo al jardín, donde le notificaron la muerte de su madre y del perdón que le enviaba. Cumplida la misión, ellos salieron del lugar sin despedirse. Santa, confundida por la noticia y por la condena de sus mayores, no reparó en su partida y cuando lo hizo, sólo unos segundos después, salió corriendo hasta la calle para alcanzarlos, sólo que “no divisó a sus hermanos; la ciudad vorágine se los había tragado”\*.<sup>15</sup> (84)

Cito esta imagen de la ciudad oscura, no por el valor que tiene en el contexto de la trama novelada, en el que es decisiva, sino porque nos muestra, de manera espléndida, el opuesto semántico de la iluminación: la oscuridad que lo oculta todo. Es un ejemplo nítido de contraste significativo llamado “valor” por Saussure. En *La poética del espacio*, Bachelard afirma refiriéndose a la nieve: “En el mundo fuera de la casa, la nieve borra los pasos, confunde los caminos, ahoga los ruidos, oculta los colores” (Bachelard, 1983, p. 73) Yo sólo invertiré el significado de los ruidos y sustituiré la nieve por la oscuridad, para resumir lo opuesto a la casa iluminada: en el mundo nocturno, fuera de la casa, la oscuridad borra los pasos, confunde los caminos, magnifica los ruidos y oculta el color de las cosas.

El análisis del espacio interior del cabaret, mostrado en estos ejemplos, nos permite distinguir dos aspectos importantes: uno, que la iluminación eléctrica se desempeña como pilar fundamental de la actividad nocturna en la vida cosmopolita de la ciudad; y otra, que el centro nocturno, en su modalidad de cabaret es, al parecer, una figura urbana y moderna que se consolidó precisamente a partir de la utilización del fluido eléctrico como instrumento de iluminación. En esta novela, ese espacio está simbolizado por el Tívoli

---

<sup>15</sup> Según algunos especialistas, además de esta imagen, en la Literatura existen otras importantes de *la vorágine*: 1. La selva y el fuego en *La vorágine*, de J. E. Rivera; 2. La Revolución en *La bola*, de E. Rabasa; 3. El crecimiento urbano de la ciudad de México en *Un tal José Salomé*, de A. Azuela. (Cita de tutorías).

Central. Empero, lo más importante de esa figura espacial llamada centro nocturno, radica en que éste vino a contraponer los barrios periféricos de la ciudad en donde se practica la prostitución vergonzante, a los barrios elegantes del centro, de los que el cabaret es la figura central. Son categorías de espacio que la novela asume y describe como dos universos distantes y mutuamente excluyentes, pero que no obstante, comparten de modo irrenunciable ese mismo tejido material y simbólico producto de la modernidad llamado 'espacio urbano'. Un concepto complejo, dinámico y contradictorio que sólo puede definirse en función de su opuesto natural: el campo y el pequeño poblado.

A continuación citaré otro grupo de ejemplo en los que se puede apreciar con claridad el contenido religioso-moral de la novela. El primero de ellos es el pasaje donde Santa abandona la casa de Elvira para ir a vivir con el Jarameño. Se trata de un ejemplo que contiene muy escasos elementos de espacialidad, pero muchos indicios de la visión cristiana subyacente en el proyecto de la novela. Aquí, El Jarameño espera a Santa en el interior del carruaje frente a la casa de Elvira:

"Reuniósele Santa, mas antes de entrar en el vehículo volvióse a mirar al burdel, que semejaba una casa que ardiera... y diríase que por momentos las llamas asomarían sus purificadoras lenguas de endriago y lamerían el edificio entero... -¿Qué ves tanto, mi Santa? -le preguntó el Jarameño, ya instalado en un asiento del carruaje e inclinándose hacia afuera. -¡El fuego!, mira, ¡parece que arde la casa!". (116-117)

Este texto no puede menos que evocar irresistiblemente ciertos pasajes bíblicos, como el de Sodoma y Gomorra, e incluso la imaginería cristiana del purgatorio, donde el fuego desempeña un papel purificador.

Resaltamos la fantasía de Santa, porque con ella la narración ha insertado en su habitual realismo naturalista una escena que pertenece, por así decirlo, al "realismo mágico". En efecto, la visión del prostíbulo en llamas no es una imagen real, sino el producto de la fantasía de Santa alimentada por imaginerías cristianas. Lo que también nos interesa resaltar es que esta alusión religiosa al "fuego purificador" conecta con el epígrafe bíblico que forma parte del discurso prefacial del incipit. Esto parece demostrar que la visión religiosa cristiana, así como la concepción moral que de ella deriva, subyacen como trasfondo real de la novela, aunque no de una manera muy visible.

Estamos ya en la segunda parte de la novela, donde los escenarios o los espacios sólo fungen como complementarios de lo expuesto en los capítulos anteriores, y aunque su

función no es decisiva para interpretar la ideología o el mensaje de la novela, sí lo es en lo relativo a su composición formal y argumental. A continuación citaré algunos ejemplos relevantes de la espacialidad con la que se estructura y concluye la historia, sea porque tienen una connotación religiosa; sea porque ofrece información referencial sobre la ciudad de México. En efecto, estos son los ejes temáticos y estructurales más importantes de esta obra. El primer ejemplo tiene que ver con la Guipuzcoana, casa de huéspedes en la que Santa vivió un tiempo como mujer del Jarameño.

“La Guipuzcoana, Gran Casa de Huéspedes Española –según rezaban el rótulo pintarrajeado en sus balcones y el letrero del primer descanso de su escalera-, como fragata de alto porte apagaba sus luces, cerraba sus escotillas y se arrebujaba en el silencio sin detener su andar, tripulada por aventureros a los que no amedrenta la lejanía de la costa, ni lo molesto de los tumbos, ni lo hambriento y traicionero de las olas que por igual mecen las ambiciones y los desfallecimientos, a los fuertes que a los débiles, las osadías y las desesperanzas... Nada significa que la embarcación sea frágil, ¡más lo es la vida!, y, sin embargo, con esta vida frágil se llega a muchas partes, aunque peregrinos, conquistadores y poetas paren en el sepulcro, definitivamente, “hacia el cual –anunciaba el Eclesiastés-, vamos todos corriendo”...” (125)

El ejemplo citado me parece importante porque destaca algunos atributos que, según el estereotipo corriente de la época, caracterizan al individuo español: la ambición, la osadía, la fortaleza y la predisposición a la aventura. Son elementos que están en la base de su fe y de su conciencia espacial. En el ejemplo, se describe la casa de huéspedes como una miniatura de la España real distinta e irreconciliable internamente en virtud de los abismos que separan a sus ciudadanos, quienes no obstante sus profundas diferencias, coinciden en un punto esencial: todos son dueños de un dominio absoluto de la geografía del mundo. Un sentimiento de dominación incorporado a su discurso, aquí teñidos de otro sentimiento, el del fracaso y frustración en su viaje a América. Otro elemento importante del pasaje citado es la referencia bíblica al Eclesiastés, en la que expresa las “postrimerías” de todos los seres vivientes: la marcha inexorable hacia la muerte. Una vez más emerge el trasfondo bíblico religioso de la novela.

En otra escena de la novela, la narración incursiona en el hermético mundo de La tauromaquia para describir, con lujo de detalles, el profundo fanatismo con que el torero asume su trabajo y su destino. Son escenas que ocurren en espacios íntimos de La Guipuzcoana y en escenarios rituales improvisados, pero en los que cada palabra, gesto o

movimiento, significan mucho más que el hecho de vestirse con el ajuar de torero. Tienen el significado del éxito o del fracaso, incluyendo la muerte.

Pero son hechos o posibilidades que, según su propia lógica, nunca dependen del torero ni del azar, sino de la Virgen, el Santo o de la imagen religiosa que el torero ha adoptado como protector o protectora. Uno de esos pasajes ocurre cuando Santa le pide a El Jaramero que la lleve a la plaza de toros y él se niega a hacerlo.

“–No irás, mi Santa... Me da en el corazón que el día que tú me veas torear ha de ocurrirme una desgracia grande. Quédate aquí, y reza... Bruno, en el ínterin, aparejaba un remedo de altar; dos velas de cera, encima de la cómoda, frente a una Virgen de los Remedios en cromo, que habrían de arder mientras El Jaramero se hallase en peligro inminente. Él las encendía al partir y él las apagaba al tornar, lo mismo si tornaba sano y salvo que como cuando toreó en Bilbao...” (136)

La narración penetra con autoridad y dominio en el mundo hermético y sagrado de la tauromaquia y pone de manifiesto cómo la superstición y el fetichismo ritualizado esclavizan a los protagonistas de esa actividad. “–¡Mira, morena, mira cómo se viste un matador de toros! –le dijo el Jaramero sentándose en una silla y abandonándose a las pericias de Bruno” (138). Posteriormente, cuando vino la traición y el Jaramero, ciego de ira, prepara la daga para asesinar a Santa, derribó accidentalmente el pequeño templete en que se hallaba la Virgen de los Remedios, “suelta la faca El Jaramero, porque el gitano se ha asustado, recoge el cuadro, lo limpia, exclama roncamente sin mirar a su querida: –“¡Te ha salvado la Virgen de los Cielos...! sólo ella podía salvarte... ¡Vete!..(144)”

En lo que sigue de la novela, capítulos (II) 3, 4 y 5, al narrar la decadencia y miseria de Santa en el final de su carrera y de su vida, son recurrentes los informes y los indicios del espacio referencial de la ciudad. Y en lo que ahí se describe domina la imagen frágil, ruinoso y deprimente de sus barrios pobres. Son los tugurios que hacían de prostíbulos en los que Santa trabajó, pero de los que muchas veces incluso fue rechazada.

Dos hechos marcan el fin del éxito en la carrera de Santa y el comienzo de su decadencia. El primero ocurre cuando, al ser expulsada de la casa de Rubio, Santa pernoctó en un hotel barato con el estudiante al que se entregó de modo generoso y sensual. Al despertar en un lugar desconocido ella pregunta donde está, a lo que él responde contando la historia.

“...Por lo que al llegar a este punto, echósele encima como loba que era...hártate de mí que te me doy toda, ¡óyelo! Te me doy de balde, hasta que te canses, para que vuelvas a soñar con Santa...” (196-197)

“¡Pobre Santa!...Porque a contar de aquí, el descenso de Santa convirtiose en un despeñadero, igual que todos los despeñaderos...” Ella buscaría la cura en yerbas y remedios vendidos por hechiceras “donde terminan los arrabales de las ciudades y comienzan los terrenos baldíos, desolados, yermos...” (198); así, Santa quedó varada entre las miserias de un espacio lejano, a la vez de la ciudad moderna de que es producto, y de la belleza y dignidad del campo en el que ella reconocía su origen.

Ahora en los fondos de la miseria, Santa vive en un barrio de mala muerte en las orillas de la ciudad y trabaja en un burdelillo de ínfima categoría pues:

“Su actual domicilio, ubicado en “región de pésima fama, más allá del Chapitel de Monserrate y de San Jerónimo, y muy al sur y cayendo al oriente, disponía hasta de nueve arpías sin contar a Santa” (192). El cuarto de las paredes que se desplomaban (.) dejaban una especie de pasillo o corredor bien estrecho y varios tabiques laterales que se agarraban como podían...Por muebles, unos camastros agraviados de colores sombríos y huérfanos de lana en colchones y almohadas...Allí recaló Santa, después de que la echaron de todas partes, llena de dolores y de pobreza...” (206)

La cita es generosa en referentes urbanos de la ciudad: aquí se describe la plaza de Regina Coeli, que en la actualidad (2007), conserva el mismo nombre; en tanto que el referente arquitectónico corresponde al ex-convento de Monserrate, actual Museo de la Charrería, situado en la esquina de Isabel la Católica y José María Izazaga. La casa que se cita, por tanto, estaría ubicada en las colonias Obrera o Tránsito. Salta a la vista que el espacio vital de Santa ha cambiado tanto como el atractivo de su persona: de ser el centro de la atención, ahora ni siquiera cuenta entre las arpías del burdelillo. Es muy importante hacer notar también la ausencia de decoro en el espacio del tugurio; aquella dignidad que la narración enfatizaba con adjetivos de la pobreza en la casa de Santa en Chimalistac, está proscrita en esta descripción. Quizás la distancia que separa las miserias del campo y la ciudad radique sólo en ese toque de dignidad que en esta novela se destaca.

Por último se describe el hospital Concepción Béistegui, donde Hipólito internó a Santa cuando la rescató de la colonia obrera pagando su deuda de dos pesos. Un hospital que poseía el mejor equipamiento tecnológico. Actualmente sigue operando con el mismo nombre y está ubicado en el ex-convento de Regina Coeli. Santa lo describe así: “Esto no parece un hospital, es tan bonito que hasta creo que voy a sanar” (210). O, en la voz del



narrador: “una crujía limpiísima, con un total de veinte camas simétricas colocadas a una y otra parte...” El pronóstico de Santa no se cumplió y ahí terminó su agitada vida.

### 3.1.3. Análisis e interpretación de la espacialidad

A continuación abordaré el análisis de la espacialidad urbana en la novela desde tres perspectivas complementarias: *los referentes arquitectónicos y urbanos; la relación entre referentes espaciales y personajes; y los sociogramas dominantes* que en este caso se relacionan estrechamente con los espacios descritos. Es decir, nos ocuparemos primero de los objetos que amueblan el espacio urbano, luego de las acciones y valores de los personajes que lo pueblan, y finalmente de los sociogramas que como preconstruidos culturales orientan el sentido de las acciones y de los valores de los mismos. Esta estrategia parte del supuesto de que, el análisis del espacio en la novela, o en cualquier texto, a diferencia del que se hace en el espacio real, se encuentra condicionado por las posibilidades del lenguaje; es decir, el espacio se percibe en el texto sólo por mediación de un discurso. Esa condición es la más importante en este trabajo: no se trata de un análisis del espacio real sino de un análisis del espacio representado y enunciado en la ficción novelesca.

**Los referentes arquitectónicos y urbanos.** Son los elementos materiales, naturales o urbanos, que dotan de sentido y confieren “efectos de verosimilitud” a la historia de Santa. Seguiremos aquí el orden cronológico de la historia, y no el de la narración. Comencemos con los referentes espaciales de la campiña, que aquí ejemplificamos con la descripción de parajes como San Ángel y Chimalistac, símbolos de la campiña mexicana en esta novela. En virtud de la notoria fragilidad de los elementos arquitectónicos, la narración destaca la belleza geográfica y topográfica del paisaje natural, que es el dominante espacial absoluto, aunque apelando, antes que a la “objetividad”, a un lirismo bucólico que permite evocar las formas primigenias y los tiempos de la inocencia en que Santa jugueteaba en el paraje formando parte del paisaje virgen y silvestre que se describe.

“Porque el bucolismo, que es siempre la ensoñación del paraíso posible, es algo más que un juego de salón; hay en él, esbozado, un proyecto de vida cuyo ideal es un terreno medio, que podemos llamar, para usar otro término de Sannazaro, el mundo *silvestre*, o sea el mundo del ‘primer día’, pletórico de humanidad y de una vegetación inocentes, lleno de la fragancia de lo salvaje pero libre de sus peligros concretos, tan libre que uno de sus encantos es el sabio orden interno que lo hace parecerse a las obras del hombre” (Morábito, 1995,26)

Así, el texto magnifica la belleza del paraje que da acceso al Pedregal, paraíso terrenal que Santa frecuentó y gozó en su niñez. Y donde, alcanzada la adolescencia, fue seducida por el Alférez; no obstante, el texto omite los poderosos referentes arquitectónicos de la región: el convento del Carmen, el de Santo Domingo, y la Capilla de San Antonio.

El siguiente momento se ubica en la apertura de la novela, en el momento en que Santa llega al barrio donde se ubica el prostíbulo y entrevé, a través de la ventanilla del carruaje, una primera imagen de la ciudad. Dicha imagen destaca el aspecto barrial de la ciudad con detalles del paisaje y del mobiliario urbano y de su actividad diurna. Todos esos elementos pueden ser considerados de existencia real, aunque anónimos, ya que no se da el nombre ni la ubicación exacta del barrio porque la estrategia narrativa consiste precisamente en mantenerla oculta. Si la descripción del lugar pone énfasis en la actividad diurna del barrio, regida por la laboriosidad y la probidad, es porque en el proyecto ideológico de la novela el estatuto moral de los barrios se opone al de los lugares de vicio y derroche que corresponden a la ciudad cosmopolita de los cabaretes. Y, aunque la casa de Elvira está ubicada en un barrio, también se encuentra separada del mismo por dos muros insalvables: uno espacial, constituido por el jardín roñoso que la ocultaba de la esquina y de la escuela; y otro temporal, el que separa el día de la noche, ya que el barrio se realiza por su industriosa y honesta actividad diurna, mientras el burdel de Elvira despliega y a la vez esconde su actividad viciosa en las sombras de la noche.

En el tercer grupo de ejemplos se describe la ciudad luminosa y nocturna que se resume en el cabaret; la novela parece tener aquí el propósito de hacer visibles y reconocibles los lugares que refiere. A diferencia de la descripción del barrio, su oponente semántico, que oculta su ubicación y su nombre bajo el anonimato, en “la ciudad nocturna” la descripción se empeña en nombrar calles, plazas y edificios reales, conocidos y hasta populares, para convertirlos en referentes materiales de la ciudad: la ancha avenida Juárez, las calles de Plateros y San Francisco; el Café París, el Tívoli Central, el Teatro Arbeu y la Plaza de Armas:

“Los portales de Mercaderes truncos y asimétricos por el Centro Mercantil” y “A la diestra, la vetusta casa del ayuntamiento, además de la Diputación, también encortinada y alumbradísima...” (67)

Todo esto disponía el marco ideal pues:

“Diríase que hasta lo inanimado se reconcentra y recoge. Compenetradas las cien mil almas que inundaban la Plaza, parece no formar sino una sola”. ¡Todos callan, todo calla...! Y Pausadamente, el reloj del Palacio y el de Catedral rompen juntos ese silencio; primero con cuatro campanadas lentas –los cuatro cuartos de hora-, después con once<sup>16</sup>, que nacen con idéntica lentitud mecánica” (68) (Es la hora de *El grito*).

Este selecto muestrario de calles plazas y edificios, constituye la imagen referencial más importante y característica de la ciudad de México dentro de la novela y tiene el poder de remitir al co-texto de la propia novela: la percepción real de la ciudad en la época considerada que no se definen ni se detallan porque se suponen de sobra conocidos por los lectores. Son elementos, por lo tanto, que desde la ficción apuntan a la ciudad real conocida por todos. Claude Duchet los denomina “efectos de fuera de texto”, de la realidad objetiva que supuestamente está “fuera del texto ficcional”.

**La relación personajes /referentes espaciales.** En la descripción de Chimalistac, el discurso adopta un estilo lírico-pastoril que sublima e idealiza las cualidades de los objetos humanizados aparentemente sólo por su relación con Santa. Se trata de la descripción de imágenes espaciales evocadas desde lo más profundo de la memoria subjetiva y espiritual de Santa, y vehiculadas por un discurso en el que dominan la adjetivación colorativa y las figuras retóricas. En virtud de este discurso lírico-bucólico, tanto la frágil arquitectura de la casa, como el diáfano y portentoso paisaje natural se constituyen, por así decirlo, en el espejo del espíritu de Santa en los tiempos de la inocencia. Todos los adjetivos calificativos de la casa, todos los parajes naturales, todos los espacios, en fin, todos los objetos y todas las imágenes del lugar parecen perder su sentido “objetivo” para no conservar otro valor que el de poder evocar la memoria de Santa.

En su contacto con el espacio de la ciudad, observamos que Santa nunca se identifica espiritualmente con el barrio. Si lo hace física o funcionalmente es porque ahí está la casa de Elvira, pero, salvo excepciones como la de Hipólito, ella no cultiva amistad ni nexos afectivos o existenciales con la gente ni con los objetos de ahí. Ya hemos señalado la división del espacio barrial según que sus actividades sean diurnas o nocturnas. A éstas últimas corresponden las de Santa. En este sentido, lo que domina en la novela es la relación funcional o utilitaria que Santa tuvo con los centros nocturnos, clubes, burdeles y

---

<sup>16</sup> A las once de la noche del 15 de septiembre de cada año, la autoridad política o administrativa de cada ciudad, pueblo o rancharía, encabeza el ritual más importante del año para los mexicanos: el “Grito”. Consiste en pronunciar vivas a México, a la patria y a los héroes que nos dieron libertad.

todos los propios de la vida licenciosa. No obstante, y aunque de modo esporádico, tuvo relaciones de otro tipo con otros lugares como iglesias, hospitales y hoteles.

Se puede decir, sin embargo, que el efecto más notorio de la relación de Santa con el espacio de la ciudad tiene que ver con su propia transformación y cambio de personalidad. Es decir, la incidencia más importante del espacio urbano sobre el personaje de Santa, es la de haber podido modelar su conducta, sus gustos, sus valores y su condición moral. Estos espacios fueron el mundo interior de la casa de Elvira, el Sport Club, el Tívoli y el Teatro Arbeu, principalmente. Ahí, en un tiempo muy breve, ella logró convertirse en la figura central de la casa de Elvira, limando las asperezas de su trato y la rudeza de sus modales para cautivar a los que la rodeaban: los miembros de la casa, la clientela de Elvira, y después, a la ciudad entera. En la transformación de Santa parece crucial el papel del club donde se inició para alcanzar el nivel de la elite de las cortesanas de la ciudad. Con sólo permitir que la desnudasen y bañasen con Champagne en la Maison Dorée de Sport Club, Santa se convirtió en una notoriedad de la vida galante de la ciudad. A partir de ahí la perversión de Santa cobró dimensiones imprevistas porque ella, sabiéndose deseada sólo por su cuerpo, accedía a complacer a todos, como ya anotamos. “Y pues pedíanle sólo cuerpo, sólo cuerpo les daría, hasta que se saciaran o también se lo enfermasen...” (150).

Llegados a este punto, podemos destacar tres aspectos relevantes de la relación entre Santa y los espacios que habitó: uno es su recurrente evocación de “la casita blanca” de Chimalistac, lo que nos revela que su memoria y su identidad permanecieron en el fondo ligadas a su lugar de origen; otro, que el espacio interior de la casa de Elvira contribuyó a modificar notablemente su visión, su conducta y sus hábitos; y tercero, que la Maison Dorée del Sport Club influyó poderosamente para transformar de modo radical su condición moral y sus escrúpulos de origen. De este modo Santa, de “campesina rústica y cerril”, pudo convertirse de manera prodigiosa en una “mujer cosmopolita” y de altura que ejerce de cortesana y que vive, se viste y se mueve en un espacio moderno al que en el fondo no siente pertenecer. De aquí el acoso permanente de los recuerdos de su “casita blanca” de Chimalistac.

Para terminar este inciso, mencionaré dos elementos que pueden ayudarnos a entender el hecho de que Santa haya adoptado con cierta facilidad los modales de la vida

urbana. El principal elemento tiene que ver con el hecho de que, como nos narra la novela, cuando Santa alcanzó la adolescencia, su madre decidió ponerla en contacto con la ciudad mediante repetidos viajes, principalmente de compras. Lo que significa que la aparentemente abrupta mutación de la conducta de Santa estaba precedida de un “aprendizaje”. Cabe mencionar también una vaga aspiración de formas de vida aristocrática bajo las que se conducía la familia de la heroína. El otro elemento es el “nominalismo” de los personajes, propio del género novelístico, que exigía transformar a Santa en personaje fuertemente individualizado.

...El individualismo novelesco tiene tres aspectos importantes analizados por Watt: 1, el nominalismo, (el empirismo) que se manifiesta en los nombres propios de los protagonistas (de los héroes)... 2, la psicología (...); 3, el realismo (...). El nombre propio reviste una importancia particular en un género literario orientado hacia la suerte de un individuo, frecuentemente de un individuo extraordinario cuyos orígenes familiares, las ambiciones sociales y las pasiones devienen de los sujetos privilegiados del discurso. <Lógicamente, escribe Watt, el problema de la identidad individual está estrictamente ligada al estatuto epistemológico de los nombres propios (Zima, 1985, p. 86).

En efecto, la novela describe a Santa como un sujeto privilegiado, tanto por las condiciones familiares y sociales en que vivió su infancia, como por las psicológicas y físicas propias. Como personaje tiene las marcas de la provincia: la sencillez, la integridad y la transparencia; pero sobre todo la belleza. Su nombre, -“Santa”-, tiene origen en el calendario religioso –nació un 1º. De noviembre, día de todos los santos— y en la filiación cristiana de su familia. Pero en el mundo del vicio en que eligió vivir y en el que alcanzó la fama, su nombre fue visto como una ironía del destino por la coincidencia contradictoria con su profesión de prostituta generosa.

El nombre de Hipólito, por su parte, parece connotar algunos rasgos propios de la ciudad de México: por un lado su ceguera (sus ojos de “estatua de bronce”), su abandono en plena niñez, su asistencia a la escuela de ciegos, la naturaleza de su oficio y el lugar en que lo ejerce; por otro, el santo patrono de la ciudad de México (San Hipólito), que se celebra el 13 de agosto. La razón es que la conquista de la ciudad se consumó en un día como ése. Y el convento que fue bautizado con el nombre de ese santo está ubicado en la esquina de las avenidas Reforma y Puente de Alvarado; ahí se estableció, desde los tiempos de la Colonia hasta después del Siglo XIX, el hospital para enfermos mentales.

**Los sociogramas dominantes.** Los sociogramas que “trabajan” en esta novela vienen enmarcados por un “proyecto ideológico” que se expresa nítidamente en el prefacio que el autor presenta como dedicatoria “A Jesús F. Contreras, escultor”, y en el epígrafe bíblico que figura en algunas ediciones, (o por lo menos en la del FCE): “Yo les daré rienda suelta; no castigaré a vuestras hijas cuando habrán pecado, ni a vuestras esposas cuando se hayan hecho adúlteras; pues que los mismos padres y esposos tienen trato con ramera, por cuya causa será azotado este pueblo insensato que no quiere darse por entendido”.

Este proyecto ideológico de inspiración bíblica y evangélica, expresa, por un lado, una tesis sobre el grado de culpabilidad de la mujer prostituta en situaciones como la de Santa, y por otro, una lección moral para los lectores. Es decir, la novela pretende ilustrar una tesis y a la vez extraer una moraleja especialmente para las mujeres.

La tesis puede parafrasearse del siguiente modo: “Aunque las ‘gentes de buena conciencia’ la consideren como culpable, la prostituta es en realidad una víctima que debe ser compadecida y perdonada, como hace el Evangelio y la Biblia. El verdadero culpable debe buscarse en la sociedad urbana machista, hipócrita y viciosa –‘la entera ciudad concupiscente’, ‘la ciudad lasciva’--, que por eso mismo debe ser castigada y purificada con el fuego, como Sodoma y Gomorra”.

En cuanto a la moraleja, se reduce al conocido estereotipo moralizante: “el vicio no paga”. En efecto, la novela entera parece funcionar como una argumentación que fundamenta la conclusión de que las ‘mujeres pecadoras’ dedicadas al vicio y a la prostitución tienen un destino inexorable, la enfermedad y el abandono. Eso es lo que expresa desde el mismo umbral de la novela la propia Elvira, cuando en un momento de amarga lucidez pronostica su futuro destino a su nueva pupila: “el cuerpo se nos cansa y se nos enferma... huirán de ti y te pondrás como yo, hecha una lástima, mira...” (p.13)

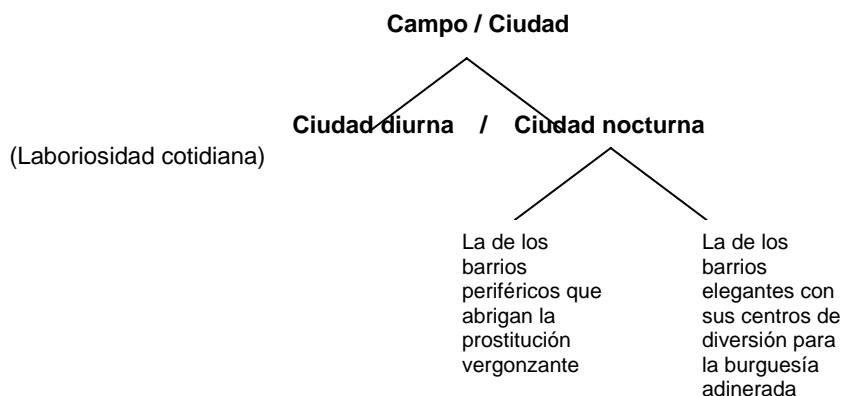
Los sociogramas de la novela se ajustan perfectamente a este proyecto ideológico-moral, lo cual suele ser una característica de las “novelas de tesis”, según Claude Duchet y Susan Rubin Suleiman (1983, *Le roman á Thèse*, París: PUF). En este caso los sociogramas (o también, las “ideologías de referencia”) funcionan como prolongación directa del proyecto ideológico del autor, sin turbulencias ni contradicciones.

En Santa, el sociograma dominante que organiza y atraviesa toda la novela se resume en la oposición significativa entre dos espacios: el campo vs la ciudad. El primero está marcado positivamente tanto en términos morales como sociales y culturales: es el espacio de la tradición, de la vida cotidiana sencilla y honesta, de los valores familiares y de la naturaleza idílica e incontaminada, mientras que la ciudad se marca negativamente como el lugar del vicio y de la perdición en sentido moral. Se trata de un añejo sociograma que ha estado presente en el imaginario social desde los tiempos bíblicos y ha sido tematizado en innumerables textos literarios o no, y hasta en el cancionero popular.<sup>17</sup> Incluso ha encontrado una formulación política entre los populistas rusos del siglo XIX, para quienes el socialismo debía construirse a partir de la comunidad campesina evitando pasar por el capitalismo urbano, precisamente porque el campesinado debía considerarse como el único elemento sano de la nación, y el trabajo agrícola como fuente de regeneración.

Pero en la novela que estamos analizando, el polo de la ciudad se dicotomiza, a su vez, en la oposición: ciudad diurna / ciudad nocturna. La ciudad diurna está marcada positivamente como el espacio de la industriosisidad, del comercio y del trajín cotidiano, mientras que la ciudad nocturna, negativamente marcada, es el espacio que alberga y a la vez esconde el vicio y la prostitución. Pero aquí mismo surge una contraposición: una cosa es la “ciudad nocturna” de los barrios periféricos donde se asientan los prostíbulos y la prostitución vergonzante y donde tocó fondo la vida de Santa, y otra cosa la “ciudad nocturna” de los barrios elegantes (como en el que ella comenzó su carrera y alcanzó la fama), donde la prostitución y el vicio apenas se disimulan bajo apariencias “respetables” en los centros de diversión para las clases burguesas de la ciudad, como los clubes, los casinos, los cafés y los cabaretes. Los primeros son literalmente “innombrables” (por eso la novela los envuelve en el anonimato), ya que confieren “mala fama” a los barrios que los albergan; mientras que los segundos están a la vista de todos, con nombre y apellido, rebosantes de iluminación eléctrica; y más bien constituyen motivo de orgullo y símbolo de modernidad para la ciudad cosmopolita. Todo esto puede resumirse en el siguiente esquema:

---

<sup>17</sup> ¿Quién no conoce la exitosa canción mexicana que termina así: “Jacinto Cenobio, Jacinto Adán, /si en tu paraíso sólo había paz, / yo no sé que culpa quieres pagar /aquí en el infierno de la ciudad”,



Lo interesante es que Santa, a lo largo de su trayectoria primero ascendente y luego descendente, recorre y habita todos los espacios, aunque relacionándose con ellos de modo cualitativamente diferente. Como queda dicho, en el fondo ella nunca perdió su identidad primigenia, es decir, su sentido de pertenencia a su terruño natal.

Pero dentro de este sistema de oposiciones, la “ciudad” de la novela no siempre tiene una calificación negativa o no se reduce solamente a su dimensión moralmente negativa. Llega un momento en que reviste también una dimensión positiva que se superpone a la primera, y entonces la ciudad de México es el espacio de la modernidad y del progreso, la “ciudad luz” cuyos amplios bulevares iluminados (“la ancha avenida Juárez”) evocan irresistiblemente a su modelo prototípico: París. Este nuevo sociograma que se superpone al primero tiene por núcleo condensador la “luz eléctrica”, es decir, el alumbrado eléctrico de la ciudad, y se manifiesta con particular claridad en los pasajes donde se narra el viaje de Santa y de sus compañeras (y clientes) en carruaje al Zócalo de la ciudad para participar en la ceremonia de El grito. En la novela, el sociograma de la “ciudad luz” se presenta primeramente a nivel “indicial” Duchet,<sup>18</sup> pero no sería comprensible si no se explicitara también su dimensión de “valor” que sólo puede ser su contraposición implícita al campo o a la “provincia” como espacio de la tradición y el atraso.

Finalmente, en la novela abundan representaciones sociales y fragmentos de preconstruidos culturales que funcionan como clichés o lugares comunes culturales, pero sin tener aquí la envergadura de los grandes sociogramas que hemos señalado. Claude

<sup>18</sup> Las connotaciones, indicios o símbolos de la modernidad serían, en primer lugar, el alumbrado eléctrico, pero también los avances técnicos de la construcción, los nuevos usos del acero, el transporte urbano sobre raíles, el Centro Mercantil que representa ya las formas de comercio moderno en las grandes ciudades del mundo y, en fin, las tiendas de moda que ponían a la mano productos de importación para las clases altas.



Duchet los llama “ideologemas”<sup>19</sup>. Citemos, a título de ejemplos, sólo dos de ellos: uno es el ideograma del “oficial de milicia seductor” (¡el Alférez!), muy presente en la novela rusa del siglo XIX, (v. g., Ana Karenina, de León Tolstoi), y otro el de la identidad nacional que aquí se revela en el rito de el grito, cuya intención es la reafirmación del sentido de pertenencia nacional.

### **3.2. El espacio en *El águila y la serpiente* (1928), de M. L. Guzmán<sup>20</sup>**

---

<sup>19</sup> Según Duchet, el ideograma es la más pequeña unidad perceptible de todo un sistema de representaciones que estructuran el imaginario social de una formación sociocultural en un momento determinado. Es la “moneda” del sociograma.

<sup>20</sup> *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán (1887-1976). El texto corresponde a la reedición en 1991, de la de 1987, preparada por la editorial Porrúa, en el primer centenario del natalicio del autor (466 p).

### 3.2.1. Apuntes sobre la novela.

**La publicación.** El contexto en que apareció esta novela corresponde al último año de la presidencia formal de Plutarco Elías Calles, al de la (re)elección de Álvaro Obregón como Presidente de la República y a otros hechos como la Guerra Cristera. Son años en los que el país aún no se estabilizaba luego de casi dos décadas de agitación revolucionaria. Esta novela fue escrita y publicada en España, debido al exilio voluntario de su autor por diferencias con el grupo en el poder. En lo social han comenzado ya a gestarse algunos cambios y se han creado instituciones como la Secretaría de Educación Pública; mientras que en lo cultural proliferan las manifestaciones artísticas, individuales o colectivas de grupos organizados que pugnan por hacer efectivos los postulados de la Carta Magna de 1917 y se escuchan fuertes las voces de músicos, grabadores y pintores. En lo literario, el ambiente está dominado por los grupos Estridentista y Contemporáneos más lo que quedaba de los escritores porfirianos, todavía muy importantes. La producción novelística de esos años es todavía incipiente, ya que será precisamente a la luz de esta nueva realidad que este género tendrá un auge importante no sólo en México sino en toda Latinoamérica.

**Resumen del argumento.** *El águila y la serpiente* es una novela cuyo contenido denuncia la traición a los principios revolucionarios perpetrada por el grupo que tomó el poder luego de la renuncia a la Presidencia de la República del General Eulalio Gutiérrez, quien había sido electo por la Convención de Aguascalientes, celebrada a mediados de 1914. Los hechos son narrados desde la perspectiva de un joven intelectual y ex-funcionario maderista quien, con otros intelectuales y políticos colaboradores de Madero indignados por el golpe de Estado perpetrado por Victoriano Huerta, viajó al norte del país para sumarse a las tropas revolucionarias encabezadas por Carranza, Villa y Pablo González. La trama inicia con el viaje que los intelectuales hicieron por barco a Nueva York para, desde ahí, llegar por territorio norteamericano a ciudad Juárez, Chihuahua, lugar simbólico en el que, unos meses antes, Madero había declarado el edificio de la aduana como sede de la Presidencia de la República.

En términos argumentales generales, lo que cuenta esta novela son las peripecias que su narrador vivió en la avanzada que las tropas revolucionarias hicieron de la frontera norte del país a la ciudad de México para deponer al usurpador.

Durante la campaña ocurrieron hechos militares y civiles que le permitieron al narrador conocer los andamiajes y los secretos del poder del mando revolucionario; así como tener trato directo con los líderes del Movimiento y con ello conocer sus orígenes, su condición social, su causa y su visión revolucionaria; además, observar la conducta de cada uno frente a jefes y subordinados. El hecho sería intrascendente de no ser porque, todos los personajes de esta novela, tomados con sus nombres y apellidos, incluyendo los del narrador, corresponden fielmente con los de la realidad y la historia de México. Esta semblanza psicológica que la novela nos ofrece de cada uno de los héroes mexicanos, constituye uno de sus valores fundamentales; pero, insisto, no su objetivo final.

Un año después de emprender su viaje al norte del país el narrador fue comisionado para representar a la División del Norte ante el Gobierno de Carranza en la Ciudad de México (217). Pero, apenas instalado en la ciudad fue aprehendido por órdenes de Carranza y después hecho prisionero y recluido en el penal de Lecumberri junto con otros anticarrancistas. Ahí permanecieron por espacio de un mes, antes de ser expulsados del país hacia los Estados Unidos, hecho que no se consumó porque los convencionistas lo rescataron en la ciudad de Monterrey para devolverlo a la de Aguascalientes. Ahí, el personaje se incorporó nuevamente a las fuerzas villistas, ya en franca avanzada sobre la ciudad de México para expulsar a Carranza e imponer como presidente al designado por la Convención: el general villista Eulalio Gutiérrez.

La División del Norte arribó a la ciudad de México a finales de 1914 y, en uno de los pasajes más relevantes de la novela, el narrador, en compañía de Robles y Gutiérrez, acudió a supervisar las instalaciones del Palacio Nacional, custodiado por los zapatistas, antes de recibirlo para gobernar el país. En el Gobierno de la Convención, el narrador fungió como hombre de confianza del General José Isabel Robles, Secretario de Guerra.

La historia termina en enero de 1915 con la renuncia y huida de Gutiérrez y su gabinete, debido a que el propio Villa, quien lo había propuesto al cargo, le negó su apoyo político y militar, cosa que favoreció el regreso de Carranza al gobierno central.

Esta novela tiene dos niveles de lectura: uno superficial que describe el itinerario militar y político de la Revolución con los retratos psicológicos de sus dirigentes; y otro profundo, en que se establece un deslinde de responsabilidad histórica en la dirigencia del

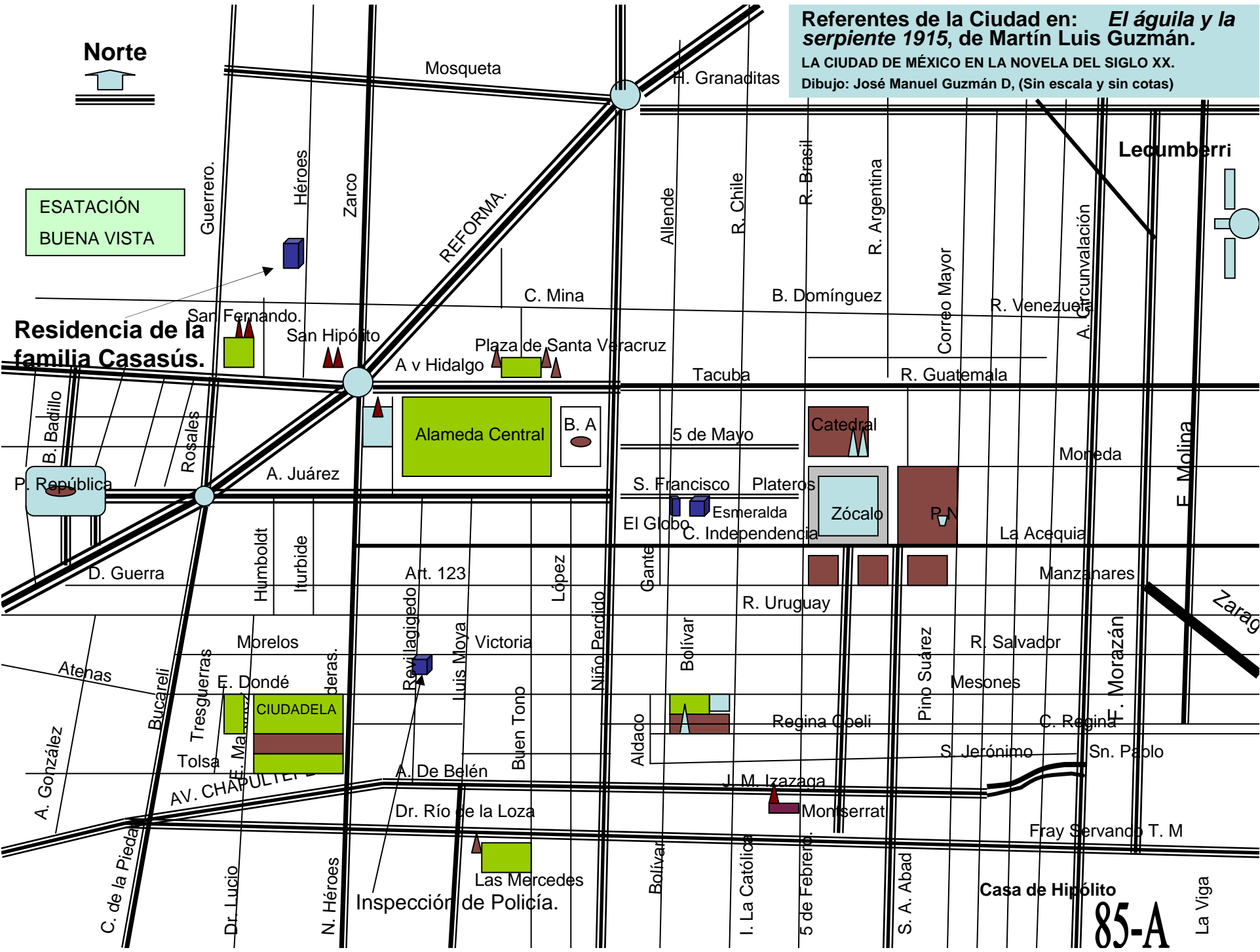
Norte



Referentes de la Ciudad en: *El águila y la serpiente* 1915, de Martín Luis Guzmán.  
LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA NOVELA DEL SIGLO XX.  
Dibujo: José Manuel Guzmán D, (Sin escala y sin cotas)

ESATACIÓN BUENA VISTA

Residencia de la familia Casasús.



85-A

Movimiento. Es decir, la novela separa a los revolucionarios en dos grupos: el de los genuinos, que lucharon por un cambio verdadero; y el de los oportunistas, quienes aprovecharon un momento de debilidad del Movimiento para instalarse en la dirigencia y utilizarlo a favor de sus intereses personales y grupales dando rienda suelta a la rapiña. Por eso la narración pone tanto énfasis en la descripción de los rasgos de personalidad de cada uno de ellos, porque de eso dependía el destino de la Revolución y con ella el de México.

Se trata, en síntesis, de una novela que explica el destino de la Revolución y la legitimidad de sus mandos. De ahí que termine con la renuncia de Gutiérrez, pues era el único presidente con el perfil personal y el poder legítimo para dar continuidad a la Revolución en el gobierno; y la llegada de Carranza, Calles y Obregón a la presidencia, *significaron una usurpación del mando, una traición a la causa y a los ideales revolucionarios y, con ellos, a todo el pueblo de México.*

**Boceto de la estructura narratológica.** El texto de esta novela está estructurado en dos partes que constan cada una de siete capítulos, y éstos de un número variable de párrafos, muchos de los cuales son verdaderas joyas narrativas, hasta ahora poco o mal valoradas por la crítica. Sus historias no siguen una secuencia lineal y su sentido se organiza en torno a un hecho fundamental: la usurpación de la Presidencia de la República por los grupos reaccionarios del país.

La novela está narrada de modo predominante en primera persona aunque con diálogos frecuentes. Respecto al narrador, el de esta novela cubre los cuatro tipos (Genette), aunque son predominantes dos de ellos: el *intradiegético* (u *homodiegético*), porque participa de las historias que narra; y el *extradiegético*, porque también narra historias en las que no participa. Aquí, el narrador predominante es casi siempre sujeto de la historia, pero no el personaje central sino alguien que ocupa una posición secundaria y autónoma para poder narrar con libertad y de manera crítica, desde su cercanía con los mandos.

El narrador de esta novela se ubica en la perspectiva del poder porque posee los atributos de los héroes clásicos: su voz es la de un hombre culto, inteligente, sensible y generoso. En la realidad, su posición social es privilegiada porque es un aristócrata habituado al poder, al que lo liga su cultura y su dominio de la lengua, además de su

ascendente familiar<sup>21</sup> que es muy importante. Es licenciado en Derecho y ha trabajado como Cónsul del gobierno maderista en los Estados Unidos y es un miembro distinguido de *El Ateneo de la Juventud*, conocido por toda la clase intelectual de México.

Se trata, en mi opinión, de una novela histórica que además de narrar los acontecimientos ahonda en la psicología de sus protagonistas.<sup>22</sup> Y comparto plenamente la opinión del crítico literario más importante del siglo XX en México, quien afirma, al comparar los textos de Urquiza y Guzmán: “Aquél es un testigo ocular; éste, el mejor prosista mexicano del siglo XX” (Carballo, 1986, p. 100). Y, para terminar este punto, agregaré algo que comparten, creo que unánimemente, los escritores mexicanos posteriores a Guzmán: que, en *El águila y la serpiente*, la perfección de su prosa es la virtud principal.

### 3.2.2. Lectura de la espacialidad en la novela

En el análisis de esta novela hemos aplicado de manera flexible los criterios y estrategias establecidas en la parte teórico metodológica, las cuales han sido utilizadas también para el análisis de los espacios de la ciudad en *Santa*.

En *El águila y la serpiente*, la descripción de los espacios urbanos de la ciudad de México se encuentran en la segunda parte de la novela, de donde hemos seleccionado una serie de ejemplos, el primero de los cuales reviste particular importancia por su extensión, su encuadre subjetivo y su lirismo desbordado.

