



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO
FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
ARAGÓN

EL PERFIL ESTRUCTURAL GENÉTICO DE
« LA TUMBA » DE JOSÉ AGUSTÍN

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADO EN SOCIOLOGÍA

P R E S E N T A:

LUIS ENRIQUE RAMÍREZ COLÍN

ASESORA:

MTRA. ANA MARÍA MARTÍNEZ PONCE

2015



CIUDAD NEZAHUALCÓYOTL, ESTADO DE MÉXICO



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Este trabajo se realizó con apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos de Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME), de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM, dentro del proyecto PAPIME PE304615: *Implementación de estrategias metodológicas para mejorar el aprendizaje en las áreas de Historia y Sociedad en México y de Investigación orientadas al estudio y análisis de la realidad social y política de México*, coordinado por el Dr. Manuel Ramírez Mercado.

Agradezco al Dr. Manuel Ramírez Mercado, responsable del Proyecto PAPIME PE304615, por invitarme a colaborar en el mismo, y por todas las observaciones y comentarios hechos.

Agradezco a la Mtra. Ana María Martínez Ponce, corresponsable del Proyecto PAPIME PE304615, por las observaciones y comentarios realizados, y por asesorar –con mucha paciencia– esta tesis.

No menos importantes fueron los señalamientos hechos por mis compañeros becarios dentro del Proyecto, mis amigos y profesores. Asimismo reitero mi agradecimiento a la Jefatura de Carrera de Sociología y a la Secretaría Académica de la FES Aragón por todas las atenciones brindadas.

Por mi raza hablará el espíritu.

Mónic, tal vez a:

¿Lo que llamamos historicidad quizá no sea otra cosa que la cantidad de tiempo necesaria para el intento de repetir humanamente la artimaña de Dios?

Peter Sloterdijk. **Esfemas I: Burbujas.**
Microsferología.

Juan y Sofía:

Habiéndosele preguntado para qué había venido al mundo, contestó: para observar el sol, la luna y el cielo.

Diógenes Laercio. **Sobre Anaxágoras.**

Índice

Introducción.....	1
1 El estructuralismo genético como método.....	5
1.1 La tradición marxista del análisis literario	7
1.2 Sociología de la novela: Elementos constitutivos del estructuralismo genético	17
1.3 Alcances del estructuralismo genético.....	24
2 Economía y Literatura en México durante la década de 1960.....	31
2.1 Características del desarrollo estabilizador	33
2.2 La Literatura mexicana durante los años sesentas del siglo XX.....	43
2.3 La Literatura de la onda	49
3 Análisis de « La tumba »	55
3.1 Estructura de « La tumba »: Categorías literarias.....	57
3.2 « La tumba »: Búsqueda cualitativa	63
Conclusiones.....	87
Anexos	91
Lista de referencias	93

Introducción

El perfil estructural genético de « La tumba » de José Agustín se inscribe en el marco de los trabajos del Proyecto PAPIME PE304615: Estrategias metodológicas para mejorar el aprendizaje en las áreas de Historia y Sociedad en México y de Investigación orientadas al estudio y análisis de la realidad social y política de México, coordinado por el Dr. Manuel Ramírez Mercado. Este Proyecto se propone la identificación e implementación de diversas metodologías para el acceso a la realidad sociopolítica del país. En ese sentido, el análisis de la Literatura se presenta como una vía cualitativa para penetrar dicha realidad, pues la Literatura es un arte y como tal da cuenta del estado de la sociedad donde ella surge. Las obras literarias son la concreción de la Literatura, y en ellas se plasma de manera estética el proceso social en cuyo devenir el hombre aprehende el mundo por medio de su conciencia.

Abordar la novela *La tumba* (1964) de José Agustín responde a la curiosidad de conocer la esfera cotidiana de una década que ha sido ampliamente analizada desde la perspectiva económica y política. Pues los años sesenta del siglo XX son la etapa final de « El milagro mexicano », periodo de la industrialización y bonanza del país que cuando mostró signos de agotamiento derivó en protestas sociales, como lo fue el movimiento de 1968. Dicho movimiento representó la inconformidad contra la clausura en el ascenso social que la economía prometía, por lo que el Sistema Político se reorganizó para normalizar dicho malestar sin dejar de lado la función rectora-paternal del Estado en la vida del país. Entre la bonanza y el declive de la economía, y la reorganización del Sistema Político transcurría la vida de hombres concretos en todo el país. Hombres que experimentaban dichas transformaciones dentro del

mundo cotidiano, y que plasmaron estos hechos en obras literarias cuya función fue la de registrar de manera estética el devenir de la sociedad donde ellas han surgido.