En esta novela, el narrador no se limita a describir la fisonomía espacial de la ciudad de México, sino también la de otras ciudades como Veracruz y Culiacán. Sin embargo, la descripción del valle de México y de la ciudad asentada en su regazo desempeñan un papel privilegiado y muy particular en la economía de la narración, primero por la profunda identificación del narrador con ese complejo geográfico urbano, y segundo porque se trata

---

<sup>21</sup> El padre de Martín Luis Guzmán, también del mismo nombre, fue Director del Colegio Militar de Chapultepec. Por eso los militares de carrera como Ángeles, Blanco y los jóvenes de su edad, que habían sido educados en esa institución lo ven y lo tratan (en la novela) con tanta familiaridad; y por eso tiene él una cultura y una visión tan clara de lo militar.

<sup>22</sup> Lo complejo de la narración de esta novela ha confundido al público poco informado y ha generado una discusión en torno a que si *El águila y la serpiente* es o no una novela, esto, debido a la enunciación en primera persona y al referente extratextual del sujeto de la narración, pues da la impresión de que se trata de un texto periodístico, ya que, ciertamente, el autor fue protagonista de los hechos que narra; no obstante, por razones de extensión y de distancia temporal entre la escritura del texto y los hechos narrados, ésta no puede ser una crónica; y por razones de lenguaje, estructura del texto y voluntad del autor, no puede ser historia. Es una verdadera novela, cuyas claves de identificación están expuestas en el capítulo II de este mismo ensayo.

de un espacio estratégico: es el espacio de la “Revolución”, el espacio centro donde se juega el destino del movimiento revolucionario y con éste el de el país entero.

**Seguía el coche corriendo.** Después de muchos meses al servicio de las fuerzas revolucionarias que se desplazaban desde el norte hacia el centro del país, nuestro personaje retorna a la ciudad de México con el estado de ánimo de un triunfador que viene a “reconquistar” su ciudad. Al entrar a la ciudad por tren y al recorrerla luego en automóvil, no tiene sino “ojos para ver” y descubre con emoción su “valle portentoso”, a cuya descripción –juntamente con los sentimientos que su vista le inspira- dedica casi cuatro páginas de texto.

La descripción está cargada de subjetividad y de lirismo, sobre todo en su primera parte, y se realiza desde la perspectiva de un sujeto-testigo en movimiento (focalización interna, mirada móvil y objeto fijo). La calidad de la mirada es a la vez la de un pintor paisajista y la de un poeta.

A pesar de la proliferación tumultuosa y aparentemente desordenada de las metáforas –que pueden desorientar al analista-, la descripción observa un orden sistemático: primero presenta los dos topónimos<sup>23</sup> fundamentales de los que se va a ocupar (el del valle de México y el de la gran ciudad) con una calificación apreciativa de conjunto. Posteriormente retoma cada uno de los topónimos para describirlos más detalladamente, comenzando por el “cinturón montañoso” para pasar luego, mediante un brusco cambio de foco, a la descripción de la “gran ciudad”, con sus calles y avenidas, todo ello desde la perspectiva fugaz del coche en movimiento (“el coche corría”) y el itinerario adoptado. Todo desemboca en el Zócalo (presumiblemente el término del viaje), lugar donde se concentra, finalmente, el foco y la mirada del sujeto-testigo.

La presentación inicial del topónimo “valle de México” va acompañada de una sola calificación apreciativa: “la sorpresa de haber reconquistado [...] el valle de México, una cumbre de belleza natural” (169). La de la “gran ciudad”, en cambio, resalta de entrada sus atributos climáticos-ambientales: su atmósfera transparente, su aire sutil, su luminosidad.

---

<sup>23</sup> Un topónimo es la denominación del objeto a ser descrito. Cuando son múltiples, los topónimos se relacionan entre sí según un orden de jerarquía o de inclusión no recíproca, como es el caso de la ciudad de México en relación con el valle en el que está incluida como una de sus componentes (cita de tutorías).

Estos atributos envuelven e impregnan el cuerpo del sujeto testigo, confiriéndole levedad y ligereza:

“A mí el aire sutil de mi gran ciudad –transparencia donde reside la mitad de su hermosura; atmósfera que aclara, que purifica, que enjuta- me descubrió de nuevo (como si esta vez lo hiciera sólo para mis sentidos) todo un mundo de alegría serena cuyo valor esencial estaba en la realización perenne del equilibrio”... La sensación orgánica de encontrarme ligero, de reconocer en cada movimiento de mis miembros o cada palpitación de mi carne una fuerza alada y etérea, trascendía a mi espíritu en forma de secreta seguridad de poder volar”. (p. 232)

A continuación el sujeto testigo retoma el primer topónimo (el valle de México) para profundizar su descripción enfocando desde una perspectiva panorámica sus referentes geográficos más destacados: los volcanes nevados (el Popocatepetl y el Iztaccíhuatl) y el Ajusco.

La descripción de los dos volcanes tiene la peculiaridad de ofrecer tres pinturas diferentes de los mismos en tres momentos del día, aunque confiriéndoles movimiento (“el ritmo doble y blanco...”). Se trata, por lo tanto, de una descripción iterativa, en la medida en que propone ejemplares-tipo de un espectáculo indefinidamente multiplicado y repetido en diferentes momentos del día.

“¡Montañas de blancura mate en las primeras horas de la mañana; formas gigantescas, de azogue refulgente cuando el sol, fijo en lo más alto, deja abajo libres los colores y matices; montes irreales, montes de ensueño, montes de cuento de hadas cuando la tarde los cubre con los más tenues y distantes de sus mantos: el rosa, el azul, el lila, el violeta!” (p. 233)

Seguidamente la mirada se desplaza en un movimiento circular hacia el Ajusco, “enorme divinidad” que el sujeto testigo describe con calificativos metafóricos ergonómicos (o energéticos): “ola de roca...” “mole arrolladora en quien la quietud – incomprensible sin el auxilio de una mitología- es dinámica pura, fuerza en cúmulo”. Aquí también la descripción ofrece dos pinturas contrapuestas del mismo referente geográfico en momentos diferentes: en días claros y en días tempestuosos.

“Aquella enorme divinidad sonreía a veces, y entonces, deteniéndose en los tonos menos profundos de su azul, mostraba complaciente los detalles ciclópeos de su musculatura [...] Pero el monte no siempre sonreía. Adusto por temperamento, bajo la misma mirada que un momento antes lo viera sonreír, recobraba de pronto su gesto propio: el tempestuoso. Y entonces lo envolvían con tintes más suyas: las oscuras, las sombras...” (234)



El autor -que aquí es también el sujeto-testigo que está contemplando- no deja de destacar al mismo tiempo el impacto que produce en “toda la superficie de su sensibilidad” la mera visión de las montañas del valle. Es como si se estableciera una especie de ósmosis entre “la nitidez del clima externo” y la “nitidez del clima interior –espiritual y orgánico.

Luego de una transición en la que se alude ya de modo general al “ambiente de la ciudad” con “la perfecta rectitud de sus calles”, “lo espacioso de su gran plaza”, la “sombra florida de sus jardines” y el “misterio de su bosque”, se produce un franco cambio de foco (“el coche corría...”), y la mirada se vuelve hacia los referentes viales y los espacios públicos de la ciudad que estaba atravesando el automóvil. A partir de este momento, la descripción adopta un tono más realista y menos lírico. Saliendo de la estación de Buena Vista, el coche enfila por el paseo de la Reforma hacia el bosque de Chapultepec donde el revolucionario divisa, en lo alto, el castillo del mismo nombre: “castillo sobrio de línea y de prestancia, castillo extraño en su fijeza sobre el mar movable de los ramajes gigantescos” (p. 235). El itinerario prosigue por la calzada del Rey, bordeada por su doble muro de umbrosos y añosos ahuehuetes que enlazan sus ramas “a gran altura del suelo”. De allí el coche “divagando” continúa el recorrido “por las calles más tradicionalmente o más modernamente mexicanas: desde Don Juan Manuel, desde San Ildefonso (entre las primeras), hasta San Cosme o Versalles (las segundas)” para desembocar finalmente en el Zócalo, donde la mirada del viajero se concentra en los componentes característicos de ese gran espacio público: el viejo palacio colonial, de sencillez “horizontal y austera”; el “perfil barroco” de la Catedral y el Sagrario; los soportales “evocadores de toda una historia”; y la amplitud de la plaza que “concordaba, como la mente de quien la concibió al otro día de derribar una civilización entera, con la grandeza del ámbito del valle” (p.236).

“Pero si el misterio del bosque me comunicaba uno de los estremecimientos más auténticos del alma de mi ciudad, otro lo hallaba divagando por las calles más tradicionalmente o más modernamente mexicanas: desde Don Juan Manuel, desde San Ildefonso, hasta San Cosme o Versalles. Me lo daba, de preferencia, la contemplación del Zócalo. ¡El Zócalo! Mucho había sufrido en el recuerdo la hermosura de la gran plaza al compararla con las plazas de otros países. Más he aquí que, mirándola otra vez, reconquistaba de un golpe la supremacía, lograba que a su lado desapareciera la emoción conservada de todas las demás. ¿Qué era lo que volvía a haber en la sencillez –horizontal y austera- del viejo palacio colonial? ¿Qué en el perfil barroco atormentado (y en las grandes superficies lisas y grandiosas) del conjunto de la catedral y el sagrario? Los soportales tornaban a aparecérseme como los evocadores de toda una historia, como los testigos de las hazañas de toda una raza. Y ese era el latido ciudadano que entraba más profundamente en el corazón del rebelde vuelto a su casa, a su ciudad.

Aquella plaza nacional, como la mente de quien la concibió al otro día de derribar una civilización entera concordaba con la grandeza del ámbito del valle, era amplia como el gesto del pueblo que allí debió haber crecido, como sus ambiciones, como su obra. ¿Algún día sería ese pueblo? ¿Sería el mismo que nosotros –por deber o por pasión– ensangrentábamos ahora en interminable lucha de móviles casi ciegos?” (235-236)

No hay mejor ejemplo de la apropiación y reconocimiento de un espacio urbano mediante el recorrido y el desplazamiento por sus calles y avenidas, lo cual nos lleva a caracterizar la relación de nuestro sujeto-testigo con el espacio que contempla y describe con tan exacerbado lirismo y afecto. La respuesta no admite dudas: se identifica con él como su lugar de origen (“centro de origen”) y de pertenencia, como “su” ciudad y “su” casa. Se trata de un espacio con cuyo entorno y relieves está familiarizado desde la infancia. Más aún, nuestro personaje se compenetra en cuerpo y espíritu con “su valle” reconquistado y reconocido, absorbiendo su interioridad, por una especie de ósmosis, la claridad de su atmósfera y la levedad de su clima. Su ciudad le pertenece –“mi ciudad”, “mi casa”–, pero él también pertenece a la ciudad: relación recíproca que es la cifra de toda identidad socioterritorial.

**Huéspedes de Lecumberri.** Una vez instalado en la ciudad de México, el narrador fue invitado a participar como funcionario de la policía capitalina, aunque se trataba de una treta de su amigo el General Cosío Robelo, para evadir una orden de arresto que el gobierno de Carranza había expedido en su contra. El narrador se expresa así de la sede de la sexta comisaría:

“¡Casas siempre siniestras las que alojan a los puestos de policía de la ciudad de México!; pero, entre todas, una: la de la Sexta Demarcación. Aquí la buena arquitectura dispone el ánimo a penetrar el fondo de las cosas y a sentirlo” (243).

En efecto, la sexta demarcación fue un lugar agradable y sumamente conocido por lo singular de su arquitectura. El referente real de la casa corresponde a la antigua mansión del Conde de Revillagigedo, ubicada en la calle que ahora lleva ese nombre y su esquina con la calle de Victoria. Ese edificio alojó a la sexta demarcación hasta principio de los años 90 en que se convirtió en el museo de bomberos, que después también fue cerrado.

Mas tarde los carrancistas decidieron apresarlo invitándolo al Palacio Nacional bajo el engaño de que Carranza quería hablar con él. Durante su espera, ahí, en Palacio, desde los balcones que dan hacia la calle de la Acequia (hoy de la Corregidora), nuestro

protagonista contempla y describe brevemente una estampa callejera típicamente mexicana, expresión clara de la cultura popular: un día de mercado al aire libre.

“Yo abrí uno de los balcones que daban hacia la calle y me acodé sobre el barandal. La calle de la Acequia, llena a esa hora de movimiento, era todo un espectáculo. La vida más típicamente mexicana se arremolinaba impetuosa a uno y otro lado de la puerta del Volador y se entretejía después con los hilos invisibles que la hacían una con otras pulsaciones de la ciudad entera”... (281).

“Y me distrajo de nuevo el espectáculo de la calle. Los cuadros de costumbres callejeras no cesaban de renovarse, vivos, imprevistos, deliciosos; irradiaban inagotables desde la puerta de el Volador”. (281).

La calle de la Acequia que fue vía de entrada de las embarcaciones que introducían los productos agrícolas transportados por los canales de La Viga y Santa Anita. En cuanto a la puerta del Volador, se trata de un mercado ubicado en el sitio que hoy ocupa el edificio de la Suprema Corte.

Ya preso en la Penitenciaría, donde nuestro protagonista fue recluido juntamente con otros anticarrancistas, el director del establecimiento, Coronel Carlos Plank, los recibe con estas palabras:

“—La verdad, muchachos, no me entra en la cabeza que estén ustedes aquí en calidad de prisioneros y, como nadie me convencerá de lo contrario, voy a tratarlos no como a presos sino como a huéspedes” (295)...

“Plank nos instaló —continúa el narrador- en su propia casa. Nos dio varias habitaciones espaciosas bien aireadas, bien soleadas. La principal de ellas, comprendida en el saliente central de la fachada del edificio, tenía balcones que caían, unos, hacia la plaza, y otros, hacia una de las rinconadas”. (295)

De este modo, la decisión generosa y amigable del coronel Carlos Plank invierte el significado del espacio, de reducido y desagradable como es una cárcel, en agradable y totalmente habitable para un grupo muy importante de villistas distinguidos. Sigamos la narración:

“Al día siguiente de nuestra aprehensión, fueron detenidos también, y reclusos en la Penitenciaría, otros políticos más o menos ligados —o que por tal se les estimaba- con los grupos disidentes de Sonora, Chihuahua y Sinaloa: se aprehendió a Luis G. Malváez, a don Manuel Bonilla, a Abel Serratos, a Enrique C. Llorente, a su hermano Leopoldo y, dos o tres días después, al licenciado José Ortiz Rodríguez y al periodista (entonces director de A B C) Luis Zamora Plowes”. (298)

A contrapágina de esta cita podemos leer la lista de los anticarrancistas que no fueron reducidos a la prisión. Veamos:

“A las dos horas de estar en la penitenciaría recibimos la primera visita, la de Miguel Alessio Robles, cuya presencia fue para nosotros la iniciación de la doble vida de que disfruta el preso (296)...nos visitaron: Lucio Blanco, Alberto J. Pani, Luis Cabrera, Obregón, Acosta, Saucedo, Villarreal, Vasconcelos, Santos Coy y hasta el propio Alfredo Breceda (quien los hizo ir a Palacio Nacional para que los apresaran), que fingía no saber el porqué de nuestra situación...” (299)

Esta doble lista de revolucionarios presos y visitantes, cuyos referentes individuales fueron tomados de la realidad histórica, demuestra la importancia del grupo anticarrancista dentro de la ciudad. Cabe notar que desde la perspectiva del narrador, los anticarrancistas no sólo encarnaban una misma orientación ideológica, sino también una misma condición moral: todos eran honrados y partidarios de la honestidad simbolizada por Blanco, Gutiérrez, Robles y, sobre todo, Villa.

**La ciudad de México, un trofeo para el vencedor.** La pesadilla del exilio del narrador terminó cuando un batallón de convencionistas interceptó el tren que lo conducía a Monterrey y una vez liberado lo llevaron a la ciudad de Aguascalientes donde se reincorporó a la División del Norte para regresar con ésta a la ciudad de México a hacer cumplir los acuerdos de la Convención por los que se reconocía como Presidente al General Eulalio Gutiérrez. El fragmento que sigue se enmarca en ese segundo arribo del narrador a la ciudad de México, ahora como funcionario del nuevo gobierno.

“Fue entonces cosa de ver, por nuestra parte, la precipitación con que se lanzaron por todas las vías férreas los interminables cordones de nuestros trenes militares y civiles, movidos de pronto no por urgencias guerreras o políticas, sino por nuestra ansia alborozada de ir a tomar posesión del magnífico despojo que los carrancistas nos abandonaban en su huida: la ciudad de México... pero sabíamos también que en el deporte mexicano de la guerra civil, la ciudad de México –acaso por estar en el fondo de un valle maravilloso- hace el papel de las copas en los torneos atléticos: quien la tiene saborea el triunfo, se siente dueño del campeonato político, mantiene un *récord* por encima de los demás, así esté expuesto a perderlo a cada minuto en manos de los audaces que quieran y sepan arrebatarla”. (378)

Aparte de la inesperada comparación con un trofeo de los “torneos atléticos” el pasaje citado confirma el papel estratégico de la ciudad de México en la historia y, a la vez, en la economía de la novela: es el espacio central del poder, donde en definitiva se pierde o se gana en el “deporte mexicano de la guerra civil”. Toda nuestra historia parece confirmar esta percepción. En efecto, la ciudad de México ha representado el papel de un trofeo apetecido desde la más remota antigüedad. Según la leyenda, esto se inició desde el año 1000 de n. e., con la peregrinación de las siete tribus nahuatlacas, y siguió con los grupos de tamemes que se dirigían a México Tenochtitlan trayendo en sus espaldas cargas

impositivas o productos comerciales. Después vinieron los españoles de Carlos V, al abrir el siglo XVI. Siguieron las tropas norteamericanas en 1847 y las francesas del Segundo Imperio en 1863. Ahora tocaba el turno a las Tropas de Carranza, Villa y González entre 1913 y 1914 para rescatar a la ciudad de manos del usurpador Huerta. Y, aunque ha habido otras conquistas menos espectaculares, la ciudad de México representó siempre un bastión cuya posesión equivale a la posesión de todo el país.

Esta vez, antes de entrar a la ciudad de México, la División del Norte, con Villa al frente, acampó en las afueras:

“Buen número de convoyes se reunió en las cercanías de Tacuba la víspera de que el gobierno de la Convención hiciera su entrada oficial a la ciudad de México. En las vías férreas inmediatas al pueblo fueron alineándose, uno tras otro, en series paralelas, los trenes de Villa, los de Eulalio Gutiérrez, los de José Isabel Robles, los de Eugenio Aguirre Benavides. Y el conjunto de los coches de pasajeros –convertidos en cuarteles generales y oficinas- y el de los vagones de carga –aprovechados pintorescamente por la tropa, con sus cunas entre los tirantes y las ruedas, y primitivos albergues en los techos- formaban uno de esos campamentos tan de revolución mexicana, llenos día y noche de las escenas y los rumores más heterogéneos y curiosos...”

“...Poco después de anochecido salí [...] en busca de Villa [...] mientras caminaba de un tren a otro, me detuve varias veces a contemplar, arriba, las estrellas: brillaban con ese esplendor que sólo conocen los habitantes del valle de México. Abajo, en las dos vertientes de los terraplenes, las tropas acampaban esparcidas en pequeños grupos, con sus luces y sus hogueras, con sus mujeres, con sus guisos, con sus cantos. (384)

El primer fragmento nos ofrece una imagen espectacular de la División del Norte con sus incontables trenes, en posición de fieras al acecho de su presa: la ciudad de México. El segundo fragmento –en el que la mirada del sujeto-testigo se mueve alternativamente hacia arriba –para contemplar el cielo estrellado –y hacia abajo –donde se asientan los campamentos villistas -, nos presenta la imagen de una ciudad poco extendida y menos urbanizada, y todavía cercana al campo geográfica y conceptualmente. Pero. Sobre todo, despliega ante nuestros ojos el *espacio de la Revolución mexicana* en la ciudad. En las quince líneas aquí reproducidas se retrata con fidelidad notable, la imagen espacial de la lucha armada, las formas de improvisación, los campamentos míticos de la guerra, imágenes que se han hecho clásicas en el imaginario del país, sobre todo a partir de la literatura y del cine. Son imágenes consolidadas en forma de poderosos referentes de la memoria histórica y cultural del pueblo mexicano.

**Zapatistas en Palacio Nacional.** Si la ciudad de México es el centro simbólico de la Nación, el Palacio Nacional es, a la vez, el centro de poder de la ciudad y del país entero. El fragmento que citamos a continuación refiere el momento en que los generales Eulalio Gutiérrez y José Isabel Robles, presidente de México y Ministro de Guerra respectivamente, acompañados por el narrador-testigo, hacen un primer reconocimiento físico del Palacio Nacional, guiados por Eufemio Zapata y seguidos a distancia por un grupo de soldados zapatistas, los cuales lo custodiaban temporalmente.

“Alternativamente resonaban nuestros pasos sobre la brillante cera del piso, en cuyo espejo se insinuaban nuestras figuras, quebradas por los diversos tonos de la marquetería, o se apagaba el ruido de nuestros pies en el vellón de los tapetes. A nuestras espaldas, el tla-tla de los huaraches de los zapatistas que nos seguían de lejos recomenzaba y se extinguía en el silencio de las salas desiertas. Era un rumor dulce y humilde”. (396)

Curiosamente, el autor comienza describiendo el Palacio desde abajo, desde sus escaleras y sus pisos encerados, omitiendo referirse a su espléndida arquitectura, a las pinturas de sus paredes o a los techos de sus salones ricamente decorados, como era de esperarse. Lo que pasa es que aquí se propone destacar con fuerza el contraste, la inadecuación y la incongruencia entre la “zafia figura” de Eufemio Zapata –con su pantalón ajustado, su blusa de dril anudada debajo del vientre y su sombrero desmesuradamente ancho-, y el refinamiento cultural objetivado en las magníficas escaleras del Palacio; y también entre el tla-tla del “huarache” zapatista y la fina marquetería del piso, reluciente de cera y cubierta a trechos por finos tapetes. Se trata de un recurso para señalar la incompatibilidad de la condición de los zapatistas con el ejercicio del poder a nivel nacional, para lo cual se requiere un mínimo de cultura, de suficiencia material y de ethos urbano. El narrador testigo dice de Eufemio Zapata que “sus observaciones revelan un concepto optimista e ingenuo de las altas funciones oficiales” (p. 396), y que su ignorancia campirana era tal que antes de llegar al Palacio había creído “que la silla presidencial era una silla de montar”. Ya al hablar de la llegada de los representantes zapatistas a la Convención de Aguascalientes, el narrador habla de “plebeyismo revolucionario”, y cuestiona la verdadera condición de los zapatistas preguntando:

“O el zapatismo es el calzón blanco y el huarache –algo profundamente respetable por la verdad de su dolor-, o es el pantalón de charro y el sombreo ancho –representativos (fuera del teatro y las labores de la hacienda) de la degradación de la cultura; de la miseria espiritual del huarache y el calzón, sin el humilde dolor que redime a éstos; de

la insolente pasión materialista de los pantalones y los zapatos, sin las aspiraciones superiores que a estos otros justifican". (324)

Así se explica que para el narrador (y para los convencionistas) tanto Carranza como Zapata representan una amenaza para la Revolución. Ya que si un gobierno comandado por Carranza significaba la vuelta a otra dictadura semejante a la porfiriana, el gobierno de los zapatistas significaba la misma amenaza, sólo que a escala de los "caporales de hacienda".

En otra parte de la novela, el narrador califica a Carranza como "autocrático y corruptor –sensible a los aduladores y los abyectos y enemigos de los hombres libres"-; y a Zapata como "apóstol de la barbarie hecha idea". Y, aunque nuestro protagonista y narrador no se autodefine, creemos, tiene una concepción discretamente burguesa e intelectualista de la Revolución.

**La huida en un Super-Six.** Los dos ejemplos de tratamiento del espacio que siguen corresponden al momento en que el gobierno de la Convención se ve obligado a abandonar la ciudad ante la negativa de Villa a poner sus tropas bajo el mando de Gutiérrez. En efecto, solamente con el apoyo del ejército de Villa la convención hubiera podido someter a las tropas de Carranza y Zapata para reunir en una sola organización militar todo el poder acumulado en la Revolución y llevar a término los postulados de la Convención. No ocurrió así porque Villa se negó a entregar sus fuerzas al Presidente que él mismo había nombrado, en una reunión celebrada en la residencia de este último. El resultado de esta negativa fue la renuncia del Gobierno de la Convención y el regreso a la ciudad de las fuerzas zapatistas y carrancistas, mientras se producía el repliegue de los generales villistas.

Nuestro narrador-protagonista se enteró de la nueva situación por la llamada telefónica de una voz anónima. Al depositar el auricular él se quedó pensativo.

- ¿Pasa algo señor Guzmán? (-Preguntó su secretario).
- Me informan (.) que Villa acaba de poner preso al Presidente y de ordenar también la aprehensión de los ministros y demás miembros importantes del gobierno.

Bajé al patio, tomé el automóvil y salí. Afuera, el claro sol del invierno, tibio al mediodía, brillaba con placidez; irradiaba armonía y negación de lucha. Las calles rebosaban de ruido alegre, de tráfigo jocundo, de disposición discreta al goce de todos los sentidos. En el Zócalo, lago de luz, automóviles y tranvías formaban un ritmo único donde parecían disolverse los afanes". (424)

Como el gobierno de la Convención se vio obligado “por alguna causa imperiosa y de última hora” (la invasión de los zapatistas) a adelantar precipitadamente la evacuación de la ciudad para huir hacia San Luis, sin poder advertir a tiempo a todos los funcionarios del gobierno, entre ellos el propio narrador, éste intentó alcanzarlos en auto por el camino de Pachuca. Pero como el auto de que disponía era inadecuado, decidió requisar “en nombre del gobierno” uno que le fuera útil.

“Indeciso entre los diversos expedientes a que podía recurrir, me detuve en la esquina de la avenida Juárez y Balderas. Pasaban en un sentido y otro, automóviles de todas marcas, de todos tamaños, de todas clases: europeos y americanos, nuevos y viejos. Y de todos ellos, aunque sin duda tenían dueño a quien servir, ninguno prestaba entonces a nadie un servicio comparable al que a mí me urgía. Saqué el reloj, eran las nueve y diez... Subí a mi cochecito con el ayudante y dos de los oficiales, y le dije al chofer: -Echa a andar despacio y procura detener, atravesándote en la calle, el primer *Hudson Super-Six* que pase. No habíamos avanzado cien metros cuando vimos venir a nuestras espaldas –nuevo reluciente de barniz y de sol- un auto de la marca y tipo designados... Este coche se necesita para el servicio, favor de desocuparlo”. (441)

Una vez en posesión del Hudson Super-Six, el narrador y sus acompañantes efectuaron en él un extenso recorrido por una ciudad que en ese tiempo, y sobre todo en sus regiones aledañas, todavía se movía al ritmo del caballo. Hay dos elementos relevantes en las imágenes de la huida: el primero es la presencia del automóvil y de la velocidad en la novela, cuyas funciones están estrechamente ligadas al espacio. En efecto, el automóvil constituye un medio de desplazamiento rápido por la ciudad, comprimiendo o acercando los lugares que la expansión y el crecimiento se empeñan en alejar.

El segundo elemento tiene que ver con el hecho de que el narrador y sus acompañantes hacen desfilar ante nuestros ojos, en rápida sucesión, todo un mundo de imágenes y de referentes espaciales de la ciudad y de la región: Santa María la Redonda (ahora Eje Lázaro Cárdenas de Tacuba a Flores Magón), la calzada de Guadalupe, La Villa, la Capilla del Pocito y, al final, la carretera que conduce al Norte del país, la salida a Pachuca.

Un recorrido así es posible sólo mediante un complejo y poderoso medio de desplazamiento a gran velocidad que la ciencia ha puesto al servicio de los viajeros: el automóvil. Este es uno de los factores más importantes que definen la imagen y el ritmo de la ciudad moderna. A escasas dos décadas de su aparición, en 1914 modificaba ya de modo sustancial y progresivo la dinámica de las ciudades. En 1905 se inauguró el servicio de tranvías eléctricos. En 1915 y hasta muchos años después éstos compartieron sus vías con



los automóviles de combustión interna y con los carros tirados por equinos, creando una imagen urbana que dominó la ciudad del primer medio siglo XX. El uso del automóvil, por supuesto, se hallaba restringido a las personas más adineradas, aunque la tendencia clara era a volverlo cada día más asequible a las clases medias.

### 3.2.3. Análisis e interpretación de la espacialidad

**Los referentes espaciales.** Como hemos visto, lo que el autor destaca en primer lugar es la posición geográfica del Valle de México, que explica la singularidad de sus atributos climático-ambientales: su luminosidad, la transparencia de su atmósfera, y la variedad cambiante de su cromatismo. En este primer momento, el foco de la descripción está situado en el centro y se orienta hacia la periferia, es decir, encuadra como objetivo “el cinturón montañoso” desde el fondo del valle. Las expansiones descriptivas son predominantemente predicativas y se componen de una cascada de metáforas poéticas euforizantes. La mirada es la de un poeta y la de un pintor paisajista. Por lo demás, el autor era muy conciente de la calidad estética y paisajística de sus descripciones, como lo demuestra esta afirmación suya recogida por Emmanuel Carballo.

En mi modo de escribir lo que mayor influjo ha ejercido es el paisaje del Valle de México. El espectáculo de los volcanes y del Ajusco, envueltos en la luz diáfana del Valle, pero particularmente en la luz de hace varios años. Mi estética es, ante todo, geográfica. Deseo ver mi material literario como se ven las anfruosidades del Ajusco en día luminoso, o como lucen los mantos de nieve del Popocatepetl (Carballo, 1986, p. 84).

Debe añadirse una observación importante: en esta novela la descripción del valle de México nunca es puramente contemplativa o neutral, sino que está cargada de la subjetividad del personaje-testigo en el sentido de que implica una contemplación profunda, una verdadera comunión (espiritual y corporal) con el espectáculo que contempla.

Ahora bien, cuando el narrador cambia su enfoque hacía las proporciones y formas de la ciudad, pone el énfasis en la magnificencia de su traza original: el Palacio Nacional y las dimensiones de la Plaza Mayor, “lago de reflejos y tonalidades segmentadas por los raíles y los tranvías que lo bogan”; la asimetría de sus portales de Mercaderes; el templo de la Profesa, la Joyería la Esmeralda con su pedrería deslumbrante y la pastelería “*El Globo*” con su auténtico estilo francés rebosantes de luz y de buen gusto dando lustre a las Calles

de Madero<sup>24</sup>. Las avenidas Juárez y Reforma, en fin. A lo que debe añadirse el rumor de un dinamismo ancestral y pragmático que se actualiza cotidianamente en las calles de la Acequia (el comercio indígena en las calles de La Corregidora) justo en el costado sur del Palacio Nacional.

En la representación simbólica del espacio, la cárcel de Lecumberri juega un papel central porque, como reclusorio de anticarrancistas, invierte su función y se convierte más bien en un cuartel villista. De este modo opera como antiespacio de la ciudad y como antipoder del régimen de facto encabezado por Carranza, debido a que los reclusos sólo reconocen a Villa. Sin duda una paradoja, porque mientras el poder más amplio de todo el país estaba personalizado en Villa y respaldado por la División del Norte, el espacio villista en la ciudad de México se hallaba reducido en ese momento a la residencia del director de la cárcel de Lecumberri.

Otro referente poderoso es el bosque de Chapultepec, con “su castillo de cuentos de hadas” y “el verde aterciopelado y milenario de su vegetación”. El trayecto que a él conducía desde el Zócalo estaba bordeado por las más ricas y elegantes residencias de Reforma y la colonia Juárez, muchas de ellas habitadas ahora por los generales de la Revolución, quienes las utilizan para cónclaves políticos o militares en los que iba el destino del país entero.

Por último el Palacio Nacional, un espacio investido de alcurnia y de poder omnímodo; un lugar que inviste y transforma a quien lo ocupa porque ostenta la prosapia acumulada de sus moradores ancestrales y recientes. El Palacio Nacional es el símbolo de un poder regional que se extiende de modo omnidireccional más allá de la ciudad para cubrir los límites geográficos y conceptuales de eso que llamamos República Mexicana. Como se puede ver, el co-texto de esta novela abarca los referentes históricos, geográficos, topográficos, urbanos y arquitectónicos, seleccionados de la ciudad de México para desempeñar una función simbólica que refuerza el sentido de pertenencia y de la identidad socio-territorial de escala nacional en la que deben reconocerse todos los mexicanos.

---

<sup>24</sup> Jiménez, Armando. *Sitios de rompe y rasga...* p. 69. Esta calle se llama así desde 1914 por mandato de Pancho Villa, quien personalmente fijó una de las placas de nomenclatura y ordenó fusilar de inmediato al “jijo de la...” que se atreviese a quitarla. Antes fue Plateros del Zócalo a Isabel la Católica; y San Francisco de ahí al Eje Lázaro Cárdenas.

**La relación espacios-personajes.** Destacaré dos momentos en la relación entre el narrador y la ciudad: el de su llegada a ella y el de su partida. En el primer caso hay que distinguir nuevamente entre la primera llegada, como triunfador, y la segunda, como funcionario del gobierno de la Convención. En el primer arribo, como ya señalamos, resulta claro que el sujeto-testigo destaca su relación de pertenencia con respecto al objeto (el valle de México) que describe con deslumbrantes metáforas. En efecto, la descripción revela una relación de esencia afectiva e incluso amorosa entre el protagonista y el territorio geográfico con el cual está familiarizado desde la infancia. El valle representa para él un “espacio de identidad” o, si se prefiere, de identificación.

En el segundo arribo, el narrador se presenta más bien como espectador y testigo de cómo se relacionan con el espacio urbano los jefes del movimiento revolucionario. De modo general, esa relación es de carácter interesado e instrumental. Para las fuerzas revolucionarias transportadas en trenes militares y acampadas en las orillas de la capital, ésta representa un botín, un cetro de poder, un “trofeo” a ser conquistado.

Si los reencuentros del narrador con la ciudad de México reafirman sus lazos afectivos con la región, los momentos de su partida no son menos conmovedores, ya que revelan sentimientos apenas velados de pesar y tristeza, en contraste con los estados de ánimo eufóricos de las llegadas. (Al partir al exilio en la estación de Buenavista, fueron despedidos con *Las golondrinas*, tocadas por la banda con que el General Lucio Blanco acostumbraba halagar a sus amigos).

Atención especial merece la relación de los zapatistas con el espacio urbano. Esta relación ni siquiera es instrumental, sino de radical incompatibilidad. En efecto, según la novela el grupo zapatista conformado por gente de “manta y huarache” y por rancheros campiranos, se siente cultural y políticamente ajeno a la ciudad que ocupan y, como consecuencia, al Palacio que custodian; más aún, se ven a sí mismos y son vistos por el narrador, como totalmente inapropiados para participar en el ejercicio del poder a escala nacional debido a su escasa cultura y a su condición miserable. La metáfora de esta incompatibilidad es el contraste, señalado en la novela, de la “figura zafia” de Eufemio Zapata con el “refinamiento y la cultura” de la escalera de Honor por la que trepa guiando a los nuevos ocupantes del Palacio en el primer reconocimiento de sus instalaciones.

“Eufemio subía como un caballerango que se cree de súbito presidente. Había en el modo como su zapato pisaba la alfombra una incompatibilidad entre alfombra y zapato; en la manera como su mano se apoyaba en la barandilla, una incompatibilidad entre barandilla y mano” (395)

Por último cabe observar la apropiación de los espacios urbanos por las autoridades revolucionarias mediante el recorrido en automóvil (o en taxi). En materia de transporte urbano hay ya una gran distancia entre los carruajes o tranvías tirados por caballos en la ciudad de *Santa* una década atrás, y los automóviles de la época de la Revolución de 1913. Los automóviles han “comprimido” el tiempo y el espacio urbano, como los trenes revolucionarios comprimieron el tiempo y el espacio de la geografía nacional.

**El sociograma de la Revolución mexicana.** Como era de esperarse en una novela que se presenta como memorias de guerra literariamente recreadas años después, la totalidad de los episodios narrados, de los retratos psicológicos diseñados, de las imágenes evocadas y de los espacios descritos se articulan orgánicamente en torno a un núcleo semántico central: “*la Revolución*”. De donde resulta obvio que el sociograma más importante de los que organizan y confieren coherencia a la narración es el de la Revolución mexicana (1910-1917), organizada para deponer al usurpador Victoriano Huerta. En el texto, el núcleo semántico de este sociograma es la expresión: *la Revolución*, omnipresente y redundante a lo largo de toda la narración juntamente con sus sinónimos (“el movimiento revolucionario”, “la causa revolucionaria”, “el movimiento constitucionalista”, “el movimiento popular”, “La Revolución convencionista”, etc.) y la infinidad de sus formas objetivadas (“personajes revolucionarios”, umbrales revolucionarios”, “gabinete revolucionario”, “baile revolucionario”, “trenes revolucionarios”, “justicia revolucionaria”, viajes revolucionarios”, etc.).

Consecuentemente, en la novela se evocan las imágenes clásicas de la Revolución mexicana que el tiempo ha venido incorporando como formas estereotipadas de la cultura y del imaginario nacional gracias al cine y a la literatura: soldados de “sombros anchos”, con carabinas en banderola y el pecho cruzado por cananas; “trenes estrafalarios” que funcionan a la vez como cuarteles generales, albergues y oficinas; interminables y pintorescos “bailes revolucionarios”, campamentos militares “con sus luces y sus hogueras, con sus mujeres, con sus guisos, con sus cantos”; y, en fin, tomadas de canciones revolucionarias como *la Adelita* y *la Valentina*.

Los personajes principales de la narración son los grandes jefes revolucionarios, también registrados por la historia –como Carranza, Obregón y Villa-, cada uno con sus respectivas cohortes de generales, de los que el autor presenta una galería muy completa de semblanzas psicológicas y caracterológicas que de alguna manera ya preanuncian sus comportamientos futuros en el plano político, moral y militar. Entre todos descuellan el General Francisco Villa, quien ocupa el primer plano de la escena en la novela, y hacia quien el narrador siente una extraña fascinación mezclada con sentimientos de repulsión debido a su personalidad ambigua y contradictoria.<sup>25</sup> Lo pinta como un “formidable impulso primitivo, capaz de los extremos peores, aunque justiciero y grande” (251). Inicialmente considerado como el principal sostén y brazo armado de la Revolución convencionista, también era visto como una amenaza para la misma, hasta el punto de que el gran dilema final de la Convención era “encontrar el medio de escapar de Villa sin caer en Carranza” (p. 408). Finalmente, a la hora de la debacle, Villa será abandonado por el propio narrador-testigo, quien se evade de sus “garras” huyendo hacia la frontera por Chihuahua, como lo consigna el párrafo que cierra la novela (“¡Que grande es México! Para llegar a la frontera faltaban mil cuatrocientos kilómetros...” (p. 466).

En cuanto a la espacialidad de la narración novelesca, se observa una relación de oposición entre los vastos territorios del Norte, donde operan la “ramas sonorenses” y la “rama coahuilense” de la Revolución, y el territorio urbano de la ciudad de México, que funciona como epicentro del poder donde se pierden o se ganan todas las guerras civiles. El propio título de la novela, *El águila y la serpiente*, que funciona como un “discurso prefacial”, parece remitir en primer término a la ciudad de México, ya que según el mito prehispánico simboliza la nueva ciudad de los mexicas: Tenochtitlan, “centro del mundo, capital de la abundancia, de la fertilidad y de la guerra” (Navarrete Linares, 199?, p.52-53). Aunque como escudo de la bandera nacional, a cuya sombra se reunió la Convención de Aguascalientes, simboliza también el destino de toda la nación, destino que estuvo en juego durante la Revolución.

---

<sup>25</sup> Antes de su publicación, esta novela se iba a llamar *A la hora de Pancho Villa*, pero Manuel Aguilar, su editor en Madrid se opuso y Guzmán tuvo que presentarle una lista de cuatro títulos, de entre los que Aguilar eligió *El águila y la serpiente*. Cf. Emmanuel Carballo. *Los protagonistas...* p. 87.

Para terminar con este inciso, diré que en el nivel “valor” existe una oposición semántica e histórica entre “la Revolución” y el orden despótico y policial instaurado por Huerta. Esta contraposición se manifiesta ya desde el *incipit* de la novela, ya que en su comienzo, el narrador-protagonista y sus amigos salen huyendo por Veracruz precisamente para evadir a la policía secreta de Huerta, símbolo del orden despótico impuesto por él mismo. Esta policía les pisa los talones y persigue incluso en el buque de la huida bajo la figura de una bella espía norteamericana.

Para concluir, diremos que una caracterización más precisa del sociograma de la Revolución podría ser el de *Revolución malograda*, porque si bien la Revolución de 1913 fue en su origen “un impulso innegablemente puro, de vitalidad regeneradora” (92), terminó frustrándose por las rivalidades y ambiciones de unos generales que acabaron luchando, no ya “por la Revolución sino por el botín” (349). La contraposición consistía entonces, para un intelectual honesto y patriota como el narrador-testigo, en que por una parte era imposible moralmente “no estar con la Revolución”, y por otro lado era imposible material y psicológicamente “alcanzar con la Revolución los fines regeneradores que la justificaban” (118-119 ver). Este fracaso ya estaba en germen desde el comienzo en la condición psicológica, moral y cultural de los grandes jefes de la Revolución como Carranza (un corrupto ególatra), Obregón (un farsante) y Villa (un salvaje de reacciones imprevisibles). Más aún, el principal responsable del fracaso final del gobierno de la Convención encabezado por Eulalio Gutiérrez habría sido el propio Villa, debido a su cerrazón y egoísmo, -ya que se negó a poner su ejército bajo las órdenes del gobierno, como quería la Convención-, y a su consecuente repliegue de la ciudad por la que ésta quedó indefensa y nuevamente a merced de Carranza y sus operadores corruptos. Esta es la tesis sostenida por *El águila y la Serpiente*.

### 3.3. El espacio en *La región más transparente* (1958), C. Fuentes<sup>26</sup>

#### 3.3.1. Apuntes sobre la novela

**Sobre la publicación.** Esta novela se publicó en el contexto del desarrollismo urbano de los años cincuenta. El gobierno revolucionario cumplía ya su cuarta década en el poder y en el país persistía la desigualdad social que dio origen a la Revolución. Estaba por cumplirse el tercer período sexenal de los gobiernos conservadores que iniciaron con el de Manuel Ávila Camacho, en respuesta a las políticas progresistas y populares aplicadas por el General Lázaro Cárdenas hasta 1940. Aunque la novela se publicó en 1958, año en que iniciaba el período presidencial de López Mateos, su trama está ubicada en el período gobernado por Miguel Alemán. Además de que sus contenidos temáticos y discursivos enfocan las formas en que esos gobiernos favorecieron a la inversión extranjera, a la especulación con el suelo urbano y la moda del político de alto nivel, rico y poderoso que también es empresario.

En lo literario, son evidentes los efectos de intertextualidad con obras como *El Ulises*, de Joyce; *Manhattan Transfer*, de Dos Pasos y toda la producción de William Faulkner; así como *El águila y la serpiente*, de Guzmán y *El laberinto de la soledad*, de Paz; aunque Fuentes es un individuo culto que, cuando la escribió, había asimilado ya la cultura clásica y las distintas tendencias mundiales de la novelística. En este sentido, la obra es original cuando menos en dos aspectos: en uno, inaugura en México el período de las novelas que toman a esta ciudad como escenario de sus tramas, ya que, según la crítica autorizada, es la primera que abandona el campo a favor de la ciudad. Cito: “Qué curioso y qué rara coincidencia. El hecho más significativo de *La región...*, el debut de la ciudad moderna, está enmarcado por seres muy tradicionales” (Monsiváis, 2001, p. 100). En el otro, ella da inicio al período de reflexión y crítica sobre los resultados del Movimiento Armado de 1910. Pues:

*La región...*, se centra en la época del alemanismo, en honor y en desdoro del período presidencial de Miguel Alemán (1946-52), cuando la ciudad de México conoció (algunas) libertades inesperadas, padeció la más feroz especulación urbana, vio al oportunismo convertirse en la raíz de la coherencia...(Monsiváis, 2001, p. 100).

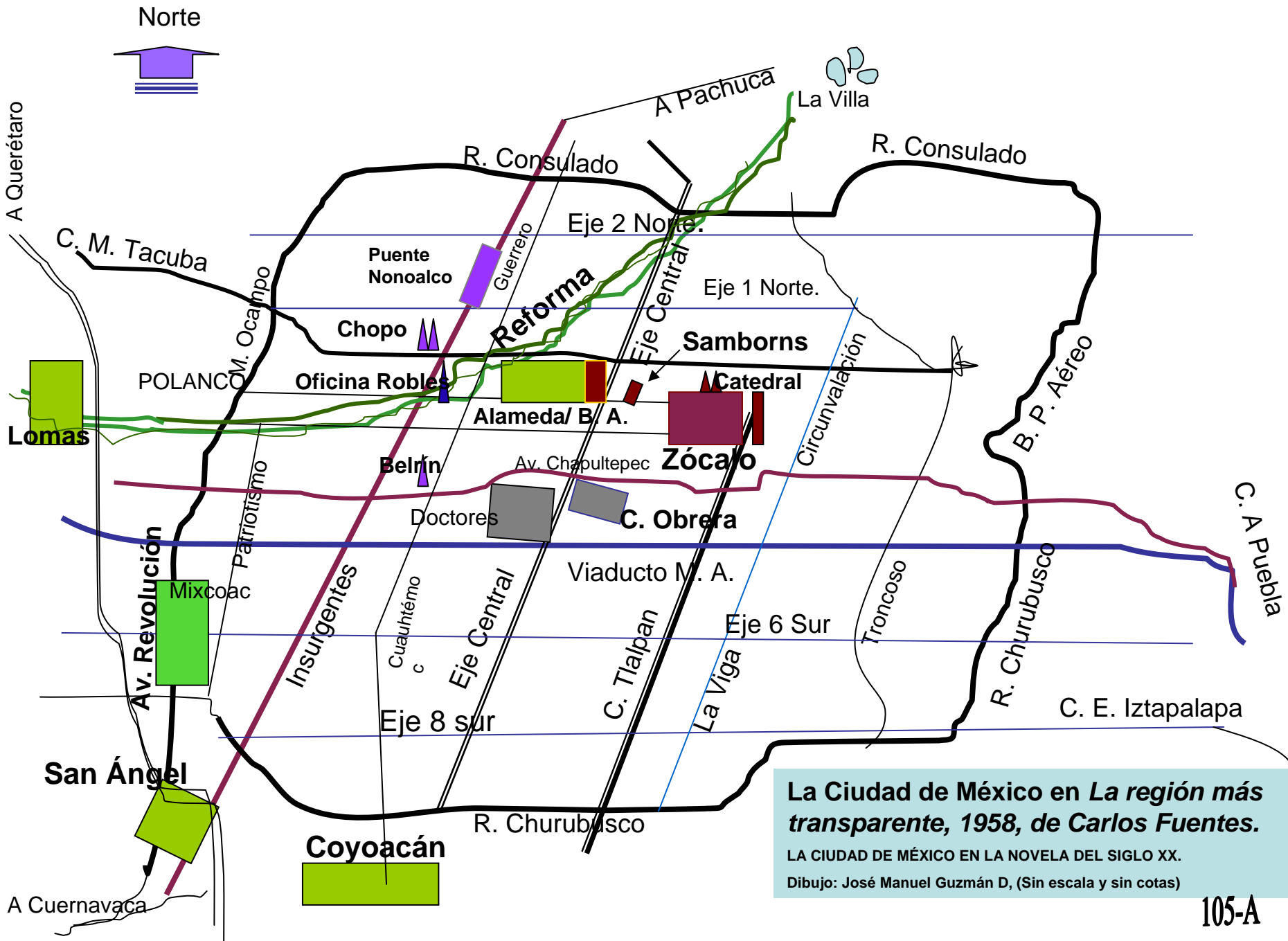
---

<sup>26</sup> *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes (1928- ) corresponde a la edición para 1990 del FCE (470 p).

**Resumen del argumento.** *La región más transparente* no cuenta una historia convencional sino un momento en la vida del país enfocado desde su centro neurálgico: la ciudad de México, donde confluyen todas sus categorías sociales representadas por voces de personajes estereotipados cuyo discurso reproduce la esencia de una realidad nacional. Se trata de una encrucijada temática que pone a revisión: a) los resultados de la Revolución Mexicana; b) la ciudad de México bajo los efectos de la modernización del país; y c) la problemática definición del ser mexicano. Bajo estas líneas argumentales, la novela revisa una realidad revolucionaria y moderna montada sobre un campo minado con las marcas ancestrales e indestructibles del México profundo que, para emerger, espera impasible a que la fiebre revolucionaria y modernizadora se disipe. Su propósito central: indagar si, en el fondo, existe congruencia entre estos elementos de la realidad nacional. Para ello, la novela organiza los signos de esa nueva realidad, atada de modo inexorable a un pasado mítico y circular confrontado con los valores burgueses del desarrollismo oportunista y destructor. De este modo se justifica en la novela cada una de sus voces, de sus grupos o de sus personajes. Más poderosas las primeras que los últimos. Así, sobre el escenario de la ciudad de México y ubicada en el arranque de la segunda mitad del Siglo Veinte, recrea la atmósfera, codificada en símbolos, de una realidad a la vez presurosa e indolente en la que se cruzan las vidas estereotipadas y distantes de sus personajes.

El principal de ellos es Federico Robles, exitoso empresario que ahora cosecha los beneficios de la Revolución, en la que participó de modo incidental y casi simbólico, pero a la que personifica y asume en primera persona. Al término de la lucha, Federico se recibió de abogado y, durante la carrera, conoció a personajes importantes de la vida del país: Ixca Cienfuegos, Librado Ibarra (abogado sindical), Feliciano Sánchez (líder obrero), entre otros. Mientras estudiaba, Robles seguía trabajando para el General que le hacía cantar *La valentina* en latín, hasta que, en una acción tramposa, concretó un buen negocio que le permitió despegar como empresario financiero e inmobiliario. De rasgos aborígenes y piel oscura, Robles buscó, para casarse, a una mujer como Norma Larragoiti, joven, hermosa y ambiciosa, pero insatisfecha con su condición de clase y con su origen humilde y oscuro, por lo que la obsesionaba el ascenso económico y social. Así, Federico y Norma representan la imagen del éxito ocupando el centro de atención y de la popularidad en la ciudad, a la vez que se relacionan con todos los sectores importantes de la sociedad.





**La Ciudad de México en *La región más transparente*, 1958, de Carlos Fuentes.**  
 LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA NOVELA DEL SIGLO XX.  
 Dibujo: José Manuel Guzmán D, (Sin escala y sin cotas)

Otro personaje fundamental es Ixca Cienfuegos, quien se desempeña en dos papeles diferentes: uno, como consejero financiero de Robles; se trata de un universitario mestizo, portavoz del discurso del México profundo e indígena que permanece en estado de latencia y que se ubica en las antípodas de discurso que pregona la modernización tecnológica, superficial y extranjerizante del país. En su otro rol, Ixca es una figura mágica, omnisciente y omnipresente, que puede transustanciarse en el espíritu de la ciudad para penetrar en la conciencia de todos los demás personajes y en la esencia de los lugares de la ciudad adoptando sus voces, porque conoce el origen y el pasado de todos y cada uno de ellos.

Rodrigo era un poeta tímido y marginado del progreso económico, amigo de Ixca desde la Preparatoria. La figura de Rodrigo Pola es muy importante porque en un momento simboliza la indefinición que anida en el mestizaje étnico, ya que su confusión de valores aqueja a muchos mexicanos. Rodrigo es cercano pero opuesto a Ixca, porque su confusión se disipa en ambiciones materiales. Lo mismo ocurre con Norma, quien fue su novia antes de casarse con Federico. Pola fue un poeta fracasado hasta que Cienfuegos lo relacionó con cierto grupo de cineastas extranjeros que le dieron trabajo de guionista y le resolvieron vertiginosamente su situación económica y social, ya que pudo casarse con Pimpinela de Ovando e incorporarse a la aristocracia mexicana de la época: su mayor aspiración.

Pimpinela de Ovando y su familia, representan a la aristocracia porfiriana a quienes la Revolución despojó de sus riquezas. Los de Ovando viven añorando el poder y en espera de volver a ostentarlo. A la caída de Díaz se refugiaron en Francia y los EUA, hasta que pudieron volver a México. Pimpinela es una mujer joven y culta que utiliza todos los recursos posibles en su afán de recuperar las haciendas incautadas a su familia. En 1951 se casa con el exitoso guionista Rodrigo Pola y recupera un poco del estatus perdido.

Manuel Zamacona es un mestizo joven e inteligente que escribe poesía y se gana la vida como periodista. Él representa al grupo más consciente, independiente y honrado de la sociedad mexicana. Por eso mismo es quien posee la visión más clara, crítica y optimista de la realidad y de la historia del país. Manuel es hijo natural de Mercedes Zamacona, miembro de una familia ultraconservadora de Uruapan. Representa los nuevos tiempos porque es hijo natural y encarna una generación renovada de los Zamacona. Muere asesinado en Acapulco el 15 de septiembre de 1951. Cito:

“La antítesis de Rodrigo Pola (quien vende su talento y su pluma a productores cinematográficos que no buscan sino halagar las más bajas pasiones del público) es Manuel Zamacona, el insobornable perseguidor de las esencias de la patria, del sentido de su proceso de gestación y de integración –tan preñado de dolor, tan disfrazado de absurdo” (Castellanos, Rosario. 1968, pp. 177-178).

El resto de los personajes es muy importante y está conformado por representantes de todas las clases sociales y por los discursos más representativos de la ciudad. Además de las familias que he citado, están los intelectuales, los burgueses, los satélites, los extranjeros, los revolucionarios, los del pueblo: Gladys García, la prostituta; Gabriel, el bracero, Juan Morales, el taxista; Rosa Morales, su mujer y después sirvienta de los Robles; y los guardianes: el citado Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma, que custodia la integridad de la herencia ancestral de lo mexicano; en fin.

La historia termina así: En la celebración del 15 de septiembre de 1951, Gabriel es asesinado en una cantina de la ciudad por un pachuco. Misma noche en que Manuel Zamacona muere asesinado en Acapulco. Rodrigo y Pimpinela se casan y con el abundante dinero que gana Rodrigo compran una residencia en el Pedregal, además de reconstruir su casa de la colonia Juárez (símbolo urbano del porfiriato). Federico Robles va a la quiebra y en un acto de desesperación incendia su mansión de las Lomas. Ahí muere Norma aferrada a sus joyas y a otras pertenencias; aunque también se deja morir para evitar la vergüenza pública y la miseria futura. Robles poseía ciertos terrenos que no le fueron incautados por la deuda y se retiró a vivir como agricultor luego de casarse con Hortensia Chacón, su amante de siempre, fiel y ciega. Ixca Cienfuegos ya no asesora a Robles ni vive en la ciudad, porque “ya cumplió su objetivo”. Pobre y mal vestido se enfrenta a Pola y le reclama su debilidad por los bienes materiales. Y ahí, frente al ex-convento del Carmen, Ixca se eleva convertido en una nube claro-oscuro que se extiende sobre “la ciudad vasta y anónima, con los brazos cruzados (sic) de Copilco a los Indios Verdes, con las piernas abiertas del Peñón de los Baños a Cuatro Caminos, con el ombligo retorcido y dorado del Zócalo...” (453) para depositarse en ella y recobrar su naturaleza pétreo.

**Boceto de la estructura narratológica.** *La región más transparente* es una novela de estructura compleja. Está compuesta de tres partes desiguales entre sí: 8, 27 y 3 apartados cada una. Como aspecto distintivo utiliza una estrategia en que sus 38 historias atienden a un subcódigo tipográfico de escritura: normal para las historias narradas en el

plano temporal de presente; y *cursiva* para las narradas en pasado, para las que corresponden a los personajes colectivos y a los pasajes en que Ixca se expresa como conciencia de la ciudad. Las historias de esta novela no se ciñen a un orden cronológico. La narración está estructurada en tres planos de profundidad: uno, en que hablan los personajes individuales que poseen nombre y apellido, son historias que ocurren en presente o en pasado; otro, en el que un narrador omnisciente cuenta historias ya sea en presente o en pasado; y un tercer nivel en el que habla la voz de la ciudad y del México profundo mediante Ixca Cienfuegos.

La enunciación en tercera persona domina en la novela, aunque abunda el diálogo entre personajes. En cuanto a los narradores, predominan dos tipologías: por su perspectiva de los hechos es *omnisciente*; por su distancia con ellos hay otros dos tipos: *extradiegético* para las historias de primer plano (no desempeña otro papel); y *metadiegético* para las historias del pasado, ya que son contadas pasando a ellas desde el presente de la novela.

En cuanto a los tiempos de la enunciación, predomina el presente histórico, porque es frecuente que los diálogos y la narración omnisciente abran extensos close-up para enunciar (en presente) historias del pasado, esto es muy importante ya que, cuando menos, la mitad de la novela corresponde a esta estrategia temporal de enunciación.

Un rasgo peculiar de esta novela es la polifonía de sus voces, ya que en ella conviven los discursos a la vez más característicos y más disímbolos de la ciudad y de la sociedad mexicana. Es un concierto de voces estructurado y organizado con las tipologías étnicas, sociales y culturales de la ciudad, que aquí es sinónimo de la nación (*La región*). Además, posee algo muy especial que hace que tanto su forma como su contenido estén estructurados con, o en función de sus personajes. Un análisis cuidadoso de su índice nos ayuda a confirmar esta afirmación y a decodificar sus claves de interpretación y lectura; o como una guía confiable para comprender la organización de la obra en su conjunto.

La poética general de la novela se organiza del siguiente modo: entre el texto que inicia y el que termina la novela hay una relación de continuidad discursiva y simbólica que clarifica la propuesta estética y temática. Ese breve discurso (o *incipit*) que abre y cierra la novela y que ofrece las claves simbólicas para el análisis, se interrumpe por un gran paréntesis de 450 páginas para dar cuenta de una compleja trama montada en la ciudad de

México de los años cincuenta, para abrir la reflexión sobre los asuntos mencionados. Claro, todos estos asuntos, la novela no los trata de manera simple y lineal, sino tramados artísticamente mediante una combinatoria de recursos del “Realismo simbólico”: la realidad, la historia, la fantasía y la ficción, pero sobre todas ellas, la dimensión lingüística y discursiva en la que se definen sus individuos y los grupos de estos.

### 3.3.2. Lectura de la espacialidad en la novela

*La región más transparente* reproduce en el discurso a la ciudad de México bajo la condición de un nodo étnico, discursivo y espacial, en el que a un tiempo conviven y contienden visiones irreconciliables de la realidad y del país. En dichas nociones, las fronteras simbólicas y discursivas rigen sobre las geográficas y las materiales. Se trata de un complejo y generoso montaje argumental legible en dos grandes planos de significación: uno de superficie que nos permite leer la realidad definida por espacios arquitectónicos y urbanos, tipos sociales, prácticas cotidianas y estilos de habla o de vida, por donde fluye la esencia y la realidad de la ciudad de México; y otro de profundidad, que nos permite ver las causas ancestrales e históricas y las estructuras internas de esa realidad. Ambos planos bajo la pauta del desarrollismo ilusionista y del disco rayado de la Revolución que acompañaron la producción masiva e inmoral de nuevos ricos con el crecimiento anárquico de la Capital.

“Este es el gran tema oculto y público de *La región...*: la ciudad que es el resultado de las instituciones revolucionarias y de las mezclas que ellas propician. El estado orienta el sentido urbano, dinamiza la economía, convoca a la expansión incesante, construye multifamiliares y unidades habitacionales, y queriéndolo o no, admite que si la ciudad para honrar al progreso es y debe ser ‘otra cosa’, el comportamiento será por fuerza distinto” (Monsiváis, 2001, p. 97).

De los dos planos de interpretación al primero corresponde el espacio arquitectónico y urbano de la ciudad moderna y cosmopolita, por donde fluye la política, la economía, las finanzas y las decisiones que se convierten en jugosos negocios para Federico Robles y su clan. Al segundo, el espacio mítico de los referentes ancestrales: la catedral, la plaza mayor, los conventos y los barrios vernáculos en los que el México profundo permanece invicto e inmutable. En ambos casos, las fronteras existen, menos por la geografía de su espacio que por el simbolismo de su imaginario social, actualizado en la práctica cotidiana a través de la memoria colectiva y de sus lenguajes, creencias, ritos olores, sabores, sonidos.

Debido a lo vertiginoso de su discurso, en esta novela no hay lugar para la tradicional descripción de espacios reales, objetos plásticos o referentes urbanos, y los que aparecen, cumplen una función simbólica, emanada casi exclusivamente de sus nombres: la Catedral, Reforma, Sambornos, el Chopo, la colonia Juárez, las Lomas de Chapultepec, el Pedregal o el ex-convento del Carmen, cuya presencia es fundamental para anclar los abundantes elementos alegóricos y ficcionales que su “realismo simbólico” necesita para operar. Este predominio de lo simbólico sobre lo geométrico contribuye, en la novela, a diluir las fronteras que separan la historia del mito, la realidad de la ficción y el presente del pasado. Aquí la realidad tiene lugar, o se revela, en los espacios privilegiados del discurso y del mito. La distancia geográfica que separa al Pedregal y a las Lomas de la colonia Obrera y la Doctores, no es tanta ni tan poderosa como la que separa las visiones del mundo y los discursos de sus personajes representativos. Esto es lo esencial de la novela, sumado a la pertinaz desigualdad social producida por la modernización revolucionaria del país que separan y enturbian lo que se empeña en unir la geografía y la luz de una región privilegiada por la naturaleza con la mayor transparencia de su aire.

**La ciudad y los nombres.** Bajo un primer aspecto, en *La región más transparente* el espacio de la ciudad, considerado como pantónimo, se designa mediante la nomenclatura de sus calles, avenidas, barrios, rumbos, espacios públicos y lugares específicos.

En efecto, se ha visto, y es muy fácil de constatar, que el proceso más común de formación de una ciudad no ocurre sólo mediante la construcción de casas, calles, plazas y edificios; sino mediante la asignación de un nombre a cada uno de ellos. El nombre asignado a una calle, plaza o colonia, igual que cualquier persona, constituye la base no sólo de su identidad sino de su existencia. ¿Qué pasaría si, por ejemplo, a esas calles, plazas y colonias no se les asignara un nombre? Es muy seguro que no podríamos distinguir las ni ubicarlas ni referirnos a ellas o, como ocurre con las calles denominadas con números, no podríamos jerarquizarlas desde su nombramiento. Ahora bien, ¿de dónde se toman los nombres que se asignan a los componentes de una ciudad? Esto parece fácil de responder porque diríamos que de los personajes de la historia. Sin embargo debe haber algo mucho más complejo que no podemos ver a simple vista, ya que la ciudad es nombrada también mediante elementos naturales: continentes, países, océanos, montañas, volcanes, ríos, lagos, especies animales, vegetales, variedades de todos los géneros; en fin, castillos, villas,

poblados y ciudades para cerrar el círculo virtuoso de los poderes del nombre como marcas simbólicas sobre la telaraña urbana que permita reconocer sitios específicos de las propias ciudades.

Un aspecto importante de *La región más transparente*, es la evocación de sus espacios mediante una extensa nómina de personajes, lugares, hechos históricos y fechas conmemorativas, que remiten a igual número de lugares precisos que ostentan ese nombre en la ciudad y que es necesario interpretar. Se trata de un elaborado *incipit* con el que la novela delimita sobre sí misma los alcances de su proyección y su temporalidad. Son los elementos con los que define su ámbito de significación bajo la forma de un inmenso repertorio de nombres propios y comunes de muy variado alcance y significado. Entre los que destacan personajes de la historia de México, de los diversos campos del conocimiento, de la religión y del arte, en fin, héroes nacionales e internacionales; nombres de lugares reconocibles a escala nacional y mundial; fechas de acontecimientos trascendentes para el país o para el mundo. Aunque predominan los nombres que identifican la historia y la cultura nacional y local. Porque es en su plano de profundidad donde la novela opone lo ancestral a la moda extranjera. Ahí es donde esta novela ha puesto el punto de la reflexión sobre la problemática de la ciudad, del país y de los mexicanos del siglo XX.

Ese tatuaje onomástico que la ciudad vierte sobre sí misma para construirse el traje que defina su identidad y su apariencia, nos pone frente a la interrogante muy simple de querer saber: ¿Qué es realmente una ciudad? ¿Es la simple superposición material y geométrica de calles, plazas y edificios, o es la organización lingüística, conceptual y axiológica de su nomenclatura? Creo que es las dos cosas, es decir, que ambas dimensiones la constituyen. Porque cuando la ciudad se reproduce y crece, generando nuevas calles, plazas, barrios o suburbios, ambas categorías de desarrollo en esa sociedad, la espiritual y la material, facturan su importancia simbólica inscribiendo su nombre en los nuevos espacios, que nunca están desligados del estado discursivo y tecnológico de esa sociedad.

Esa es la razón por la que, en su conclusión, *La región más transparente* evoca lo que Sommers ha llamado “la oda final en prosa a la ciudad de México”, cuya estratigrafía es perfectamente identificable por el nominalismo de su tatuaje a la vez pétreo y simbólico. En las páginas de la novela se tiene la sensación real de estar en el bosque de símbolos de

Baudelaire; o atrapado en una red, mejor, en una telaraña de significados (C. Geertz), bosque o malla, construidos o condensados con los significados de los nombres.

Lo que significa ese vasto catálogo de nombres, es que ellos constituyen el tatuaje de La región más transparente del aire, es decir, que el espacio de la ciudad de México se encuentra rotulado con las marcas de un vasto y complejo sincretismo cultural sintetizado en el significado de sus nombres, que muchas veces va dictado por su procedencia, y que son también parte de su patrimonio cultural y su memoria. En términos de Bajtín, la ciudad de México sería el **cronotopo** de América, porque sobre ella se superponen los momentos más importantes de la historia. Refiriéndose a la visión cronotópica de Goethe, dice Bajtín:

“Los rasgos principales de esta visión son los siguientes: la fusión de los tiempos (.), la plenitud y claridad de los signos visibles del tiempo y el espacio, la imposibilidad de separar el tiempo del suceso del lugar concreto donde tuvo lugar (.), la relación visible y *esencial* entre los tiempos, el carácter creativamente activo del tiempo (.), la necesidad que liga el tiempo al espacio y a los tiempos entre sí y, finalmente, la inclusión del futuro...” (Bajtín, Mijail, 1982, p. 234).

Así, podemos concluir este apartado diciendo que, en *La región más transparente*, la ciudad de México ha petrificado su historia resumiendo en su imaginario, mediante los testimonios de sus nombres, un discurso que va desde Acamapichtli a Miguel Alemán, de La Malinche a Gladys García y de Colón a Ixca Cienfuegos, “que corre, con el tumulto silencioso de todos los recuerdos, entre el polvo de la ciudad, quisiera tocar los dedos de Gladys García y decirle, sólo decirle: Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire” (470).

**La ciudad global socialmente estratificada.** Bajo un segundo aspecto, la ciudad en su conjunto, -también como pantónimo- se describe predicativamente en diferentes escalas, es decir, tanto en términos cualitativos como metafóricos, pero particularmente a escala de su estratificación por clases sociales.

Como hemos visto, la trama de la novela transcurre casi íntegramente en la ciudad de México, por lo cual la espacialidad de referencia corresponde plenamente con el de esta ciudad considerada en diferentes escalas. Una es la escala global, en la que la ciudad se describe con una serie de metáforas que aparecen sobre todo en el discurso prefacial de Ixca Cienfuegos. Algunos de estos calificativos metafóricos aluden a su pasado mítico-histórico. Así, la ciudad de México es la ciudad de los “tres ombligos” (es decir, una mezcla



de cultura autóctona, colonial y moderna), y también la ciudad “presencia de todos nuestros olvidos” la “ciudad del sol detenido” la “ciudad de la derrota violada”, una “cicatriz lunar”, aunque también una suntuosa villa, la ciudad de los palacios.

Otros adjetivos aluden a su crecimiento anárquico. Así, en voz del narrador se expresa lo siguiente: “Aquí había nacido Gladys, en los palacios huecos de la meseta, en la gran ciudad chata y asfixiada, en la ciudad extendiéndose cada vez más como una niña irrespetuosa” (24). Y en otra parte, refiriéndose a un recorrido de Ixca: “Nueva aurora, nueva ciudad. Ciudad sin cabos – recuerdo o pensamiento -, a la deriva de un río de asfalto, cercana a la catarata de su propia imagen descompuesta” (355).

Otros calificativos, en fin, aluden a su ambiente contaminado e insano. Así lo manifiesta Ixca desde el principio de la novela: “ciudad de hedor torcido, ciudad rígida entre el aire y los gusanos... ciudad bajo el lodo esplendente, -ciudad de vísceras y cuerdas..., ciudad lepra” (21) Hay muchas alusiones al ambiente contaminado (“escucho ecos de atabales sobre el ruido de motores y de sinfonolas”, 20) y a la lluvia ácida (“Es la lluvia de la ciudad. Contagiada de olores. Mancha las paredes. No se mete en la tierra. Lluvia mineral”, 24-25). Esa ciudad que Ixca veía “correr a su lado chata y gris” es comparada, finalmente, con un cadáver: “Este era el cadáver, y ésta la ciudad” (241).

En otra escala, el espacio de la ciudad aparece fuertemente estratificado por las clases sociales. Se trata de una contraposición abrupta entre espacios burgueses y espacios populares. Las clases populares viven en la ciudad “tiña irrespetuosa”, donde hay “basureros volteados”, “perros muertos”, “la vieja hurgando, clavada, en un bote de basura...”. Los burgueses, en cambio, se mueven “en la avenida ondulante, recortada por el sol oblicuo entre... cristal y piedras labradas...” El espacio popular se presenta como carente de comodidades, gris, pesado, limitante y nauseabundo. El espacio burgués es cómodo, elegante, bohemio y con perspectivas de triunfo. A escala barrial, las clases populares viven en espacios como la colonia Guerrero, Doctores, Balbuena, Obrera, Nonoalco, “la Villa” y San Rafael. Sus microespacios son las cantinas (“El Tenampa”, “Los triunfos de Sóstenes Rocha”, “Los amores de Cuauhtémoc”), los prostíbulos (“El coyote”, “Bali-Hay”), las plazuelas (“Nezahualcoyotl”, Garibaldi”), puestos de tacos, ciertas calles (Calzada Balbuena, Calle del Órgano, Fray Servando, Salto del Agua, Meave, Vizcaínas,

Dr. Vértiz...), mercados, fondas, ciudades perdidas, vecindades, plazas de toros y el Zócalo. Las clases burguesas (los nuevos ricos surgidos de la Revolución, la antigua aristocracia y, los intelectuales) viven en las Lomas, en el Pedregal de San Ángel o en palacetes de la colonia Roma; trabajan en oficinas lujosas situadas en edificios elevados sobre Reforma y Juárez o frente a la glorieta de Colón; se hospedan en hoteles de lujo y habitan en penthouses. Sus microespacios son los salones de fiesta en casa de algunos de los nuevos ricos (como la casa de Bobó), el hipódromo de Chapultepec, los clubes de yates, los restaurantes de moda (v. g., el Ambassadeur), el Focolare (restaurante y sala de fiestas), los bailes de caridad, las mansiones suntuosas donde se organizan reuniones de amigos, las casas de campo en Coyoacán y las playas en Acapulco, en fin.

Se puede decir, en conclusión, que el espacio popular es horizontal y chato, “pegado” a la tierra, mientras que el espacio burgués es un espacio vertical que apunta siempre hacia lo alto: edificios elevados sobre avenidas elegantes, “casonas con techos altos”, penthouses... Esta espacialidad vertical parece simbolizar la verticalidad de las relaciones de poder entre ambos grupos: burgueses-mando y pueblo-subordinación.

Por otra parte, si bien es cierto que se menciona la formación de una clase media como el gran logro de la Revolución, esta clase no se manifiesta en la novela y, por consecuencia, tampoco sus espacios.

**La residencia de los nuevos ricos.** Del diálogo que Federico Robles e Ixca Cienfuegos sostienen en las oficinas del primero, situadas en el *penthouse* de uno de los edificios más altos de la ciudad, en Paseo de la Reforma y la avenida Juárez, extraigo lo siguiente:

“De pie junto a la ventana, Robles señaló la extensión anárquica de la ciudad de México. Cienfuegos prolongaba sus columnas de humo, silencioso.

Mire para afuera. Allí quedan todavía millones de analfabetos, de indios descalzos, de harapientos muertos de hambre, de ejidatarios con una miserable parcela de tierras de temporal, sin maquinaria, sin refacciones, de desocupados que huyen a los Estados Unidos. Pero también hay millones que pudieron ir a las escuelas que nosotros, la Revolución, les construimos...” (119-120)

En este ejemplo, el magnate describe a su consejero la imagen plana y extendida de la ciudad de México, mientras le presume las bondades de la Revolución y del nuevo capitalismo mexicano. La cita contiene dos enfoques de interés: uno espacial y otro

político. En el primero, los hablantes visualizan completa la geografía de la ciudad y la analizan mientras Robles explica los efectos de la Revolución, incluyendo la expulsión de los desocupados hacia los Estados Unidos en busca de empleo; y lo que queda por hacer a los gobiernos del país. En el segundo enfoque, el sujeto de la enunciación es uno de los banqueros más poderosos de México y también un ex revolucionario del grupo sonoreense que participó de modo simbólico (oportunista) en el Movimiento y que con el gobierno de la Revolución ha devenido en exitoso empresario; es decir, en un sujeto copartícipe y responsable de la situación económica del país, de cuya gravedad da un enfoque atenuado comparando la situación de los braceros y los campesinos, que sólo poseen tierras de temporal, con la clase media: según él, esta última es la mayor creación de la Revolución Mexicana; dejando claro que la clase media no atiende a un proyecto de desarrollo sino a erradicar el bochinche:

Hemos creado por primera vez en la historia de México, una clase media estable, con pequeños intereses económicos y personales, que son la mejor garantía contra las revueltas y el bochinche... Esas gentes son la única obra concreta de la Revolución, y esa fue nuestra obra, Cienfuegos. Sentamos las bases del capitalismo mexicano. Las sentó Calles... ¿Hubiera usted preferido el ideal de una honradez angelical? Le repito: nosotros habíamos pasado por ésas, y teníamos derecho a todo. Porque nos habíamos criado en jacales teníamos –así, sin cortapisas- derecho a una casota con techos altos y fachadas labradas y jardines y un Rolls a la puerta. Lo demás es no entender qué cosa es una Revolución. Las Revoluciones las hacen hombres de carne y hueso, no santos, y todas terminan por crear una nueva casta privilegiada.” (119-120)

En la primera cláusula el banquero expresa su beneplácito por lo que significa esa clase media mexicana que, en el afán de conservar sus pequeños intereses, es la mejor garantía contra futuros alzamientos armados. De ahí la alegría de Robles. El ejemplo cobra sentido porque en el co-texto de la novela, el grupo de Robles tuvo una participación calculada en la Revolución, y ahora, como gobierno o como empresariado, lo que más les preocupa son los alzamientos y piensa sólo en estrategias que cancelen la posibilidad de otros movimientos que atenten contra sus privilegios. Así, lo que podemos leer en el discurso de Robles es el mismo de la burguesía reaccionaria que ha afirmado que todos los problemas de México se resolverán sólo con la inversión extranjera y con la modernización tecnológica del país.

La segunda cláusula revela dos elementos importantes: uno, la calidad del espacio que enmarcó el origen de Robles; el otro, sus teorías de las Revoluciones y de las

recompensas por participar en un movimiento armado. En el primero, él, que había nacido en un jacal, posee ahora una mansión que apenas recompensa sus “méritos” de campaña en la consumación del movimiento armado. He puesto comillas a la palabra méritos, porque sabemos – el texto de la novela insiste mucho en ello- que Robles sólo participó en la batalla de Celaya (entre las tropas de Villa y de Obregón) que, como sabemos, decidió el destino de la Revolución y dio posesión al grupo comandado por Carranza y Obregón cuando éste se hizo gobierno en el país. En ese contexto es que la llegada del citado grupo al gobierno emanado de la Revolución, adquiere el significado de una traición a la causa, ya que las verdaderas causas del movimiento estaban representadas por Villa, a quien derrotaron en Celaya; y por Zapata, quien ya había replegado sus ejércitos hacia el sur del país. Es necesario recalcar ese dato porque algunos críticos (sobre todo extranjeros) no lo han leído correctamente: Robles no era un revolucionario en el sentido amplio del término, era un oportunista del grupo reaccionario enquistado en el movimiento. El sentido de esta afirmación es un poderoso elemento en el proyecto ideológico del autor de esta novela. Las imágenes que de manera recurrente asaltan la memoria de Robles combatiendo en Celaya tienen ese propósito, porque fue su única experiencia de combate.

Por último, diré que quienes dialogan en el texto, se encuentran separados por visiones del país diametralmente opuestas. La de Federico Robles es la del empresario impetuoso e insaciable que desde un escritorio aspira a dominar el mundo. La de Ixca Cienfuegos es la del auténtico mestizo, inteligente y culto pero, sobre todo, nacionalista, cuyos valores, visión del país y ambiciones personales, están lejos de la codicia y de los apetitos materiales, simplemente porque su mundo es otro. El diálogo se desarrolla en la posición simbólicamente más alta de la ciudad, tanto en lo espacial del edificio, como en lo que connota la investidura política, económica y financiera que ostenta Robles; así como los rasgos, los valores del México profundo representados por Ixca Cienfuegos.

Respecto a las residencias con que la Revolución recompensa a la nueva elite, citaré fragmentos del capítulo “El águila siendo animal” (270) que incluye un verdadero debate entre Robles y Zamacona en el jardín de la residencia del primero en las Lomas:

“En cuanto se levantaron de la mesa, un mozo vestido con filipinas y pantalón negro se acercó a Norma –Hoy es viernes, señora. Las gentes ya están en la puerta. –Ahorita voy –dijo Norma, obligándose a una sonrisa que juzgaba encantadora--. No creas que es pura filantropía. Sirve para deshacerme de las sobras, de la ropa vieja, hasta de los

periódicos. Con permiso. Ahorita vuelvo... El banquero abrió las puertas de vidrio que conducían al jardín e invitó a Manuel a salir. Al fondo, atrás de la reja cochera, se apiñaban una docena de caras morenas, algunas oscurecidas por sombreros de petate, otras cubiertas hasta la boca por rebozos, todas inmóviles. Manuel trató de distinguir algún sentimiento particular en ellas..." (274)

Este fragmento contiene dos elementos de análisis interesantes: uno de naturaleza sociológica y el otro de interpretación plástica y tecnológica. Del primero podemos resaltar esos rasgos propios de la cultura mexicana y que la novela ha tomado de su co-texto de manera fidedigna y realista en el personaje de Norma. Es el sentimiento de realización mediante la imagen pública que produce el ejercicio de la caridad y la dádiva, como sustitutos de la justicia y la equidad en la distribución de la riqueza del país.

Lo segundo son indicios de espacialidad arquitectónica que describen un estilo que se adoptó en este país a mediados de siglo XX; se trata de una tendencia de la arquitectura residencial que inició en Europa y los Estados Unidos el arquitecto Frank Lloyd Wright y que es denominado "estilo organicista o "arquitectura orgánica", en el que la vivienda (por lo general sólo costosas residencias) se integra al paisaje natural. En México, uno de sus mejores representantes fue el Arquitecto Luis Barragán, otro lo fue Juan O'Gorman. Es un estilo que inicia en el periodo de entreguerras pero que cobra fuerza en los años posteriores a la Segunda Guerra. Años en que las burguesías de nuevo cuño, como la posrevolucionaria de México, construyen sus vastas residencias en suburbios alejados del centro histórico. Los rasgos que la caracterizan son fundamentalmente dos: uno, la utilización del vidrio y el acero como materiales predominantes, ya que su empleo permite la cobertura de grandes claros, una inmejorable iluminación y ventilación naturales, y la gran versatilidad de los espacios mediante muros divisorios y abatibles, logrados precisamente gracias a la nobleza de esos materiales; tal y como lo señalan los términos subrayados de la cita.

La otra característica importante que posee esta nueva tendencia de la arquitectura doméstica es el alejamiento de los tradicionales centros históricos de las ciudades. Esto no hubiese podido ocurrir sin un elemento como **el automóvil**. Aquí podemos decir que, el desarrollo de las Lomas de Chapultepec o del Paseo del Pedregal, en México, no habría sido posible si, para los años cincuenta, el automóvil no hubiese tenido ya los niveles de desarrollo que tenía; lo del Rolls no es falso pero sí metafórico y muy significativo, porque lo trascendente para el desarrollo de los suburbios con que se extendieron las ciudades es la

función del automóvil, no la marca. Aunque es significativo porque las mansiones de los poderosos se distinguen por las marcas que consumen.

Sigamos con el debate que sostienen mientras deambulan por el jardín Robles y Zamacona, ante la cursilería de las réplicas de esculturas clásicas como signo de buen gusto y en el que el poeta reprocha al magnate su ignorancia de lo nacional y la ausencia de las claves identitarias de lo mexicano. Veamos:

“Sin quererlo, tomó la manga de Robles y la estrujó, obligándolo a adelantar dos pasos. – Apolo, Dionisio, Fausto, l’homme moyen sensuel, ¿Qué diablos significan aquí, qué diablos explican? Nada; todos se estrellan ante un muro impenetrable, hecho de la sangre más espesa que ha regado sin justicia la tierra. ¿Dónde está nuestra clave, dónde, dónde? ¿Viviremos para conocerla? –Manuel desprendió la mano de la manga de Robles: –Hay que resucitar algo y cancelar algo para que esa clave aparezca y nos permita entender a México. No podemos vivirnos y morirnos a ciegas, ¿me entiende usted?, vivimos y morimos tratando de olvidarlo todo y de nacer de nuevo todos los días sabiendo que todo está vivo y presente y aplastándonos el diafragma, por más que queramos olvidarlo: Quetzalcoatl y Corteses e Iturbides y Juárez y Porfirios y Zapatas, todos hechos un nudo en la garganta. ¿Cuál es nuestra verdadera efigie? ¿Cuál de todas? (278) (subrayados míos).

Este párrafo es, sin duda, uno de los más importantes de toda la novela, y de él podemos obtener varias lecturas. En primer lugar destaca el carácter didáctico con que nos muestra la cursilería del nuevo rico y su inclinación por la imitación de lo europeo. De ahí la reclamación de Zamacona a Robles por su falsa idolatría a los personajes de otras culturas, y que adquiere una dimensión mayor en el contexto en que se enuncia, ya que los mexicanos de carne y hueso están frente a la residencia recibiendo la caridad de Norma. Hay, en ese hecho, una confrontación en las nociones de cultura: la de la cultura estetizante y elitista versus la cultura antropológica de los grupos sociales a los que Robles pertenece pero de los que ha renegado y a los que desprecia.

En otro sentido, se destaca el carácter esencialmente dialógico y polifónico de esta novela. Dialógico en el sentido humanístico y bajtiniano, no platónico ni hegeliano, porque el dialogismo de Bajtín es la confrontación de conciencias:

Las ciencias exactas representan una forma monológica del conocimiento: el intelecto contempla la cosa y se expresa acerca de ella. Aquí sólo existe un sujeto, el cognoscitivo (contemplativo) y hablante (enunciador). Lo que se le opone es tan sólo una cosa *sin voz* (...) Pero un sujeto como tal no puede ser percibido ni estudiado como cosa, puesto que siendo sujeto no puede, si sigue siéndolo, permanecer sin voz; por lo tanto su conocimiento sólo puede tener carácter dialógico (Bajtín, 1982, p. 383) (subrayado mío).

El diálogo entre Zamacona y Robles es crucial en la novela porque proviene de dos conciencias lúcidas, que ostentan puntos de vista y concepciones del mundo diferentes u opuestas. Entonces Zamacona desafía a Robles “Hay que resucitar algo y cancelar algo para que esa clave aparezca y nos permita entender a México”. El reto, como puede constatarse en el texto, no es únicamente para Robles, es también para el propio Manuel. Ese “hay que” entender a México, vale para todos, para vivirlo simplemente o para gobernarlo, digo yo, siguiendo la propuesta de Zamacona quien concluye: ¿Cuál es nuestra verdadera efigie? La pregunta, obvio decirlo, desborda las capacidades de Federico Robles y las de la propia novela, porque es una pregunta clave de la novela que, a casi medio siglo de su publicación está tan vigente como cuando ella la planteó.

**La perspectiva del Águila.** Las imágenes del águila y la serpiente son recurrentes a lo largo de la novela y atienden a poderosos efectos de intertextualidad provenientes de la novela de Martín Luis Guzmán que lleva ese título y de la mitología prehispánica en la que sobresale la figura de Quetzalcoatl (serpiente emplumada), aquí proyectada en la figura de Ixca Cienfuegos (quien como Quetzalcoatl, tiene dos personalidades: dios y hombre), en esta novela, “Ixca desempeña el papel de un eslabón entre los personajes y un medio para la exploración narrativa del pasado. Su exploración introduce mito y realidad dentro de una obra que de otra manera podría haber sido una novela realista de crítica social” (Sommers, 2001, p. 47). En efecto, lo que Ixca representa en la novela son los sedimentos culturales sobre los que está asentada la realidad de México, cuya mitología ha impreso las imágenes del águila y la serpiente en sus símbolos patrios más sagrados.

No obstante, la connotación más apropiada de esa expresión, es la que señala las prácticas de rapiña ejercidas por los altos funcionarios de los gobiernos posrevolucionario de México y que esta novela retrata a la perfección en Federico Robles. La comparación de éste con el águila se debe a que ambos ejercen la rapiña desde las mayores alturas, desde donde localiza a sus presas y calculan el ataque antes de precipitarse sobre ellas y victimarlas sin que éstas puedan ver a su atacante. De ahí que Robles tenga instaladas sus oficinas en el Penthouse de uno de los edificios más altos de la ciudad. Desde aquí calcula sus negocios y especula sobre sus estrategias financieras y políticas. “Desde el noveno piso de un edificio de piedra rosa estirado entre dos melancólicas mansardas, Federico Robles clavaba la vista sobre el pastiche irresuelto de la ciudad” (62).

En sentido más simbólico, aunque no tan metafórico, Robles ostenta las posiciones que le ubican en la perspectiva del mayor poder político, económico y financiero del país, privilegios que le permiten especular utilizando el mirador privilegiado por la altura de la información que recibe acerca de los planes de inversiones públicas más importantes de la nación. De la perspectiva generada por esa variedad de posiciones en la vida pública nacional es de donde proviene el sorprendente éxito de sus negocios. Un ejemplo:

“Se compran los terrenos a cuartilla, los compramos todos. Luego te esperas agachado un año o dos, y de repente el gobierno descubre que allí se ha encontrado un paraíso en la tierra, habla de las bellezas naturales de México, y a darle: carreteras, urbanización, obras públicas, fomento del turismo, todo lo que quieras. Ya nos armamos. Decuplicas, por lo menos...” (58)

El contenido de esta cita es una poderosa filtración del co-texto de la novela, que es la realidad del país, debido a las prácticas ejercidas por el gobierno de Miguel Alemán y los posteriores. El de Alemán sólo es uno de los ejemplos más escandalosos de corrupción gubernamental y de especulación con el suelo urbano en la memoria del país. Aunque es una práctica que, medio siglo después de escrita la novela, ha crecido mucho y refinado sus métodos. De ese modo, el texto de la cita resulta tan didáctico como una guía mecánica para la especulación urbana a la que poco o nada se podría agregar, pero de la que se infiere la causa principal del crecimiento anárquico de la ciudad de México.

Otro pasaje en que el espacio contiene redundancia de imágenes del águila y la serpiente, ocurre casi al final de la novela, cuando Ixca Cienfuegos abandona su apariencia humana para retornar a su naturaleza pétrea y horizontal de ciudad de México. Con esas imágenes se cierra la trama de la novela. El Ixca personaje ya había desaparecido de escena desde tiempo atrás, ahora regresa al lugar de la acción para exhibir frente al lector y en un acto de magia simbólica, una transformación o una muerte a su manera.

“Tú no conoces a mi madre, Rodrigo... mi madre es de piedra, de serpientes, no tiene... (.). Estaban frente al convento del Carmen. Ixca se subió las solapas del saco y le torció, riendo, una oreja a Rodrigo. Descendió. El automóvil arrancó nuevamente hacia el Pedregal, y Cienfuegos, riendo, junto al muro del viejo convento sintió que el frío le entraba en los huesos. Una ligera neblina se levantaba del jardín del atrio; una neblina que iba envolviendo su cuerpo, limando sus contornos, penetrando en su carne hasta poseerla y convertirla en otra neblina, menos real y transparente que la que ascendía, con la respiración helada, de la tierra. El frío viento de diciembre arrastró a Cienfuegos, con pies veloces, por la avenida, por la ciudad, y sus ojos —el único punto vivo de ese cuerpo sin luz— absorbía casas y pavimentos y hombres sueltos de la hora, ascendían hasta el centro de la noche y Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y



anónima con los brazos cruzados de Copilco a los Indios Verdes, con las piernas abiertas del Peñón de los Baños a Cuatro Caminos, con el ombligo retorcido y dorado del Zócalo, era los tinacos y las azoteas y las macetas renegridas, era los rascacielos de vidrio y las cúpulas de mosaico y los muros de tezontle y las mansardas, era las casuchas de lámina y adobe y las residencias de concreto y teja colorada y enrejado de hierro, era los nombres y los sabores y las carnes regadas a lo largo del gran valle, hundido, pesado, sin equilibrio, y era..." (452-53) (subrayados míos).

En el primer subrayado Ixca utiliza el símbolo de la madre para referirse a la ciudad momentos antes de desaparecer en su apariencia de persona para volver a la naturaleza pétreo de su madre y confiesa a Rodrigo: "mi madre es de piedra, de serpientes": "La ciudad es un símbolo de la madre, una mujer que cobija a los moradores, sus hijos" (Jung, 1990, p.221).

"C. G. Jung concibe el arquetipo madre de una manera muy abarcadora y lo ve en la figura de la madre personal o de la abuela, así como también de la nodriza o de la niñera. Ella es <en sentido superior, metafórico, la diosa, especialmente la Madre de Dios, la *virgen Sophia...*, en el sentido más amplio, la Iglesia, la universidad, la *ciudad*, el país, el cielo, el *mar* y el remanso, la materia o el mundo subterráneo..." (Biedermann, 1993, p. 113-114).

Al hacer su confesión a Rodrigo, Ixca se dispone a retornar precisamente al seno materno. Con ello, la novela abandona el código del realismo simbólico en que se ha venido desarrollando para suscribir un realismo que, además de simbólico es también mágico. En su elocución, Ixca enlaza al símbolo de la madre los símbolos de la ciudad y la cruz. De ellos, el más importante y poderoso es el de la ciudad porque es el que estructura y confiere sentido a todo el discurso de la novela:

"La ciudad no es solamente una acumulación de casas fijas, sino que a menudo viene determinada por un centro de orden religioso y civil, y muchas veces también por murallas (muy raramente existentes en el Nuevo Mundo). Simbólicamente la ciudad es una copia microscópica de las estructuras cósmicas, que no crece sin un plan, sino que está orientada según las coordenadas, teniendo como centro la contraparte terrestre del eje celeste (...) Como símbolo psicológico, la ciudad representa el centro regular de la vida, al que a menudo sólo puede llegarse cuando se ha alcanzado un estadio elevado de madurez psíquica cuando se puede franquear concientemente la *puerta* que conduce al centro de la vida espiritual" (Biedermann, 1993, p. 287).

Al contenido de esta cita volveré más adelante; pero antes, me interesa concluir con la imagen simbólica de la cruz que describe la cita. Al depositar su forma incorpórea de la nube sobre la superficie plana y extendida de la ciudad de piedra y serpientes, Ixca ha formado la imagen de una cruz, al extender sus brazos de Copilco a Indios Verdes y las piernas del Peñón de los Baños a Cuatro Caminos. La imagen me parece importante y significativa porque alberga los códigos de la mancha urbana en que se define la ciudad.

Pero lo que me parece de mayor relevancia se halla en su nivel simbólico, porque fija el ombligo de Ixca, transformado en nube, a la clave matriz de la ciudad que se encuentra precisamente en el ombligo dorado y retorcido del Zócalo.

Ahora retomo la cita sobre la ciudad. Aquí el ombligo dorado y retorcido de la ciudad, que es su Zócalo, cobra el valor que le atribuye la cita al símbolo de la ciudad. Y éste es el centro religioso y gubernamental de la Ciudad de México. Además, se trata de un espacio de connotación transcultural en ambos sentidos: religioso y gubernamental. Esa es la relación implícita entre Ixca y la urbe, ambos estaban unidos por una especie de cordón umbilical que va del “dorado y retorcido Zócalo” al ombligo de Ixca Cienfuegos.

Mi lectura del espacio en este hecho revela algo que ya se sospechaba o se intuía: que Ixca no era un personaje de carne y hueso, sino un estado de conciencia superior, omnisciente y omnipresente, a la vez ancestral y futura, encarnada en calles, plazas, piedras de la catedral y otros edificios del centro histórico que, por siglos, ha sido esencia y existencia de esta ciudad. Sommers afirma que: “En el análisis final, la novela es una vista de (la) ciudad de México con múltiples facetas, en sí un símbolo para la nueva nación. Un número de personajes participan e interactúan, pero el resultado final depende tanto del estilo como de la resolución específica de los destinos de los personajes” Sommers, J. 2001, p 40).