Los años sesenta del siglo XX en México se caracterizaron por registrar un proceso de industrialización que derivó en la urbanización del país, y con éste surgió una clase media que vivió de manera peculiar dicho proceso. En ese sentido, la intensión de esta investigación es *identificar la visión del mundo* que dicha clase tenía de su mundo durante esa década: por ello tal visión se delimita en la novela « *La tumba* » (1964) de José Agustín. Dicha novela fue la primera de un estilo denominado La onda, el cual alude directamente a la vida cotidiana de la clase media del Distrito Federal durante los años sesenta del siglo XX. Partiendo de la identificación de la visión del mundo se obtiene —a nivel de la vida cotidiana— un conocimiento más amplío de la sociedad que ha producido a *La tumba*. Así, para lograr el objetivo de esta investigación se parte del supuesto de que *la estructura económica se trasplanta delimitando la estructura de la obra novelesca*.

Para cumplir el objetivo de esta investigación, *El perfil estructural genético de « La tumba » de José Agustín* se divide en tres capítulos; 1) *El estructuralismo genético como método*, 2) *Economía y Literatura en México durante la década de 1960*, y 3) *Análisis de « La tumba »*. En este punto es pertinente señalar, a manera de interludio, que para facilitar a los lectores la comprensión de este documento se han anexado (Ver pp. 91-92) dos cuadros en los cuales se muestran; 1) los conceptos del método estructural genético, a la vez que éstos se complementan con las categorías del relato literario, y 2) un cuadro con los conceptos y categorías aplicadas a la lectura de *La tumba* de José Agustín.

El objetivo del primer capítulo de esta investigación es *desarrollar los elementos constitutivos del método estructural genético de Lucien Goldmann*. Desarrollando esta opción teórico-metodológica se obtiene un armazón conceptual que permite conocer mejor a la sociedad que ha producido a *La tumba* y a las

demás obras de La onda. Este primer capítulo se divide en tres apartados; 1) *La tradición marxista del análisis literario*, 2) *Sociología de la novela: Elementos constitutivos del estructuralismo genético* y, 3) *Alcances del estructuralismo genético*. En el primer apartado se bosqueja un esquema de la tradición marxista del análisis literario y en él se ubica el estructuralismo genético de Goldmann. Después, en el segundo apartado se esbozan las dos vertientes del estructuralismo genético; como Teoría Social y como Crítica cultural, esto para desarrollar los conceptos de clase social y visión del mundo. Por último, en el tercer apartado –ante el déficit de rigor metodológico del estructuralismo genético– se expone una opción de análisis, las categorías del relato literario de Tzvetan Todorov; paralelismo en la trama, predicados base, subrelatos, reglas de acción y derivación, así como la infracción al orden del relato. Dichas categorías permiten generar una estructura al interior de *La tumba*, y así identificar, de manera más clara, la visión del mundo.

El segundo capítulo de esta investigación tiene por objetivo *exponer el marco histórico en el que se inscribe la Literatura de la onda, en específico la novela de La tumba de José Agustín*. Para cumplir dicho objetivo el capítulo se estructura en tres apartados; 1) *Características del desarrollo estabilizador*, 2) *La Literatura mexicana durante los años sesentas del siglo XX*, y 3) *La Literatura de la onda*. En estos apartados se da cuenta de la relación que la Literatura mexicana de los años sesenta del siglo XX guardó con el entorno económico: éste entorno delimitó los contenidos estéticos de las obras literarias. Se trata de una sociedad que está deviniendo industrial-urbana, y que « condiciona » a su Literatura a narrar dichos procesos: una Literatura que tiene por personajes a jóvenes de clase media urbana, quienes se mueven portando la confianza de los procesos de los cuales ellos surgen.