La conclusión a que nos lleva este final del personaje y de la novela es que, la ciudad, vista como supraconciencia del imaginario social, encarnada en la expresión sonora y ancestral del discurso de Ixca, es indestructible, acaso sea mutable en su extensión y en su condición de artificio creado con los más diversos materiales, formas y estilos; pero no es un ente inerte, sino un estado vibrante de conciencia activa, es un ser superior que ve, oye, habla, piensa y se expresa en un lenguaje atemporal y transparente, magnificado en su mosaico de identidades para hacerlo retumbar en la conciencia de quienes se hallan impedidos para descifrar o para compartir sus códigos. Tal era el caso de Rodrigo Pola, un sustituto potencial de Robles porque ostenta las marcas identitarias de los custodios de esa aspiración modernizadora, burguesa y socialmente asimétrica para el país.

Por último, el diálogo entre Rodrigo e Ixca antes de que éste retornara a su origen, parece no darse entre Cienfuegos y Pola (444-453), o entre dos personas, sino entre dos

fantasmas, dos estados de conciencia o dos almas gemelas llevadas por el destino a finales opuestos; Ixca ve con ironía los logros de Rodrigo y recuerda su vieja confesión hallada por él en el libro de Baroja. En fin, ellos sostienen un desigual debate porque representan escalas distintas de la condición moral y étnica, opuesta por su visión del mundo.

**La ciudad y los sentidos.** En *La región más transparente*, el espacio de la ciudad es identificado y evocado mediante los recuerdos, los sabores, los olores, los sonidos y los colores. Es una novela en la que se describen muchas imágenes en las que la ciudad de México se revela a partir de ciertas percepciones de los sentidos:

“-Los olores de la ciudad se apretaban en un solo haz nítido que el trajín y dispersión del día hacían desaparecer. Ese olor de vapor y ruedas de tren, de gas escapado, de flores despiertas llevadas al mercado, de orines húmedos sobre la pared y el polvo, de las primeras cocinas del día y de la ciudad” (429).

En el pasaje del 15 de septiembre, en que los restos de Gabriel eran velados, Federico Robles, extraviado en su deambular nocturno para asimilar la miseria de su bancarrota, llega ante el cadáver para refrescarse la memoria y reconocer en el rostro del difunto a todos los muertos que sembró con su ascenso al poder. El pasaje tiene también una connotación metafórica que se extiende a toda la República, ya que los asesinatos para quitar de en medio a quienes se opusieran a los intereses de hombres como Robles que se asumían como los artífices y defensores de la Revolución, eran una práctica común; y las tragedias de muerte de esa práctica que era tan común, tenían también su olor único y particular que era el de la muerte:

“El olor a gardenia y cirio alumbró la a pequeña habitación ante los ojos de ave descendida de Federico Robles. (.) Este es mi primo Froilán la mañana que lo fusilaron en Belén. –Dijeron esos ojos cada vez más viejos de Robles. (.) Este es Feliciano Sánchez, asesinado por la espalda..., y eran la voz adivinada y los ojos de Manuel Zamacona”. (430)

Pero la más poderosa representación del espacio mediante la percepción sensorial corresponde a Hortensia Chacón, la amante de Federico Robles. Ella perdió la capacidad visual debido a un golpe recibido de su ex marido, pero conservó el privilegio de la memoria, del olfato, del tacto y del oído para seguir viviendo intensamente la imagen y el espacio de la ciudad. Para Hortensia, la ciudad era una prolongada metáfora de amor que se renovaba en su memoria con el sólo hecho de evocarla. La primera de ellas era la de Donaciano, su ex marido: “*vestido de saco y corbata: eso era todo para mí, saco y*

*corbata*”, para ir al “café con leche y chilindrinas”; al cine de barrio; al bosque de Chapultepec o a una feria de barrio con pajaritos adivinadores.

### 3.3.3. Análisis e interpretación de la espacialidad

Es necesario comenzar estas conclusiones del análisis aclarando que esta novela está compuesta por tres *incipits*: el primero es el cuadro cronológico de la novela incluyendo la presentación que se hace de los personajes; el segundo es el monólogo interior, de tono lírico, de Ixca Cienfuegos; y el tercero es la apertura tradicional de la novela en la que aparece Gladys García. Los dos primeros constituyen “textos prefaciales”, en la medida en que funcionan como operadores de lectura, es decir, nos están indicando que toda la novela debe ser leída con referencia y a trasluz de los mismos.

El primer *incipit* emplaza temporalmente las acciones de la novela situándolas en el contexto de la historia real de México. La novela abarca desde los años prerrevolucionarios (Federico Robles nació en 1900) hasta los años cincuenta, durante la presidencia de Miguel Alemán. La segunda parte de este *incipit* es la clasificación de los personajes, la cual se hace por grupos de familias, clases sociales, etc.: los de Ovando, los Zamacona, los Pola, los burgueses, los satélites, los extranjeros, los intelectuales, el pueblo, los revolucionarios y los guardianes. De acuerdo a su función en la novela se explica su origen, con quienes están relacionados y cuál es su ocupación. Sin embargo, en la última clasificación (los guardianes) sólo se mencionan los nombres de Teódula Moctezuma y de Ixca Cienfuegos, sin más explicaciones, dejando ver sobre los mismos un aura de misterio e incertidumbre.

A partir de esta clasificación de los personajes podemos inferir la estructura clasista y, en parte, mítica de los mismos. Las identidades (colectivas) que dominan en la novela son tres: la burguesía, el pueblo y los guardianes. En efecto, los personajes considerados individualmente se presentan como prototipos o personificación de las mismas.

Ixca Cienfuegos abre el segundo *incipit* en un monólogo interior de corte lírico. Este personaje introduce el aspecto mítico de la novela. A nivel de información sólo se tienen las dos primeras líneas del discurso: “Mi nombre es Ixca Cienfuegos. Nací y vivo en México D. F.” A nivel indicial, el nombre de Ixca Cienfuegos remite a un contexto mítico: Ixca, voz náhuatl, significa “poner bajo la ceniza”. Cienfuegos alude al tiempo mítico o del origen, cuando los fuegos alumbraban el universo, de acuerdo con los mitos aztecas sobre

la reconstrucción periódica del mundo y del hombre. La presencia mítica en *La región más transparente* subyace a las otras dos identidades preponderantes: el pueblo y la burguesía.

El tercer *incipit* es el tradicional, ya que abre formalmente la novela con la aparición de umbral de Gladys García. Con su figura se introduce al pueblo en la novela. A nivel de información sabemos que Gladys García había nacido en la ciudad de México, de la cual nunca pudo salir. Ella procede de una familia pobre, nació un 22 de enero (y por eso se llama Gaudencia), Tiene treinta años en el momento de la apertura de la novela y es fichera de un cabaret. En el nivel indicial se infiere que ella es una mujer de clase baja cuya vida es dura y miserable. A su paso por el Hotel del Prado, unos burgueses aparecen ante sus ojos. Ella los admira: "...se topó con una comitiva de hombres altos y mujeres rubias, alhajadas, que fumaban con boquillas. Ni siquiera eran gringos... y parecían dioses que se levantaban como estatuas, aquí mismo, en la acera, sobre las orugas prietas de los demás..." (26). A nivel de valor diferencial, desde este primer encuentro ya se hacen patentes la contraposición y las diferencias entre la burguesía y el pueblo.

Federico Robles y Norma Larragoiti de Robles son ejemplos de la clase de nuevos ricos. Pimpinela de Ovando introduce a la aristocracia en la novela. Ella también hace su entrada en la fiesta de Bobó: "Acaba de llegar Pimpinela de Ovando. Alta, la nariz aguileña, la ardiente heladez de los ojos metálicos" (50). En la siguiente observación de Ixca se manifiesta la relación simbiótica entre burgueses y aristócratas: "Norma y Pimpinela del brazo. Dame clase y te doy lana. Dame lana y te doy clase. No hay pierde. Te petateaste demasiado pronto, Porfirio".

Los intelectuales forman un grupo de arribistas que utilizan su "pseudos intelectualidad" para acoplarse al grupo de poder. Rodrigo Pola es uno de estos.

En el aspecto espacial se presentan tres tópicos: el primero es la información, es decir, el lugar puntual; el segundo es el espacio englobante, que es el nivel indicial; y el tercero es el "espacio tópico" que se caracteriza por su valor diferencial –en sentido saussuriano. A nivel de información, las acciones transcurren en la ciudad de México, de la que se mencionan calles y sitios específicos. A nivel indicial, se dan dos espacios diferentes: el popular y el burgués. A nivel diferencial (espacio tópico) la ciudad de México contiene un mundo de contraposiciones. La "región más transparente" evoca una ciudad

que ya no existe (tranquila, diáfana, limpia) en contraposición con una ciudad lepra, cicatriz lunar, contaminada e irrespirable. La ciudad también encierra dos modos antagónicos entre sí: el mítico antiguo y el moderno (“...suspendida en un asta de plumas, o de la defensa de un camión, muerto en la guerra florida, en la riña de cantina...”, 19). En conclusión: la ciudad de México funciona en la novela como un centro en el cual convergen una serie de aspectos, situaciones, individuos, tanto del “presente-real” como del “pasado mítico”. La idea de la ciudad como eje, como “ombigo” es importante en la medida en que refuerza la idea del mito en la novela. Siempre en el nivel del “valor diferencial”, otro aspecto es la relación de verticalidad entre burgueses y pueblo, a la que ya nos referimos.

La temporalidad se inscribe de tres maneras en la novela: el tiempo del reloj, que marca el tiempo por minutos, horas, días, etc.; el tiempo del calendario, que abarca espacios cronológicos más amplios (meses, años); y el tiempo histórico, que toma en cuenta toda la perspectiva histórica del relato.

Con relación al tiempo puntual o tiempo del reloj, el *incipit* se abre con un día en la vida de Gladys García, desde las seis de la mañana hasta las seis de la tarde, cuando ella espera en la lluvia a que abran el cabaret a las nueve de la noche para entrar a su trabajo. En el nivel indicial, las seis de la mañana es la hora en que la ciudad se despierta y el alba está todavía impregnada con las huellas nocturnas; es el momento de energía para empezar el nuevo día. Las seis de la tarde, por el contrario, es la hora en que la ciudad se prepara para descansar y las labores diurnas terminan. En el aspecto diferencial, la noche se contrapone al día. Mientras que para la mayoría de la gente la noche implica descanso y el día trabajo, para Gladys García es todo lo contrario: a las nueve de la noche comienza su jornada de trabajo. Este hecho, a su vez, se contrapone a la noche burguesa: para los burgueses, a las nueve de la noche comienza la “fiesta”.

En el tiempo del calendario, la acción central de la novela se realiza entre los años 1946 y 1954. Esta es la época en que, durante el mandato de Miguel Alemán, se consolida la burguesía en el poder.

La novela despliega tres tiempos históricos: el presente (tiempo de la acción central), el pasado (tiempo de la Revolución y de la post-Revolución), y el mítico (temporalidad profunda que subyace a las otras dos). A nivel indicial, el presente de la

novela muestra el afianzamiento de la burguesía industrial en el poder. Este hecho se presenta como resultado de la Revolución: la vieja aristocracia terrateniente es suplantada por una nueva elite, pero para la gran mayoría del pueblo las posibilidades de mejorar dentro del sistema siguen siendo las mismas. A nivel de valor diferencial, el presente de la novela se contrapone al pasado revolucionario, ya que los ideales de comienzos de siglo se ven traicionados décadas después. Este hecho se manifiesta con la aparición de Gladys García en el comienzo y el final de la novela. En ambas instancias aparece ella en la misma actitud indiferente y meditabunda, caminando por las calles de una zona popular de la ciudad. Las apariciones de Gladys y de Ixca al comienzo y al final de la novela, pronunciando la misma frase (“Aquí nos toco, que le vamos a hacer...en la región más transparente del aire”); y la repetición de la escena inicial de la llegada de Júnior y Pichi con Betina y Jaime a la fiesta de Bobó, refuerzan la idea de que *La región más transparente* es una novela circular.

**Sobre los referentes materiales.** En esta novela, la descripción minuciosa de referentes arquitectónicos o urbanos no es relevante debido a que su estructura es claramente dialógica y narrativa, versus descriptiva. En ella, los hechos y los objetos que aparecen, operan casi únicamente bajo la eficacia de su nombre o de su valor simbólico. Hay excepciones, como en los espacios ocupados por Hortensia Chacón, Rosenda Zurbarán y Rodrigo Pola en algún momento de su vida; salvo éstos, la narración no se detiene a describir los objetos que amueblan el espacio de la escena. Existen en cambio, otros elementos que matizan el ambiente de la historia cuya función es claramente referencial y desempeña o puede desempeñar el papel de referente urbano. Son los siguientes: una es la escalas del espacio; la otra el cromatismo y las tonalidades de la imagen carentes de luz.

Respecto a las primeras, podemos decir que la novela posee tres rangos de espacialidad: uno que extiende sus significados a las dimensiones del país y que está representado en “la región”; otro que se refiere a la ciudad cuyas partes están superpuestas y delimitadas verticalmente por edificaciones de distintas épocas, por ritmos de la vida urbana, pero sobre todo, por las formas del habla; además del otro que está representado por los espacios puntuales: la residencia de Las Lomas, la oficina de Robles en el penthouse de Juárez y Reforma; así como los arrabales de las colonias Algarín y Obrera en donde habitan los personajes del pueblo.

El otro elemento referencial que opera como sustituto de lo arquitectónico, es la imagen ambiental de la ciudad en la que destacan los altos niveles de contaminación atmosférica debido a las emisiones de una todavía rudimentaria industrialización; así como otra visual, determinada por el gran cinturón de miseria que enmarca la imagen periférica de la gran ciudad. Es la imagen de la devastación ecológica en una región que aprende el juego del desarrollo industrial, un proceso conocido por ciudades que vivieron la experiencia antes que la de México. En este sentido el título de *La región más transparente del aire* es desplazado de su sentido directo por el irónico o sarcástico, debido a que la ciudad de México de los años cincuenta es una ciudad que se bate entre el hollín producido por la industria, por los autos, por los cableados de electrificación y por los ríos de aguas contaminadas que la atraviesan para evacuar sus zonas industriales; cuyo único contrapunto en la imagen espacial se halla en los suburbios de las Lomas y el Pedregal.

En cuanto al cromatismo de la imagen de la ciudad, hay en esta novela una persistencia de rasgos provenientes tal vez de su realismo mágico, en los que la ciudad aparece casi siempre envuelta entre la niebla o la bruma, lo que le imprime un halo de misterio: el encuentro de Ixca con Teódula Moctezuma en el Zócalo; el deambular de Robles en la noche trágica del 15 de septiembre; y el retorno de Ixca a su naturaleza pétreo en el ex-convento del Carmen de San Ángel, son ejemplos del color de la perspectiva urbana dominante en la novela; y que tiene el efecto de empobrecer, mejor, de oscurecer la tonalidad descriptiva de la imagen visual; aunque ciertamente creo yo, es un cromatismo visual muy a tono con la visión crítica o pesimista de su planteamiento.

Hay una excepción importante y significativa: las imágenes del mundo de juerga y solaz del grupo de extranjeros. El escaso papel del cromatismo contenido en la novela se reduce a ese mundo. Pero es algo que, como la propia vida de ese grupo, o la experiencia de Ixca y Norma en Acapulco, sólo atañen a la corteza de la novela; inclusive lo constata el orden de aparición en el discurso, ocurre de modo predominante al principio de la historia; con el tiempo de lectura y con la acumulación de páginas ésta se va diluyendo hasta desaparecer dejando su lugar al planteamiento de los problemas trascendentes para el país, en que se establece el paralelismo entre lo planteado y el misterio provocado por la ausencia de luz. Podemos concluir que la combinación de elementos da por resultante una novela dominada por la perspectiva visual de una ciudad opaca, gris, nublada y misteriosa;



además de renegrida en sus alrededores por la degradación ambiental y por el color de los millones de casuchas que la custodian exhibiendo en su imagen el hondo significado de su desigualdad social y sus miserias causadas por un proceso de industrialización que para todos resulta incomprensible.

**Relación sujetos -referentes.** En este aspecto, la novela es muy original. Mas que mostrar la importancia de los espacios o de los objetos espaciales como condicionantes de la conducta o de la práctica de los personajes, lo que ella exhibe son situaciones de hondura o de autenticidad de nexos nacionales entre los espacios y los personajes. Aquí no existe una clara distinción entre unos y otros: los personajes son espacios por donde fluye la vida de la ciudad y la realidad del país. Federico Robles es al mismo tiempo un exitoso empresario que encarna la Revolución. El primero de sus roles está confirmado por la ubicación de sus oficinas: en el *penthouse* de un noveno piso en Juárez y Reforma, física y conceptualmente el punto más alto de la geografía financiera mexicana. En su segundo rol, la determinante más visible es la residencia de las Lomas con todo lo que ello implica. El papel que desempeña como representante nato de la Revolución está determinado por las redes de intereses en los que se mueve: se acerca e ellos mientras se aleja de los del país.

Ixca Cienfuegos es a la vez el asesor financiero “lucidez en la sombra”, la memoria y la conciencia histórica y mestiza de todas las visiones del país y la encarnación pétrea de la ciudad de México. En el primero de esos roles el papel de Teódula Moctezuma y los rituales ancestrales que practican son su clave relacional honda y secreta; en el segundo, el elemento de conexión se da en el centro ceremonial del Zócalo y la Catedral y representa el sincretismo cultural resultante del mestizaje; el tercer rol tiene sus puntos de anclaje en las colonias extendidas de extremo a extremo de la ciudad, cuyo cordón umbilical se encuentra conectado al dorado Zócalo de la ciudad.

Gladys García es la prostituta que en los amaneceres cruza el puente de Nonoalco para volver a su domicilio extraviado en el océano de chozas desbordadas del Río Consulado; y es también producto y conciencia de un sincretismo industrial y moderno incrustado en un país milenario. La figura de Gladys está determinada por su espacio de trabajo: el cabaret. Un lugar de fantasía cotidiana al que la iluminación artificial color limón y las columnas simuladas con palmeras, prestan una vida artificial que, bajo la

ausencia de luz, ocultan su descascarada realidad. En *La región más transparente*, la figura de Gladys es determinante. Es el alfa y el omega en el discurso de la novela. Es de ella de quien Ixca Cienfuegos, convertido en el espíritu de la ciudad, hubiese querido tocar los dedos de su mano y, de manera tierna y solidaria decirle, “sólo decirle: Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región más transparente del aire”.

En esta novela, las categorías espaciales definen roles de personajes, simbolizan grupos o delimitan clases sociales separándolas con fronteras que son marcas de lenguaje. Y éste sí que es un rasgo distintivo en la novela: aquí, son voces las que delimitan sus clases sociales o las que constituyen fronteras de diferenciación. En los parlamentos de esta novela los sujetos no hablan por el individuo sino por su grupo social. Y aunque los papeles están representados por individuos con nombre propio y apellido, las voces tienen el valor simbólico que desborda al individuo para ser suscrito por el grupo: la voz de Federico Robles es la de todos los empresarios financistas y especuladores del país; la voz de Gabriel es la de todos los braceros que van y vienen a los Estados Unidos; y la de Ixca Cienfuegos tiene la carga histórica de todos los mestizos que anhelan la construcción de un país regido por las semejanzas y no por las diferencias. No es ésta una novela de individuos sino de estereotipos que asumen y expresan filosofías, visiones del mundo e interés colectivo; en fin, voces que emergen del fondo de las conciencias. Son voces mediante las cuales la novela se propone enseñarnos a distinguir: lo propio de lo ajeno, lo necesario de lo contingente, lo superficial de lo profundo, lo permanente de lo mutante; en fin, lo mexicano de lo que no lo es. Tales dicotomías aparecen como resultantes de la problemática planteada en *La región más transparente*.

**Los sociogramas dominantes.** Ya hemos dicho que *La región más transparente* es una novela de estructura compleja y totalizadora, en tanto que articula numerosos sociogramas entrelazados y desplegados como el fresco de un gran mural. De éstos, los principales son: el sociograma de la ciudad, el del “México profundo”, el de la Revolución, y los referentes a “los del pueblo”, a la fiesta burguesa y a la identidad (o mexicanidad).

El sociograma central es, sin duda alguna, el de la ciudad, ya que todos los demás se vinculan con él de uno u otro modo. Así, el sociograma de la Revolución, que pareciera externo al de la Ciudad, se subordina a éste porque, como ha dicho alguien, “*La región es*

la historia de la vida en la ciudad de México y de cómo la Revolución influyó en esta vida”. Lo mismo cabe decir del sociograma del “México profundo”, que remite a los orígenes míticos de la ciudad que todavía subyacen a su realidad presente.

El sociograma de la ciudad es particularmente interesante para nosotros, porque representa uno de los casos en que el espacio – como elemento del *incipit* – adquiere por sí mismo rango de sociograma. Su núcleo recurrente el sustantivo “ciudad” y sus equivalentes como “México D. F.”, o “la capital”. En su nivel valor la ciudad funciona como nudo central de una serie de contraposiciones: por un lado, “la región más transparente” se contrapone a la “ciudad lepra”, contaminada y asfixiante. Por otro lado, lo mítico antiguo se contrapone a lo moderno. Por último, la ciudad “moderna” también se contrapone de modo muy peculiar al campo. La crítica ha señalado el interés que hay en la novela por explicar la naturaleza de la ciudad por contraste con el campo (Duran, (1973, p. 61) va incluso a mostrar que los elementos de la vida rural mexicana son incorporados por Fuentes a la narrativa bajo una concepción muy distinta de la que privaba en una literatura en que el campo es objeto de apreciaciones costumbristas o de tema de denuncia. Estos elementos rurales tienen una connotación marcadamente mítica y sirven para apoyar la concepción de Fuentes sobre el drama moderno que vive la ciudad. “Sus personajes míticos aluden todos al campo, a la naturaleza: Teóndula, Ixca, pertenecen al campo simplemente porque han vislumbrado la existencia de lo sagrado, cosa del todo imposible para quienes pertenezcan íntegramente a la ciudad, zona en que el sentido de lo sagrado se ha perdido” (Durán, 1973, p. 61).

Las representaciones parciales que aglutina este sociograma son las siguientes: la ciudad de los “tres ombligos” (las tres culturas), la ciudad como tierra prometida (por ejemplo para los campesinos y los artesanos inmigrados), la ciudad del crecimiento desmesurado y de ambiente contaminado, la ciudad corrupta (“se compran y se venden gubernaturas”), la ciudad que es soledad en medio de la masa, la ciudad como espacio de agresividad y de lucha cotidiana, la ciudad de los contrastes socioeconómicos, la ciudad generadora de incertidumbre y de sentimientos ambivalentes, y, en fin, la ciudad moderna por su connotación tecnológica e industrial, pero también porque en ella se materializa la aspiración al progreso y al confort.

El sociograma del “México profundo” es, sin lugar a dudas, el de mayor trascendencia y el más abarcador. Se puede decir que la aprehensión de este sociograma es la clave para una atinada interpretación de la novela. Son los personajes guardianes Ixca Cienfuegos y Teódula Moctezuma quienes desempeñan el papel más significativo respecto a los elementos del “México profundo” que subyacen a la trama de la novela, y por esa razón se constituyen en núcleo de este sociograma. Hay en la obra un río subterráneo de elementos teogónicos que se relacionan con la mitología azteca: la alusión a las osamentas, las serpientes, las águilas, Coatlicue, etc. Las representaciones parciales que los aglutinan entre sí para componer este sociograma son, entre otras, las siguientes: el mito del retorno a los orígenes, el mito de la creación del sol y de la luna, el mito de Coatlicue (la serpiente como signo cosmológico), la creencia en las prácticas mágicas, la necesidad de sacrificios humanos para alimentar al sol (mito de Tonatiuh), el pesimismo en la concepción de los cinco soles, la disposición al sacrificio y, finalmente, la convicción de la derrota, es decir, la aceptación de la conquista como una disposición de los dioses.

El sociograma de la Revolución mexicana –cuyo núcleo semántico en el texto es la expresión “la Revolución” –está diseminado sobre todo en los discursos y parlamentos de los personajes. En este nivel se puede reconstruir sus causas y los momentos decisivos de su desarrollo histórico, la etapa propiamente revolucionaria. A partir de aquí ya se hace una valoración de sus consecuencias. La revisión crítica del movimiento se enfoca a la vez a sus causas, a sus estrategias y a sus resultados, vistos desde dos perspectivas: la de Federico Robles y la de Manuel Zamacona. Según el primero, la Revolución ha puesto las bases del capitalismo mexicano y ha cumplido su cometido de instalar en el poder a una nueva elite. Las bondades del sistema capitalista crearán empleos y salvarán a México de la bancarrota. Según Zamacona, no se puede definir lo que les conviene a los mexicanos, porque antes es necesario definir quienes son esos mexicanos, cuál es su aspiración y cual su destino. El saldo es absolutamente negativo para el país y lo único seguro es que la situación del presente en la novela será inamovible en los próximos lustros, debido a que la Revolución encontró, en la creación de la clase media, la clave secreta para evitar que en el futuro inmediato se produzcan revueltas y bochinche. Mientras tanto el espacio de la antigua ciudad, por obra de la especulación, se extiende de manera anárquica ahondando el abismo entre sus grupos sociales: unos van a los fraccionamientos de magnates, otros hacia los

arrabales, hacia los cuatro puntos cardinales que separan y polarizan las diferencias que la Revolución se había propuesto combatir.

Las clases sociales adquieren rango de sociogramas en esta novela, debido a que condensan en torno a sí una gran variedad de ideologemas que circulaban en forma estereotipada en los años cincuenta. La expresión nuclear “los del pueblo” se expande desde el principio de la novela como un desfile continuo de vendedores ambulantes, limosneros, voceadores, prostitutas, indígenas, braceros, ruleteros, etc. En un amanecer que los hermana, en una comunión de seres desprotegidos: “Aquí vivimos, en la calle se cruzan nuestros olores, de sudor y pachulí, de ladrillo nuevo y gas subterráneo” (20). Estos seres que marchan confundidos, chocan continuamente con la prepotencia de los burgueses, recibiendo desprecios y malos tratos, por lo cual viven en un ambiente hostil que les proporciona un sentimiento de derrota y conformismo, donde abunda el desempleo y la falta de oportunidades. Muchas veces los sujetos sometidos a este tipo de marginación son madres abandonadas y desprotegidas.

Sin embargo, estos seres tienen algunos mecanismos de defensa, se muestran reservados, no desean darse a conocer, ocultan sus sentimientos. Algunos miembros de esta clase presentan ansia de movilidad social, deseos de sobresalir, de cambiar de nivel y de ambiente social. En este universo se perciben algunos elementos positivos: la unión entre sus habitantes es mayor que en otros ámbitos, la estructura familiar es aparentemente más sólida. Igualmente demuestran solidaridad en los momentos de alegría y dolor, lo cual se ejemplifica en la novela en la celebración del 15 de septiembre.

Los momentos de diversión popular en esta novela son: los toros, el teatro, el burlesque, la cantina, etc., y estos lugares se caracterizan por la abundancia de alimentos y bebidas, así como por el relajó.

A nivel de valor diferencial, “los del pueblo” se contraponen a la burguesía. Pero en la novela ésta es captada sobre todo en sus espacios de fiesta, debido a que ésta constituye uno de los componentes fundamentales del estilo de vida burguesa. En la novela, los nuevos ricos se reúnen en casa de Bobó, en la fiesta, y este sustantivo es precisamente el núcleo del sociograma “la fiesta burguesa”. “Verás que padres fiestas arma Bobó” (27), le dice Júnior a Pichi.

El análisis revela cierto número de elementos que componen este sociograma: se trata de reuniones nocturnas (que duran hasta la madrugada), en las que las conversaciones son superficiales e intrascendentes; la cultura aparece como barniz social (los burgueses invitan a los intelectuales para que le den a sus fiestas un toque de “cultura”); se exhibe un aparente cosmopolitismo (continuo uso de extranjerismos como “chérie”, “happy birthday”, etc.); se desprecia lo nacional; campean el culto de las apariencias, el hedonismo disfrazado de amplitud de criterios, el repudio hacia los de abajo, la pérdida de valores y la hipocresía; el alcohol y el cigarro son elementos indispensables para las relaciones interpersonales.

La burguesía retratada en la novela no es un bloque homogéneo, y como grupo social está más elaborada que “los del pueblo”. El núcleo burgués está compuesto por los nuevos ricos, clase que surge después de la Revolución y que es, en general, arribista y oportunista, con pocos atributos morales positivos (v. g., Federico Robles y Norma Larragoiti). La antigua aristocracia porfiriana es otra subclase de la burguesía de los años cincuenta. Ellos han perdido sus fortunas y poder durante la Revolución, pero todavía mantienen ese prestigio de elegancia y clase que los nuevos ricos quisieran emular (v. g., Pimpinela de Ovando). Ambos grupos mantienen una relación simbiótica: los nuevos ricos aspiran a adquirir la “clase” de los aristócratas, y estos necesitan el poder y el dinero de los nuevos ricos. Una tercera subclase de la burguesía en la novela son los intelectuales. Ellos son otro grupo arribista que usa su “pseudos-intelectualidad” para acoplarse a las clases que detentan el poder (v. g., Rodrigo Pola).

El último sociograma relevante es el de la mexicanidad o identidad mexicana, que recoge algunos elementos de la “filosofía de lo mexicano” en boga en la época considerada (Alfonso Reyes, Octavio Paz, Salvador Novo). Este sociograma enumera una serie de rasgos de “lo mexicano”, supuestamente vinculados con sus orígenes, y plantea la pregunta lacerante sobre su identidad. Al analizar detenidamente sus ideologemas, aparecen múltiples contradicciones entre los mismos, lo que es perfectamente compatible con nuestra definición de sociograma (“representaciones parciales y contradictorias”) y, además, resulta de la referencia a diferentes ambientes de la sociedad mexicana.

En la novela algunos sectores de la sociedad niegan sus orígenes; en un afán de modernidad se llega a lo que llamamos malinchismo, al desprecio hacia lo propio del país,

lo que ocurre curiosamente entre la burguesía y algunos tipos de intelectuales. Los aristócratas piensan “que México es un triste país pulguiento y raído”.

Por el contrario, otros sectores que se contraponen a los anteriores, buscan afanosamente su identidad. Dice por ejemplo Zamacona: “No se trata de añorar nuestro pasado y regodearnos con él, sino de penetrar en el pasado, entenderlo, reducirlo a la razón... rescatar lo vivo y saber por fin qué es México y que se puede hacer con él” (279). El mismo Zamacona sugiere una concepción sentimental de la nacionalidad: “México no se explica, en México se cree, con furia, con pasión, con desaliento” (74).

El ser del mexicano se caracteriza por la inseguridad y el deseo de guardar las apariencias, de demostrar que somos otra cosa. El recelo es en muchas ocasiones la base de las relaciones entre los mexicanos. Otra de las normas del ser mexicano es la falta de ideas prácticas. Como dice Zamacona: “Todo lo mexicano es sentimentalmente excelente, aunque prácticamente inútil” (72). La inseguridad nos lleva a sentir temor al cambio, con lo que se mantiene la idea de un México estático, resistente al cambio. Además, el mexicano conserva una tendencia hacia formas rituales como la cortesía, aún frente a sus explotadores. Por último, la madre es el eje de la vida para muchos mexicanos. Tan fuerte es su influencia que su figura llega a convertirse en objeto de culto. En muchísimas ocasiones existe el abandono o alejamiento del padre, lo cual nos lleva a concentrar toda nuestra atención en la figura materna: “Los mexicanos nunca saben quien es su padre, quieren conocer a su madre, defenderla y rescatarla” (68).

Al iniciar esta investigación escribí que *La región más transparente* no cuenta una historia convencional, sino que hace el planteamiento de la situación nodal de México al inicio de los años cincuenta, treinta años después de concluida la Revolución mexicana. Ahora para expresar los resultados del planteamiento, y en virtud de que esta interpretación coincide con la de otros autores, tomaré en préstamo una afirmación de Joseph Sommers, quien al referirse al contenido, y citando la frase final de la novela, dice: Fuentes no se limita a preguntar ¿Quiénes somos nosotros?, sino que contesta diciendo: “Quienes quiera que seamos, tenemos que aprender a vivir con ello” (Sommers, 2001, p 54).

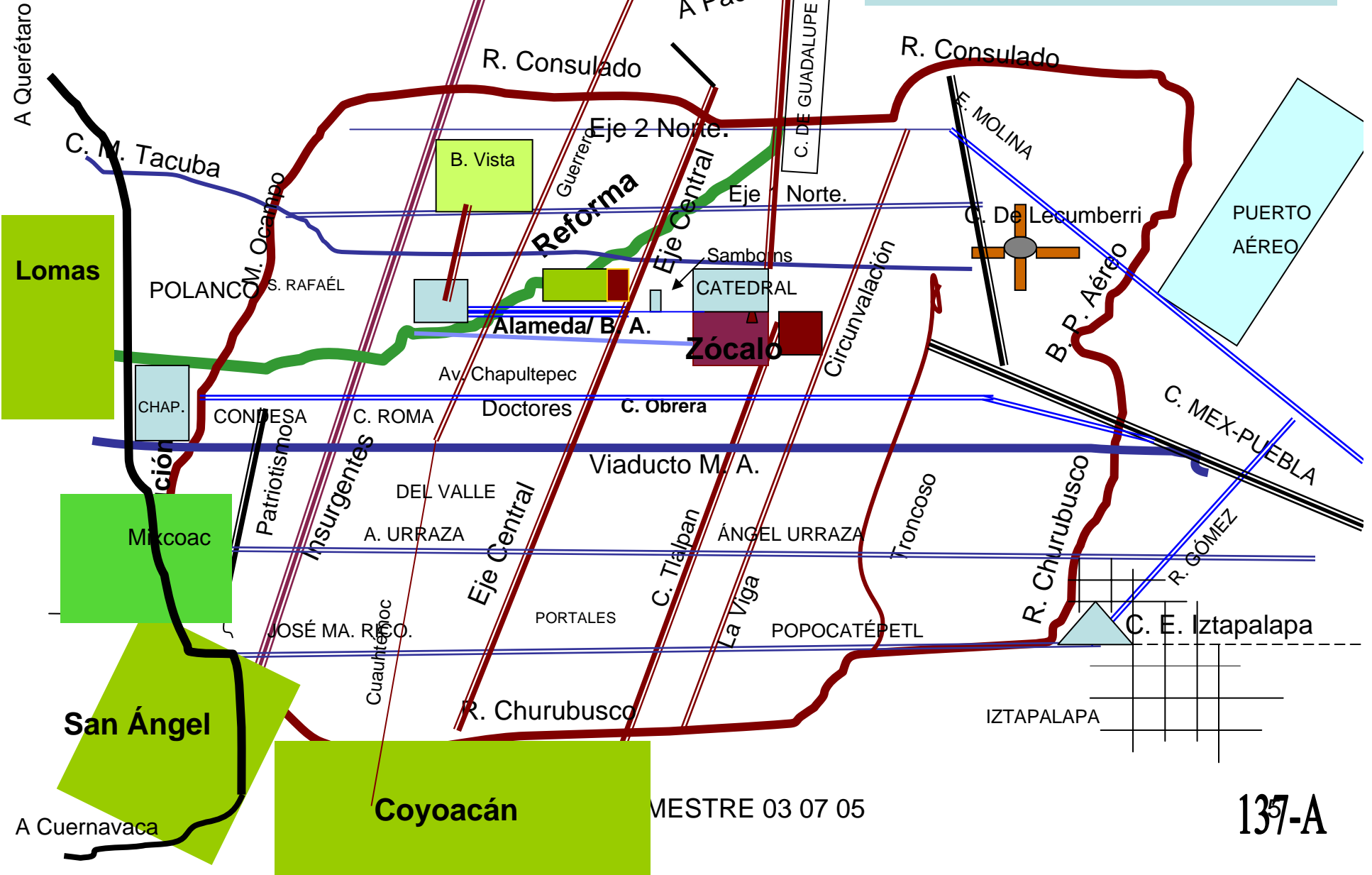
Norte



La Ciudad de México en: *Ojerosa y pintada* 1959, de Agustín Yáñez.

LA CIUDAD DE MÉXICO EN LA NOVELA DEL SIGLO XX.

Dibujo: José Manuel Guzmán D, (Sin escala y sin cotas)



MESTRE 03 07 05

137-A



### 3.4. Análisis del espacio en *Ojerosa y pintada* (1959), de A. Yáñez<sup>27</sup>

#### 3.4.1. Apuntes sobre la Novela

**Contexto de la publicación.** La aparición de *Ojerosa y pintada* corresponde a los primeros años del gobierno de López Mateos. Fueron los años del “Milagro Mexicano”, es decir, los de una aparente pujanza modernizadora del país. Era la época del presidencialismo en pleno. El gobierno de la capital era una de las muchas atribuciones que tenía el Presidente de la República. En 1958, el gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortínez otorgó concesiones para operar autos de alquiler en la ciudad de México, aunque según parece, la asignación de créditos y placas se hizo de manera discrecional y casi sólo para favorecer a personas cercanas a los políticos y a los funcionarios. Fueron los llamados “cocodrilos” debido a su color y diseño.

El período de gobierno de Miguel Alemán había dejado al país una imagen nefasta de corrupción en todos los niveles de gobierno y había quienes añoraban los viejos tiempos. Con López Mateos no sólo se combatió esa imagen, sino que se buscó para el país una forma de identificación menos vergonzosa. Con Torres Bodet como Secretario de Educación, se inició una poderosa campaña de rescate de la imagen del país. La estatización de la Compañía de Luz, la educación, los museos y el deporte fueron los signos de ése sexenio.

En 1958 la ciudad de México había extendido ya sus dimensiones y representaba un foco de atracción para las masas empobrecidas del país que veían en la migración la única posibilidad de movilidad social o de subsistencia. Ahí comenzó el redimensionamiento de los límites geográficos y conceptuales de la ciudad antigua; aunque fue todavía una etapa de expansión moderada y no del desbordamiento que ocurriría una y dos décadas después.

En lo literario, el período de la novela de la Revolución estaba llegando a su fin. Se habían publicado ya algunas de las novelas más importantes del siglo: *El luto humano*, *Al filo del agua*, *Pedro Páramo* y *La región más transparente*, eso en el ámbito local; en el exterior, la publicación de *Manhattan Transfer*, de John Dos Pasos, así como las obras de

---

<sup>27</sup> *Ojerosa y pintada* (1959), de Agustín Yáñez (1904-1980). El texto corresponde a la edición 1967 de Joaquín Mortiz (208 pp.).

Joyce, Faulkner y Mann, son acontecimientos importantes porque, en esta novela, van a aparecer efectos importantes de intertextualidad con esas obras.

**Resumen del argumento.** Esta novela narra los acontecimientos de un día completo con su noche en la vida de un taxista de la ciudad de México. A lo largo de una doble jornada de trabajo, el ruletero, el narrador y los pasajeros del taxi van discurrendo sobre las imágenes, los lugares, los edificios, las prácticas y las instituciones de la ciudad y del país para dejarnos ver hábitos, modos, costumbres y problemas que constituyen la vida en el corazón de la nación. La historia inicia con el turno de trabajo del taxista, a la media noche, cuando éste empieza a circular por las calles de la ciudad. Los primeros pasajeros que lo abordan son una pareja cuya mujer está en acto de parto y éste se realiza a bordo del taxi.

A eso de las cuatro de la tarde y cerca de la Penitenciaría, lo abordó un sujeto misterioso con aspecto de filósofo y que parecía estar loco. Resultó ser un viejo conocedor de la ciudad, cuyo método de observación consistía en analizar los desechos que conduce el canal del desagüe. Para el ruletero el encuentro significó un cambio radical en su vida, en su visión de la ciudad y en su concepción del mundo.

En *Ojerosa y pintada* el argumento y el asunto son engañosamente simples, porque se trata de una novela llena de símbolos. El nacimiento y la defunción que ocurren en la apertura y cierre de la historia son muy significativos porque, en los planos secundarios, ocurren hechos simbólicos que sugieren muchas cosas: el envejecimiento del discurso revolucionario, la vida verdadera en la ciudad y un espectro de visiones del mundo y tipologías urbanas. “*Ojerosa y pintada* (1959), cuyo subtítulo, *La vida en la ciudad de México* es todo un programa, aparece como un calidoscopio de los habitantes de la capital, seres simbólicos que se suceden en el asiento trasero de un taxi, unidad de lugar por la que desfilan en veinticuatro horas todos los tipos sociales y psicológicos” (Franco, 1988, p. 536). Y es mediante esta trama, de apariencia muy elemental, que la novela nos muestra cómo es que la multitud de voces que constituyen la sociedad mexicana opera y se dinamiza en torno a ese suceso fundamental: la Revolución Mexicana de 1910. Por eso es tan significativo que la historia termine con la muerte del General Robles, quien representa no a los revolucionarios enquistados en el gobierno y en el discurso omnímodo,

demagógico y corrupto, sino la verdadera conciencia y el proyecto de la Revolución que fue traicionada precisamente por el grupo que se ostenta como gobernante.

No exenta de cierta monotonía, la narración hace desfilar por sus 208 páginas unas 40 historias que significan un muestrario de tipos y habitantes de la ciudad que va de la mujer parturienta a los militares de rango, pasando por revolucionarios despojados de sus méritos, adolescentes desamparados, periodistas corruptos, constructores enriquecidos en la especulación, miembros de la clase media que habitan la colonia del Valle y otros suburbios emergentes de la ciudad; comerciantes y horticultores de la periferia de la ciudad; coyotes enquistados en las dependencias de gobierno; abogados, leguleyos y mafias que medran por los juzgados cercanos a la penitenciaría; prostitutas que disfrazan su oficio; viejos porfirianos que en la nueva realidad mendigan la devolución de sus riquezas; estudiantes, profesores, obreros y líderes sindicales del gremio petrolero; pero sobre todo, muchos inmigrantes provincianos que llegan ilusionados para quedarse en ella.

El último pasajero del taxi es un individuo que se ha “nortado”: “Saberse una ciudad, pienso yo, es dominarla” (198), dice el sujeto que, extraviado en la ciudad, se sentía frente o dentro de un monstruo, una vorágine que lo tragaba o que lo chupaba. Él hombre venía de Oaxaca y, de manera inconsciente, el taxista se empecinaba en compararlo con otros pasajeros; fue su última “dejada”. De ahí, luego de una frustrada cena en los caldos de Indianilla (San Juan de Letrán), se fue a su casa, donde lo esperaba una mala noticia: acababa de morir el General Robles, su protector y máximo guardián de la genuina Revolución mexicana.

Ahora bien, una de las claves de toda la novela, radica en que los personajes que aparecen frente al taxi, sea que lo aborden o no, poseen algo que les hace imperfectos, detestables o de plano repugnantes. No hay, en toda la novela, salvo quizás el General Robles y alguno que otro pasajero, un personaje íntegro. Porque cada uno de ellos deja ver, en su práctica o en su persona, un tufo desagradable, un doble discurso en su lenguaje, una doble moral en su conducta o de plano el cinismo y la abierta asunción de su corrupto modo de existencia visto como algo normal. Esa es la propuesta temática más consistente de esta novela: la gran corrupción institucional de la ciudad de México que amenaza, o ha contaminado ya, el desarrollo de la vida cotidiana y que, como la metáfora del gran canal,

fluye como “un rasero de pestilencia” que homologa a todos sus habitantes. Es obvio que esta novela contiene de modo implícito un destinatario y oponente natural para esas formas de vida corrompida en la ciudad de México: la honesta y diamantina forma de vida en la provincia de México. Esa es la propuesta central de la novela.

**Boceto de la estructura narratológica.** Esta novela se estructura en tres capítulos. El primero y el tercero de extensión semejante y el segundo muy breve. Es también una novela de estructura engañosamente lineal, porque su trama, que parece muy simple, no lo es: “Aunque la materia de las novelas de Yáñez varía muchísimo, todas se ocupan del descubrimiento de la realidad que se halla bajo la superficie; *Ojerosa y pintada* (1960) (sic) es otro caso de novela considerada generalmente mediocre pero que merece una segunda lectura” (Brushwood, 1998, p 76).

Su punto de vista es dinámico y único porque está encapsulado en el “**automóvil**” aunque sus parlamentos se hallan equilibrados por la participación de dos tipos de diálogo: entre los propios pasajeros; o bien, entres éstos y el taxista; todos ellos ubicados de modo invariable en el interior del taxi.

En cuanto a la narración, la novela cuenta con un agudo e indiscreto narrador omnisciente (que critica y conjetura incluso acerca de quienes no abordan el taxi), que enuncia en tercera persona y que no es el taxista, aunque éste a veces funja también como narrador. Frecuentemente, sobre todo en los soliloquios o monólogos interiores del taxista, el foco de la narración se sitúa en la conciencia de éste (focalización cero). No obstante, la historia está dominada claramente por el diálogo entre los pasajeros del taxi o entre éstos y el taxista.

*Ojerosa y pintada* tiene rasgos indiscutibles de originalidad, como su temporalidad diegética: la historia se desarrolla en un día completo de 24 horas, en las que el taxista, debido a la ausencia de su relevo, desarrolla una doble jornada de trabajo, en cuyo transcurso efectúa un recorrido narrativo que va del alumbramiento en el taxi a la muerte del General Robles, ambos ocurridos en punto de las 12 de la noche. “Entre el nacimiento y la muerte conocemos a toda una variedad de individuos, condiciones sociales, ambiciones y actitudes” (Brushwood, 1998, p 76).

Con su estrategia (narrativa y descriptiva) la novela lleva al lector a recorrer todos los rumbos de la ciudad y toda la escala social siguiendo el itinerario de uno de tantos autos de servicio público que operan en la Capital. La estrategia, no obstante su aparente simpleza, supone un segundo plano en el que más allá de la rutinaria e insípida vida del taxista y sus acciones particulares, lo que fluye y se consume es la vida en la ciudad de México, justo lo que se anuncia en el subtítulo de la novela. Es una estrategia inductiva de doble fondo textual: uno superficial que obliga a recorrer suburbios, rumbos, calles, avenidas, plazas y edificios de la ciudad, públicos o privados; y otro de mayor profundidad, que nos permite, mediante la polifonía de las voces, recorrer completa la sociedad mexicana moderna, en su amplia variedad discursiva, y por lo mismo ideológica, en que se consume el discurso social total de la época.

Por lo que toca al título, cuyo origen tiene la nobleza de la *Suave Patria* de López Velarde, creo que entre éste, los epígrafes del primero y segundo capítulos, más el contenido del segundo capítulo de la novela, logran construir un eje semántico que define el proyecto ideológico global, y que no puede entenderse sino como una condena de o un denuesto a las formas de vida en la ciudad de México, como dijimos, en franca confrontación con las formas de vida provinciana, en las que el autor alcanzó su mayor estatura como novelista.