Por último, el tercer capítulo de este documento se subdivide en dos secciones; 1) *Estructura de La tumba: Categorías literarias* y 2) *La tumba: Búsqueda cualitativa*. En la primera sección, la citada novela se estructura a través

de las categorías literarias de; paralelismo en la trama, los predicados base, subrelatos, reglas de acción y derivación, así como la infracción al orden del relato. Aplicando éstas categorías a *La tumba* se puede delinear, en la segunda sección, la búsqueda de valores cualitativos del héroe de la novela, y sobre dicha búsqueda se identifica la visión del mundo que, en este caso, corresponde a la que clase media de la Ciudad de México tenía en los años sesentas del siglo XX.

1 El estructuralismo genético como método

La Sociología se interesa por la Literatura¹ en la medida en que ésta presenta de manera objetiva las relaciones sociales en un país y en una época determinada, y al mismo tiempo experimenta el clima subjetivo de la experiencia vivida por los hombres. Los personajes de la Literatura abrazan a la multiplicidad de la experiencia histórica: es decir, a la sociedad y también a la naturaleza. Estos personajes no sólo se mueven, hacen y gesticulan en medio de un mundo que se transforma a través de su habla. A través de las palabras ellos experimentan relaciones mutuas que se desarrollan sobre el mundo exterior; con sus palabras develan su mundo interior y su manera de hacer sobre el mundo exterior (Pospelov, 1984).

Al establecer una relación entre Historia y Literatura, una de las funciones de la Literatura es la de ser la crónica de las acciones del grupo social que la ha producido en un determinado momento. Además, la Literatura no sólo se limita a documentar la época en la que surge, sino que al hacerlo expone la visión que su autor tiene de su mundo, la cual se expresa a través de la creación de un universo estético. La obra literaria, como concreción del universo estético de la Literatura, no sólo es un producto cultural que tiende a permanecer como fetiche, sino que contribuye a solidificar los elementos materiales que se han idealizado dentro de la sociedad que la ha producido. Las obras literarias están sumergidas en la dinámica social, lo que hace que presenten las características de dicha dinámica: esta situación es la que constituye la base de la relación entre la Sociología y el

¹ La Literatura es toda aquella producción escrita que no se limita sólo a la alta cultura, sino que ésta abarca a todo aquello que se plasme en letra de molde durante el devenir de un macro grupo determinado: de manera que, Historia y Literatura están fuertemente aparejadas, caracterizándose por el contenido y forma estética que ella posee (Wellek & Warren, 1985).

fenómeno literario. Pues entre las artes, la Literatura es para la Sociología el más favorable objeto de estudio ya que es capaz de captar las particularidades de sus leyes y el desarrollo histórico del conjunto donde ella surge (Pospelov, 1984).

La Sociología de la Literatura de orientación estructural genética centra su atención en identificar la relación de la estructura de la obra con la de la sociedad que la ha producido². A través de la obra literaria la sociedad se ve a sí misma, aprecia la materialización de las cuestiones que en la realidad social se han idealizado, y permite que los miembros de la sociedad puedan observar las partes cotidianas de la vida que de otra forma pasan desapercibidas. En la obra literaria las características económicas se trasplantan en un universo estético que delimita las relaciones entre los personajes. Tales relaciones al interior de la obra dependen del grupo social que la ha producido, pues sus valores e ideas son las que establecen los límites de dichas relaciones (Goldmann, 1975).

La obra literaria posee varias funciones entre las que está otorgar placer estético, transmitir ideas, servir a fines políticos, proporcionar conocimientos, así como alcanzar un desarrollo social y personal (Wellek & Warren, 1985). En ese sentido, el estructuralismo genético centra su atención en el hecho de que la Literatura se concreta y permite conocer, a través de la obra, los elementos de la realidad social que en la vida cotidiana se han idealizado. La obra literaria ofrece una explicación de las estructuras de la sociedad que en ella se plasman, permitiendo que el grupo social que ha producido la obra se explique a sí mismo y a la sociedad que lo rodea: la obra literaria permite que los hombres se sepan en el mundo.

² La Sociología estructural genética tiene como objeto la relación que la obra guarda con su contexto económico, no obstante esta relación sólo es una de las múltiples que la Sociología mantiene con la Literatura. Dichas relaciones van desde la producción, distribución y consumo de las obras literarias que se enmarcan en el funcionamiento del campo literario. Para tener un panorama más amplio de tales relaciones véase Escarpit, Robert (1971). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-tau, S. A. y Dubois, Jacques (2014). *La institución de la literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia.

A través de la obra literaria los hombres se saben en el mundo y con este conocimiento la obra puede ayudar a contener o promover cambios dentro de la sociedad. Ya que algunos escritores han logrado aprehender las injusticias de una época que desembocaron en una transformación de la sociedad, y a la vez estas transformaciones generaron otras injusticias y otros usos inhumanos, que a su vez suscitaron nueva indignación: bosquejándose así un círculo de movimiento infinito (Goldmann, 1975)³.

A la luz de la Sociología estructural genética, la Literatura no sólo refleja los desarrollos históricos de un grupo dentro de una sociedad, también permite que los hombres de ese grupo y de esa sociedad tomen conciencia de su mundo e interactúen con él. La Literatura, a través de las obras literarias, les ofrece a los hombres una estética gama de respuestas a las interrogantes por su mundo, permitiéndoles reconocerse dentro de aquel.

1.1 La tradición marxista del análisis literario

La propuesta de análisis de Marx –que a la postre devino en marxismo– explica los fenómenos de la vida social de una manera científica, y los comprende dentro de la dinámica de la sociedad en su historicidad partiendo de una base normativa que hace explícitas ideas sobre cuestiones epistemológicas (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 103). Para realizar el análisis de la realidad social, Marx y sus seguidores parten de una base teórico-metodológica, el materialismo histórico. El esquema

³ Para ilustrar este punto Goldmann (1975) alude a los escritos de Voltaire y Lessing. En este caso se mencionan las novelas de Jorge Ibarguengoitia *Los relámpagos de agosto* (1965) y *Las Muertas* (1977), que muestran las injusticias y corrupción dentro de la sociedad. Además, *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, y *El Llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo exponen al México de la Revolución y Post revolución, cuyos personajes viven en un miserable campo. En un marco más actual están *Ciudades desiertas* (1982) y *Cerca del fuego* (1986) de José Agustín, en estas narrativas se exponen los problemas económicos y políticos que en la década de 1980 generaron malestar y amnesia a dichas situaciones, derivando en procesos migratorios de México a EE UU.

general de esta visión de la historia aparece en el *Prólogo de la Contribución a la Crítica de la economía política*, y en él se establece que:

En la producción social de su vida, los hombres contraen determinadas relaciones necesarias e independientes de su voluntad, relaciones de producción que corresponden a una determinada fase de desarrollo de sus fuerzas productivas materiales. El conjunto de estas relaciones de producción forma la estructura económica de la sociedad, el verdadero fundamento sobre la estructura económica de la sociedad, la base real sobre la que se levanta la superestructura jurídica y política, y a la que corresponden determinadas formas de conciencia social. El modo de producción de la vida material condiciona el proceso de vida social, política y espiritual en general. No es la conciencia de los hombres la que determina su ser sino, por el contrario, su ser social es lo que determina su conciencia. Al llegar a una determinada fase de desarrollo, las fuerzas productivas materiales de la sociedad entran en contradicción con las relaciones de producción existentes o, lo que no es más que la expresión jurídica de esto, con las relaciones de propiedad dentro de las cuales se han desenvuelto hasta allí. De formas de desarrollo de las fuerzas productivas, estas relaciones se convierten en trabas suyas. Y se abre así una época de revolución social. Al cambiar la base económica, se altera, más o menos rápidamente, toda la inmensa superestructura que se erige sobre ella. Cuando se estudian esas alteraciones, hay que distinguir siempre entre los cambios materiales ocurridos en las condiciones económicas de producción y que pueden contrastarse con la exactitud propia de las ciencias naturales, y las formas jurídicas, políticas, religiosas, artísticas o filosóficas, en una palabra, las formas ideológicas en que los hombres adquieren conciencia de este conflicto y luchan por resolverlo. (Marx, 2012, pp. 176-177)

Si la forma de la producción material determina el contenido y la sustancia del pensamiento, entonces la Literatura es producto de las manifestaciones del

proceso de producción y ésta se desarrolla en correspondencia con una clase social particular, la que la produce.

Aplicando el esquema materialista de la historia al análisis de la sociedad, se establece que toda sociedad es histórica, y ésta se presenta ante el análisis articulada en dos niveles: uno que corresponde al plano de la producción material, la estructura económica que es específica a cada periodo, denominada base, y otro, asociado a éste, que corresponde al plano de la conciencia, de la producción espiritual llamada superestructura (Carriedo, 2007).