#### 3.4.2. Lectura de la espacialidad en la novela

Para mantener los criterios de los análisis anteriores aquí analizaré cuatro aspectos de la espacialidad que me parecen los más relevantes. El papel del automóvil como determinante del paisaje urbano y del ritmo de la vida moderna en la ciudad. Las categorías sociales, donde un personaje de la novela se representa la geografía de la ciudad de México como una estratigrafía histórica de sus clases sociales, impresa en ella como una marca indeleble. Luego, un rasero de pestilencia, que analiza el discurso del “experto analista” de la ciudad que vive en el gran canal. Por último, los mitos de la ciudad, que muestra los espacios de la Capital en relación con las aspiraciones de sus inmigrantes.

Para desentrañar los significados del espacio, es necesario partir del conocimiento del proyecto ideológico de la novela. Dentro de éste, la estructura capitular: “cuesta arriba”, “parteaguas” y “cuesta abajo”, connota un orden espacial de doble plano: uno, visible y

formal, que organiza el día laboral en relación con el estado físico y anímico del ruletero (del optimismo inicial, simbolizado en el parto de una nueva vida, al pesimismo y cansancio final después del “parteaguas” que culmina con la muerte de su protector); el otro, más importante aunque menos evidente, se refiere al proyecto ideológico central de la novela: todas las etapas del sujeto en la vida moderna y corrompida de la ciudad. De los pasajeros del taxi, el crítico Emmanuel Carballo afirma en sentido metafórico:

*Ojerosa y pintada* (...) Es novela de un solo personaje, el hombre que nace, crece, se reproduce y muere en la ciudad de México. Así lo indican las tres partes en que está dividida (...) El hombre de *Ojerosa y pintada* es incesante mudanza: muda sexo, costumbres, lenguaje, profesión, mente, sensibilidad, normas éticas y políticas; conoce el triunfo y el fracaso, es gente acaudalada y gente pobre, es orgulloso y humilde, justo y pecador, grosero y sensible, conformista y revolucionario, arribista y luchador tenaz, sano y enfermo, alegre y triste, seguro y caviloso... (Carballo, 1986, p .402).

Este segundo enfoque tiene varias aristas y objetivos: una, es la omnipresencia de la corrupción, que ha impregnado todas las formas y todas las prácticas de la vida urbana, una ética proyectada de arriba hacia abajo regida por las instituciones del país, sobre todo por las del gobierno. Otra, la revisión al papel social de la Revolución, que destaca la figura protectora y agónica del General Robles como último guardián de los principios del movimiento; y por último, la unánime aspiración burguesa de los nuevos migrantes de la ciudad: *el poder, el dinero, las relaciones y los placeres*; no obstante que, *lo que la mayoría encuentra en ella es la miseria y el infierno del estrés*.

**El automóvil.** Es necesario comenzar esta parte del análisis con una reflexión sobre ese objeto de nuestro tiempo llamado automóvil. Si nos ubicamos en la perspectiva de las preguntas centrales de esta investigación: *¿Cómo viven o se representan el espacio de la ciudad de México los personajes y/o los narradores de la novela?*, en *Ojerosa y pintada*, el automóvil es el elemento clave para entender su espacio, porque es uno de los factores que determinan la imagen moderna de la ciudad, no sólo por lo que significa como espacio móvil que sirve para abatir distancias, o porque su producción masiva ha modificado la infraestructura y la imagen urbana de casas, calles, barrios y ciudades, sino porque es en torno a él que se ha organizado un amplio sector de la vida productiva de las ciudades y el paisaje urbano que las caracteriza en una amplia gama de negocios relacionados con el automóvil: agencias, refaccionarias, talleres de reparación en diversas especialidades, lotes para venta de autos usados, etcétera.

Pero, en esta novela, el automóvil tiene otros significados: decir un “Cadillac” o un “taxi” no es decir sólo la marca o el uso de un automóvil, significan mucho más que eso. En un caso es confort, buen gusto, poder económico, moda y rasgo de distinción; en fin. En el otro, es lo opuesto, es la restricción de su uso al servicio público, es la obtención temporal de un bien que no se posee pero al que se puede acceder mediante una módica inversión de dinero.

La relación entre la ciudad y el automóvil es antigua y tiene sus antecedentes históricos en el caballo y en los carruajes tirados por éstos o por otras bestias. Aunque, más recientemente, también en la locomotora y los tranvías, primero de tracción animal y después eléctrica o mecánica. No obstante, ninguno de esos medios de desplazamiento logró modificar la producción de espacios, el paisaje de las ciudades y las prácticas de sus habitantes de modo tan importante y radical como lo hizo el automóvil de combustión interna, cuya invención, desarrollo y perfeccionamiento, ocurrieron de manera espectacular después de la segunda mitad del siglo XX. Para el análisis del espacio en la novela, el hecho es muy significativo porque, a lo largo del siglo, el automóvil ganaría el espacio urbano de la ciudad hasta ocupar, como en esta novela, el centro de la trama, y no precisamente como elemento de ficción, sino como poderoso referente de una realidad que corresponde a los períodos de modernización e industrialización de la ciudad de México; en la que ha determinado, además, las formas de su crecimiento, su diseño urbano, su ritmo, su dinamismo y gran parte de sus prácticas sociales.

No obstante esa importancia, en el México de los años cincuenta el automóvil era un recurso todavía restringido a las clases adineradas; pero la expansión de la ciudad, la ciencia urbana y los estilos de vida moderna pronto lo convertirían en una necesidad para transportarse en la ciudad; y al taxi como una opción barata si no se es poseedor de un auto.

**Las categorías sociales de la metrópoli.** Para uno de los personajes de la novela, la ciudad de México entraña, en la calidad urbana de su expansión geográfica, también una conformación estratigráfica de sus clases y estereotipos sociales ligados de modo indisoluble a los períodos históricos, políticos y económicos de su construcción y crecimiento. Dicho personaje afirma que cada gobierno de la ciudad ha producido o se relaciona directamente con el surgimiento de ciertos barrios y colonias:

“-A mí, sobre todo, no me hablen de lejanías: Polanco, las Lomas, qué sé yo; es como vivir desterradas –terció la señora. –Da la casualidad que allí es donde viven las personas de nuestra categoría. –Muchas veces he tratado de enseñarte que hay de categoría a categoría –el caballero tosió y con acento solemne prosiguió-: En efecto, las categorías sociales de la metrópoli pueden distinguirse por los barrios o colonias: a la categoría porfirista para no ir más lejos, corresponde la colonia Juárez y principios de la Roma; después, digamos a la callista, la Cuauhtémoc, la del Hipódromo, Anzures y parte de las Lomas; hay la categoría israelita, la siriolibanesa, con sus estilos arquitectónicos; como ves, capas advenedizas a favor de la política y los negocios; pero lo que se llama verdaderamente la sociedad mexicana no contaminada, los viejos apellidos que, como el nuestro, no han claudicado ni al golpe del despojo que nos infirió (sic) el agrarismo, escapamos a que se nos mezcle con esas categorías de nuevos ricos que han hecho su fortuna a costa de la nuestra; es como el buen aceite junto al agua. Nosotros, cuya raíz es la misma que la de México y procede de gloriosas casas españolas, preferimos dividir la vida en las viejas mansiones del centro y en las residencias campestres de Tacubaya, Coyoacán, San Ángel. Cuando logremos recuperar o que nos indemnicen lo que injustamente nos quitaron....” (71-72) (subrayados míos).

Además de nutrida, esta cita es elocuente y puntual en la lectura política del crecimiento de la ciudad de México, si bien es la perspectiva de un sujeto resentido con la Revolución porque lo ha despojado de posesiones y privilegios obtenidos al amparo del gobierno de Porfirio Díaz y quizás de otros anteriores. De ahí el tono de su crítica a la rapacidad de los gobiernos revolucionarios; a lo caótico del crecimiento urbano de la ciudad y al mal gusto con que, según él, se construyen las nuevas residencias y agrega:

“-El crecimiento enorme de la ciudad, sin ton ni son, ha hecho de México un conjunto monótono y vulgar. Miren: qué casas, y así uno puede recorrer kilómetros y kilómetros. Todas cortadas por el mismo patrón. Antes, cuando la ciudad era pequeña, bastaba dar unos cuantos pasos para encontrar un edificio soberbio, que llamaba la atención. Por algo se llamó la ciudad de los palacios. (78)

La idea de este fragmento se refiere al proceso de expansión de la ciudad hacia zonas que, como la colonia del Valle, se convirtieron en asentamientos de la clase media, cuya concepción urbanística distante del centro de la ciudad contemplaba ya la necesaria utilización del automóvil como medio de transporte cotidiano. Y el inicio de la cita, “-A mí, sobre todo, no me hablen de lejanías”..., enuncia una concepción de la ciudad que corresponde al pasado, ya que para estos personajes el automóvil todavía no existe como implemento de la casa para abatir las distancias de la extensión urbanizada de la ciudad. De acuerdo con mi planteamiento, la lejanía real a que se refiere la cita sólo lo es si se prescinde de la existencia del automóvil, ya que con éste, las distancias entre la del Valle o las Lomas de Chapultepec y el centro de la ciudad se recorren en unos cuantos minutos.



Hay un elemento adicional a los anteriores, ya que, para la época en que se produjo esta expansión de la ciudad de México, las dos corrientes arquitectónicas más importantes del siglo: el organicismo creado por el norteamericano Frank Lloyd Wrigith y el funcionalismo del suizo-francés Le Corbusier, ya habían sido adoptadas por las ciudades más importantes del mundo, entre las que se cuenta a la de México. Ambas corrientes postulan la necesidad de una integración total entre el hábitat del hombre y la naturaleza; además de que, para el funcionalismo, “la función rige sobre la forma” y una de esas funciones básicas en esta arquitectura es la que cumple el automóvil. Así, el personaje omite que vive en una ciudad de México que ha sido modificada por el proceso industrial y por la presencia del automóvil que ha determinado no sólo las directrices de su traza y su imagen urbana, sino los criterios y los cánones de construcción de casas y residencias, así como espacios públicos: cines, teatros, centros comerciales. Se ha modificado también la producción de materiales y el concepto de lejanía entre suburbios y centro de la ciudad.

Para concluir este inciso diremos que los personajes tienen una representación del espacio acorde a su condición de víctimas de una reubicación a la vez espacial y social, pues recordemos que ellos están en el taxi porque su nueva situación los ha obligado a buscar una casa en renta “que vaya con su categoría”, pero que sea barata.

**Un rasero de pestilencia.** En este apartado retomaré la segunda parte de la novela para analizar el pasaje del misterioso “filósofo” que abordó el taxi en la carretera a Puebla, cerca del gran canal. Aquí, la narración nos ha sorprendido con una apreciación y con un discurso insólito que enfoca el espacio de la ciudad desde la evacuación de los desechos fisiológicos e industriales producidos por sus habitantes.

La presencia del canal del desagüe tiene dos significados: uno literal y otro metafórico. En el primero, el sentido es directo: el canal es el espacio por el que fluyen los desechos producidos por la dinámica de la ciudad, ya que la evacuación de los residuos es una de las funciones básicas de los sistemas urbanísticos. En el otro, la metáfora equipara el flujo de la inmundicia del canal con las formas de corrupción de la vida en la ciudad de México. La imagen despliega un propósito muy claro: exhibir las formas turbias y deshonestas de vida en la Capital frente a los pudorosos y honrados modos provincianos.

“Escúcheme, yo me ocupo todos los días... de ver pasar la historia diaria de la ciudad, es decir: observo, atestigo, examino, analizo, sí, por que no: juzgo la vida, la verdadera historia de la gran ciudad, cada vez más grande, más turbia, más difícil de comprender, o no sé, digo que tal vez más difícil, a medida que las aguas del canal corren más densas, es decir: más cargadas de material delator;... hace tantos años, tantos, como desde la muerte del señor Madero... desde entonces me he convertido en especialista de la ciudad, mi experiencia no la tiene ni el más planchado historiador, ni el periodista más águila, ni el confesor, ni el médico de más clientela, porque todos ellos no ven sino aspectos, partes de la vida, y yo abarco todo el panorama subterráneo... pues algo de todos ellos forzosamente pasa por el dichoso canal del desagüe...esa es la justicia de la vida: un rasero de pestilencia...” (108-110)

“El chofer miraba de soslayo al que parecía predicar...-“Está chillado.” Pronto este primer juicio se le hizo dudoso; en lo que lograba entender algo había de sus pensamientos al pasar por los tiraderos donde descargan los camiones de limpia, y con el espectáculo miserable de los pepenadores cuya tarea, según oye decir, enriquece las fortunas de personas muy estimadas en sociedad...” (111)

El que ese singular “investigador” de la ciudad ejerza su oficio desde la muerte de Madero implica una clara alusión al período revolucionario. Además, en su segundo párrafo la cita aborda con claridad el tema de los pepenadores cuyo trabajo ha enriquecido a “personas muy estimadas en sociedad”. El texto denuncia a una elite que amasa fortunas mediante el control y explotación de los pepenadores. Su referente son las elites del gobierno de la Revolución ejerciendo el control sobre ellos, igual que sobre los comerciantes, obreros, campesinos y burócratas. Todos, bajo el rótulo de sindicatos u organismos únicos, es decir, el monopolio del poder cupular del partido.

Jean Franco, uno de los pocos autores que se han ocupado de analizar esta novela, afirma lo siguiente sobre este punto:

El ‘anacrónico personaje’ (p 112) supera en infinito la perspectiva ética acostumbrada y el concepto cristiano de la existencia para comunicar <<la interpretación escatológica de la ciudad que allí vive su agonía, dicho con más llaneza: que allí remata y cifra su lucha diaria, su historia verdadera, digo: en sus detritus>>; lanzado en su tirada intemporal, bajo la mirada estupefacta (que en ella encuentra expresadas claramente muchas de sus propias reflexiones sin formular), viste las galas mesiánicas, <<confesor, juez y profeta>>(p116) y proclama su concepto apocalíptico de la historia en un arranque lírico muy significativo (Franco, 1989, p. 536).

Como se ve, Franco no enfatiza el sentido crítico del pasaje citado. Para mí lo valioso del texto radica en que también denuncia a los traidores de la Revolución, al gobierno, a un partido político y a una ciudad en específico. Porque es en la conjunción de esos elementos donde se constituye el polo ético y espacial respecto a las formas de vida provinciana que constituyen el eje temático de la novela. Otro argumento para esta afirmación es que, en los años cincuenta, todas las instituciones federales tenían su

asentamiento en la ciudad de México, razón por la cual, la corrupción de la ciudad, de la Revolución y la de los gobiernos emanados de ésta, corren paralelas.

Carballo y Franco coinciden en que el estrafalario personaje del segundo capítulo es la reverberación de otros personajes de las novelas de Yáñez, como Lucas Macías de *Al filo del agua* o el Amarillo de *La tierra pródiga*; y, aunque con argumentos diferentes, ambos coinciden en señalar que “estas páginas centrales proporcionan el significado de toda la novela” (Franco, 1989, p. 536). Para Carballo se trata de una novela río por el que fluyen las múltiples posibilidades de la vida y el desdoblamiento de sus personajes. Y refiriéndose al chofer del taxi afirma: “Él y su artefacto mecánico se pueden equiparar con el camino y la posada de Chaucer...” (Carballo, 1986, p. 402).

**Los mitos de la ciudad.** *Ojerosa y pintada* muestra también las aspiraciones de éxito y riqueza que motivan a los provincianos a migrar a la ciudad y, aunque ofrece muchos ejemplos (como el guerrerense que abordó el taxi en la terminal Nezahualcoyotl para ir a Serapio Rendón 198, y que venía decidido a triunfar en la ciudad de México “cueste lo que cueste”), retomaré aquel en el que (I-13) un provinciano joven que llegó a la capital en busca de fortuna y un trabajo que nunca encontró, pero cuya búsqueda le ha hecho vivir ya las amargas experiencias que (como un ritual de paso) todo inmigrante está obligado a padecer para poder llegar a ser cabalmente un habitante de esta ciudad:

“-¡Puras apariencias! La empleomanía no es camino para conseguir lo que tú pretendes en México: dinero, poder, amistades, placeres, variedad constante. –Todo puede ser un trampolín; lo importante es tenerlo; después, ya se verá. –No trampolín, sino red: muy pronto no podrás romper sus hilos, te contentarás con intrigar un ascenso, con obtener algunas ventajas, con esperar el favor de los personajes en turno, con defenderte de las envidias de los amigos. Por ejemplo, tú no conoces la angustia de llegar tarde cuando vigilan tu puntualidad con ánimo de fastidiarte; la impaciencia cuando viajando en un tranvía o en cualquier vehículo, se te interponen altos interminables, mientras ves cómo corre la manecilla del reloj, indicándote retardos irreparables; quisieras que el carruaje llegara a la esquina antes de la luz roja, o que se pasara la señal, o que se parara el reloj; estas son las formas modernas de la esclavitud en una gran ciudad. Luego contar los minutos que faltan para salir del trabajo. En fin... Con todo, en ti tengo puesta toda mi esperanza; si es posible, consígueme hoy mismo cualquier empleo”. (70)

Este diálogo, entre dos pasajeros del taxi, uno joven y provinciano que recién ha llegado a la ciudad para conquistarla y conseguir dinero, poder, amistades y placeres, y otro, viejo y desengañado que ha sido burócrata durante su vida y que, uncido al reloj del

trabajo burocrático, ha padecido ya la tiranía del tiempo psicológico en el que los sufrimientos se vuelven interminables y los gozos efímeros.

El contenido del diálogo ilustra muy bien los rasgos esenciales de la vida en la ciudad de México: la tortura incesante del tiempo del reloj que se diferencia del que se percibe en el campo o en la provincia porque éste transcurre al ritmo de la naturaleza, al ritmo de la reproducción de la vida vegetal y animal; mientras en la ciudad transcurre al ritmo artificioso de la producción industrial, administrativa o comercial; o en el instituido por la lógica del mercado bursátil, que operan casi invariablemente bajo una gran tensión que reifica al sujeto y lo somete a la vigilancia y a la amenaza permanentes. Estas formas de tortura psicológica o de violencia simbólica son los rasgos que mejor caracterizan la vida moderna en la ciudad; y ellos desmienten lo que afirman sus mitologías.

### 3.4.3. Análisis e interpretación de la espacialidad

**Los referentes espaciales.** No es la primera vez que se recurre en la novela al motivo del viaje de un héroe o personaje caracterizado, como procedimiento para entrelazar y unificar aventuras o episodios muy diversos que considerados aisladamente no se relacionan entre sí. Además, según la caracterización del personaje, este procedimiento ofrece la posibilidad de una focalización interna y de cierta calidad en la mirada.

Es precisamente el procedimiento al que recurre el autor en esta novela. El personaje central es el ruletero (el taxista) honesto, honrado, generoso y hasta temeroso de Dios, que, en razón de su oficio, se desplaza por toda la ciudad convirtiéndose en sujeto-testigo de la vida cotidiana de la ciudad a partir de los testimonios –voluntarios o involuntarios- de sus pasajeros. En conformidad con su caracterización como personaje honesto y religioso, la mirada –mejor, la escucha- del sujeto testigo es particularmente sensible a la calidad moral de sus pasajeros y de sus historias.

La descripción del espacio urbano se realiza, la mayor parte de las veces, desde la perspectiva móvil del chofer, y la expansión descriptiva se basa fundamentalmente en la mención consecutiva de la nomenclatura de las calles y avenidas por donde va circulando, hasta el punto de que podría reconstruirse a partir de esa nomenclatura la casi totalidad del entramado de la ciudad en la época considerada.

En esta novela la descripción del espacio urbano puede clasificarse en tres conjuntos: 1) descripción de los espacios físicos (calles, avenidas, plazas, sitios característicos, edificios y monumentos); 2) descripción de espacios institucionales (la penitenciaría, los tribunales, el Hospital General, la Cámara de Diputados...; y 3) descripción de espacios de diversión (centros nocturnos, cabaretes, antros...).

La descripción de los espacios físicos se realiza fundamentalmente por la nomenclatura de las calles y avenidas por parte del narrador y de sus pasajeros; pero también a partir de expansiones predicativas que califican el espacio por el tipo de movimiento o actividad que se realiza en su ámbito (v. g., aglomeración de personas y embotellamientos en horas pico).

El ejemplo más notable de descripción de espacios físicos por enumeración consecutiva de sus elementos viales o monumentales se ofrece en el siguiente pasaje:

“Siguió por las calles de la Soledad. Merodeó entre los comercios de Jesús María, de paso al mercado de la Merced (...) Pasó por el Hospital Juárez (...) Avenida Veinte de Noviembre (...) Nezahualcoyotl, frente al jardín (...) -Cuánto me cobra por llevarme a Serapio Rendón (...) Le digo la verdad: vengo decidido a conquistar a México (...) ¿Aquello es Catedral? (...) El Palacio de Hierro, el Puerto de Liverpool (...) ¡el Zócalo!... ¿El Palacio Nacional? (...) -El Sagrario (...) -¿Por dónde queda el Museo? (...) La Avenida Cinco de Mayo. Allí tiene el Monte de Piedad (...) Palma, Isabel la Católica, Motolinía, Bolívar (...) -Allí tiene la Alameda y a la izquierda el Palacio de Bellas Artes. Esos edificios, los más altos, (son) las Compañías de Seguros<sup>28</sup> [...] ¿El hemiciclo a Juárez? Al fondo el Monumento a la Revolución (...) Más montones de periódicos<sup>29</sup> (...) - El famoso Caballito, aquí debe comenzar la Reforma. -Vea usted a la izquierda; y al fondo, Chapultepec. -¡Chapultepec! Esa es la calle de Bucareli [...]” (46-50)

Como podemos ver, se trata de una descripción en la que el topónimo “ciudad de México” se realiza, no a través de amplias series predicativas o metáforas cargadas de emotividad -como en el caso del “valle de México” en *El águila y la serpiente* – sino mediante la enumeración de sus calles, de sus monumentos y de sus edificios emblemáticos más significativos, como suele ocurrir en los recorridos turísticos rápidos en coche o en autobús. La descripción es realista y objetiva, sin desbordamientos emotivos.

Tratándose del corazón de la ciudad de México en los años cincuenta, difícilmente habrá otra ruta que ofrezca mayor “legibilidad” y mejor síntesis de la imagen de la ciudad.

<sup>28</sup> El taxista le está mostrando la Torre Latinoamericana, a sólo unos meses de haberse construido.

<sup>29</sup> Le está mostrando las Casas *Excelsior* y *El universal*, en las esquinas que forman Reforma, Juárez y Bucareli cuyo centro de la glorieta ocupaba la efigie ecuestre de Carlos IV, hoy (2007) en la plaza Tolsá. Y de donde tomó el nombre el edificio más alto ahí construido “*La torre caballito*”.

Kevin Lynch ha escrito: “una ciudad legible sería aquella cuyos distritos, sitios sobresalientes o sendas son identificables fácilmente y se agrupan, también fácilmente, en una pauta global” (Lynch, 2004, p. 11). Es precisamente lo que ocurre en la ruta que en esta ocasión recorre el taxi para mostrar el centro de la ciudad a su joven pasajero en trance de inmigrar: se trata de un recorrido que permite hacer una lectura sencilla y transparente, no de toda la ciudad, sino de su traza matriz; un corte longitudinal Este-Oeste que muestra la ubicación de los elementos físicos que la caracterizan y distinguen de todas las demás ciudades del Mundo.<sup>30</sup>

Pero no todas las descripciones se realizan por enumeración o “listado”. Siguiendo la tipología propuesta por Philippe Hamon (1981: 40), encontramos descripciones (generalmente breves) de los espacios urbanos mediante expansiones predicativas que designan el tipo de movimiento o de actividad que se desarrolla en su ámbito en ciertos momentos. Veamos algunos ejemplos:

“-Vámonos bajando aquí – dice un pasajero a su compañero -. Llegaremos más pronto. ¿Cuándo podrá moverse la larga cola doble, triple, de camiones, coches y tranvías? Los embotellamientos de siempre. Y está intolerable barahúnda de claxon, que quisieran repetir el milagro de Jericó...” (70)

“El ruido de los tranvías, de los camiones, al pasar, cortaba las voces miserandas (de los viajeros pobres que acaban de abordar el taxi) (...) En el estribo de los camiones, los cobradores gritaban, cantaban el nombre de la ruta, combinándose con golpes en las carrocerías a la voz de “¡suben! -¡bajan!” –“hay lugar para-dos” (...) En las inmediaciones de las esquinas, aprovechando la menor detención, el asalto pertinaz de los billeteros (...) Aglomeraciones en las esquinas, al abordaje de tranvías y camiones, en lucha desesperada (...) Los ríos de gente se precipitaban, caudalosos. (...) Desesperación de largas colas inmóviles de vehículos, de interposiciones que dificultan el tránsito, de señales rojas que marcan alto en los momentos de ganar la bocacalle y se hacen interminables, agravando la anterior angustia de calcular si logrará pasarse antes del cambio de luces, con ansia de llegar a tiempo. Fiebre de la circulación. Zozobra de la ciudad (95-96)

“Los personajes descendieron y se internaron en una calle privada, con edificios iguales a uno y otro lado. Las criadas en conjunto abigarrado, discutían con un vendedor de vestidos en abonos, que cargaba un rehilete del que pendía diversidad de trajes corrientes. Feria de vulgaridades. Pasaban comerciantes y artesanos domiciliarios,

---

<sup>30</sup> Otro ejemplo muy semejante al que aquí se analiza lo constituye el recorrido que hace el taxi cuando se convierte en “colectivo” (pesero), subiendo y bajando pasajeros a lo largo de la ruta que va de Tacubaya al Zócalo por la avenida Revolución y Reforma. Los edificios y sitios emblemáticos que vieron el chofer y los pasajeros del taxi son: el Puente de la Morena, la parroquia de Tacubaya, la Ermita, los edificios de Salubridad, el edificio del Seguro Social, Reforma, la fuente de la Diana, la Escuela Bancaria, la Glorieta de Chapultepec, el Caballito, el Hotel del Prado y el Zócalo. En casi todos los viajes (“dejadas”) que hace el taxi, se nombran los símbolos que identifican el rumbo: el árbol de la Noche Triste cuando hace el viaje a la refinería de Azcapotzalco, y el canal desagüe cuando va a la Penitenciaría.

pregonando sus productos y oficios: verduras, frutas, pájaros, tierra para macetas, 'algo que afilar', 'paraguas que remendar', zapatos que componer, 'piezas que soldar'. Deambulan mujeres con canastas; camiones repartidores de gas, de hielo, de refrescos; tipos de clase media y gente del pueblo. La calle poblada de tendejones y pequeños talleres: tapicería, fontanería, mecánica, composturas eléctricas y de radios" (72-73).

Finalmente, encontramos descripciones fugaces (como flashes) de paisajes nocturnos de la ciudad.

"La Basílica. La Calzada de la Virgen. La garita de Peralvillo. Los puestos callejeros. Los perros nochednegos husmeando entre los basureros" (23).

"Pronto desembocaron en la plaza de Loreto. La masa de la enorme cúpula emergía sobre la indecisa claridad. En los árboles cantaban los pájaros. Las luces de la iglesia se habían encendido" (41-42)

"...ni pude gozar lo que para mí es la gran diversión de todas las noches: el río de gente, los anuncios luminosos, la fiesta diaria que es andar por la avenida Juárez, por Madero, por San Juan, por dieciséis de septiembre, por Cinco de Mayo (...) De todas maneras es bonito: la avenida Juárez de Noche..." (173-174)

Ejemplifiquemos ahora lo que aquí hemos llamado "espacios institucionales", como la Penitenciaría, los tribunales, el Hospital General, la Cámara de Diputados, etc. En estos casos el espacio se describe invariablemente por el "ambiente" que domina y por el tipo de actividades que se desarrollan en su interior, consideradas casi siempre bajo un ángulo moral. He aquí algunos ejemplos:

"Frente a la Penitenciaría, en el barullo a la salida de los juzgados, el grupo inconfundible de los agentes o "coyotes", que formando una banda con vastas ramificaciones de intereses, hacen y deshacen dentro del establecimiento, dominan en los tribunales y acaparan asuntos. -Me comprometo a que hoy mismo sale; pero le cuesta dos mil lanas; no importa que haya matado a un rey... -Le conseguiremos una celda de distinción, con radio y todas las comodidades, no más que hay que apoquinar lo necesario. -Aunque no sea día de visita y haya mucho rigor, por cincuenta macanas haré que usted vea a su preso y le meta ese colchón" (99).

A continuación, un diálogo entre dos abogados que abordaron el taxi justo frente a la Penitenciaría:

"-¡Los jueces!, ¡los jueces penales, principalmente! Si no fueran como son, tampoco seríamos lo que somos (...) -Y a los agentes del Ministerio Público, ¿dónde los dejas? - ¡Y a la maquinaria toda de la justicia! -Maratón de vena...dos (...) Corrupción de corrupciones y todo corrupción, como dijo el sabio. (...) La elegancia de ambos personajes, mejor observada por el chofer, era insolente. -'Parecen un par de pillos, mal disfrazados'. Lenguaje, reticencias, tonos, señas, gestos, los asemejaban en la reflexión del chofer a la gente del hampa, que tanto conocía..." (101-103).

Cito abajo otro ejemplo de espacio institucional:

“Inmediaciones del Hospital General. Funerarias, marmolerías adyacentes. –‘Para que no tengan que ir lejos los clientes’. Montón de historias (...) ¿no se habrá muerto? Creo que no amanecerá, lo dejé aliviadito, a ver si consigo que me dejen entrar aunque no sea día de visita, pasó la noche, no me dejaron verlo (...), hasta los mozos son intratables, no digamos las enfermeras y los médicos (...), feria de ansiedades a la puerta del edificio, garrulería de los estudiantes, de las amigas de los estudiantes... Sangre, pus, esquiras, sudores, lágrimas, algodones infectos, desechos humanos” (137).

Por último, en la novela se describe también el ambiente y el movimiento de los “espacios de diversión” (3), como son los cabaretes y los antros populares o elegantes, estos últimos frecuentemente disfrazados bajo fachadas respetables. Un músico violinista que trabaja en uno de esos “antros” le cuenta al chofer:

“-Yo trabajo hasta estas horas, o más tarde con frecuencia, en el *Mil y una noches*, ¿usted ha estado alguna vez allí?, es horrible, y hay momentos de volverse locos, de malos alientos, de sudores durante horas y horas, sin ninguna ventilación, casi a oscuras, todo apretado: de no darse un paso; a lo que añade usted la música continua de dos orquestas, el vocerío interminable, la clase de gente que concurre, la grosería confianzuda de las fichadoras, de los cantineros, mozos y dueños del antro. Antro, sí. (...) –Siempre nos hacen las cuentas a su modo, aunque cubriéndose para no tener dificultades con el sindicato; no digamos a las fichadoras, que no tienen quien las defiendan y todos tratan de explotarlas: esto que no son unas blancas palomas, y a su vez exprimen al que se les pone por delante, queriendo ganarles la competencia a sus explotadores... -Algo de lo que se me hace más insoportable es la decoración del cabaretucho, con pretensiones de crear un falso ambiente oriental: puro cartón, puro mal gusto.” (37-38)

Ahora el viajero es un general que busca a su mujer infiel en un salón de belleza que en realidad era la fachada decente de un prostíbulo elegante:

“Era un edificio de cuatro pisos. De los locales de la planta baja sólo el salón de belleza estaba abierto, magníficamente iluminado (...) El chofer (...) recordó los salones elegantes que son mampara de otros negocios muy exclusivos con accesos a pisos muy superiores frecuentados por damas otoñales –‘dicen que mujeres de generales, de viejos ricos’ (...) Una mujer cubierta con pañoleta salió del edificio y entró en el salón de belleza. La calle obscurecida, poco transitada. –‘Muy a propósito para esa clase de enredos.’” (151 152)

Merece mención aparte la referencia, que no la descripción, del canal de desagüe, por parte del pasajero “de traza estrafalaria” que aborda el taxi en las inmediaciones de la carretera a Puebla, y cuyo discurso grandilocuente ocupa toda la segunda parte de la novela significativamente titulada “Parteaguas”. O si se prefiere se trata de una descripción metafórica de “la historia diaria de la ciudad” (o sus equivalentes: “la vida incesante de la ciudad”, “la historia que corre, casi como una película”) por comparación inesperada con el flujo de aguas negras en el gran canal. Es decir, el estrafalario personaje que se declara “especialista en la ciudad” y se presenta como “confesor, juez y profeta”, está calificando a



la ciudad en términos “escatológicos”, es decir, como una urbe corrupta y corruptora, como una ciudad moralmente hedionda, como una ciudad muladar, en suma, como “ciudad cloaca”. Pero, además, su actitud ante la ciudad así caracterizada es de condena y denuncia, cuasi-proféticas. De aquí la referencia al Apocalipsis (donde se denuncia la corrupción de la gran Babilonia) y a los profetas del Antiguo Testamento (que echaban en cara sus prevaricaciones al pueblo de Israel). Dice el filósofo-profeta:

“Yo aspiro a ser profeta en mi propia tierra, compenetrarme con las enseñanzas del canal, para un día no lejano arrojar sus inmundicias al rostro de la sociedad, en busca de que se avergüence y se arrepienta...” (114)

Nuestro personaje resume en esta sentencia lapidaria su visión de la ciudad: “corrupción de corrupciones y todo es corrupción” (115). El síndrome de Sodoma y Gomorra se manifiesta a flor de tierra en este texto, y no se puede menos que evocar la expresión de otro pasajero despechado que exclamará un poco más adelante: “Cómo me complacería que México ardiera, que no quedara piedra sobre piedra” (163).

Lo grave del caso es que esta breve sección intitulada “Parteaguas” funciona en la economía de la novela como un episodio-marco que confiere unidad y sentido a todas las historias de la sección precedente (“Cuesta arriba”) y a las que vendrán después (“Cuesta abajo”).<sup>31</sup> De hecho parece funcionar como un “discurso prefacial” *in media res*, ya que contiene el proyecto ideológico central del autor: *mostrar que la ciudad de México profundamente penetrada por la corrupción moral en todas las esferas de la vida individual e institucional.*

**Relación de los personajes con el espacio.** El tipo de relación con los espacios urbanos varía según los personajes. Si comenzamos con el Chofer, se puede afirmar que, en cierto modo, esa relación es de dominación, en razón de su oficio que le permite conocer a fondo todos los rincones y rumbos de la ciudad. Como le dice un pasajero “norteador” (extraviado) a quien recoge para devolverlo a su hotel: “andar despreocupadamente por

<sup>31</sup> El propio chofer llega a reinterpretar el sentido de su trabajo a la luz del filósofo-profeta estafalario. El narrador dice: “a su mujer le contará el encuentro con el chiflado del canal, aunque sepa de antemano el comentario: ‘que puntada irse a parar frente a tanta cochinidad, soportar la pestilencia’; para qué responderle: ‘Y yo, ¿qué otra cosa hago todo el día para mantenerlos?’” (132). Y en otra parte el mismo chofer afirma que se parece al ‘hombre del gran canal’, porque no puede evitar que algunas parejas fornicen en el asiento trasero de su propio auto. “La culpa es de la ciudad”, dirá en su monólogo interior para disculparse (175-176).

todos los rumbos, conocer los vericuetos, y todavía más, adivinarlos, como perro de presa. Saberse una ciudad, pienso yo, es dominarla”. (198)

Y justamente porque conoce bien la ciudad, el chofer sabe también que se trata de una ciudad peligrosa, por lo que su relación con la misma está marcada por el temor y la cautela. Las alusiones a “los peligros de la calle”, particularmente en horas nocturnas, se multiplican a lo largo de la novela. Por eso el chofer busca siempre el itinerario mejor iluminado: “a cada paso recordaba el dinero que traía consigo y los peligros del asalto”. (37)

Sin embargo, nuestro personaje se relaciona positivamente con los barrios céntricos de la ciudad, que él contrapone a los “barrios tenebrosos”. En efecto, su “gran diversión todas las noches” son: “el río de gente, los anuncios luminosos, la fiesta diaria que es andar por la avenida Juárez, por Madero, por San Juan, por Dieciséis de Septiembre, por Cinco de Mayo”... que él quisiera recorrer incluso a pie, “a gusto, deteniéndome, mirando a mis anchas...(.) De todas maneras es bonito: la Avenida Juárez de noche: luego, de allí, encandilado como quien dice, tengo que ir a los barrios tenebrosos, como quien dice, a los peligros de todas las noches: así es el oficio”. (173-174)

Por lo que toca al otro personaje central de la novela, el filósofo-profeta, su relación con la ciudad es, por supuesto, de repudio y de condena. Nadie puede relacionarse positivamente con una ciudad-cloaca. En todo caso se puede adivinar una especie de relación nostálgica con el pasado de la ciudad, con su época de esplendor, pero no con su presente:

“...en el canal descubrí la carroña esencial de una ciudad en que yo había visto el esplendor de Porfirio Díaz cuando el centenario, y había visto el esplendor de las procesiones de Corpus de los arzobispos, de las damas, de los carruajes, de los catrines, de muchísimos banquetes y bailes, de las iluminaciones, de los palacios, al fin y al cabo: ciudad de los palacios”. (116-117)

Resulta imposible referir aquí la relación con la ciudad de los más de cuarenta pasajeros (que son otros tantos personajes de la novela), que abordaron el taxi en diferentes momentos. Sólo nos atendremos a un ejemplo: el de la familia “porfiriana”, desplazada por la Revolución, que aborda el taxi en avenida Cinco de Mayo. El padre de familia comienza diseñando una división clasista del espacio urbano, para luego señalar cual es el espacio que corresponde a los de su clase:

“...las categorías sociales de la metrópoli pueden distinguirse por barrios o colonias: a la categoría porfirista, para no ir más lejos, corresponde la colonia Juárez y principios de la Roma; digamos a la callista la Cuauhtémoc, la del Hipódromo, Anzures y parte de las Lomas; Hay la categoría israelita, la siriolibanesa, con sus estilos arquitectónicos (...) Nosotros, cuya raíz es la misma que la de México, preferimos dividir la vida en las viejas mansiones del centro y en las residencias campestres de Tacubaya, Coyoacán, San Ángel”. (71-72)

De aquí podemos inferir cuál es el espacio urbano con el que dicen tener una relación de dependencia en razón de su clase. Pero se trata de una relación nostálgica, ya que alegan que ese espacio les fue arrebatado por la Revolución: “cuando logremos recuperar o que nos indemnicen lo que injustamente nos quitaron...” (71-72).

En cuanto a la relación de esta familia con la ciudad de México considerada en su totalidad, es también de carácter nostálgico, ya que se basa en la dicotomía entre un “antes” (que se acepta) y un “después” (que se repudia). Leamos otro fragmento de lo que dice el caballero porfiriano:

“-El crecimiento enorme de la ciudad, sin ton ni son, ha hecho de México un conjunto monótono y vulgar. Miren: qué casas, y así uno puede recorrer kilómetros y kilómetros. Todas cortadas por el mismo patrón. Antes, cuando la ciudad era pequeña, bastaba dar unos cuantos pasos para encontrar un edificio soberbio, que llamaba la atención. Por algo se le llamó la ciudad de los palacios. (78)

En suma, el señor se identifica nostálgicamente con la acotada ciudad colonial del pasado, pero no con su excrescencia caótica del presente.

**Los sociogramas dominantes.** Si consideramos los elementos del incipit, el sistema de las identidades (personajes) en esta novela es muy peculiar. Por un lado tenemos al personaje principal, el taxista, que se contrapone al conjunto de los pasajeros que van abordando el taxi sucesivamente, y que, como protagonista de sus respectivas historias, son otros tantos personajes de la novela. Pero entre estos últimos se destaca el predicador-filósofo-profeta cuyo discurso, como dijimos, ocupa un lugar estratégico en la economía de la novela, entre otras cosas porque contiene, según nuestra interpretación, el proyecto ideológico del autor.

La espacialidad se describe fundamentalmente mediante la mención sucesiva de calles, avenidas y espacios públicos que reflejan con precisión la trama vial de la ciudad en la época considerada. Pero también mediante la enumeración sucesiva de edificios públicos, monumentos y sitios emblemáticos que funcionan como símbolos identificadores

de la ciudad. Aunque no faltan descripciones cualitativas que califican las calles y otros espacios públicos por el tipo de actividad o movimiento que se registra en su ámbito en determinados momentos.

En cuanto a la temporalidad de la novela, como se ha dicho ya, los indicios remiten a los años cincuenta, época en que la generación que participó en la Revolución mexicana comienza a desaparecer y, con ella, la memoria viva de la misma.

El sociograma central que “trabaja” en la novela es el de la ciudad vista bajo su aspecto más negro y negativo: como moralmente corrompida y corruptora, como ciudad cloaca. Es decir, volvemos a encontrar el nivel valor (en sentido saussuriano), el viejo imaginario ya registrado en *Santa* que contrapone el campo que regenera y enaltece, a la gran urbe que degrada y corrompe. Solo que, en este caso el polo de la ciudad está marcado con tintes aún más negativos, sobre todo si tomamos en cuenta la imagen extraordinariamente cruda y sorprendente del gran canal de desagüe como metáfora de la vida cotidiana de la ciudad. La contraposición señalada se manifiesta con claridad si consideramos esta novela en su relación de intertextualidad con otras novelas del mismo autor, donde exalta la vida campirana y sus pequeñas localidades (v. g., *La tierra pródiga* o *Al filo del agua*.) Pero también se la formula explícitamente en diferentes pasajes de esta misma novela. Por ejemplo, el “fuereño” guadalupano del capítulo 3 (“cuesta arriba”).

“Tronó contra los líderes y contra la falta de honradez que abunda en la capital; en su pueblo no hay robos ni engaños; aquí en cambio, le han pasado tantos chascos, que a cada paso, ya no digamos al tomar un coche a deshoras de la noche, se encomienda a todos los santos, la Virgen por delante”. (22)

Y en otro pasaje, el viajero oaxaqueño “norteador” en la ciudad exclama:

“Es una ciudad enredosa. Llego a desesperar de entenderla. Siento, como ahora, impulsos de renunciar a ella y de volver a mi capital de provincia (...) lo que pasa es que a veces me asusta sentirme frente a un monstruo, dentro de su boca, que me traga, o mejor: que me chupa... (...) –En Oaxaca se habla mucho de los peligros que se corren de noche, aquí en la capital, usted sabe” (198-200).

El núcleo semántico que condensa el sociograma de la ciudad corrupta y corruptora es la expresión recurrente y redundante: “el chofer”, o sus equivalentes como “el ruletero” “el del volante”, “el hombre”; y por metonimia, “el automóvil”, “el vehículo” “el coche” “el carro”, etc. Lo que se comprende fácilmente si se considera que el sujeto testigo que ve

pasar la “corrupción diaria” en México a partir de las conversaciones de sus pasajeros acomodados en el asiento posterior del taxi, es el propio chofer.

Otro sociograma, también fundamental aunque secundario, que se articula orgánicamente al anterior es el de la Revolución mexicana. Éste tópico ya se insinúa en diferentes pasajes de la novela. Por ejemplo, refiriéndose a la “canalla” y a los “pelados”, los aristócratas “porfirianos” de los que ya hablamos afirman que “la revolución los soliviantó”, y no hay poder alguno que los ponga en su sitio...” (79); el predicador-profeta afirma que el proceso de corrupción de la ciudad comenzó con la muerte de Madero<sup>32</sup> y Pino Suárez (116); en una ocasión abordan el taxi unos veteranos de la Revolución que recuerdan “los buenos tiempos”; y en uno de sus soliloquios el propio chofer evoca a los “ahorcados y a los fusilados” de la Revolución (174).

Pero el tratamiento central de este sociograma se da al final del último capítulo, donde se habla de la muerte del General Robles, el último jefe –ya retirado a la vida privada- que encarna en su persona los ideales prístinos de la Revolución:

“-Revolucionario inmaculado, lleva en la sangre los principios de la Revolución, las justas aspiraciones del pueblo, que siente y practica lealmente, sin demagogia; es uno de sus héroes indiscutibles, una de sus legítimas glorias. Ejemplo en la guerra y en la paz, en los puestos públicos y en la vida privada. Sería una pérdida inmensa, irreparable...” (204).

Como en *El águila y la serpiente*, el sociograma de la revolución se contrapone semántica e históricamente (dimensión valor) al orden despótico instaurado, primero por Porfirio Días, y luego por el usurpador Huerta. Su núcleo condensador es aquí la expresión “General Robles”, o simplemente “el General”.

La muerte de este jefe revolucionario representa simbólicamente en la novela, la muerte de la verdadera Revolución. De lo que se desprende que aquí también se sustenta, como en *El águila y la serpiente*, la tesis de la Revolución malograda o traicionada.

---

<sup>32</sup> Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, presidente y vicepresidente de México, respectivamente, fueron asesinados por los partidarios de Huerta en las afueras de la cárcel de Lecumberri, muy cerca de donde apareció el filósofo y analista de la ciudad que los menciona.

### 3.5. Prospectiva de la novelística de fin del Siglo XX (1964-2000)

En esta última parte del tercer capítulo, como se advirtió, hemos modificado la rutina que veníamos utilizando en los análisis en virtud de la riqueza y extensión de la novelística mexicana del siglo XX. Dichos cambios consisten principalmente en lo siguiente: a) el grupo de novelas del corpus pendiente de analizar, ha sido organizado en un solo paquete, como si se tratase de una sola gran novela; b) la reseña y comentarios a este grupo de novelas con sus ejemplos de espacialidad se han abordado de un modo más flexible y casual; c) se mantienen los mismos criterios de categorización de los espacios, pero se evita el empleo de la terminología sociocrítica por considerar inapropiada su utilización para el análisis de textos en paquete. Pero es muy importante precisar que el análisis (o al menos una exploración comentada) de este grupo de novelas resulta indispensable por varias razones: a) porque nos permite ofrecer una visión general del curso que siguió la novelística mexicana en la última parte del siglo; b) nos permite documentar y exponer mediante algunos ejemplos generales los rasgos relevantes de su tratamiento de la espacialidad y; c) nos ha permitido establecer las diferencias esenciales de la espacialidad dominante en este grupo de novelas respecto a las que cubrieron la primera mitad del siglo XX y de la cuales nos hemos ocupado ya en este ensayo.

#### 3.5.1. La situación de la novelística de fin de siglo

La producción novelística de la primera mitad del siglo XX, como hemos visto, estuvo monopolizada por el discurso y por los temas de la Revolución mexicana. Sin embargo, de modo repentino, al entrar a los años sesenta, muchos de los escritores abandonaron ese tema para abordar asuntos muy diversos, muchos de ellos centrados sólo en los aspectos formales del género. Margo Glantz ha advertido que, a mediados de los sesenta, México contaba con una consolidada nómina de escritores de la talla y jerarquía de Rulfo, Arreola, Garro, Castellanos, Spota, Ibarguengoitia y Garibay, una primera categoría que estaba secundada por otra emergente: Leñero, Mojarro, García Ponce, Del paso, Pacheco, De la Colina, Zepeda, Poniatowska y otros. Estos grupos de escritores que, produciendo obras originales y de calidad mantenían la estabilidad del campo literario en el México de esos años, de pronto, se vieron sorprendidos o “rebasados” por una generación de aspirantes a escritores que hablaban, pensaban y escribían como adolescentes, porque en realidad eso eran, y que en el medio serían conocidos como los escritores de “**la Onda**”.

En efecto, se trata de una generación de jóvenes que surgió en la ciudad de México y comenzó a publicar a mediados de los años sesenta, introduciendo cambios cualitativos importantes en la novelística mexicana de esta época. Para Glantz:

...este fenómeno, la gestación de una corriente literaria que se va contagiando de influencias cosmopolitas a la vez que se inspira en la tradición anterior, aunque pretende ser en el fondo una narrativa de ruptura, crea a fin de cuentas un terreno nuevo en el que deberá surgir de verdad la gran novela mexicana (Glantz, 1979 , p. 90).

Debo matizar esta cita con un dato de significado espacial muy importante para este trabajo: a diferencia de lo aportado por los otros, en la producción novelística del grupo de la “Onda”, la ciudad de México es un elemento *sine qua non*. Es por eso que, en esta última parte del ensayo, he puesto el énfasis del análisis en él.

Es obvio que además de los aspectos mencionados hubo otros muy importantes, por ejemplo, el hecho de que en el contexto latinoamericano había ocurrido ya, o estaba ocurriendo, el fenómeno que conocimos como “el boom literario latinoamericano” que exportó de este continente al mundo entero su filosofía, su etnología y su economía; pero sobre todo, la imagen de su geografía natural y los dialectos del español latinoamericano. Al tiempo que en Europa aparecía y se revaloraba el término y el concepto de juventud. Un sector de la sociedad que desde los años cincuenta ganaba terreno en manifestaciones como la producción musical y el deporte; y que ahora, gracias a los textos de filósofos europeos en general, y a los del grupo que reunió la Escuela de Frankfurt, en particular, comenzaba a hacerse sentir como un actor importante de la sociedad, o:

¿Sería mejor afirmar con Sartre que el joven debe aprender a impugnar (*contester*) todos los valores constituidos y que éste ha de ser un credo vigente a cualquier edad? O para acumular teorías, ¿diremos con Marcuse, ese viejo que ahora se vuelve joven a los 70, que la sociedad de consumo está enferma y que hay que reconstruirla y como corolario que a los jóvenes toca derruir lo caduco para sustituirlo? (Glantz, 1971, p. 4).

Pero, al fenómeno de la “Onda” no lo explican sólo los factores externos y es necesario enfocarlo, cuando menos, desde dos aspectos de carácter local: uno es económico y el otro urbano. El primero ha sido denunciado por dos novelas del primer grupo de este ensayo e indica que: a cuatro décadas de consumada la Revolución, la sociedad mexicana seguía siendo rural, aunque en la capital se habían generado una elite pudiente y una clase media aburguesada lo bastante amplia como para generar sus propios escritores y su literatura. Estos novelistas se dieron a la tarea de ajustar su realidad y su visión a sus

novelas. No obstante ese hecho, los novelistas “tradicionales” siguieron siendo la base real, la más importante y la más sólida de la novelística mexicana; dejando para los de la “Onda” sólo el mérito acotado de sus innovaciones.

Otro argumento que apoya mi apreciación consiste en señalar que, la novela de la “Onda”, no contiene los valores propiamente nacionales, sino un puñado de ellos que operan como instrumento de una invasión vehiculada por la ideología burguesa surgida principalmente en Norteamérica. Por eso la “Onda” es inconcebible sin el estilo de vida burguesa y sin el desarrollo urbano; ese es su verdadero y casi único rostro:

Los personajes aquí son jóvenes, ociosos y pudientes que gustan del rock, la diversión, la droga y el cine. Suyos son los esquemas y valores que propone la sociedad norteamericana, el nuevo modelo cultural de la época (.). El placer es el máximo valor. Extrovertida, ruidosa, llena de gente, esta novelística tiene también afanes de pasar a la historia y de abrir nuevos caminos y códigos; y en su momento lo logró (Sefchovich, 1987, p. 169).

Cabe agregar un tercer aspecto que se explica por los avances urbanísticos y la modernización tecnológica y mediática, pues para 1960 hacía tiempo que la ciudad de México había roto los límites de su traza original y se desbordaba a gran velocidad hacia los cuatro puntos cardinales y, en esa expansión, también se re-estratificaba socialmente. De modo que, mientras que suburbios como el Pedregal y las Lomas recibían a las familias más pudientes, que abandonaban el viejo y sombrío primer cuadro de la ciudad en pos de las bondades y el confort que ofrecía la arquitectura organicista procedente de Europa y los Estados Unidos, otras colonias como la del Valle o la Narvarte recibían hombres de una pujante clase media que mediante un empleo fijo podía disfrutar ya de los privilegios del funcionalismo arquitectónico moderno, dejando el viejo centro sólo para la operación de sus a veces muy modestos negocios. En esta nueva realidad, como se verá más adelante, el automóvil y el transporte público moderno desempeñaron un papel crucial.

Pero hay algo más, como la ciudad de México no estaba constituida sólo por las clases media y por la adinerada, sino por vastos cinturones de miseria que acorralaban a la cosmopolita y que, en su calidad de espacio novelado, excepción hecha de la *Región más transparente*, sólo aparecieron una y dos décadas más tarde en las plumas de escritores (como Ramírez: *Chin Chin el Teporocho*, y Azuela: *Un tal José Salomé*) que, aunque



contemporáneos de la “Onda”, fueron ajenos al grupo. Esto se debe a que la escritura de la “Onda” solo se concibe en relación con las clases media y alta, es decir las aburguesadas.

Como conclusión de esta parte, diré que no obstante el peso de los factores internos y externos mencionados, y lo inobjetable de las aportaciones que hizo al género, es claro que el fenómeno novelístico de la “Onda” no alcanza el rango de movimiento nacional, como a veces ha sido tratado por la crítica. Ya que, contrario a los valores que postula, a los elementos que amueblan sus escenarios y en general al mundo que describe, en los años sesenta México era un país predominantemente rural, y para los novelistas de este grupo, el país y el mundo no sólo son urbanos y cosmopolitas, sino que comienzan y terminan en las colonias del Valle y Narvarte. En tanto la base de la producción novelística con la escala, el sello y los valores nacionales, estaba formada por los escritores de las generaciones previas, porque eran ellos quienes estaban produciendo la verdadera “novela mexicana” de esos años. Donde sí hallo asombrosas coincidencias es en la valoración que se ha dispensado a la corriente novelística de la “Onda” con la falacia del llamado “milagro mexicano” que anunciaba la conversión de una sociedad rural en cosmopolita, debido tal vez a la tradición centralista de la cultura, o al discurso demagógico de la Revolución imperante en el país, pues el fenómeno del desarrollo, que era un hecho inobjetable, estaba circunscrito a zonas muy específicas de la metrópoli; pero se publicitaba como si se tratase del país entero.

### 3.5.2. Los aspectos innovadores en la novela de “la Onda”

El punto de ruptura entre la novela de la Revolución o la novela a secas y la de la “Onda” se dio con la irrupción, en esta última, de elementos que no habían sido explotados por los escritores de las generaciones previas: el estilo de la vida burguesa de las clases alta y media en una ciudad cosmopolita con los elementos que ello implica: rock, sexo, drogas, fragmentación familiar y el narcisismo que obsesionó a sus personajes por el tema de la juventud. Éste es el rasgo que mejor caracteriza y define a esa novelística. Se trata de una actitud, no exenta de artificio, “de preservar su adolescencia morbosamente y a veces hasta prorrogándola fuera de tiempo para ubicarse en una ridícula actitud de *play-boy* del subdesarrollo” (Glantz, 1979, p. 92), actitud para la cual, el héroe necesita de un espacio, pero no de un espacio a secas, sino de un espacio arquitectónico y urbano cuya tecnología

endulzara la vida doméstica: el teléfono, el televisor, el refrigerador, el tocadiscos, el automóvil y un objeto infaltable y crucial en estas novelas: **la grabadora**.

Lo dicho en las líneas anteriores puede resumirse en la idea de que, la novelística de la “Onda”, distingue dos grupos importantes de elementos, uno de recursos formales y otro de aspectos sociales. Al primero corresponde el uso de la grabadora y el lenguaje hablado, la trasgresión de la norma lingüística y el hermetismo o la inexistencia de los temas. El uso de la grabadora, por su parte, aparece como un recurso a veces tecnológico y a veces literario del lenguaje grabado y de la transcripción de parlamentos. Ese es uno de los cambios importantes: porque en ellas se sustituye el uso de la lengua formal por el de la lengua hablada violentando la norma ortográfica. Al segundo grupo corresponden categorías como el espacio urbano y el estilo burgués con sus respectivas implicaciones (juventud, drogas, sexo, narcisismo y ruptura familiar), además de una drástica reducción a la frivolidad en los temas que trata. Este último es quizás el punto de ruptura más importante entre la novelística de la “Onda” y sus contemporáneas.

Debo advertir que de las cinco novelas de este último grupo sólo las tres primeras admiten ser etiquetadas en la “Onda”. Se incluyó *La tumba* porque es la que inaugura el movimiento; *Gazapo* porque su calidad literaria significa un valioso soporte en esa corriente y porque contiene casi todos los elementos mencionados; en *El vampiro de la colonia Roma* hay un espléndido tratado de sociología urbana que desafía el tabú del sexo y la prostitución (masculina) para documentar sus prácticas en la ciudad de México de los setenta. *Un tal José Salomé* (que no es de la “Onda”) retoma el lenguaje literario tradicional para construir una metáfora del país y mostrarnos la devastación del paisaje natural en nombre de la expansión urbana con la consecuencia de su transformación espacial, visual y ocupacional que esa vorágine deja a su paso. Además, su escenario es el Rosedal, lugar cercano al Chimalistac de Santa. Finalmente, *Los desechables* se publicó en 2001 y funge aquí como referente de las tendencias novelísticas con que inicia el nuevo siglo: desempleo, violencia, estrés, adicciones y otros efectos perniciosos de la economía neoliberal.

### 3.5.3. Resumen de los argumentos de las novelas del grupo

**La tumba**, (1964) de José Agustín (1942- )<sup>33</sup>. Es una narración en primera persona, cuyo narcisismo desmedido salta del código formal al de la farsa sin aviso; aunque a veces con gracia. John Brushwood la resume así:

“La tumba no tiene ningún respeto por el orden establecido, ni en sus conceptos ni en su estilo. Su narrador es un escritor joven, lleno de aspiraciones, con automóvil y dinero, además de una cierta facilidad para decir agudezas. Es tragicómico, atractivo, devastador, pero carece de odio. No se nos muestra más tolerante de las chifladuras de su propia generación que de las suyas en particular. Hasta se ríe de sí mismo” (Brushwood, 1998, pp. 97-98)

Por mi parte, dudo que en su propuesta exista denuncia alguna y, más allá de la indiscutible originalidad del lenguaje y residencias estilo Luis Barragán, hallo sólo inconsistencias, como el incesto, la edad y el rol de Gabriel, cuyos hábitos no corresponden a un joven de quince años y, de existir, no podría ser tomado en serio sino por un niño loco.

La novela cuenta la historia de Gabriel Guía, hijo único, sin responsabilidades ni obligación familiar o social, su padre es rico y poderoso y él no pierde oportunidad para agredirlo, denostarlos o ridiculizarlo, un poco más que a su madre. También es estudiante de preparatoria en la Universidad Nacional a la que asiste sólo cuando le da la gana, ya que le causa aburrimiento. Escribe novelas de modo asistemático y su actividad cotidiana consiste en fumar y tomar licor en grandes cantidades y a todas horas porque vive visitando cafés, cantinas, clubes y, sobre todo, las ricas mansiones de sus amistades. Gabriel es una especie de “Don Juan” precoz y de tiempo completo que tiene sexo, en el orden de aparición, con cuatro de las seis mujeres que aparecen en la novela, incluso (de manera incestuosa) con una tía suya quien vino de visita de los Estados Unidos. Pero esos atributos y rasgos de conducta no son privativos de Gabriel, porque todos sus amigos hacen lo mismo. Gabriel vive obsesionado por el color azul y disfruta de un magnífico automóvil que, con motivo de su decimoquinto cumpleaños, le regaló su padre.

La novela es breve y su final ambiguo, aunque en él Gabriel comienza a pagar por su desprecio hacia las mujeres y hacia la sociedad, a la que siempre se refirió con adjetivos como el de la “suciedad” y otros. La trama finaliza con un suicidio simulado que intenta hacer creer al lector que ha leído una novela que él estuvo escribiendo durante el recorrido

---

<sup>33</sup> Ramírez, José Agustín. *La tumba* [1964] Edición de Grijalbo 2003. 99 pp.

de la historia que ahí se acaba. Pero su muerte es una broma más y su actitud cínica hacia el mundo y hacia la sociedad de la que obtiene todo y a la que no le aporta nada.

**Gazapo\***, (1965), de Gustavo Sáinz (1940)<sup>34</sup>. Esta novela consta de diez capítulos y aunque rica en elementos innovadores, carece de un argumento sólido (o explícito) porque aspira inscribirse en la lógica del *Nouveau roman* con fragmentos de discursos grabados, que se mezclan con conversaciones telefónicas para dar cuenta de una historia banal que gusta, pero que confunde al lector ordinario, por el artificio de su enunciación y por lo anodino de su trama. “Los proyectos de los personajes de *Gazapo* son nimios, pero son sus proyectos. El que algo les impida llevarlos a cabo va a suscitarles una molestia, pero ni muy profunda ni muy persistente como para inducirlos a un análisis de las causas por las cuales el mundo que se les opone ha sido constituido como ha sido constituido...” (Castellanos, 1981, p. 181). Brushwood observa algo muy semejante: “El humor del libro nos es familiar, aún cuando sus detalles concretos tal vez no corresponden exactamente a la experiencia de un determinado lector. Hay que añadir a esto un factor antiheroico, producido por el fracaso de unos planes cuidadosamente trazados por jóvenes que, además, dudaban de llevarlos a cabo”. (Brushwood, 1998, p. 98). A pesar del valor que reconozco en las citas, tengo mis dudas sobre si, en los personajes de *Gazapo* puede haber proyectos, incluso nimios, ya que, a diferencia de *La tumba* que alberga a un potencial novelista y una profesora o futura líder marxista, en ésta lo que observo en los jóvenes es un libre albedrío en espacio reducido y muy distante de cualquier proyecto humano.

El argumento de esta novela puede ser reducido a la anécdota en que el noviazgo (relaciones sexuales incluidas) entre Menelao, personaje central y narrador de la novela, y Gisela hija de un taxista, se ve amenazado porque el padre de Gisela se pasa la novela persiguiendo a Menelao sin que la pareja se de cuenta de ello. Ellos, además de novios, son habitantes de la colonia Narvarte. Pero es en la calle de Ayuntamiento, del centro de la ciudad, donde disponen de un departamento para ejercer su noviazgo y su sexualidad.

Esta historia, que incluye a un grupo más numeroso de personajes jóvenes, está construida en torno al hecho de que Arnaldo y Balmori, dos miembros del grupo, abordaron

---

\* En el inicio de la novela se define el término Gazapo: 1. Conejo nuevo. 2. Hombre disimulado y astuto. 3. cría de conejo. 4. Por extensión, fácil de cazar. 5. Mentira, disparate. 6. Cosa malsonante, indecente o vulgar.

<sup>34</sup> Sáinz, Gustavo. *Gazapo*. México [1965] 1972, Edición de Joaquín Mortiz. 187 pp.

el taxi del padre de Gisela y, sin saber quién era el taxista, Arnaldo le dijo a Balmori: -¿Ya sabes que Menelao mantiene relaciones sexuales con Gisela? Por eso la novela transcurre bajo la amenaza del padre enfurecido en busca del novio de su hija para ajustarle cuentas. Como la pareja lo ignoraba, Menelao siempre estuvo en peligro de ser ajusticiado por el padre de su novia. La historia concluye cuando **Vulbo**, otro amigo de todos, se entera del hecho y, a bordo de un taxi busca desesperado a la pareja de amigos, a quienes encontró cerca del cine Metropolitán e invitó a subir al taxi para llevarlos a la Vaquita Negra de Insurgentes, donde les informó del hecho y de que ya no había peligro porque había convencido al enfurecido taxista de que tal afirmación era falsa, y de que se trataba de un invento de Arnaldo para perjudicar a Menelao.

**El vampiro de la colonia Roma** (1979), de Luis Zapata<sup>35</sup>. En esta novela, el autor nos presenta un extenso monólogo estructurado en siete capítulos que simulan siete cintas de grabación magnetofónica. El dato es relevante porque el texto de la novela está elaborado en un lenguaje hablado rico y novedoso, porque se trata de una jerga nueva y popular que responde a un tiempo y a un lugar determinado: el de la ciudad de México de los años y setenta. Esta novela está escrita en un lenguaje que transgrede la norma lingüística: no utiliza mayúsculas ni puntuación y maneja las pausas mediante espacios en blanco. No obstante tal característica no altera el contenido ni la calidad literaria del texto; más aún, esa condición transgresora de la norma aparece aquí como una cualidad literaria que convierte el mensaje en exquisito y único. En la utilización del habla popular el texto se sublima y alcanza la dimensión del arte que le convierte en una versión moderna de la más granada tradición picaresca mexicana y española. Los epígrafes con que inicia cada capítulo de la novela confirman esa aspiración.

No obstante los méritos de su forma, lo relevante en esta novela es el asunto que trata: la prostitución masculina en la ciudad de México de los años setenta, un problema social real, pero hasta entonces ausente en la novela, que aquí se expone de manera lúcida y valiente:

“Y por extensión (...) el fenómeno ha sido excluido así mismo de la literatura mexicana, y salvo contadísimas excepciones, nuestros narradores han preferido soslayar el tema antes que abordarlo firmemente; cuando lo han hecho, más que una pronunciación de

---

<sup>35</sup> Zapata, Luis. *El vampiro de la colonia Roma* [1979] México 1996. Grijalbo. 177 p.

análisis sociológico o de cualquier otra naturaleza, se plantea como simple subterfugio anecdótico, temático, en el cual el homosexual aparece sólo como figura protagónica secundaria, como simple comparsa, víctima invariable de la farsa, del oprobio, de la ridiculización. Su presencia en las letras mexicanas no va más lejos, así, de la parodia y del insulto, generalmente gratuitos” (Trejo Fuentes, I., 1980, p. 40).

Esta novela cuenta la historia de Adonis García, un homosexual nacido en la ciudad de México, que vivió y ejerció la prostitución en ella entre los años sesenta y setenta. Primero para sobrevivir y después por gusto. *Adonis* quien tenía un hermano mayor, ambos hijos de una mujer que él ya recuerda enferma y postrada en cama, y de un refugiado de la Guerra Civil española. A la muerte de sus padres, el niño fue enviado a vivir con una tía, hermana de su madre y después con un medio hermano alcohólico que vivía en León Guanajuato con su familia. Fue ahí donde éste adolescente, que con el tiempo se convertirá en el *Adonis*, decidió abandonar su escuela y a sus tutores para volver a la ciudad de México; a la que llegó en tren en enero de 1967. Ahí fue a vivir con su hermano mayor, quien ya vivía en pareja con Efrén, *La Frenchi*. Una vez relacionado con el grupo de homosexuales, el personaje adoptaría el apodo de *Adonis*, al parecer, debido a su belleza física, antes de conocer a otro homosexual quien lo haría su pareja.

Después, ambos vivieron en la colonia Roma, donde ejercieron la prostitución pululando en los Samborns, en los cines y en las calles de la Zona Rosa. A partir de entonces Adonis pasaría de un amante a otro y de un domicilio a otro, casi siempre en cuartos de azotea de ínfima calidad, ubicados en la Colonia Roma. De donde se desprende el título. La historia se vuelve repetitiva y progresivamente acuciosa en detalles de las acciones que informa, casi todas relacionadas con el sexo, con la prostitución, con las enfermedades, con los modus operandi de ese gremio y con la miseria humana que en el terreno personal padecen ellos. La historia concluye cuando *Adonis* se vuelve un tipo experimentado que aprende a escoger los clientes y a cobrarles mejor, eso le permitió mejorar su nivel de vida y mudarse de la colonia Roma a la colonia Cuauhtémoc. Un lugar donde el oficio se ejerce atendiendo a una clientela más selecta y por un mejor pago.

**Un tal José Salomé**, (1982), de Arturo Azuela (1938)<sup>36</sup>. Es una novela que retoma la escala nacional en la problemática que narra, es decir, aunque su autor es contemporáneo de los miembros de la “Onda” el estilo y alcance de sus temas se opone al de ellos. José

---

<sup>36</sup> Azuela, Arturo. *Un tal José Salomé*. Versión definitiva. México 1982, Leega, S. A. 234 p.

Luis Gonzáles escribió en contraportada a la edición final: “La tarea de rescate literario de la realidad nacional, emprendida con mano segura por Arturo Azuela en *El tamaño del infierno*, continúa ahora con la misma maestría artística y lucidez ideológica en *Un tal José Salomé*”. En efecto, la maestría artística es la marca fundamental de esta novela, y con ellos retoma una problemática que, abandonada por “la novela de la revolución”, no sólo quedó sin resolverse, sino que siguió evolucionando y, lo que Revueltas, Yáñez, Rulfo, Fuentes, Ibarguengoitia y Del Paso dejaron planteado para esperar respuesta, Azuela lo retoma, como lo advierte González, con la misma tesitura ideológica y maestría artística que ellos.

En esta novela, la trama es sólo una alegoría de imágenes que constituyen la memoria fragmentada en trozos discursivos de un sector social que la expansión urbana fue orillando a la miseria. En ella, los referentes concretos son de modo simultáneo y metafórico: la ciudad de México, simbolizada en el Parían y por las nuevas construcciones; y la provincia de México, simbolizada en el Rosedal; y los procesos de modernización que van de la devastación ecológica a la invasión de anuncios y productos, pasando por la transformación (contaminada por la mercadotecnia) de la imagen visual y el paisaje urbano.

La novela está construida en dos planos temporales: el de la realidad y el del mito. Uno inmediato en el tiempo, pero lejano en el discurso (el de la realidad); y otro de un tiempo remoto pero encarnado en la cotidianeidad de un discurso que sólo de vez en cuando es interrumpido por la amenazante presencia de traxcavos y camiones de volteo que avanzan con paso destructor sobre la indefensa naturaleza: biológica, topográfica y humana. La metafórica referencia al Rosedal explica cómo es que el señor de los campos de un país entero ha sido reducido al subempleo que habita los cinturones de miseria de un espacio urbano regido por intereses ajenos a los de la nación. Y cómo esa invasión con anuncios de marca y con equipamiento urbano ha modificado el paisaje visual en favor del comercio global. Dejando para la nostalgia la imagen remota del relieve natural de las montañas, antes tan cercanas y que ahora se pueden apreciar sólo entre los claros de edificios.

**Los desechables**, (2001), de Leonardo Ortega<sup>37</sup>. Novela de estructura simple, aunque con pretensiones de complejidad. En ella hay una voz omnisciente que narra cuatro

---

<sup>37</sup> Ortega, Leonardo. *Los desechables*. México, 2001. EDAMEX. 137 p.

historias alternadas con frecuentes diálogos entre los personajes. Estas historias que parecen no tener relación, están fuertemente engarzadas por un eje rector: el desempleo y sus efectos en quienes lo padecen. En la primera historia, Eugenia, una mujer hermosa y joven que ha estudiado para secretaria, fracasa en su intento de conseguir trabajo y, mediante el contacto con una vieja amiga y el disfraz de edecán, es introducida al mundo de la prostitución.

En la segunda, Alejandro, un ingeniero industrial de cincuenta años que se desempeñaba como director de área en una empresa importante, fue despedido de manera sorpresiva luego de que él introdujo la automatización para disminuir el número de empleados. Los repetidos fracasos de Alejandro en su intento por ubicarse en otra empresa lo llevan a la adicción al alcohol (era un desechable). Al tiempo de su degradación física, padeció la desintegración de su familia. La historia termina con el recuerdo obsesivo de sus múltiples ascensos con aumentos de sueldo y aplausos de sus compañeros de trabajo por haber automatizado la producción de la empresa causando los numerosos despidos. Eso lo atormentaba porque ahora vivía en carne propia la miseria del desempleo y le avergonzaban los despidos que causó en “tanta gente inocente que solo quería trabajar”.

La tercera, es la historia de Ángel, el *Demon*, un hombre joven, pacífico y amigable. Líder indiscutible entre la palomilla de su barrio, despedido de manera brutal e injustificada de la planta automotriz en que trabajaba, eso hizo que cambiara su infinita bondad por resentimiento y rencor. Entonces urdió un plan: con el producto de su liquidación compro un taxi e invitó a sus amigos una generosa parranda. Ya en plena borrachera, el *Demon* les propuso la segunda etapa de su plan: formarían una banda de violadores y asaltantes para que, ellos que estaban tan jodidos, “pudieran echarse una nalguita popis”. Por la confianza de que había gozado en su trabajo, *Demon* conocía a los culpables de su despido, conocía sus domicilios y a sus familiares. Eso le facilitó la venganza violando a las hijas de unos y asaltando a otros. Todos los miembros de la banda acabaron en la cárcel.

Por último, la historia de Iñaqui, un contador también cincuentón quien, además del empleo, perdió a su esposa; pero, contrario a los anteriores, él se dedicó a disfrutar su desempleo (quizás la novela quiso presentar aquí un modelo de hombre libre). Iñaqui se dedicó a disfrutar la ciudad y sobre todo las tiendas de música, ya que era muy aficionado



al rock antiguo y se solazaba regenteando tiendas de discos hasta que conoció a Marcia, joven hermosa y profesionalista que, desempleada, se ganaba la vida comerciando discos de colección. Ambos hicieron gran amistad y se asociaron para vender unas reliquias coleccionables que él poseía y con las que desentrañó un misterio iniciado unos treinta años antes. La historia termina cuando un amigo de Iñaqui lo invitó a incorporarse a su empresa. Él puso condiciones que ellos aceptaron. Iñaqui siguió trabajando con un horario discrecional que, además del trabajo, le permitía disfrutar la vida, del rock y a Marcia.

#### 3.5.4. El espacio en las novelas de fin de siglo

Para explorar la espacialidad en este grupo de novelas hemos tomado los ejemplos de acuerdo a su orden en el corpus. También se han considerado los elementos que estas novelas tienen en común; o bien, la naturaleza de la problemática que tratan. Podemos distinguir tres grupos de ejemplos: uno que incluye las dos primeras novelas, la ausencia de planteamiento o de proyecto ideológico, cuyo afán es romper con la novelística anterior; el otro, corresponde sólo a *El vampiro de la colonia Roma*, que plantea un asunto no sólo diferente sino nuevo en la novelística del país como es la prostitución masculina; y un tercer grupo de ejemplos que corresponden a la problemática que tratan las últimas dos novelas: la transformación a la vez del espacio y de las formas simbólicas de la realidad en virtud de una loca y ciega vorágine modernizadora y global que devasta al país.

En el primer par, tanto *La tumba* como *Gazapo*, en su afán de romper nexos con la novela tradicional, reducen al máximo la descripción de espacios y objetos, de modo que el que conocemos es casi sólo por inferencias y/o por nombres: suburbios, calles, espacios interiores, muebles y objetos de uso doméstico. Residencial en una; clase-mediero en la otra. Porque, como se dijo, en su expansión, la ciudad de México se fue re-estratificando económica, urbana y socialmente; y esa diferenciación de estratos lo es también y sobre todo, a partir de los espacios: la arquitectura suntuaria, la alberca, el jardín y el auto son elementos de la mansión del nuevo rico, a los que la clase media no tiene acceso.

En *La tumba*, las marcas del espacio aparecen desde su primera línea, porque desde ahí el narrador advierte su obsesión por el color azul. El “azul liso y claro”. Esa es una marca recurrente en toda la novela que está en relación con el cromatismo dominante en las

tonalidades del cielo y la topografía de la región de referencia (el Pedregal: la zona azul y oro), sin olvidar el espectáculo de sus faraónicas mansiones.

Retomo el sentido del discurso en sus primeras páginas:

“Salí furioso de la escuela para ir, en coche, hasta las afueras de la ciudad (...) Telefonee a Martín: no estaba, pero recordé que había ido a nadar a su casa de campo (...) Al llegar a la casa de Martín, estacioné el coche y caminé hasta la sala. Martín, preparando bebidas, alzó los ojos -¡Hola Chéjov! (...) Con un coctel en la mano, entré a un cuarto para ponerme el traje de baño. Desde la ventana vi a Dora, nadando con los amigos. Maldita esnob, pensé. Vestía un diminuto bikini que le quedaba bien. Salí con lentitud de la casa y me detuve un momento en el jardín, en pose...” (12-14).

En estas líneas están contenidas las marcas que nos informan de la ideología dominante en toda la novela y, como podemos ver, las del espacio juegan un papel determinante. Observamos, además, cómo todos los signos apuntan a informarnos sobre algo que el narrador insiste en dejar claro: que él es un personaje excepcional y que está inmerso en un espacio de la más alta importancia económica y política de la ciudad y del país. Aunque el pasaje del ejemplo se refiere a la casa de campo de Martín y no a la suya, es igualmente significativo porque todos los elementos corresponden a la imagen que el personaje quiere proyectar y el espacio en que quiere ser visto: en el propio de la clase empresarial de más alto rango en el México de medio siglo. Todos los indicios advierten de esa condición. Aunque existen muchos otros datos que pueden confirmarlo:

“A las ocho cuarenta salimos de la Arena México y fuimos al Pedregal. Fiesta en casa del senador Robatealgo. Nos miraron escandalizados porque éramos los primeros en llegar y no vestíamos adecuadamente. Laura pantalones; yo, levis y chamarra de gamuza. – Vamos a cenar, senador... –No sea malito, senador, baile conmigo. Gratis por ser para usted. Un rock y ya. El senador no quiso: seguramente estaba guardando energías para una sesión recamaral con el proyecto en turno (...) En el jardín, abrimos las jaulas de los pájaros para dejarlos escapar. También echamos tierra en la alberca. Rompimos dos floreros. En el baño tiramos la pasta de dientes (.) limpiamos nuestros zapatos con las toallas y yo oriné en el lavabo, tapándolo previamente...” (52-53)

En el texto de esta cita, la actitud (irresponsable o de rebeldía sin causa) de los personajes, los inscribe en la ideología hippie: protestan contra lo establecido pero viven de ello protestando (sin convicción) contra la situación pero sin mostrar el valor para renunciar a ella. Los personajes critican y se burlan de sus obesos padres, pero viven y disfrutan de la comodidad y el lujo pagado con lo que ganan o roban.

Este fragmento es generoso porque su contenido conecta con el de otras novelas analizadas. Aquí el narrador podría ser el hijo de ese magnate surgido de la Revolución y

que, como Federico Robles, es carne y conciencia de la Revolución. Ese es el significado del espacio descrito o connotado en esta novela, el mismo que Fuentes retrató en la residencia de Robles; y Yáñez, en la del magnate que abordó el taxi de la novela para ir a Bellas Artes un domingo a las nueve de la noche porque: “a esa hora, imposible de comprar un Cadillac”. En el argumento de *La tumba* no existen los espacios ni de la clase media ni de los pobres y, “la redondez hecha mujer”, único personaje pobre que aparece, y que con su presencia irritó al narrador porque tenía ocupado el teléfono público que él necesitaba, la señora nativa sólo fue objeto del escarnio y la mofa de Gabriel Guía.

En otro ejemplo del pragmatismo e incongruencia de los personajes dice Gabriel: “comimos en el Rendezvous, de donde telefonee a Elsa-Elsa, (...) En el restorán, encontré a unos obesos amigos de mi padre que pagaron mi cuenta”. (78) confirma que interés mata convicción ideológica en el personaje, porque a los obesos y despreciables amigos de su padre sí les es aceptado el pago de la cuenta, con lo que parece o cree hacerles un favor.

En *Gazapo* la situación cambia un poco porque ésta es más artística y, por los mismo, más auténtico y profundo su contenido social. También las características del argumento y algunos rasgos de identidad de los personajes son muy semejantes a los de *La tumba*, además de que comparten la temporalidad y el lenguaje; no obstante, entre ambas existe una diferencia fundamental: los personajes y los espacios que ellos ocupan en esta novela no pertenecen a la misma clase social. Aquí los personajes y los espacios son los de la nueva clase media, y sus colonias, su arquitectura, mobiliario, los objetos accesorios y el transporte que los moviliza así lo demuestran.

De igual manera que en *La tumba* y que en muchas otras, en esta novela sus primeras líneas contienen las marcas que orientan el curso y la dimensión de su contenido:

“Vulbo me cuenta que estuvieron en Samborns de Lafragua hasta las tres de la mañana. Llegaron a las diez de la noche y en todo ese tiempo Fidel no se quitó los lentes oscuros; Balmori no terminó de tomarse el jugo de frutas que pidió al llegar y Jacobo, por su parte, no cesó de mirar un vaso vacío. A veces lo hacía girar sujetándolo con la mano derecha del borde superior (sic) y después lo dejaba inmóvil: se ponía a tamborilear con los dedos sobre la mesa”. (9)

Este fragmento reúne las marcas que orientarán la acción porque enuncia de entrada los ejes espacio, tiempo e identidades del texto, contiene también otros indicios que guardan las claves de todo el proyecto novelado. En primer lugar, y de acuerdo con mi

objetivo de análisis que es el espacio, he resaltado el nombre del sitio donde se reúne el grupo: Samborns de Lafragua (Reforma y plaza de la República), porque será un espacio redundante en la historia. En segundo lugar, lo que más enfatiza la narración son ciertas taras u obsesiones de cada miembro del grupo. A diferencia de *La tumba*, esta novela no está protagonizada por “héroes” u hombres “excepcionales”, sino por personas poco menos que normales, quizás más bien faulknerianos (es decir, hombres y mujeres con los defectos físicos y psicológicos de las personas reales) a los que, en este caso, hay que sumarle la carencia de proyectos personales.

Volviendo a nuestro objetivo que es el espacio, lo relevante en el de ésta novela es que se trata del habitado por la creciente clase media del “milagro mexicano” en la ciudad de México de los años sesenta. Lo de clase media se confirma en la interpretación de varios elementos: 1) constituyen un sector importante de la expansión de la ciudad hacia el sur que comprende las colonias Narvarte, Juárez, Cuauhtémoc y parte del Centro Histórico; 2) los espacios habitados por los personajes son modestos departamentos, no mansiones ni casuchas; 3) el menaje y mobiliario con que están equipadas sus viviendas es ordinario, aunque moderno; y 4) ocupación y modus vivendi de sus familias; así como los medios de transporte que utilizan: el taxi, el auto compartido o el camión.

Para interpretar el espacio, en este punto, matizaré una reflexión de Margo Glantz respecto a los personajes de estas novelas:

Lo grave, lo notable es que ahora ya no se trata de un grupo cercenado de la colectividad, de una minoría que se defiende enarbolando su singularidad; ahora se trata de una gran porción de la humanidad, de los jóvenes que constituyen más de la mitad de la raza humana que habita sobre el mundo (Glantz, 1971, p. 94).

Se trata de una justificación del espacio dominado por la juventud; pero es obvio que esa proporción de un sector de la población sobre los otros no podía ocurrir en el vacío ni en el espacio tradicional sino en el de la ciudad moderna y cosmopolita, orientada por la estructura mediática del mundo y la economía del capital y el mercado.

Ya advertí que de este último grupo de novelas sólo tres se inscriben en la escuela de la “Onda”: *La tumba*, *Gazapo* y *El vampiro de la colonia Roma*. Bien, entre ellas existen muchos elementos en común, retomaré los de connotación espacial que son redundantes: las calles de la ciudad, el lenguaje que utilizan los personajes y los restaurantes de la cadena

*Samborns*, porque es el espacio simbólico que me parecen más significativo y mejor compartido entre las tres novelas. Respecto a los lugares o espacios novelados, Mitterand distingue los espacios como estáticos, frente a los personajes que son dinámicos, pero que siempre operan como matriz de los hechos.

En tanto que el personaje, en su principio, es dinámico (la 'fuerza orientada' en la terminología de Esteban Souriau) el lugar es aparentemente inerte; a diferencia del personaje que se desplaza de lugar en lugar conservando su poder de intervención en el que el ser mismo, cuando está ausente, conserva su lugar y su rol en la estructura actancial, el lugar sólo tiene importancia cuando ocurre alguna cosa. (Porque) el lugar presupone los personajes y la acción, no a la inversa (Mitterand, 1986, p. 195).

Con la cita de este fragmento quiero insistir en que muchos de los rasgos de identidad de estos personajes faulknerianos de la "Onda", está determinada por el espacio urbano que habitan y que ha sido dictado por la formación social de una creciente clase media ligada al desarrollo urbano de la ciudad que, de modo muy general pero invariable, es el que condiciona sus prácticas y su movilidad porque los antecede.

En cuanto a los espacios referenciales como escenarios de las novelas, los nombres de las calles ocupan un lugar preponderante, sobre todo en *Gazapo* y *El vampiro*...son nombres de calles reales que dan verosimilitud y realismo a las andanzas de sus personajes:

"La calle es un espacio abierto y limitado; abierto sobre sus dos salidas, por las que se llega o por las que se va... El espacio de la calle tiene por contiguo al de la casa. La calle y la casa se definen, se determinan la una a la otra; pertenecen a dos paradigmas diferentes, ellas constituyen en conjunto un sintagma –un sintagma detallado" (Mitterand, 1986, pp. 195-196).

José María rico, Nicolás San Juan, Antonio Caso y Ayuntamiento en *Gazapo*; Insurgentes Centro y Sur, y Reforma en *La tumba* y *El vampiro*...cumplen cabalmente ese papel separando o uniendo el espacio abierto y público de las calles, con el cerrado y privado de sus casas: una residencial con autos y alberca a los que en *La tumba*, Gabriel les "hacía el favor" habitando y utilizándolos; departamentos modestos y sin chiste el caso de Menelao y Gisela; más los cuartos de azotea que el Adonis y amigos tomaban y dejaban en la colonia Roma antes de que se mudara a la Cuauhtémoc.

El lenguaje es no sólo el elemento más significativo, sino el denominador común, no sólo en éstas tres sino en casi todas las novelas de su generación, es necesario resaltar que, lenguaje y espacio no sólo no son ajenos sino que uno está determinado por el otro. En este ensayo hay cuando menos dos aspectos de él, ambos relacionados con la delimitación

geográfica: las trasgresiones a la norma en el uso de la Lengua, la transcripción del habla y, dentro de ella, la abundante inserción de extranjerismos, sobre todo del inglés mezclada con albur y con juegos de palabras. Vuelvo a Mitterand en su estudio a la obra de Balzac:

“La novela es un metalenguaje topológico de segundo grado: el discurso cotidiano de los ciudadanos, a quienes el prólogo de *Farragus* hace eco, es un metalenguaje de las formas urbanas, y el sistema topográfico de la novela, con el relato que le es adherido, es un metalenguaje de este discurso” (Mitterand, 1986, p. 197).

De la cita se desprende que los matices lingüísticos utilizados en cada una de estas novelas no es sino un producto legítimamente emanado de las condiciones geográficas y topográficas específicas para cada caso. “Los jóvenes iniciados en la “Onda” utilizan el albur que el lumpen les proporciona y los alían con la cadencia del *rock* para formar parte de esa nueva clase humana, citadina y pequeñoburguesa que manufactura al *narvartensis* típico, de la páginas de Agustín, Sáinz o García Saldaña” (Glantz, 1971, p. 98). El albur, poderoso indicio de la fórmula que describe el fenómeno de la Onda, dista mucho de ser el único elemento proveniente del inframundo social, se trata más bien de un fenómeno mucho más complejo que Glantz, citando la autobiografía de Monsiváis aclara:

“La ciudad se ha transformado visualmente, ha dejado de ser la que los jóvenes de la onda conocieron cuando niños y que Monsiváis entrevé diciendo: < ¿Cuál ciudad? Si acaso entonces, una suma de pequeños pueblos y tribus burocráticas unidas por un corazón comercial...> para transformarse en la ciudad de los *departaments stores*, los Denys, los Lancers, las pizzas de drive-ins amalgamada a la Merced, la Lagunilla y la Candelaria de los Patos (.). Así esa mítica híbrida, esa heroicidad desvanecida preparan el camino y definen los vehículos que han de presidir el tránsito (.). Dentro de las categorías viajeras es más definitiva la experiencia infantil <esa emigración terrible de la merced a la colonia portales> que marca la diáspora del niño Monsiváis. Internarse a pie por los meandros empantanados de la ciudad **a mitad autóctona y a mitad “gabacha”** suele ser más catastrófico que embarcar en un avión...” (Glantz, 1971, pp. 102-103, negritas mías)

Creo que el valor de esta última cita radica en su arar profundo en las raíces de la denominada “Onda”, término mal aceptado por sus miembros y peor sustentado por la especialista, cuya pluma experta y erudita sí logra bosquejar aquí, no sólo su génesis lingüística, sino los contornos sociales, geográficos y culturales que la sustentan y definen.

Algo que es necesario resaltar de la cita es la condición de literatura híbrida, viajera, cambiante y hasta promiscua que admite en su adjetivación la literatura de la “Onda”. Condición que le viene dictada, aunque no exclusivamente, por la penetración ideológica contenida en las formas del urbanismo moderno, los rasgos particulares de los lenguajes

utilizados denuncian su autenticidad como obras mexicanas, que no obstante su escritura y escenificación ubicada en la ciudad de México, se hallan plagadas de elementos ajenos a esta ciudad porque provienen de formaciones discursivas surgidas en otras regiones del país y porque responden a fenómenos sociales y culturales diversos. Las jergas fronterizas o las surgidas de los barrios pobres son el mejor ejemplo.

Un referente espacial que, como se dijo, aparece con mucha frecuencia en cuando menos dos de las tres novelas, son los restaurantes de la cadena **Samborns**. Son sitios muy importantes para los personajes de las novelas, aunque en las dos que se mencionan, dichos centros desempeñan funciones diferentes, pues mientras en *Gazapo*, funciona como centro de reunión de los miembros del grupo, en *El vampiro*, cumple el papel de lugar de encuentro o contrata, porque es donde el Adonis y otros de su oficio se encuentran y contratan sus servicios sexuales con sus clientes.

El Samborns, además, es un espacio muy significativo en la dinámica de los personajes de estas novelas, en la primera es un espacio que brinda seguridad, confort y servicio de restaurante y bar durante las 24 horas del día, algo muy significativo para la clase media a la que pertenecen todos los amigos de Menelao, en el primer caso; y donde esa misma clase social iniciaba los tratos de comercio sexual, en el segundo. Un dato adicional es que esta clase social, naciente en la ciudad de México de los 50's, suscribe esa ideología según la cual, para que algo tenga valor debe ser alegre y divertido, no importa el artificio o la cursilería que ello implique. En ese contexto es que surge el título de *La tumba*: "si el aburrimiento matase, en el mundo sólo había tumbas" (32).

En *El vampiro de la colonia Roma*, a diferencia de las dos novelas anteriores, el tratamiento del espacio ofrece mayores posibilidades para el análisis y su incipit tiene las coordenadas no sólo explícitas sino detalladas de la ciudad de México. Retomaré el texto para citar tres ejemplos de cómo sus personajes viven y se representan la ciudad. El primero muestra en su personaje el modus operandi del grupo homosexual.

"...generalmente mis sitios de espera ps el samborns del ángel el de aguas calientes el de niza a veces hasta el del centro médico o el de san ángel porque ya ves que los samborns tienen un atractivo irresistible para los gayos o si no ¿sabes qué? me paraba en la esquina mágica ya sabes cuál es ¿no? La de insurgentes y baja california por ahí por donde está el cine las américas le dicen la esquina mágica porque cualquiera que se pare ahí liga ya si no ligas es porque estás muy feo o porque de a tiro eres muy

pendejo o las dos cosas pero por lo general siempre ligas”...(90) (Nota. La escritura no utiliza mayúsculas ni puntuación, sino espacios)

Este pequeño fragmento describe el modo en que el *Adonis* y los de su oficio consiguen sus clientes en los Samborns o en las calles, aunque hay un pasaje de la novela en donde narra cómo mediante unos orificios en las mamparas que dividen los sanitarios, los homosexuales contactaban a sus clientes. Por eso es muy significativo que la narración mencione a casi todos los centros de esa cadena ubicados en la ciudad de México.

El siguiente ejemplo está ligado al espacio por el ritmo de los acontecimientos, por la perspectiva del personaje y por la clase social a la que sirve el *Adonis*:

“cuando compré la moto se abrió un mundo nuevo para mí el de los ligues de coche que hasta entonces no había conocido o sea que dejé de talonear en el sentido propio de la palabra je de andar camine y camine y camine para poder ligar y empecé a ligar con la moto ¿verdad? más de acuerdo con la época modernicé mis métodos de trabajo ¿no? claro seguía yendo a los samborns y a la esquina mágica y eso pero ligaba principalmente de coche ¿no? tipos que iban en coche” (171)

Este pasaje se ubica en la parte final de la novela y corresponde al momento en que *Adonis* García se moderniza en el ejercicio de su oficio y obtiene grandes progresos cuando “talonea” en moto. “O sea que lo mismo de siempre nomás que a mayor velocidad ¿ves?”

Por último, citaré un fragmento del pasaje del imaginario de la ciudad en que el *Adonis*, haciendo alarde de su poesía erótica, relaciona las formas de los órganos sexuales con las de algunos edificios que son también símbolos de la ciudad de México.

“en esa época me parecía la ciudad de México la ciudad más cachonda del mundo la que más se prestaba a coger o sea a que uno cogiera ¿verdad? la que más favorecía las este las relaciones sexuales entons yo decía ‘no ps si esta ciudad es cachondísima para muestra basta la torre latinoamericana que es el falo más grande de latinoamérica’ porque sí es como un falo ¿te has fijado? es larga larga como cualquier prestas que se precie de serlo y abajo hasta tiene sus huevos cuadrados pues pero huevos al fin y al cabo entons a mi la torre me parecía el falo más grande de América latina y el palacio de bellas artes la chichi más gorda de todo el continente je y así toda la ciudad ¿no? cada rinconcito tenía un encanto muy particular muy sexual era maravilloso podías coger todo el día todos los días había hay todavía nomás que ahora está más vigilada la cosa había lugares para todas las horas del día en la mañana por ejemplo si querías ligar en la mañana te ibas a cualquier samborns y ya ¿vez? Ligabas o en el metro en la estación insurgentes o en las tiendas de discos también como de nueve a doce o doce y media se ligaba mucho en los baños del puerto de Liverpool o en los baños de Ecuador o en otros baños públicos los Finisterre los Mina los Minerva me acuerdo en especial de los Ecuador que eran son increíbles porque es totalmente otra onda” (159-160)



Es evidente que el análisis de este fragmento exige conocimientos de psicoanálisis, en los que tengo que reconocer mis limitaciones; y no obstante que ignoro si la confesión de este personaje encierra un problema fálico de alguna fijación, la representación social de la ciudad de México y de sus espacios con la práctica sexual, realmente me parece admirable por la calidad poética del párrafo. El propio Freud se hubiese sorprendido gratamente con este paralelismo entre los símbolos arquitectónicos más representativos de una ciudad y los símbolos de la sexualidad del cuerpo humano.