De manera que Marx –y el marxismo– centra su atención en la relación que la superestructura mantiene con la base, en la forma en que las producciones superestructurales de la sociedad representan la base material de la misma. En este sentido, la explicación que Marx propone se va a centrar en la verdad y falsedad de las « cosas » desde un punto de vista « correcto »: el de clase. El hilo conductor del análisis literario que se propone en la perspectiva marxiana es la cuestión de la verdad de la Literatura desde su lugar de clase, ya que “cualquier sociedad, en un momento dado, está estratificada, y cada uno de los estratos tiene su propia literatura” (Souto, 1973, p. 43).

La tradición del análisis literario que Marx inicia muestra cuatro etapas definidas; 1) los orígenes con Marx⁴, 2) Engels y la crítica soviética, 3) la revisión del marxismo, y 4) el neomarxismo. Estas « etapas » son vistas como una totalidad la cual se denomina marxismo: dicha totalidad ve a la Literatura como un producto histórico determinado por sus autores y los contextos de ellos, por lo que:

Insiste en la significación que para el carácter de la obra tiene el medio social al que su autor pertenece. El meollo de la teoría marxista de la

⁴ Selden (2010) refiere que el propio Marx expresó sus opiniones generales sobre cultura y sociedad en la década de 1840-1850, de manera que, el marxismo se constituye como un fenómeno del siglo XX, que se derivó de las lecturas de los escritos de Marx.

literatura es precisamente la idea de que el arte es una superestructura determinada por la clase social. (Souto, 1973, p. 23)

Teniendo como punto de partida el esquema materialista de la historia, “Marx admite la categoría especial de la literatura en un conocido pasaje de los *Grundrisse* en el que discute el problema de la aparente discrepancia entre el desarrollo económico y el artístico” (Selden, 2010, p. 115). El análisis del fenómeno literario que Marx realizó⁵ se desarrolla a partir de tres premisas clave;

1. El criterio del determinismo económico, en lo que se refiere a la cuestión de si la obra literaria refleja desarrollos avanzados o regresivos en la base económica.
2. El criterio de verosimilitud, que está en concordancia con el código literario de su época.
3. El criterio de las preferencias personales del investigador. (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 106)

Si bien Marx no profundizó en el análisis literario, sí lo hizo Engels orientando tales criterios hacia la politización de la Literatura, y también direccionando el análisis literario. Engels profundizó en el primero de los puntos –el determinismo económico reflejado en la obra– y con el determinismo propuso la *Tendenz*⁶ de la Literatura. Con la *Tendenz* literaria, Engels encuentra argumentos para ahondar en el estudio literario. La tendencia literaria que él propone se refiere

⁵ Fokkema e Ibsch (1992, pp. 107-108) señalan que en 1859 Marx y Engels aplicaron su concepción materialista de la historia a la crítica de *Franz Von Sickingen* de Ferdinand Lassalle. Esta novela trata de un caballero rebelde en la Guerra de los campesinos en la Alemania de principios del siglo XVI. En su crítica, Marx le reprocha a Lassalle la falta de visión histórica, por su parte, en el mismo análisis Engels insiste en la cuestión de la *Tendenz*.

⁶ Gómez (2008, p. 135) sentencia que la *Tendenz* –Tendencia– en la Literatura refiere a la relación que se establece entre Literatura y Política, afirmando que el escritor debe orientar al lector a extraer soluciones de los conflictos sociales que, por necesidad, han de revelarse en sus obras. Esto deriva en el hecho de que todas las obras literarias, de manera explícita o implícita, contienen una tesis social.

al hecho de que en la obra literaria se muestran situaciones concretas y acciones específicas: la revolución y su devenir. Además de pretender que en la obra literaria dicha situación concreta y específica se plasme, Engels también buscaba que los personajes, o al menos el héroe de la obra, fueran típicos y comunes a dicho momento revolucionario: es decir, que la Literatura fuera realista y proyectara los cambios posibles en la sociedad (Fokkema & Ibsch, 1992, pp.110-111). En esta perspectiva, el realismo literario implicaba “la reproducción verosímil de los personajes y la fidelidad a la verdad histórica” (Gómez, 2008, p. 135).