En *Un tal José Salomé*, la estructura es muy compleja porque lo que narra y describe no tiene como fin un punto de llegada sino la descripción de la dinámica de una transición; su tema es la mudanza, es el dar cuenta de los cambios del estado de cosas. Por eso el espacio es complejo y multidimensional, con varios ejes separados por pares y tejidos en el discurso nostálgico de una época tomada por sus personajes: la realidad vs el mito, la capital vs la provincia, la modernidad vs la vida ancestral, la economía global vs la economía local, la imagen del paisaje natural vs la imagen del paisaje urbano; en fin, la actividad, el empleo y la vida moderna vs el trabajo y las formas de vida tradicional; porque la novela efectúa un recorrido que inicia en el espacio idílico de la geografía natural y termina en la degradación y el desastre urbano como saldo final de las transformaciones.

De aquí que el espacio se presente en dos versiones y escalas distintas: uno local e inmediato que tiene relación con la expansión de la ciudad y todas las transformaciones que ello implica, es el espacio de una realidad que los atropella y ofende a todos; por eso los personajes y narradores la tratan de evitar o ignorar; el otro es el espacio de una realidad lejana o en proceso de desaparición al que se aferran los personajes por medio de la evocación con la memoria y con el lenguaje y por ello se ubica en el plano del mito y de lo sagrado. Ambos espacios, el profano y el sagrado coexisten de modo paralelo y, aunque los personajes eligen para vivir sólo el segundo, no pueden sustraerse a la amenaza inminente de una realidad destructora (personificada en el pertinaz ruido de la maquinaria pesada) que los hostiliza y terminará por imponerse. En el trasfondo de la novela, lo que existe es una evidente comparación entre las dos formas de espacialidad que conoció el siglo XX: una local y tradicional; y otra perturbadora y amenazante venida con la economía global.

"De aguas hondas y mansas, entre el rosedal y la cordillera, el río baja hacia el oriente; su cauce se abre y se cierra por peñascos o promontorios y a lo lejos, paralelo a la

llanura, tuerce entre dos montañas y se pierde por valles cercanos al litoral". (15) (...) En tropel subieron al camión y José Salomé y la vieja Josefina vieron todavía varias manos en alto y varias nubes rojizas. En menos de un minuto la carretera se los había tragado. /Unos meses después, las aguas del río fueron entubadas y la carretera se transformó en una gran avenida. Vinieron las nuevas construcciones —el puente, el viaducto, los edificios elevados— y las luces de los arbotantes empezaron a iluminar durante la noche el perímetro del Rosedal". (201)

Estas son las imágenes con que abre y cierra la narración de la novela y no hay duda de que en ellas se muestra la transformación radical del paisaje bucólico de la naturaleza primigenia en el cosmopolita de la vida urbana y moderna; con la implícita reificación del individuo que la habita, a partir de múltiples mutaciones de la realidad que impactan en los órdenes sensorial psicológico y social del individuo. Esta mudanza del estado de cosas tiene su recipiente natural en el espacio urbano con que está informada la novela y tiene alcance sobre sus más diversos aspectos: político, laboral y sensorial: auditiva, visual, olfativa, ocupacional. Seguiré este orden en mis comentarios a la espacialidad.

"Nuevos anuncios cambiaron por completo los colores de el Rosedal y muy pocos sabían de lo que se trataba (156). Después de tres años volvieron los mismos ruidos, el nuevo papeleo tapó las ruinas del anterior y aparecieron las fotografías de los candidatos con los rostros más rechonchos con las papadas de más empaque. Las promesas les sacaban el pie a las anteriores y los discursos eran de mayor calibre (157). Nadie supo responder y nadie supo tampoco que desde aquellos fusilamientos, el Rosedal apareció por primera vez en la historia del país (.). Más o menos cada tres meses se aparecían en la madrugada una docena de camiones. Muchos hombres y mujeres subían con gusto, recibían su bastimento y desenrollaban mantas y pancartas. Se los llevaban a la ciudad, a aplaudir a rabiar sin importarles el motivo o el personaje en cuestión". (159-160)

Aunque esta descripción no corresponde a un objeto material, es una imagen valiosa del rostro político del país porque resume en muy pocas palabras el modus operandi del sistema político nacional, un tatuaje impreso por décadas en el rostro espacial interno del país. De las otras formas de contaminación la novela afirma:

"también los radios de transistores arman su propio escándalo, cada uno en diferentes estaciones, y, en los lavaderos, las mujeres tallan la ropa y con los jabones de tercera sacan una espuma raquílica (...) Lo primero que veo a la distancia son los automóviles y los camiones con muchos resoplidos, furias y desmanes (...) Sin más ni más llegaron otras mercancías y don Andrés las puso a la venta. Dos veces por semana se detenía un camión y traía y llevaba muchas cosas." (153)

De la contaminación olfativa afirma: Todas las inmundicias imaginables, trozos de cartón, botellas vacías, gargajos entre los recortes de los papeles, orines secos y desperdicios en completa putrefacción, se han quedado a solas, a lo largo de un corto pasillo entre dos barrancas.

A los más jóvenes del Rosedal les llegó la hora de la emigración con sus respectivos cambios de actividad: “Hace tiempo, cuando yo empecé a trabajar en la fonda, Ramón pudo conseguir trabajo en las bombas de la gasolinera. Después, poco a poco empezó a reparar llantas y un día consiguió trabajo lejos de aquí, en una fábrica de bicicletas y, según me dice, el mover tuercas y tornillos es una ocupación que le satisface”. (195) Y para los más viejos, como José Salomé, llegó la muerte: “vuelve el silencio, la nada, el vacío. Después de media hora, pasa un hombre con un sobretodo a la antigua..., se queda mirando al viejo José Salomé; ve aquel rostro derrotado, le cierra los ojos y medio lo santigua.” (229)

### 3.5.5. Conclusiones sobre la espacialidad en la novela de fin de siglo

**Los referentes espaciales.** Creo que el recuento de los espacios materiales dominantes en este grupo de novelas debe comenzar con la advertencia de que los espacios que les sirven de escenario son producto de la expansión de la ciudad que, en mayor o menor grado, están alejados del viejo centro histórico. Son suburbios o colonias que ofrecen una imagen actualizada del urbanismo cosmopolita que homologa a las grandes ciudades del mundo.

Aquí todos son elementos de la realidad: la Facultad de Filosofía y Letras, la mansión, el auto y el Rendezvous de *La tumba*; las calles de Antonio Caso, Ayuntamiento, José María Rico y La Fragua con su Samborns de *Gazapo*; y la esquina mágica, el Samborns del ángel, la torre Latino, Bellas Artes, las colonias y rumbos mencionados, son los referentes materiales que amueblan el espacio de las novelas de este período y constituyen una diferencia importante respecto a las novelas del período anterior, pues es claro que si bien ya se habían nombrado en las novelas de Yáñez y Fuentes, también lo es que ahí todavía no han cuajado como lugar de pertenencia en la identidad de sus personajes.

**La relación espacios-personajes.** Puesto que se trata de varias obras que contienen escenarios y personajes distintos, son pocos los elementos que se pueden aplicar a todas ellas, uno de ellos consiste en el hecho de que todos y cada uno responde a las condiciones de su propio entorno geográfico y simbólico. Podemos afirmar, con Mitterand, que “El lugar presupone los personajes y la acción, no a la inversa” (Mitterand, 1986, p. 195). En los cuatro o cinco casos que aquí hemos explorado, todos los personajes responden a la lógica de un espacio de reciente creación en donde el adjetivo de “clase media” no aplica

para todos los personajes, porque ni Gabriel en *La tumba*, ni el Adonis de *El vampiro...* pueden ser ubicados en esa categoría social; pero sí los de *Gazapo* y *Los desechables*. En ellos, el elemento aglutinador más poderoso es su lenguaje. Porque es en su uso específico de la lengua en el que ellos manifiestan su búsqueda y aspiran a su realización. En efecto, es con el recurso de la lengua hablada con el que estos personajes instrumentan las acciones de búsqueda de realización y la consumación de sus proyectos individuales.

**Los discursos dominantes.** En este grupo de novelas, las primeras tres poseen una estructura monológica que las exime de tensiones ideológicas y conflictos de interés; algo que no ocurre en las dos últimas, en las que no sólo hay tensiones explícitas e implícitas sino violencia física y simbólica. No obstante, todas las novelas tematizan las problemáticas dispersas en el imaginario de finales del siglo XX: juventud, drogadicción, prostitución devastación ecológica etc. Así podemos observar que en *La tumba* y *Gazapo*, los discursos dominantes son el de la juventud y el del milagro mexicano que había traído la bonanza a una reducida clase empresarial y a una creciente clase media burocrática o industrial que extendió su hábitat principalmente hacia el sur y al noroeste (Satélite) de la ciudad.

En *El vampiro de la colonia Roma* predomina el discurso de la condición humana en una versión renovada de la picaresca, y el de la liberación sexual en un estado todavía muy primitivo que no permitía distinguir con claridad entre los significados de liberación y la práctica de la prostitución como modus vivendi.

Por último, en *Un tal José Salomé* y *Los desechables*, se presentan vertientes discursivas muy semejantes, no obstante los casi veinte años que median entre sus fechas de publicación. En la primera está presente el discurso de la devastación ecológica y la transformación material, visual y humana del paisaje urbano. Mientras que en *Los desechables*, aparecen elementos de una problemática social más reciente: el desempleo y los trastornos que provoca, la delincuencia en sus modalidades más frecuentes de violación, robo y secuestros, el estrés provocado por la vigilancia acuciosa del sujeto en todos sus ámbitos, y la corrupción desbordada en todos los campos de la actividad; tal y como se publica cotidianamente en las notas periodísticas, la Radio y la Televisión, que son los elementos más importantes de cuantos estructuran el imaginario social del espacio de la ciudad de México en la actualidad.

## IV

## LA CIUDAD DE MÉXICO EN SU NOVELA, CONCLUSIONES

Este último capítulo ha sido estructurado con base en dos propósitos aquí presentados como subcapítulos: uno, exponer las conclusiones de la lectura global del corpus, enfocando las categorías espaciales y las estrategias de análisis utilizadas en la investigación; el otro, ensayar una reflexión final del sujeto de la investigación de acuerdo con las aristas sociológicas más visibles en los resultados del trabajo y en relación con los distintos elementos de los contextos histórico y actual. Cada subcapítulo, a su vez, consta dos apartados.

**4.1. Recapitulación comparativa del corpus.**

Como se advirtió, este subcapítulo consta de dos encabezados en los que replanteamos las preguntas de la investigación en función de los resultados obtenidos. En el primero buscamos responder a lo que ella se plantea desde su inicio, es decir, ¿cuáles son las formas significativas de práctica social y representación del espacio en las novelas del corpus de acuerdo a las tres categorías previstas en la estrategia central de la investigación? En el segundo encabezado el propósito es destacar los elementos sociales o espaciales de semejanza o de diferencia entre novelas, entre grupos de ellas, entre sus períodos de producción o entre otros rasgos relevantes de las mismas, de acuerdo con el período de tiempo que nos hemos propuesto analizar.

**4.1.1. Las respuestas de la investigación.**

Una vez que hemos obtenidos los resultados de la lectura del corpus, ya podemos intentar conclusiones o comparaciones entre categorías relacionales de mayor amplitud, ya sea entre fenómenos espaciales o entre elementos de otra naturaleza. Para ello hemos retomado las preguntas centrales de la investigación para confrontarlas con los resultados del trabajo. Pero como el espectro de elementos espaciales y de enfoques de análisis es demasiado amplio, decidimos limitar las respuestas a tres aspectos centrales del proyecto que son: *la representación del espacio, la relación entre espacios y personajes, y los sociogramas dominantes* en el corpus. En cuanto al procedimiento, aquí hemos invertido la rutina de trabajo abordándolo en función de las propias preguntas para retomar las lecturas con cada una de ellas.

Antes de comenzar es necesario advertir dos cosas: una, que mucho de lo que aquí decimos se esbozó ya en los análisis, si bien, con un propósito menos concluyente; la otra, que para poder responder a una de las preguntas clave que la investigación se planteó desde su inicio: “¿cómo se representan el espacio los narradores y los personajes de las novelas del corpus?” hemos retomado las dicotomías espaciales o sociales surgidas o reforzadas en el desarrollo de la propia investigación, ya que ellas encierran no sólo los juegos de gradación geométrica, psicológica, social o axiológica condicionados por las categorías arquitectónica, urbana y simbólica del espacio, sino una variedad más amplia y a la vez más íntima y compleja de aspectos socio-históricos, simbólicos y afectivos provenientes de esas mismas categorías referenciales.

**La representación del espacio.** Comencemos con *Santa*. En esta novela se describen a detalle los espacios puntuales de la casa de Santa en Chimalistac, el entorno de la casa de Elvira en uno de tantos barrios de la ciudad, y los lugares de diversión nocturna del centro cosmopolita de la ciudad; pero es la suma de esas descripciones la que nos permite percibir los tópicos espaciales del campo y la ciudad como las formas más significativas de representación, porque pueden organizarse en sistemas de oposiciones (dimensión valor) en los que se observan varios juegos: en primer lugar, las escalas de valores que rigen los modos de vida en la provincia y en los barrios periféricos de la ciudad frente a los que rigen los de la ciudad cosmopolita; en segundo, la candidez del alma del espacio bucólico frente a la perversión carnal y moral propia del materialismo corrompido de la ciudad en su sentido amplio; y en tercero, la brecha que se abre entre la vida provinciana, tradicional y cristiana, y el ímpetu secularizado e innovador de las tecnologías que son consustanciales a la existencia de las ciudades (como el alumbrado eléctrico y el transporte urbano), que modifican los hábitos, las prácticas y los gustos de sus habitantes, y con ellos también sus valores. Estas dicotomías, en las que las marcas de la moral secular versus la cristiana son los ejes estructurantes de la significación, desembocan en universos confrontados por visiones del mundo, creencias y prácticas cotidianas irreconciliables que tienen su origen o su expresión más acabada en los usos, en la apropiación, y en la representación de los espacios.

Un rasgo peculiar de la representación del espacio en esta novela, y quizás un factor decisivo en su composición, es la minuciosa descripción que hace de los espacios de recreo.

En efecto, al describir la vida nocturna de la ciudad de México, la narración no logra sustraerse al placer de narrar, o no oculta su gusto contagioso de hacerlo con lujo de detalles describiendo como un especialista lo que ocurre en ese mundo nocturno de burdeles, cafés, teatros, clubes y salones de baile; y menos aún cuando se trata del espléndido espectáculo de sus calles, plazas y avenidas; sobre todo cuando narra el momento de la apoteosis ritual de su celebración anual más importante: el grito de independencia en la plaza principal con sus portales asimétricos y sus centros comerciales, todos “rebosantes de luz” en una ciudad de México que al abrir el siglo XX ha alcanzado ya su estatus de metrópoli a la altura de su paradigma canónico: París.

En *El águila y la serpiente*, la argumentación no enfoca exclusivamente el espacio de la ciudad de México sino el del país entero (principalmente el norte), y la forma de representación dominante es la que lo relaciona con las formas de poder. Es un juego dinámico de espejos entre los tópicos ciudad y provincia en el que la ciudad y el resto del país se definen por sus roles respectivos de epicentro y periferia de los poderes político, militar y económico. Ahí el control sobre la ciudad significa el control de la nación entera.

Pero en esta novela el poder no es una abstracción sino algo tangible y lleno de contenidos, aunque éstos tengan significados distintos para cada uno de los personajes centrales o grupos de ellos. Para el narrador, por ejemplo, el poder con su espacio propio es un instrumento de alto valor ético, compatible con otros como la sensibilidad, la honestidad y la responsabilidad de quien lo posee para ponerlo al servicio de la sociedad; pero no lo es con la vanidad ni con la codicia exacerbada, como la que empujaba a los carrancistas a buscarlo; ni con el servilismo o la dolorosa miseria que impedía a los zapatistas alcanzarlo. Para el narrador y testigo, el poder, en la escala que se requiere para gobernar un país como México, debe equilibrarse con ciertas dosis de honestidad, inteligencia, cultura, dignidad y refinamiento burgués en las personas que lo ejercen. Para los carrancistas, según se desprende de la trama y de las opiniones del narrador-testigo, el espacio del poder significa la posibilidad de apropiación y de expropiación de bienes materiales y simbólicos, según si se piensa en primera o en tercera persona. Y para los zapatistas, el espacio del poder es algo inalcanzable y ajeno cuyo ejercicio o posesión ni siquiera se plantean por el impedimento que les viene de su oprobiosa y añeja miseria material y espiritual.

Existen otras dos formas importantes de representación tópica del espacio en esta novela, una proviene de la narración y la descripción: es el espacio de la Revolución. Aunque la trama no privilegia, como ocurre con el grueso de las novelas de la Revolución, los pasajes de armas o de sangre, las escenas en que enfoca a las tropas o a soldados pobres (revolucionarios de sombrero y calzón) son fundamentales para entender la realidad social del espacio revolucionario: los fusilamientos, los trenes atestados de combatientes, los campamentos con sus mujeres, sus hogares, sus guisos y sus cantos. La otra forma se expresa también en voz del narrador-testigo y se refiere a la grandeza espiritual y material de México. La primera está presente en toda la novela y va más allá del centralismo de la ciudad de México porque describe la vida en otras ciudades del país como Veracruz y Culiacán; aquí hay también varios pasajes en los que el narrador se refiere a las grandes distancias y a los espacios abiertos del campo mexicano: el más importante se expresa en la última frase de la novela, pronunciada en la ciudad de Aguascalientes en el contexto de su viaje a Norteamérica: “¡Qué grande es México! Para llegar a la frontera faltan mil cuatrocientos kilómetros...” (466).

En *La región más transparente*, la representación del espacio corresponde a la de un gran mural, o mejor, a la de un inmenso collage en que el sincretismo, la segregación y la desigualdad que definen la esencia del país se subliman: ahí los símbolos pétreos de la cultura ancestral y de la antigua ciudad se cubren con el hollín que arroja la “industriosa modernidad posrevolucionaria”, y los otrora “bravos” generales que hicieron suyo el triunfo de la Revolución, despachan en lujosas oficinas de los edificios más altos y modernos de Reforma y la Avenida Juárez, al tiempo que divisan desde sus lujosas atalayas, los contornos de la mancha urbana con su caótica expansión producto de la especulación con el suelo con que ellos se enriquecen. En ese magistral collage conviven también los suburbios de modernas y soberbias mansiones, Cadillac incluido, con los viejos y miserables barrios de la ciudad en los que el bando mestizo de los “perdedores” (de la Revolución, por supuesto), se refugia y pertrecha para resistir las embestidas del progresivo empobrecimiento provocado por un proceso de industrialización que apenas sirve de telón de fondo al collage ambientado con el disco rayado de la Revolución y de contraste a las viejas y conservadoras familias atrincheradas en la vasta extensión de la provincia Mexicana.



En *La región...* el espacio que se representan los personajes y los narradores no acepta el singular de su nominación porque es un mosaico en el que cada sujeto excluye a los demás y los combate como a sus oponentes naturales. Aunque en el capítulo tercero afirmamos que se trata de una novela polifónica y dialógica, queda la sensación de que aquí se trata de un diálogo entre sordos o en el que cada uno ignora a los demás: los extranjeros y los burgueses disponen del país entero para su fiesta permanente financiada por las pingües ganancias de su anfitrión: Federico Robles, para quien el espacio es propiedad de los “*chingones*”, quienes habiendo pasado por aquellas ahora tenían derecho a una casota con jardines y Cadillac, porque “las revoluciones las hacen hombres de carne y hueso, no santos, y todas terminan por crear una nueva casta privilegiada” (120); en el extremo opuesto, los representantes del discurso ancestral y mestizo, refugiados en la magia de su memoria y de sus mitos, mitiga la cruda miseria y la vergüenza de otra traición anunciada (tema de la novela anterior de este corpus) y con ellos la rapiña, codicia y engaño; y entre esos dos mundos opuestos por el vértice de su moral y su cosmovisión, sólo queda el espacio de un amanecer cotidiano en que Gladys García abandona su burdel de oropel color limón y columnas que simulan palmeras de un paisaje de mar, para ir más allá del puente de Nonoalco a perderse en el inmenso y negro océano de Chabolas...

Así, para Robles, el espacio del país es esa categoría donde el capital extranjero vendrá a hacer inversiones para crear empleos y resolver los grandes problemas nacionales que la Revolución se había propuesto remediar. Según la novela, esa representación que tiene Robles de la realidad, que corresponde cabalmente con la de quienes gobernaban México hace medio siglo y con quienes lo hacen en la actualidad, no admite alternativa: la solución a los problemas del país tiene que venir de los inversionistas extranjeros. En el extremo opuesto de la trama, para Ixca Cienfuegos y para Manuel Zamacona, el espacio es una realidad en la que primero es el mexicano y lo nacional, pero para ello es necesario superar el desafío de descifrar quién o qué es el mexicano y de ahí partir para dar cauce y solución a los todos los problemas nacionales. La conclusión en esta novela es que cada personaje que es estereotipo de un estrato social o de un grupo de poder, se representa el espacio de la ciudad o del país, como el de un lugar fragmentado y confrontado de modo irreconciliable con los otros.

En *Ojerosa y pintada*, la representación del espacio se expresa en dos categorías: una de superficie y otra de profundidad. La primera se expresa en los discursos del taxista y de los pasajeros para ofrecer en sus contenidos una visión dinámica e institucional de la vida moderna de la ciudad; se trata de un largo desfile de estereotipos sociales y visiones del mundo filtrados y calibrados por el asiento trasero de un auto de alquiler que sirve de sonda exploratoria que, además de la extensión material y toponímica de la ciudad de México, permite recorrer su complejidad identitaria y sus entrañas urbanas, sociales y simbólicas. La segunda forma de representación del espacio en esta novela tiene como punto de partida un pesimismo exacerbado que se infiere de la voz narradora y se define en las redes de sentidos tejidas por la trama. Se trata de una visión del mundo cuyo discurso desprende un hondo sentimiento de repugnancia o al menos de rechazo total hacia el espacio y la vida en la ciudad de México. Este enfoque de la espacialidad, en el que se resaltan los aspectos más execrables a que se enfrenta el habitante o el visitante de la ciudad, tiene el objeto implícito de exaltar, aunque no de manera explícita, los valores más consolidados de la vida conservadora y provinciana del país (y aquí nuevamente la dimensión tópica del espacio).

Podemos afirmar que la representación del espacio en el taxista y en los personajes que desfilan por el auto está dominada por la visión de la novedosa vida institucional posrevolucionaria; se trata aquí de las nuevas formas de la institucionalidad que apenas dos o tres décadas después de concluido el movimiento armado comenzaba a tomar forma y estaba todavía centralizada en la ciudad capital del país. Ahí, oficios como la venta de autos o el de taxista comenzaban a hacerse presentes y a adquirir importancia para la nueva dinámica social. Pues si observamos los recorridos del taxi, en ellos predominan los que convergen o pasan por las instituciones: el Seguro Social, en Reforma, las Secretarías de Educación y Hacienda, ésta todavía en el Palacio Nacional, la Suprema Corte de Justicia la Cárcel de Lecumberri y la Refinería de Azcapotzalco son algunos ejemplos.

En cuanto a la representación del espacio en los personajes de *las novelas de fin de siglo*, éstas se caracterizan por una drástica reducción de la escala de lo nacional o metropolitano dominante en las novelas del primer grupo a la de los lugares, rumbos o puntos específicos, dominante en las novelas del segundo grupo: la residencia, el Pedregal, el Samborns, la colonia Roma, el Rosedal, San Juan de Letrán; en fin. En las primeras

novelas de este grupo domina la representación de los espacios de la ciudad de México en su versión modernizada y expandida (hacia el sur), ya que, para los personajes de estas novelas, lo esencial del espacio es su renovación y su novedad; y muestran casi una obsesión por el cambio o por la ruptura de sus nexos con todo lo anterior, y en esta perspectiva estamos ante una visión ensimismada del espacio, o al menos ante una visión de la realidad que omite toda referencia a los grandes problemas nacionales irresueltos. De ahí que la perspectiva que de él tienen los personajes en estas novelas esté reducida a la escala de lo individual y doméstico, o cuando mucho a lo barrial; no a toda la ciudad, y mucho menos de lo nacional. Quizás también por eso las problemáticas que se plantean los proyectos ideológicos de estas novelas difícilmente rebasan el ámbito de lo estrictamente individual o familiar.

No obstante lo anterior, en las dos últimas novelas de este segundo grupo, podemos observar que los personajes están de vuelta a un imaginario social en el que están presentes otra clase de “grandes problemas nacionales” (ahora se dice globales) que tienen una tesitura muy ajena y distante a los que abordaron las novelas del primer medio siglo. Se trata de un discurso dominado por la representación del espacio simbólico del mundo globalizado: el deterioro ecológico, la amenaza de la expansión urbana incontrolada, el problema de los hábitos de alimentación y consumo, el desempleo y el estrés provocado por el trabajo, el consumo de drogas y con todos ellos el cambio radical de su hábitat y sus valores.

Para concluir, podemos afirmar que la representación del espacio en los personajes de estas novelas presenta sólo diferencias de matiz entre novelas de un mismo grupo, pero sustanciales entre las de uno y otro grupos. Los rasgos que definen estas últimas consisten principalmente en: uno, la escala y el interés de lo nacional en las del primero, frente al espacio doméstico y barrial en las del segundo; dos, la decreciente incidencia de la temática provinciana conforme avanza el siglo, ya que la imagen de la ciudad se va agrandando y asumiendo como única, a medida que la provincia va desapareciendo de los temas. En este sentido, vemos que ni siquiera se hace necesaria la distinción entre grupos de novelas; y tres, la representación del espacio moderno pasa, de ser cuestionado, a su plena asunción.

**La relación entre los referentes materiales y los personajes.** En *Santa*, los modos de relación entre los personajes centrales y los referentes materiales de la ciudad se observan mejor o se infieren de la descripción del espacio en los rangos puntual y envolvente. Según se expuso en el análisis, la novela pone énfasis en la focalización de tres lugares: la casa de Santa en Chimalistac, el barrio de la ciudad donde se sitúa la casa de Elvira, y los clubes de recreo y vida nocturna de la ciudad cosmopolita. Es a través de ellos que el texto ofrece los indicios que permiten reconocer las formas de interrelación entre el personaje de Santa y esos lugares: con el primero Santa mantiene una relación idílica porque representa la nostalgia del mundo ideal de su niñez al que sólo volvió después de muerta, ya que “la casita blanca de Chimalistac” fue una obsesión que la acosó de un modo permanente y pertinaz; con el segundo, Santa tuvo una relación de indiferencia porque no creó nexos afectivos con el barrio ni con sus moradores; y con el tercero, es decir, con los cabaretes, su relación fue en dos categorías: de afinidad en lo superficial y de rechazo en lo profundo, porque fue sólo una relación instrumental con lugares con los que Santa nunca se identificó plenamente ni creó relaciones profundas de carácter afectivo.

En *El águila y la serpiente* las relaciones entre personajes y espacios se definen por los fenómenos de atracción o repulsión. El ejemplo más claro es la relación afectiva que une al narrador-testigo con los geosímbolos de la región y de la ciudad. En el extremo opuesto están el Palacio Nacional y los zapatistas, la narración resalta la repelencia mutua entre la alcurnia de los componentes arquitectónicos del palacio y la miseria de sus improvisados custodios. Mientras que para los carrancistas, el Palacio Nacional es un instrumento para tender celadas; la cárcel del Lecumberri una aliada para anular (o irritar) a los oponentes políticos, en tanto que las lujosas residencias del Paseo de la Reforma representan un paraíso para la rapiña (el “carranceo”); y en todos ellos sus ocupantes ejercen esas funciones cabalmente. En cambio la relación entre el espacio y los villistas, narrador-testigo incluido, es de atracción o afinidad, porque son ellos quienes ostentan el mayor poder militar en el período de referencia y, por lo mismo, quienes poseen los atributos, la dignidad y la altura que los espacios del poder exigen, desde el Palacio Nacional hasta los campamentos revolucionarios instalados a cielo abierto en la campaña mexicana, pasando por las residencias millonarias de Reforma tomadas en préstamo o por la modernísima y amigable cárcel de Lecumberri, de la que hicieron su cuartel general; así

como las pastelerías y joyerías cuyos espacios reproducen el más acendrado estilo de la vida parisina y que el narrador y sus amigos frecuentaban asiduamente con la dignidad que todo gobernante que se precie debe poseer.

*La región más transparente.* Aquí la relación personajes-referentes es de segundo orden porque las clases sociales, los grupos y los individuos operan, de manera recíproca, como sus referentes más importantes. El lugar más importante de esa lucha es el lenguaje, esa es la categoría que identifica a los individuos, a los grupos y a las clases sociales, además de que revela sus visiones e intenciones y sus aspiraciones. Antes de observar la relación entre personajes y lugares debemos, pues, valorar la distancia técnica y simbólica que separa, por ejemplo, las residencias de los nuevos ricos, situadas en la región azul y oro de la ciudad, frente a los barrios pobres del centro oriente con sus lagos en proceso de desecación y a los océanos de casuchas improvisadas con madera y cartón que la circundaban. De donde se desprende que cada personaje individual o colectivo es afín con su espacio y con su entorno, pero irreconciliable con el ajeno o de sentido opuesto. Sólo Ixca Cienfuegos posee una competencia especial que le hace compatible con ambos, porque posee a la vez los atributos de los héroes clásicos de Occidente y los de las razas indígenas de América: la sabiduría, el valor, la justicia, la generosidad y el desinterés por lo material. Ese cúmulo de cualidades, que significa el acceso a una doble identidad o un sentido de pertenencia a dos mundos confrontados, le permiten transitar de la representación y la práctica del espacio culto del mundo burgués, empresarial y financiero, al espacio simbólico de la cultura mágica y ancestral de la nación auténtica y autóctona que sigue siendo México. Más aún, en la novela Ixca es el espacio mismo, es inteligencia que compete en el mundo materialista de los advenedizos; y es magia, sensibilidad y autoridad en las piedras de la ciudad, custodios y garantes del México ancestral autóctono y mestizo.

En *Ojerosa y pintada*, las relaciones entre los personajes de la novela y el espacio presentan dos grandes aspectos, en uno, los personajes y la ciudad mantienen una relación de tipo instrumental, porque ésta les representa la posibilidad (a veces remota) de realizar sus sueños (de movilidad social y de riqueza material), aún a costa de repetidos fracasos: los ejemplos van desde los contratistas enriquecidos a golpes de especulación con materiales de construcción, hasta los inmigrantes provincianos que buscan la burocracia para posesionarse y comenzar la escalada en busca de dinero, poder, relaciones y diversión,

pasando por casos como el del propio taxista quien ganó un dineral en las veinticuatro horas que trabajó en la novela y que le permitieron pensar ya en la compra de otro taxi.

En el otro extremo, la relación entre los narradores y el espacio degradado de la ciudad de *Ojerosa y pintada* no se limita sólo a la degradación que opera el proceso biológico de los materiales orgánicos y de la vida de los habitantes que la ciudad disuelve entre sus intestinos, sino a la degradación de su condición moral y de la dimensión simbólica que rige la vida de esos habitantes, porque el rasgo más poderoso que distingue y distancia a los habitantes de la ciudad de México (específicamente) de los de provincia, es el de la corrupción, es el irremediable cáncer de su bajeza moral que sólo encuentra paralelo en el pestilente flujo que la ciudad evacua por el gran canal.

En las novelas del segundo grupo, las formas de relación entre los espacios y los personajes es muy íntima, casi maternal; aquí los personajes son seres indolentes, dependientes, casi menores de edad que carecen de autonomía y autoridad para ejercer como personas o como sujetos de su espacialidad. Por eso los lugares que habitan juegan el papel de un claustro materno que los personajes de estas novelas no han abandonado aún.

Como podemos ver, las relaciones entre los personajes y los espacios en el segundo grupo de novelas se presentan como fenómenos de continuidad o de causa-efecto con los de las novelas del primer grupo, ya que da la impresión de que la relación de aquellos espacios con sus personajes generó las condiciones sociales y psicológicas para las que se dan entre los más recientes o actuales. Esta inferencia es posible sólo porque los personajes de este grupo de novelas (sobre todo en las tres primeras) ignoran o reducen su mundo y su relación con él, sólo a los barrios y a los edificios que habitan.

**Los sociogramas dominantes.** En *Santa* sobresalen los que pautan el proyecto ideológico del autor o el sentido profundo de la novela, aquí orientado por las referencias bíblicas de los textos del *incipit*. En el primer caso se trata del sociograma de la ciudad corrupta y depravada cuyos paradigmas bíblicos son las ciudades malditas de Sodoma y Gomorra. El segundo caso evoca el conocido episodio evangélico donde se condena la prostitución y el adulterio pero se perdona a las mujeres que caen en ellos. En esta orientación moral, la novela termina por redimir a este grupo de mujeres, culpando de sus faltas a una sociedad hipócrita, machista, viciosa y desigual que no les deja opción y que,

como Sodoma y Gomorra, debe tener por castigo su destrucción y su purificación mediante el fuego. Esta interpretación se sustenta en el sentido profundo de la historia y se refuerza con los textos prefaciales de la dedicatoria al escultor Jesús F. Contreras y en el epígrafe inicial, en los que se cita dicho pasaje evangélico.

En *El águila y la serpiente* el sociograma dominante es por mucho el de la Revolución mexicana en todas sus connotaciones, tópicos, clichés e ideologemas: tropa, trenes, corridos, la Convención, el campamento, los fusilados, los despojados, los generales, el sombrero ancho, la carabina, las cananas, sus bailes, etc. Este sociograma divide y confronta a los líderes revolucionarios y personajes principales en dos grupos: los auténticos y los impostores, definidos por sus conductas personales, por sus aspiraciones, por su concepción del movimiento y de México, pero sobre todo, por su calidad moral. De ahí que la novela ubique en un extremo a Villa y al presidente nombrado por la Convención con todos sus partidarios como los legítimos revolucionarios, mientras el extremo opuesto corresponde a Calles, Carranza y Obregón con todos sus adeptos y sus subordinados. Esta oposición de personajes leales a la causa revolucionaria versus los traidores a ella, resume a plenitud el proyecto ideológico del autor y abre paso a otro juego de oposiciones: *la revolución triunfante* (hasta la Convención de Aguascalientes) **vs** *la revolución malograda* (todo lo que siguió después, incluyendo los más de setenta años posteriores de gobiernos revolucionarios). Y en esto último la novela no pudo haber sido más exacta en su predicción del futuro del país con los gobernantes surgidos de la Revolución (traicionada), porque las debilidades y las intenciones que Guzmán descubrió a principio de siglo en los caudillos de la Revolución que se adjudicaron el triunfo y que *El águila y la serpiente* denunció en su momento, se consumaron en proyección geométrica exacta y en todo el país a lo largo del siglo.

Al final de la trama, el autor de la novela no exime a Villa de su parte de responsabilidad por haberse negado a ceder su poder militar sobre la División del Norte, al presidente nombrado por la Convención para que con él pudiera ejercer el control sobre el país y gobernarlo.

En *La región más transparente* los sociogramas principales forman un tejido muy complejo y difícil de desenmarañar, pero sobresalen cuatro: el de la Revolución, que

retoma de dos novelas de su co-texto: *El águila y la serpiente*, el tópico de la traición de los líderes revolucionarios por el incumplimiento de objetivos del movimiento; y *El luto humano*, de José Revueltas, de la que retoma el asunto de la indefinición política del país y de que el discurso revolucionario encubre la corrupción y la existencia de los latifundios que la Revolución se propuso eliminar. Otro sociograma es el de las clases sociales, en que presenta a la clase media como la máxima creación de la Revolución y las otras se hallan separadas por el espacio, por las condiciones económicas y por el lenguaje. El sociograma de la mexicanidad o identidad del mexicano, en el que se cuestiona la proclividad de los gobernantes y líderes por lo extranjero y el desprecio por lo nacional. El último y más importante, impreso en el título, es el de la ciudad de México, escenario de lucha entre todas las visiones del mundo de los sujetos que la pueblan, y son batallas enmarcadas en un realismo simbólico en el que las piedras recobran su propia vida y su memoria.

Para descubrir los sociogramas que orientan el sentido en *Ojerosa y pintada* es necesario descifrar los dos epígrafes que preceden a los primeros capítulos, así como el contenido de los dos últimos (capítulos), porque enmarcan el proyecto ideológico del autor. En esta novela dominan dos sociogramas: *el de la ciudad de México* y *el de la Revolución mexicana*; y asoma de manera importante un tercero: *el de la modernidad de la ciudad*. Respecto al primero, aunque el argumento despliega catálogos de lugares muy conocidos y apreciados de la ciudad, estos son sólo la parte más visible y epidérmica de la novela. En su contenido de fondo, hay dos imágenes esenciales que definen el sentido de la trama: *el canal del desagüe con su flujo pestilente y su analista filósofo*, y *el taxi con su operador y también analista*.

Aquí, lo que el argumento de la novela se propone es poner al descubierto la inmundicia física y moral de la ciudad de México; por eso ésta es calificada con adjetivos como “ciudad peligrosa”, “ciudad corrompida”, “ciudad corruptora”, “ciudad cloaca”, etc. Diríase que una forma de inmundicia fluye por el canal del desagüe, donde un “especialista” filósofo se encarga de analizar sus componentes; mientras que, de un modo paralelo, la “sociedad corrupta” fluye por el interior del taxi, por donde desfilan, estereotipados y de manera simbólica, todos los habitantes de la ciudad. Por eso el taxista se transforma a partir de su encuentro con el “filósofo”, porque fue un encuentro con su “doble”. A partir de ese momento, el chofer del taxi descubrió que, en realidad, su trabajo



consistía en analizar (porque el taxista siempre está analizando a los pasajeros que transporta) ese repugnante excremento social y humano de que está repleta la ciudad, y del que él vivía y mantenía a su familia trasportándolo a diario en el asiento trasero de su automóvil.

Por su parte, el sociograma de La Revolución (traicionada), en esta novela no se aborda en forma directa, sino a través de sus efectos, de sus resultados y de las formas cotidianas de la práctica social recién establecida en la que el discurso de la Revolución lo cubre y lo impregna todo. Este sociograma se manifiesta de manera muy importante en los diálogos de los personajes que abordan el taxi, ya sea de manera directa o como un eco producido por la Revolución. Es mediante los diálogos entre pasajeros del taxi, o entre éstos y el taxista, que nos enteramos de la omnipresencia del discurso de la Revolución en el imaginario social de la novela, de que ella es causa y fin de todos los asuntos que se tratan en la vida pública de la ciudad y del país en la época considerada en la novela. En este sentido, la Revolución es un alfa y omega, un aura mágica que impregna y trasciende todo lo existente. La novela no hace más que recogerla del imaginario social de la ciudad. El núcleo de este sociograma lo constituye la figura del General Robles, último baluarte de la verdadera Revolución. Su muerte significa el fin de una época en la historia de México, de una etapa en la posrevolución; y de un estado de conciencia y ánimo en la (ingenua) visión de la ciudad y del mundo del taxista.

El tercer sociograma de importancia en esta novela es el de la modernización de la ciudad de México, que se manifiesta en la dinámica de la administración institucional del país desde la ciudad, es decir, el de una ciudad que para funcionar utiliza a miles de empleados (muchos de ellos clientes del taxista). Es la ciudad de la gran burocracia que hace funcionar a las emergentes instituciones y dependencias de los gobiernos de la Revolución. Es la ciudad que atrae y recibe a muchos inmigrantes que abandonan la provincia ilusionados por los paradigmas de la época: poder, dinero, lujo y placeres que, en la mayoría de los casos se irá destiñendo para irse convirtiendo cada día en una frustración mayor por vía de la reificación de individuos dedicados a labores vacuas e improductivas, pero sometidos a la vigilancia amenazante e implacable de la estructura burocrática; así como al yugo del reloj con horarios rigurosos y extenuantes que crecen o decrecen según si se va a entrar o a salir del trabajo.

En el segundo grupo de novelas (las últimas tres décadas del siglo) se registran cambios notables respecto a los dominantes en las del primer medio siglo, en virtud de que aparecieron tendencias novelísticas no sólo más dinámicas y variadas, sino también de abierto rechazo a las formas utilizadas por sus antecesores. Los sociogramas que dominan en esta novelística se caracterizan por ofrecer un enfoque muy distinto de la realidad que noveló el primer medio siglo porque plantean cuestiones y valores vinculados con el nuevo espacio urbano y burgués de la clase-medea: *el discurso de la juventud, el consumo, la música, las drogas, la trasgresión en el uso de la lengua y la práctica del sexo*. Todos estos elementos, no obstante que explican las formas de vida de un estrato social específico de la población urbana de las últimas décadas, muy distintas de las reflejadas en las novelas tradicionales más cercanas a lo rural, no se debe perder de vista que las novelas de la “Onda” no sólo no reflejan las formas de vida de la población nacional mexicana de los años sesenta, y ni siquiera las de la ciudad, porque sólo ofrece historias que ocurren en contextos urbanos muy reducidos y localizados exclusivamente en las franjas de la clase media y de la nueva burguesía. Son historias en las que los personajes aparecen exentos de toda responsabilidad y preocupación: no tienen que trabajar, ni que estudiar, ni que ser responsables. Su función social se reduce al ocio y a la diversión permanente, tal como lo prescriben los cánones de la clase burguesa; de ahí que sus preocupaciones y proyectos, cuando existen (en las novelas), sean verdaderos monumentos a la frivolidad. Estos personajes son víctimas de la drogadicción, de la fragmentación familiar y de un sincretismo cultural fundado a la vez en hábitos importados (principalmente de Norteamérica) y en otros apropiados de los estratos más bajos de la cultura local. Aquí el mejor informante es el propio lenguaje de los personajes, que por una parte está plagado de anglicismos y, por otra, utiliza el albur como componente muy importante de su habla como rasgo lamentable de sincretismo.

En las primeras tres novelas de este grupo, las acciones de los personajes no tienen objetivos claros, cosa que impide conocer (si es que lo hay) el proyecto ideológico del autor. Así que orientamos nuestro análisis sólo con base en indicios de su propio discurso, en este caso, por las valoraciones que los narradores hacen de los objetos y las acciones tramadas. No obstante, hay que advertir que estas novelas no son homogéneas en cuanto a su estilo, su estructura y su contenido. Su espectro va desde novelas como *La tumba*, que

utilizan de manera servil elementos del colonialismo ideológico reciente, a las escritas quince o veinte años después (*Un tal José Salomé*), en las que se denuncia, critica o cuestiona este y otros hechos. También hay novelas con propuestas propias e independientes (como *Los desechables*). Quizás esto obedezca a que la novelística de la “Onda” fue promovida por escritores mucho más jóvenes que los de los otros grupos, todos ellos oriundos - como sus propias novelas y sus argumentos - de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX.

#### 4.1.2. Sistemas de relación entre novelas del corpus

En este segundo apartado comenzaré por destacar la diferencia de contextos en que se escribió *Santa* respecto al resto de la muestra analizada. En efecto, ésta novela fue escrita en el contexto de una realidad todavía porfiriana en los inicios del siglo XX, mientras que el resto de la muestra lo fue cuando ya había ocurrido el gran acontecimiento del siglo XX: la Revolución mexicana (1910-1917). El hecho es relevante porque la revolución fue el gran acontecimiento que disolvió y después reconstruyó todas las estructuras del país: sociales, jurídicas, económicas, políticas, técnicas y, desde luego, las literarias y las urbanísticas.

A continuación nos proponemos matizar los rasgos que diferencian o separan a los dos grupos de novelas, una vez que, como se expuso en el punto anterior, se ha constatado una ruptura o al menos una contrapropuesta novelística en las del segundo grupo. Retomando las novelas del primer grupo, lo que podemos afirmar es que, quizás con excepción de algunos aspectos en *Santa*, las diferencias de propuesta entre novelas son sólo de matices, porque los sociogramas dominantes se vuelven redundantes: La ciudad de México, la Revolución mexicana, la identidad del mexicano y, finalmente, la modernidad y la corrupción como condiciones tanto de la Revolución como de la ciudad de México. Respecto a ese asunto de la corrupción, es muy importante hacer notar que en las novelas de la muestra, cuando se mencionan o se alude a los gobiernos de la Revolución, éstos nunca son tratados con respeto sino al contrario, con suspicacia, con un tono de burla o de ironía; o a lo más, con una mueca o simulación de respeto y que se lee más bien como temor al poder represor de líderes y gobernantes. Esta idea es muy importante porque nos permite constatar que los novelistas de referencia siempre tuvieron presente la patraña del

triunfo revolucionario y la calidad moral de sus líderes; y que la traición a los principios denunciada en *El águila y la serpiente* no fue un invento de Guzmán sino algo que la gente consciente entendió y valoró muy bien en su momento.

En virtud del sentido que cobra la redundancia de indicios que predomina en este trabajo, y más con el afán de redondear la investigación que por su trascendencia sociológica, destacaré, del primer grupo de novelas, sólo dos juegos de relaciones: una de semejanza entre *Santa y Ojerosa y pintada*; y otra de continuidad entre *El águila y la serpiente* y *La región más transparente*. Entre las dos primeras, la semejanza ya está en sus títulos (ambas se refieren a prostitutas); también tienen en común los textos prefaciales, de sus epígrafes; después vienen formas más relevantes como son sus juegos de oposición profunda entre ciudad y provincia, donde la provincia es siempre honesta y diamantina y la ciudad corrupta y depravada. Coinciden, además, en la contraposición entre ciudad antigua y ciudad moderna, aunque *Santa* enfoca una modernidad, digamos, tecnológica (la iluminación eléctrica de la ciudad), mientras que *Ojerosa y pintada* se refiere a una modernidad más sociológica (la actividad burocrática como eje del dinamismo institucional de la ciudad). Hay, sin embargo, entre ambas novelas, una diferencia muy significativa en el tratamiento de la corrupción de la ciudad: en la primera la denuncia de la corrupción se sustenta claramente en el discurso de la moral cristiana, mientras que en la segunda la misma queja adquiere una connotación laica y secularizada que prescinde de toda referencia religiosa.

En el otro par de novelas lo que hay es una fuerte relación de continuidad como producto de poderosos efectos de intertextualidad con *El águila y la serpiente* y con *El luto humano*, lo que parece comprensible si se acepta que toda la novelística moderna de México tiene como punto de partida a *El águila y la serpiente*. Señalemos rápidamente las relaciones de continuidad. El primer punto de convergencia está en sus títulos: ambos apuntan al corazón de México, al corazón simbólico en el primer caso y al geográfico en el segundo. Otra coincidencia radica en el tratamiento del sociograma de la Revolución y en el tono de denuncia. En efecto, en *El águila y la serpiente* se denuncia al grupo reaccionario que se enquistó en el movimiento para arrebatarse el poder a los verdaderos revolucionarios y luego utilizarlo sólo en su provecho. Esta idea es muy importante, porque su conocimiento y discusión están ausentes en los libros de historia de México, en el debate sobre la realidad

actual de este país, en el imaginario social y en los demás sistemas educativos nacionales. Lo que significa que la facción reaccionaria que ha ostentado el poder desde el desenlace mismo de la Revolución, ha logrado evitar que estos hechos se conozcan y se discutan con el objetivo de replantear y reestructurar las relaciones de convivencia y el destino futuro de la nación.

Pero lo relevante en *La región más transparente*, es que aparece nuevamente el tópico de la “Revolución traicionada” que Guzmán había formulado tres décadas antes. De aquí los múltiples cuestionamientos de Zamacona a Robles sobre el entreguismo vergonzante de los líderes y gobernantes, el origen y destino de la Revolución y la desviación y lejanía de sus causas y sus principios, el abismo creciente entre las clases sociales de México, las políticas de industrialización, la identidad del mexicano (su “verdadera efigie”) y la emigración de los campesinos a Norteamérica, en fin, toda una serie de argumentos que señalan, mejor, que documentan la traición a los principios del movimiento exhibiendo sus efectos perversos e indeseables en la realidad de referencia del país. En este sentido podríamos agregar el comentario de que los signos vitales que novelas como ésta diagnosticaron al país a finales de los años cincuenta, no parecen haber sufrido alteraciones sustanciales medio siglo después, es decir, en la víspera de 2008, año en que esta novela cumplirá el medio siglo de su publicación.

Por su parte, las novelas que integran el segundo grupo de la muestra presentan entre sí lo mismo grandes semejanzas que claras diferencias. De las primeras observamos homologías lingüísticas y temáticas que se dan en períodos muy cortos: *La tumba*, *Gazapo*, *El vampiro...* Respecto a sus diferencias, éstas resultan principalmente de la rápida movilidad temática y estilística que las caracteriza. Así, en menos de veinte años que van de *La tumba* a *Un tal José Salomé*, esta novelística se mueve de una visión que exhibe un optimismo ingenuo y miope que sólo tematiza lo que tiene en la nariz (alcohol, sexo, drogas, afán de protagonismo y miseria familiar), a asuntos de carácter global, como la expansión desenfrenada de la mancha urbana con su correlato de la devastación ecológica, o los efectos de la embestida capitalista contra las estructuras del sistema laboral (el desempleo), por ejemplo, en *Un tal José Salomé* y en *Los desechables*; lo que nos informa y permite constatar que la novelística de una sociedad en cualquier tiempo y lugar nunca es ajena a la situación social real que le sirve de contexto.

Si ahora comparamos las cuatro novelas del primer grupo con las de la “Onda”, el contraste más significativo que observamos es el de la hondura en el calado de sus temas (**profundidad versus superficie**), ya que, mientras las novelas del primer grupo invitan a una reflexión profunda, con sentido crítico y visión nacionalista sobre el destino del país, las novelas de la “Onda” (sobre todo las dos primeras) muestran una orientación inversa a partir de la asunción de discursos emergentes (juventud, sexo, drogas, ocio) dominados por formas extranjerizantes y por una pasmosa frivolidad, hasta el punto de que sus personajes parecen no tener proyectos personales, lo mismo que los autores, que presumen no tener un proyecto ideológico como aspiración literaria. Lo que viene a probar que, además de la ruptura con los cánones novelísticos de las generaciones anteriores, los de la “Onda” consuman una ruptura más amplia, ya sea de perspectiva espacial o de visión del mundo, es decir, no sólo como novelistas, sino en sentido más general; ellos son ya una generación de mexicanos regida por la escala de valores de que informa sus propias novelas.

Otra diferencia importante se puede apreciar en la escala espacial desde la cual las novelas de ambos grupos enfocan, perciben y viven la ciudad: abierta, nacional o regional para las del primer grupo, la provincia cercana (Chimalistac), o cuando menos de la Obrera a Peralvillo en *Santa*; de todo el país o el Valle de México en *El águila...*, de Copilco a los Indios Verdes y del Peñón de los Baños a Cuatro Caminos en *La región...* y de Azcapotzalco a Iztapalapa en *Ojerosa...*). Y extremadamente localista y cerrada para las novelas de fin de siglo, ya que su espacialidad es siempre puntual y fragmentaria: Narvarte, la del Valle, la Roma, el Pedregal o el Rosedal. Aunque este cambio puede ser consecuencia de la transformación en las dimensiones y distancias de la nueva ciudad.

Todos estos contrastes y polarizaciones expuestos como saldos de la lectura muestreada de las novelas del siglo XX, no son más que los testimonios de una transformación social cuyo referente semántico y material más importante es la realidad de la ciudad de México. Y las semejanzas o las diferencias que observamos entre los asuntos tratados, los espacios, las aspiraciones y los lenguajes de personajes que sustentan las tramas noveladas, no son más que poderosos indicadores semióticos de la realidad que vio el siglo XX en México; y el sentido e intencionalidad en las distintas tramas, responden de modo fidedigno y paralelo al sentido de la historia social de la realidad actual en el México de carne y hueso.

Para concluir este subcapítulo hemos organizado, de manera semiótica, una serie de ideas concluyentes desprendidas de toda la investigación y en función de las tres interrogantes repetidamente expuestas: la representación del espacio, las relaciones espacios-personajes y los sociogramas dominantes en las novelas: En primer lugar y como norma general del corpus, entre las novelas de cada grupo se da una relación de afinidad de planteamientos y semejanza de contenidos; pero de ruptura total entre los grupos que las aglutinan de acuerdo a la mitad del siglo en que se produjeron.

Segunda conclusión, entre la primera y la segunda mitad del siglo, las formas de representación del espacio observan una oposición radical y la transición va, de la visión cristiana y tradicional del mundo en donde la provincia y la religión juegan un papel crucial, a la de una visión secular, industrial y moderna del mundo; son formas de representación del espacio que están en concordancia total con otros dos elementos: uno, el de las prácticas sociales e instrumentales estereotipadas de la vida productiva de la provincia versus las de la ciudad; y dos, la desaparición (en el discurso novelado) de la provincia y de la religión en favor de la expansión de los modos de vida urbana y la transformación de los modos de producción que caracterizan a ambos mundos.

En tercer lugar, las prácticas y las formas de relación entre los espacios y los personajes están regidas por esta misma orientación, y el tránsito, que aquí ocurre en dos momentos, va del predominio o la presencia explícita o implícita y significativa de la provincia, en el primer grupo de novelas, a su debacle o total desaparición en algunas del segundo, y su vuelta a aparecer ya en estado residual y mitificada, en la penúltima novela del corpus (*Un tal José Salomé*); En este contexto, la práctica habitual de la vida cosmopolita pasa de ser casi excepcional en las novelas del primer medio siglo (*Santa y El águila y la serpiente*), a su predominio total en las del segundo grupo o a su mitificación (porque su situación es inenarrable), como ocurre en la novela de Azuela.

Cuarta conclusión, en cuanto a la variación de los sociogramas dominantes, el recorrido va de los que rigen el mundo con la sabiduría y la enseñanza sagrada de la Biblia, a los que abordan las problemáticas del mundo globalizado y secularizado: desempleo, estrés, alcoholismo, drogadicción y consumismo, pasando por los sociogramas que dan cuenta de un dilatado período de atmósfera y pensamiento nacionalista del país, en los que

la Revolución, la cultura ancestral (y su correlato en la identidad nacional), la modernización del país y la desigualdad entre mexicanos, muchos de ellos exiliados por esa causa, son asuntos ampliamente documentados, analizados, confrontados o denunciados.

Estas constelaciones de significados (representaciones, prácticas sociales y sociogramas) en sus escalas de alcance individual, social o cultural, que la novelística hizo suyos, tienen para México y para todos los mexicanos, y esto es muy importante, el significado de una “*edad media mexicana*” que consolidó o contribuyó a consolidar durante el siglo XX, la identidad, la personalidad, la institucionalidad y los valores nacionales de lo mexicano, de ello (aunque hay ejemplos monumentales en la pintura, la música, la danza y la arquitectura), el mejor y más fehaciente testimonio son las propias novelas.

## **4.2. Ciudad, novela y Revolución, las enseñanzas del siglo XX**

De lo visto en nuestra investigación se desprende que el imaginario social de México en el siglo XX estuvo marcado y dinamizado por dos sociogramas centrales, uno de significado espacial: el de *la ciudad de México*; y otro que resultó ser con mucho el acontecimiento del siglo, no sólo para el país sino para otras partes del mundo: *la Revolución mexicana (1910-1917)*. Estas constelaciones de significados cristalizaron en un tercer fenómeno que se expresó en múltiples movimientos políticos y sociales pero sobre todo artísticos, uno de ellos fue precisamente *el novelístico*, cuyo discurso las incluye y retrabaja a ambas: *ciudad y Revolución*. Como se dijo, este subcapítulo está concebido para exponer nuestro punto de vista personal en torno a los resultados de la investigación que aquí nos proponemos concluir.

### **4.2.1. Ciudad, novela y Revolución.**

En la novelística del siglo como en la realidad, la ciudad de México es concebida como el entramado geográfico, urbanístico y arquitectónico que abriga y custodia la riqueza material y simbólica que la cultura mexicana en su escala nacional ha producido y acumulado a lo largo de su historia. Por eso su posesión y dominio son tan importantes para las elites dirigentes: es la clave del poder y, “Quien la tiene saborea el triunfo, se siente dueño del campeonato político, mantiene su record por encima de los demás, así esté expuesto a perderlo en cada minuto en manos de los audaces que quieran y puedan arrebatársela” (*El águila y...378*).



De las novelas aquí analizadas, se infiere que la espacialidad de la ciudad de México debe ser considerada en dos contextos o escenarios principales. En un primer momento el espacio urbano de la ciudad aparece como un sistema ordenado, relativamente homogéneo y funcional que se inició con la propia historia de la ciudad y permaneció sin alteraciones importantes hasta los años cincuenta del siglo XX (*Santa y El águila y la serpiente*). En esta primera fase el espacio urbano funcionó como unidad autónoma e independiente, a pesar de la aparición, en la última etapa, de nuevas y elegantes colonias como la Juárez, la Roma y la Cuauhtémoc que, aunque modificaron de manera importante su extensión, no alteraron su estructura ni su funcionamiento y por lo tanto tampoco su concepción, porque seguían teniendo como referente fundamental el Centro Histórico de la ciudad antigua.

El segundo momento inicia en los años 50 y trasciende los límites del siglo (*La región más transparente* y el resto de la muestra), y presenta un espacio urbano caracterizado por un cambio radical en su estructura y su escala, ya que a partir de entonces, debido quizás a la generalización del uso del automóvil, se produce un redimensionamiento geográfico y conceptual de la ciudad. En una primera fase de esta ampliación se incorporan a la ciudad todas las poblaciones aledañas que anteriormente eran consideradas como partes de la provincia mexicana (Tacubaya, Mixcoac, San Ángel, Coyoacán, Iztapalapa, Tacuba, etc., en *Ojerosa y Pintada*). Y en la segunda fase, estos espacios antes aledaños desbordaron su propia geografía mediante un geometrismo caótico que modificó o, mejor, que sustituyó radicalmente el paisaje natural por el urbano (*Un tal José Salomé*) con todas sus consecuencias inmediatas y futuras: reificación del individuo, cambio de actividad y de relación social, pero sobre todo, sustitución del paisaje natural antes diáfano (arroyos, bosques, ríos, montañas, núcleo urbano reducido con pocos edificios altos) por un espectáculo de asfalto, multifamiliares aglomerados, semáforos, anuncios de comercios, tiendas y despachos, todo ello en medio de la contaminación atmosférica, visual y auditiva que primero destruye el paisaje natural y luego al individuo.

Según creemos, ésta nueva realidad espacial tiene su explicación en la historia económica del país, ya que tanto los primeros como los últimos años de la centuria se vivieron en México bajo el influjo de políticas económicas de orientación liberal: al inicio del siglo bajo el liberalismo de Díaz y al finalizar el mismo bajo el neoliberalismo de Salinas, si bien entre ambos se abrió un extenso hiato de más de setenta años en el que tuvo

lugar el “sueño revolucionario de los mexicanos”. Esos hechos contribuyen a explicar la anárquica expansión del espacio urbano de la ciudad de México hacia el final del milenio. Pero este redimensionamiento de la gran ciudad no vino solo sino acompañado de una segregación y estratificación espacial de las clases sociales que hasta la mitad del siglo habían convivido en una relativamente armónica vecindad. Pero no fue todo, este reacomodo del espacio realizado con criterios clasistas y económicos se consumó mediante otras reasignaciones de significado igualmente espacial como la de la infraestructura urbana (vialidades y servicios), el clima, la topografía y el paisaje; los de mejor calidad y belleza fueron siempre para los miembros de las clases más adineradas.

La Revolución mexicana, por su parte, fue un amplio movimiento social, político y militar, pero sobre todo artístico y cultural de orientación nacionalista promovido por las fuerzas progresistas del país que, rebelándose frente a la situación de miseria provocada por las políticas del gobierno de Díaz, buscaban condiciones de vida más dignas para la mayoría de los mexicanos. Como se ha dicho ya a lo largo de este trabajo, en el desenlace del movimiento, un grupo de líderes sin escrúpulos se alzó con el triunfo para, traicionando la causa, convertir la Revolución en formas de gobierno que les permitieron el enriquecimiento súbito a costa de la escandalosa corrupción del país, mientras la mayoría de los mexicanos seguía viviendo en condiciones de miseria iguales o peores a las prevalecientes antes de que estallara el movimiento.

Según se ha dicho, el movimiento revolucionario fue algo sumamente amplio y complejo, irreducible a lo militar o a lo político. Es por eso que, a pesar de la traición perpetrada por los principales líderes políticos y militares (no todos), la actividad revolucionaria siguió siendo desarrollada por amplios sectores de la población: partidos políticos, sindicatos, asociaciones obreras y gremiales, cenáculos de intelectuales y, sobre todo, de artistas y artesanos de todas las especialidades: músicos, pintores, arquitectos, escultores, grabadores y escritores. Ellos fueron el alma del movimiento revolucionario que trascendió por mucho el aspecto político y el período de la lucha armada.

El movimiento revolucionario es importante para la vida de México, además, porque modificó de fondo las formas y las estructuras de su organización. Ya que fue mediante los distintos campos del arte que se pudo develar la verdadera conciencia de lo

mexicano, porque fue el sentimiento revolucionario el que convocó a los artistas de todos los gremios a buscar en los mitos y en las raíces históricas aquello que, de una vez por todas, diera clara cuenta del origen y el destino del pueblo mexicano. Búsqueda que condujo a una nueva concepción de la raza, de la cultura, y de la realidad que es México; y con ello, de las aspiraciones y de las formas de ser individuales y colectivas de sus pobladores. Paralelamente, esos grupos o individuos produjeron obras maestras del arte y la cultura que vinieron a constituir, por una parte, poderosos registros testimoniales y simbólicos de la identidad nacional; y, por la otra, un activo fijo del patrimonio cultural que identifica y distingue a los mexicanos de otros grupos de individuos. Ese es el sentido y el papel de la Revolución que está presente en la novelística del siglo XX mexicano.

En lo que concierne a la novela mexicana como fenómeno del siglo, debemos recordar que fue precisamente la Revolución el hecho que vino a dar impulso y nuevos bríos a la producción de este subgénero de la literatura nacional; y con ello, la definición de un perfil de autenticidad, una escuela, o un modo innovador de hacer novelas a partir de la narración de los problemas sociales vigentes de un país. Este es uno de los rasgos más genuinos y un valor distintivo de la novelística del siglo veinte en México; su producción constituye (como el muralismo en pintura) a la vez una aportación a la cultura universal y un certificado de la identidad, un sello de lo mexicano y de lo nacional. Por eso México y los mexicanos son uno antes de la Revolución y otro después de ella. Si el arte mexicano reescribió la historia de México, la novela es el registro más confiable y certero (porque utiliza el lenguaje escrito) de la epopeya nacional porque en su elaboración incluye todas las dimensiones de la realidad, todos los niveles de conciencia de su población y todas las mitologías subyacentes en la memoria ancestral y en la magia de su vida cotidiana, de sus lenguas y de sus sueños.

Fue en la segunda década del siglo XX cuando la Revolución comenzó a producir su propia novelística para registro y difusión de sus mitologías y sus discursos; aunque la ciudad de México comenzó a ser el foco de su temática sólo después de la quinta década del propio siglo, según se ha expuesto aquí. Por otra parte, la novelística de la Revolución fue obra no de una generación de escritores sino de varias. La primera está compuesta por escritores que participaron en ella, como Azuela y Guzmán; la segunda y todas las posteriores se definen por su relación (de cercanía o lejanía) con el movimiento y se

considera cerrada la novelística de la Revolución con la generación de escritores nacidos antes de 1940; aunque, como lo demuestra el contenido de esta investigación, la novelística cuyos autores pretenden abandonar el tema de la Revolución para ocuparse de la nueva problemática de la ciudad aburguesada de los años sesenta, lo que hace, en realidad, es abordar temáticas que son consecuencia directa o indirecta del mismo movimiento, y no hacen más que focalizar los vicios y las lacras sociales de la nueva burguesía mexicana. Me refiero, sobre todo, a los temas que dominan la novelística de la “Onda”.

Podemos concluir estas ideas afirmando que, durante el siglo XX, la novela y otras expresiones artísticas (como la música y la pintura) cumplieron una doble misión fundacional: por una parte se sumergieron en las raíces históricas y míticas de la cultura nacional para hurgar en ellas en búsqueda de las claves identitarias que permitieran sentar las bases de un proyecto de unidad nacional incluyente e igualitario que aún está pendiente; por la otra, cumplieron con la tarea de escribir la verdadera historia del país, burlando, con los códigos cifrados del arte, las amenazas represoras del poder de facto y la reacción, si bien, como lo muestran las novelas del segundo grupo, al final del siglo hubo tendencias novelísticas que desestimaron la importancia de los valores nacionales (en los que se esmeró e insistió tanto la novelística del primer medio siglo), los cuales fueron abandonados en favor de la novedosa frivolidad de valores ajenos que invadieron la realidad, primero sólo urbana y después nacional, del México de finales de siglo.

El corolario que se desprende, tanto de la lectura del corpus como de las afirmaciones anteriores, motivan las siguientes reflexiones, bosquejadas ya en los párrafos anteriores: una es que, a pesar de la aplastante corrupción de los grupos de poder y de las elites retardatarias que gobernaron y saquearon al país por varias décadas durante el siglo XX, los grupos de artistas revolucionarios y otras fuerzas progresistas (en las que la novela juega un papel crucial) contribuyeron a la construcción de un frente conformado por importantes sectores de la sociedad que forzó e hizo posible cierto desarrollo, ciertos avances en diferentes campos de la vida nacional venciendo las reticencias de los grupos reaccionarios enquistados en el poder. Esta afirmación es la única que puede explicar el hecho de que el país, estando en manos de gobernantes tan ineficaces y corruptos, y de una clase empresarial tan insaciable y apátrida, haya logrado avances innegables, al menos en ciertos aspectos. Se trata, como se puede ver, de un desarrollo acotado y cojo porque,

mientras los grupos de artistas y los sectores progresistas y nacionalistas de la sociedad hicieron su parte en la tarea de construir y hacer avanzar al país, para consumir el cambio definitivo no sólo ha faltado la contribución de los sectores político, económico y financiero de la sociedad, sino que éstos han capitalizado en su favor el producto de los esfuerzos de grupos progresistas y nacionalistas.

La otra idea consiste en señalar que, para que el país tome su rumbo definitivo, es necesario volver la mirada no sólo a la producción novelística del siglo XX, sino a todas las formas de producción artística y cultural del siglo, porque en ellas están cifradas las claves de la identidad nacional y los oráculos que indican la dirección correcta de su futuro como nación y como pueblo. Porque, si el siglo XX fue rico en descubrimientos y gestas nacionales, el de la conciencia de identidad es, sin duda, el más importante que ese siglo trajo para los mexicanos y debe ser activado para entender su presente y orientar su futuro.

#### 4.2.2. Las enseñanzas del siglo XX

Este punto contiene algunas reflexiones sobre las dimensiones materiales y conceptuales de la ciudad de México y de su imaginario social en el contexto de los extremos del siglo XX. En efecto, entre 1903 y 2001 (años de la publicación de *Santa y Los desechables*) esta ciudad experimentó una transformación total tanto en el aspecto material como en la representación de su espacio. Así podemos ver que en 1900, cuando su geografía se hallaba todavía rodeada de lagunas o seccionada por acequias y canales que operaban como vías pluviales de transporte, su traza comenzaba en San Lázaro y terminaba en los barrios de Romita y la colonia Juárez, en un sentido; en el otro, iba de Peralvillo a las colonias Tránsito y Obrera; lo que significa que ocupaba un área no mayor a los 40 km<sup>2</sup>, y albergaba un número de habitantes que no llegaba a los 300,000. Para 1970 se habían desecado ya casi en su totalidad sus lagunas y canales y se habían incorporado a su mancha urbana todas las poblaciones antes aledañas y que constituyeron sus provincias idílicas (como el Chimalistac y el Rosedal de las novelas); pero la expansión no terminó ahí porque, treinta años más tarde, es decir, para el año 2000, su desmesurado crecimiento había extendido sus límites materiales hasta envolver en ella a más de una veintena de municipios de los Estados que la rodean.

Hoy (2007) la ciudad de México es una metrópoli de más de 5,000 km<sup>2</sup> con casi 20 millones de habitantes que se incrementa a diario y que, para su operación, su renovación permanente y su transformación, no se rige por un solo estatuto normativo ni por una sola instancia gubernamental, sino por los propios de todas las entidades que la constituyen; aunque, debemos advertir, en los últimos años se avizora ya la constitución de un gobierno único que en el futuro rijan el destino de esta descomunal metrópoli, en donde la superficie de la ciudad antigua hoy sólo representa el 6% de la mancha urbana actual.

Por otra parte, como consecuencia de este redimensionamiento de la ciudad, se han reubicado también los centros de poder y de toma de decisiones en los planos político, económico y financiero que tuvieron asiento en el viejo centro histórico de la ciudad. Y es aquí donde mejor se observa la huella de la economía neoliberal y global que, aunque no es tema de esta investigación, sí es una condicionante poderosa de la producción del espacio urbano (*La región más transparente*, *Un tal José Salomé* y *Los desechables*) de su crecimiento y su distribución.

Quizás también sea necesario destacar que, a partir de 1929, bajo los gobiernos de la Revolución traicionada, el gobierno de la ciudad fue una prerrogativa directa para el presidente de la República, quien designaba a un Regente que gobernaba en su nombre; y fue hasta 1997 que se modificó su estatuto jurídico para permitir que el jefe del gobierno de la ciudad fuera electo mediante el voto directo de sus habitantes. Pero hay algo más, ya que a los cambios en la percepción del espacio geográfico descrito en las novelas de la muestra analizada, corresponden hondas transformaciones en los planos simbólico y conceptual del imaginario social. Lo que significa que, de un extremo del siglo al otro, y debido a los efectos condicionantes de la espacialidad, no sólo los espacios han cambiado radicalmente, sino que, *son los propios habitantes de la ciudad los que han cambiado sustancialmente*.

Así es como se explica la distancia que separa a los personajes de *Santa* y *los desechables*, por ejemplo. En la primera todavía escandalizan los excesos de la vida nocturna de la ciudad “moderna”; mientras que en la última aparecen seres ya habituados a las rudezas de la vida urbana y moderna de la ciudad: desempleo, violencia, drogadicción y disfunción familiar. Y aunque los problemas planteados parecen ser los mismos, porque pertenecen a la escala de la condición humana o social, sus contextos exhiben una gran

separación. Se trata de los habitantes de una ciudad cuyo imaginario social, en un caso, está dominado por una visión del mundo sustentada en la moral cristiana; mientras en el otro extremo del siglo (*Los desechables*), la sociedad urbana ya se ha laicizado y secularizado.

Como los personajes de *Los desechables*, los de la realidad de fin de siglo también son víctimas de conflictos, tensiones y contradicciones. Esto se debe a que, como se advirtió, se trata de una sociedad que pretende ser moderna sin haber alcanzado la madurez para el cambio definitivo debido en parte a las resistencias del ala conservadora de la sociedad y a la distancia que hay entre sus clases sociales. En esta nueva situación, la ciudad ha mostrado la imposibilidad de seguir siendo gobernada o vivida con criterios verticales y autoritarios, y ha comenzado a incorporar a su dinámica la fuerza de sus actores sociales que habían permanecido en estado de latencia. En la estrategia no planeada de esta transformación, se han incorporado al discurso social las problemáticas que deben ser resueltas como condición para acceder a las formas de vida democrática: mayor equidad social y respeto a los derechos de la mujer, del niño y el anciano, etc. Estos nuevos temas son, entre otros, los que subyacen a la novelística de fin de siglo (*Un tal José Salomé* y *Los desechables*) y los que prevalecen como aspiración en el imaginario actual de la ciudad.

Para concluir insertaré estas dos últimas reflexiones personales en torno a la lectura de las novelas. La primera es que el contenido de dichas novelas, en el fondo y a pesar de su condición ficcional, manifiesta una asombrosa semejanza con la realidad, con la historia y con el sentido de las cosas que de ellas se desprende al mostrarnos que México es un país habitado por individuos que conviven no sólo distanciados sino poderosamente confrontados por historias, visiones del mundo, estatus económico y discursos que se oponen y se excluyen entre sí y que pueden ser reducidos a las dicotomías: conquistador-conquistado, explotador-explotado, saqueadores-saqueados, ricos-pobres y traidores-traicionados. Desde mi perspectiva, una de las enseñanzas más importantes del siglo consiste en que debemos entender que, para alcanzar esa transformación final del país que todo mexicano espera, es necesario diluir los espesores que apartan a los sujetos de esas dicotomías, ya que, y de esto no cabe la menor duda, todas ellas encubren, como denominador común, muy diversas e ignominiosas formas de injusticia, desigualdad y exclusión entre mexicanos.

La segunda enseñanza nos exige entender que, la primera condición para superar las formas de confrontación a que se refiere el párrafo anterior, consiste en aclarar los problemas de la conciencia de identidad nacional; para lo cual, según creemos, es necesario desenterrar el vasto tesoro cultural y artístico que el siglo veinte incorporó al patrimonio de los mexicanos, muy especialmente al novelístico, en el que su materia básica de expresión (la lengua nacional) juega el papel constituyente de la patria verdadera de los mexicanos. Se trata pues, de una inmensa y múltiple riqueza que, debido al entreguismo, a la codicia exacerbada y a las formas múltiples de corrupción de las clases dirigentes y pudientes del país, ha sido sepultada o extraviada en el olvido y en la indiferencia.

En efecto, al llegar a las líneas finales de este trabajo, me queda la certeza de que la novelística mexicana moderna ha sido pobremente leída y peor comprendida no sólo por los sectores más amplio de la sociedad mexicana, sino por los responsables de la educación y la enseñanza. Sólo así se explica que haya sido subutilizada en su función esencial de herramienta formativa y humanística para la construcción de nuevos y mejores mexicanos. Por eso finalizaré recalcando una de las conclusiones de esta tesis: que la novelística mexicana del siglo XX tiene que ser releída, revalorada y convertirla en el instrumento estratégico que opere o acelere el proceso de asunción de una identidad más propia, más honorable y más nacional de mexicanos libres, por una parte; y, por otra, que pavimente y robustezca las vías para dilucidar la Historia o la magia de esa maravillosa y compleja realidad que es México.

Centro histórico de la ciudad de México, a 15 de diciembre de 2007

**José Manuel Guzmán Díaz.**



**BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CITADAS:**

Abric, Jean-Caude. (2004) *Prácticas sociales y representaciones*. [París, 1994]. México [2001] 2ª. Reimpresión. 2004. Ediciones Coyoacán. 227 pp.

Altamirano, Ignacio Manuel. "La literatura nacional" (1868). En Klahn y Corral (1991).

Angenot, Marc. (1992) En Giménez y Héau, (1997).

Angenot, Marc. (1993). *Teoría Literaria*. [París, PUF, 1989] México, 1993, Siglo, XXI, 471pp.

Azuela, Arturo. *Un tal José Salomé*. Versión definitiva. México 1982 LEGASA. 234 pp.

Bachelard, Gastón. (1983). *La poética del espacio* [París, PUF 1957], México, 1965, 1983 (2ª. Ed.) FCE.

Bajtín, Mijail M. (1978). *Esthétique et Théorie du roman* [Mosú1975] París 1978, Gallimard. 438 pp.

-----, Mijail M. (1982). *Estética de la creación Verbal* [1979]. México 1982. Siglo XXI, 396 pp.

Benjamín, Walter. (1972). *Iluminaciones II*. Madrid 1972. Taurus Ediciones S. A. (Tres tomos).

Biedermann, Hans. (1993) *Diccionario de símbolos*. Buenos Aires, Editorial Paidós.

Bloch-Michel, Jean. (1967). *La nueva novela*. Madrid, Guadarrama, 154 pp.

Bourdieu, Pierre. (1990). *Sociología y cultura*. [París 1984], México, 1990, Grijalbo /CONACULTA. 317pp.

-----, Pierre. (1991a). *La distinción*. [París, 1979] Madrid, 1991. Ed. Taurus, 597 pp.

-----, Pierre. (1991b). *El sentido práctico*. [París, 1980] Madrid, 1991. Ed. Taurus, 451 pp.

-----, Pierre. (2002). *Las reglas del arte*. [París, 1992] Barcelona, 2002. Anagrama, 514 pp.

Bourneuf, Roland y Ouellet, Real. (1975). *La novela*. [París, PUF *L'univers du roman*, 1972]. Barcelona, 1975. Ariel.

Brushwood, John S. (1998). *México en su Novela* [Austin, Tex.1966]. México, 1973, (3ª. Reimpresión 1998) FCE, 437 pp.

Carballo, Emmanuel. (1986) *Protagonistas de la literatura mexicana*. México, SEP/El Ermitaño, 578 pp.

Castellanos, Rosario. (1981). En Ocampo, Aurora M. (1981).

Cros, Edmond. "Sociología de la literatura" (1993). En Angenot, Marc. Et al. [1989]1993.

Domínguez Michael, Christopher. (1989). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México, 1989. FCE, (Tres tomos).

Duchet, Claude. (1979) (Compilador). *Sociocritique*. París, F. Nathan 219 pp.

Duchet, Claude. (1992) (Compilador). *La politique du texte, enjeux sociocritiques*. Presses Universitaires de Lille 1992, 280 pp.

Durán, Manuel. (1973). *Tríptico mexicano*. México, 1973, SEP.

Forster, E. M. (1995). *Aspectos de la Novela*. [Londres 1927] Madrid, 1983-1995 Ed. Debate. 180 pp.

Franco, Jean. (1988). *Lectura sociocrítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Guadalajara, Méx. Gobierno del Estado de Jalisco.

Fuentes, Carlos. (1990) *La región más transparente*. México [1958] 1990. FCE. 470 pp.

Gamboa, Federico. (2004) *Santa* [1903]. México, 2004. Ediciones Leyenda S. A. 234pp

García Gutiérrez, Georgina. (2001) (Comp.) *Carlos Fuentes desde la crítica*. México, Taurus. 331p.

Gengembre Gérard. (1996) *Les grands courants de la critique littéraire*. París, Seuil. 64 pp.

Giménez, Gilberto y Héau Lambert, Catalina. (1997) "El cancionero insurgente del movimiento zapatista en Chiapas. Ensayo de análisis sociocrítico. En *Revista mexicana de sociología*, vol. 59, núm. 4, oct-dic., 1997, pp. 221-227.

Glantz, Margo. (1971) *Onda y escritura en México*. México, Siglo XXI.

Glantz, Margo. (1979) *Repeticiones. Ensayos sobre literatura mexicana*. Xalapa, México, Editorial de la Universidad Veracruzana. 141pp.

Goldmann, Lucien. (1975) *Para una sociología de la novela* [1964]. Madrid, 1975. Ayuso. 240 pp.

Guzmán, José Manuel. (2003) *Sociocrítica de el luto humano*. México, 2003. (Tesis de maestría)

Guzmán, Martín Luis. (1991) *El águila y la serpiente*. [Madrid, 1928] México, 1987- 1991 Porrúa. 471 pp.

James, Henry. (2001). *El arte de la novela*. [Londres 1875] México, 2001. Ediciones Coyoacán, 94 pp.

Jodelet, Denise. (1991) *Les représentations sociales*. París, [1989] 1991 PUF.

Jung, Carl Gustav. (1990) *Símbolos de transformación*. Barcelona, Paidós.

Klahn, Norma y Corral, Wilfredo H. (1991) (Comp.) *Los novelistas como críticos*. México, FCE (2 T).

Larivaille, Paul. (1974) "L'analyse (morfo) logique du récit", *Poétique*, núm. 19.

Linch, Kevin. (2004) *La imagen de la ciudad*. [Cambridge Mass. 1960]. Barcelona, 2004 Gustavo Gili. 224 pp.

López Portillo y Rojas, José. "La novela en México" (1887). En Klahn y Corral (1991).

Lotman, Iuri Mijáilovich. (2000). *La Semiosfera III*. Semiótica de las artes y de la cultura. Madrid, Cátedra (Universidad de Valencia, trad, Desiderio Navarro), 300 pp.

Mitterand, Henri. (1986) *Le discours du roman*. [París, 1980] [1986, PUF. 266 pp.

Monsiváis, Carlos. José. "Dueños de la noche porque en ella recordamos". En García Gutiérrez, (2001).

Morábito, Fabio. (1995). *Los pastores sin ovejas*. México, CNCA/ Ed. Del Equilibrista. 229 pp.

Navarrete Linares, Federico (¿?). *La migración de los mexicas*. México, CNCA.

Ocampo, Aurora M. (1981) *La crítica de la novela mexicana contemporánea*. México, UNAM, 310 p.

Ortega, Leonardo. (2001) *Los desechables*. México, EDAMEX. 137 pp.

Patillon, Michel. (1981). *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction*. Paris [1974] 1981, Nathan, 143 pp.

Perus, Françoise (2001) (comp.) *Historia y Literatura* [1994]. México, 2ª. Reimpresión, 1994. Ed. Instituto José María Luis Mora.

Pimentel, Luz Aurora. (2001). *El espacio en la ficción*. México, UNAM/Siglo XXI. 192pp.

Ramírez, Agustín. (2003) *La tumba* [1964]. México, Grijalbo. 100 pp.

Reinhard, Teichmann. (1987). *De la onda en adelante*. México, Posada. 551 pp.

Robin, Régine. (1993) "Para una sociopoética del imaginario social". En Perus [1994] 2001.

Sáinz, Gustavo. (1972) *Gazapo* [1965] México, Joaquín Mortiz. 187 pp.

Sarmiento, Domingo Faustino. "Las novelas" (1856). En Klahn y Corral (1991).

Sefchovich, Sara. (1987). *México: país de ideas, país de novelas*. Una sociología de la literatura mexicana. México, Grijalbo.

Sommers, Joseph. "La búsqueda de la identidad: *La región más transparente*". En García Gutiérrez (2001).

Todorov, Tzvetan. (1973) "La grammaire du récit", *Poétique*, Seuil, Coll. Points, núm. 45.

Trejo Fuentes, Ignacio. (1980). "Fenómenos sociales de México analizados por cinco jóvenes novelistas" En *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. No. 102. Octubre-Diciembre de 1980.

Vachon, Stéphane. Y Tournier, Isabelle. En Duchet 1992).

Yáñez, Agustín. (1969) *Ojerosa y pintada*. México [1959] 1969, Joaquín Mortiz. 208 pp.

Zapata, Luis. (2003) *El vampiro de la colonia Roma*. México [1979] 2003, Grijalbo. 177 pp.

Zima, Pierre V. (1985) *Manuel de sociocritique*. París, Picard. 185 pp.

**BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CONSULTADAS.**

- Adam, Jean-Michel. (1990) *Le texte narratif*. París, [1985] 1990, Ferdinand Nathan. 240 pp.
- Anderson Imbert, Enrique. (1979). *La Crítica Literaria y sus Métodos*. México. Alianza 251pp.
- Ángel, Miguel Arnulfo. (1984) *La ciudad contra el castillo*. México, UAM-X. 137 pp.
- Angenot, Marc. Et al. (1993) *Teoría literaria*. [París, 1989] México 1993, Siglo XXI. 471pp.
- Beristáin, Helena. 1985) *Diccionario de retórica y poética*. México, Porrúa. 508 pp.
- Berman, Marshall. (2004) *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. [N. Y. 1982], México [1988]2004. Siglo. XXI Editores. 386 pp.
- Berthelot, Jean-Michel. (1998) *L' intelligence du social*, París [1990] 2ª. Edición 1998. Presses Universitaires de France. 243 pp.
- Bourdieu, Pierre, Jean-Claude Chamboredon y Jean –Claude Passeron. (2002) *El oficio de sociólogo* [1973]. México, 2002. Siglo XXI. 372 pp.
- Brushwood, John S. (1985) *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Enlace Grijalbo. 130p.
- Calvino, Ítalo. (1999) *Las ciudades invisibles* [1972]. México, 1999. Grupo Ed. Multimedios, Milenio Diario. (Colección Millenium). 119 pp.
- Campagnon, Antoine. (1998) *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*. París, Seuil, 338 pp.
- Campo, Xorge del. Y Margo Glantz. (1969) *Narrativa joven de México*. México, Siglo XXI. 252pp.
- Castells, Manuel. (1976) *La cuestión urbana*. Madrid Siglo XIX, 2ª edición.
- , (1979) *Movimientos Sociales urbanos*. [París1973]. México, 1979. Siglo XXI, 129 pp.
- Chartier, Roger. (1999) *El mundo como representación*. Barcelona 1999. 4ª. R. I. Gedisa. 273 pp.
- Choay, Françoise. (1972) *Le sens de la ville*. París, Éditions du Seuil. 183 pp.
- Claval, Paul. (1978) *Espacio y poder* [París, 1978], México, 1982, FCE, 246 pp.
- Cros, Edmond. (1986) *Literatura, Ideología y Sociedad*. Madrid, Gredos, 310 pp.
- , Edmond. (1986) "Introducción a la Sociocrítica", Conferencias 1 y 2. En *Kañina*. Revista de Artes y Letras, Universidad de Costa Rica. Vol. X (1). P. 69-76, 1986.
- Curt Behrendt, Walter. (1959) *Arquitectura Moderna*. Su naturaleza, sus problemas, sus formas. Buenos Aires, [1937] -1959. Ediciones Infinito. 227pp.
- De Certau, Michel. (1999) *La invención de lo cotidiano*. Tomo II, Habitar, Cocinar. [París, 1994], México, 1999, Universidad Iberoamericana. Tr. A. Pescador. 271 pp.
- De Certau, Michel. (2000), *La invención de lo cotidiano*. Tomo 1, Artes de hacer. [París, 1990], México, 2000, Universidad Iberoamericana. Tr. A. Pescador. 229 pp.
- Dirkx, Paul. *Cursus*. (2000) *Sociologie de la Litterature*. Armand Colin, París, 176 pp.
- Dorfles, Gillo. (1980) *La arquitectura moderna*. Barcelona [1956] 1980. Ariel. 235 pp.
- Duchet, Claude. (1971) 'Pour une sociocritique ou variations sur un Incipit', en *Litterature*. París, Fev. 1971, Ed. Larousse, pp 5-14.
- Ducrot, Oswald /Todorov, Tzvetan. (1986) *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México, Siglo XXI, 421 pp.
- García Canclini, Néstor. Et al. (1996) "Las múltiples ciudades de los viajeros" en, *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000*, Grijalbo, UAM-I.

- Geertz, Clifford. (2001) *La interpretación de las culturas*. [New York, 1973] Barcelona, 2001, Gedisa 387pp.
- Gengembre Gérard. (1996) *Les grands courants de la critique littéraire*. París, Seuil. 64 pp.
- Giménez Montiel, Gilberto. (2005) *Teoría y análisis de la cultura*. México, CONACULTA/ IC@CULT (Dos tomos) 807 pp.
- González Ochoa, César. (1998) "La representación de lo irrepresentable". En María Herrera L. *Teorías de la interpretación*, pp 207-224.
- Griswold, Wendy. (1994) *Cultures and societies in a changing world*. Thousand Oaks, California, 1994. Pine Forge Press, 175 pp.
- Gropius, Walter. (1979) *Alcances de la arquitectura integral*. Buenos Aires [1956] 1970. Ediciones la Isla. 197pp.
- Guía Roji de la ciudad de México [1928]1990.
- Guzmán, José Manuel. (1992) *El palacio de los Condes* (ensayo sobre el museo de la ciudad de México del que fue publicado un fragmento en *La jornada* del 23-24 de febrero de 1992).
- Hamon, Philippe. (1984) *Texte et idéologie*. París, PUF, 227 pp.
- , Philippe. (1981) *Introduction á L'analyse du descriptif*. París, Hachette, 268 pp.
- Herrera L. María. (1998) (Coord.) *Teorías de la interpretación*. FFL- UNAM-CONACYT, 286 pp.
- Jodelet, Denise. (1986) "La representación social, fenómenos, conceptos y teoría" en, Serge Moscovici (compilador) *Psicología social II*. Barcelona, Paidós.
- Kristeva, Julia. (1981) *El texto de la novela*. Barcelona 1981. Lumen. 291 pp.
- Kurz Conrad, Paul. Et al. (1968) *La nueva novela europea*. Madrid 1968. Guadarrama. 234 pp.
- López Rangel, Rafael. (1989) *Las ciudades latinoamericanas*. México, Plaza y Valdez/SEP, DDF, UAM. 272 pp.
- Lotman, Iuri Mijáilovich. (1996) *La Semiosfera I*. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, trad. Desiderio Navarro, 267 pp.
- Lotman, Iuri Mijáilovich. (1998) *La Semiosfera II*. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio. Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, trad. Desiderio Navarro. 254 pp.
- Lotman, Yuri M. (1999) *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. [1993] Barcelona, Gedisa, 238 pp.
- Lotman M. Jurij y Escuela de Tartu. (1979) *Semiótica de la Cultura*. Madrid, Cátedra. 245 pp.
- Lukács, Georg. (1974) *La teoría de la novela [1920]*, Buenos Aires, Siglo XX. 174 pp.
- Malczynsky M.- Pierrette. (1991) *Sociocríticas, prácticas textuales, cultura de fronteras*. Ámsterdam-Atlanta, GA 1991. Ed. Rodopi B. V. 180 pp.
- Mata, Óscar. (2003) *La novela corta mexicana en el siglo XIX*. México, UNAM/UAM. 166 pp.
- Morse, Richard M. (1973) *Las ciudades latinoamericanas* (2 Tomos), t-1, *Antecedentes*. México [1971] 1973. SEP. Col. SepSetentas. 215 pp.
- Muir, Edwin. (1984) *La estructura de la novela*. [UK.1928] México, 1984. UAM. Trad. Pura López Colomé. 107pp.
- Musacchio, Humberto. (1994) *Diccionario enciclopédico de México*. Colombia [1989] 1994 Tomos I a IV.
- Neutra, Richard. (1958) *Realismo biológico. Un Nuevo Renacimiento humanístico en arquitectura*. Buenos Aires, Editorial Nueva Visión. 182 pp.

- Orozco y Berra, Manuel. (1973) *Historia de la ciudad de México. Desde su fundación hasta 1854*. México, SEP, Col. Sepsetentas No. 112. 188 pp.
- Panofsky, Erwin. (2003) *La perspectiva como forma simbólica*. [Berlín, 1927], Barcelona, Tutsquets editores. 169 pp.
- Phillips, Estelle M. Y Derek S. Pugh. (82003) *Cómo obtener un doctorado*. Barcelona, Gedisa. 269 pp.
- Pimentel, Luz Aurora. (2002) *El relato en perspectiva* [1998]. México, UNAM/ S XXI, 192pp.
- Quirarte, Vicente. (2001) *Elogio de la calle*. México, Cal y Arena. 720 pp.
- Río Lugo, Norma del. (2000) (Coord.) *La producción textual del discurso científico*. México, UAM-X. 117 pp.
- Robbe-Grillet, Alain. (1973) *Por Una Nueva Novela*. Barcelona, Seix Barral, 188 pp.
- Rodríguez Gómez, Gregorio. Et al. (1996) *Metodología de la investigación cualitativa*, Málaga, España, Ed. Aljibe.
- Roudaut, Jean. (1990) *Les Villes imaginaires dans la littérature française*. París, Hatier, 193 pp
- Sauvage, Jacques. (1982) *Introducción al estudio de la novela*. Barcelona, Laia 172 pp.
- Segura Lazcano, Gustavo A. (2001) *Una realidad investigada*. Compendio de conceptos e instrumentos para la elaboración de trabajos universitarios. México, UAEM. 136 pp.
- Silva, Armando. (1992) *Imaginario urbano*. Bogotá y Sao Paulo: Cultura y Comunicación Urbana en América Latina. Bogotá, Colombia.
- Tamayo, Sergio. (2002) *Espacios ciudadanos. La cultura política en la ciudad de México*. México, Ediciones ¡UnioS! 381 pp.
- Sartre, Jean Paul (1991) *¿Qué es la literatura?* [París, 1948] Buenos Aires, Ed. Losada, 274 pp.
- Strauss, Claudia y Quinn, Naomi. (1997). *A cognitive theory of cultural meaning*. Cambridge, University press 319 pp.
- Swingewood, Alan. (1988) *Novela y revolución* [1975], México, 1988, FCE. 506 pp.
- Taylor, Peter J. (2004). *Modernities. A geohistorical interpretation*. [USA 1999, University of Minnesota Press]. Barcelona, 2004, Gustavo Gili. 145 pp.
- Thompson, John B. (1998) *Ideología y cultura moderna*. [Londres 1990] México 1993-1998, ed. UAM-X, 482 pp.
- Vergara Figueroa, Abilio. (2001) *Imaginario: horizontes plurales*. México, INAH 227pp.
- Wildner, Kathrin. (2005) *La plaza mayor, ¿Centro de la metrópoli? Etnografía del Zócalo de la ciudad de México*. México, UAM-A. 301pp.
- Zevi, Bruno. (1980) *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona, Poseidón. 2 tomos. T-1, texto, 681pp. T-2, sólo láminas.

Centro Histórico, Ciudad de México.  
A 30 de julio de 2007.  
José Manuel Guzmán Díaz.