Cuando en octubre de 1917 triunfa en Rusia la Revolución Bolchevique, también lo hace su concepción del mundo. Tal visión implicaba que “una profunda transformación de las estructuras económicas y sociales iba a llevar aparejada una consecuente transformación en el orden cultural” (Gómez, 2008, p. 132). Dicha transformación de la base económica se dio con la Revolución de octubre, sin embargo, los cambios en la superestructura no fueron dialécticos sino que fueron introducidos por el Partido haciendo que los contenidos superestructurales –entre ellos los literarios– quedaran restringidos por el desarrollo político y no por el material.

Dicho desarrollo a partir de lo político supuso la *Tendenz* de la Literatura soviética, y la supeditación de ésta a la fórmula del realismo⁷ soviético. Este realismo era una “fórmula de compromiso y no el resultado natural y evidente de una larga discusión sobre materias teóricas por parte de los dirigentes soviéticos” (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 117). En este sentido, el canon del arte soviético era el mismo que la esencia del Partido. En los años posteriores a la Revolución se establecieron dos corrientes en la Literatura soviética. Por un lado estaba el

⁷ Carriedo (2007) refiere que el realismo, como modelo literario, reconoce por su relatividad: la técnica realista es capaz de aprehender todos los cambios materiales de la sociedad donde se desarrollada, y lo hace a través de texturas y ritmos lingüísticos, disposiciones narrativas y procedimientos de transformación estética que son capaces de reflejar dichos cambios. Así, el arte realista es progresivo, y su meta última es proporcionar un reflejo de la profundidad de lo real. Es sobre esta base que el realismo mantiene una relación con el marxismo: pues el realismo literario aporta un medio de conocimiento de la realidad que, en la perspectiva marxista, lleva a la praxis.

realismo y por el otro se encontraba la *Proletkul't*⁸. Si bien ambas corrientes eran producto del compromiso político de los líderes socialistas, se diferenciaban por su recepción de la tradición literaria.

El realismo “consideraba inútil la fijación de una cultura específica del proletariado” (Gómez, 2008, p. 137), pues ella surgía en el seno de una cultura burguesa: por tanto las obras burguesas debían cumplir una función histórica y ésta tenía que ser asimilada por la cultura revolucionaria. Frente a la asimilación « realista » de la tradición literaria burguesa, la *Proletkul't* propuso “crear una cultura proletaria sin ayuda de las demás clases” (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 119), lo que derivó en la conformación de grupos elitistas de escritores proletarios.

El desarrollo de estas tendencias en la Literatura soviética se cerró con la celebración del Primer Congreso de Escritores Literarios Soviéticos de 1934. En este Congreso se fijó como eje de la política literaria soviética “la creación de una literatura que pudiera reflejar [históricamente] los nuevos valores revolucionarios” (Gómez, 2008, p. 138), haciendo que la Literatura quedará aparejada con la propaganda. En este tenor, el canon literario soviético era el mismo que la esencia del Partido.

En la Unión Soviética la Literatura quedó supeditada a las directrices políticas del Partido y éstas a los avatares del desarrollo económico. Frente a este contexto de rigidez, en el centro de Europa surgió una nueva faceta de la tradición marxista que partía de la revisión de los anquilosados fundamentos economicistas del marxismo soviético (Anderson, 2000). El primer intento por revitalizar la teoría marxista aplicado a la Literatura lo hizo Lukács con “la combinación de Hegel y de

⁸ Sánchez Vázquez (1970, p. 9) afirma que después del triunfo de la revolución bolchevique, en 1917, fue creada la *Proletkul't* con el objetivo de instaurar una nueva cultura a expensas de la anterior: una cultura que con exclusiva injerencia del proletariado rompiera con la cultura burguesa del pasado. La *Proletkul't* se concebía a sí misma como la vanguardia cultural a la que corresponde crear las nuevas formas culturales –hasta ahora inexistentes– que serían asimiladas por las masas proletarias.

Marx [que] le va a permitir fijar una teoría marxista de implicaciones humanistas” (Gómez, 2008, p. 143)⁹.

En 1933 Lukács emigra a la Unión Soviética para trabajar, durante una década, en la elaboración de una estética marxista. En su teoría, Lukács concibe a la Literatura como “parte del proceso histórico total de la sociedad. La esencia y el valor estético de las obras literarias también son parte del proceso social general en cuyo decurso el hombre asimila el mundo por medio de su conciencia” (Sefchovich, 1979, p. 102). Así, al asimilar el mundo exterior, el pensamiento y la imaginación no son más que un reflejo¹⁰ de éste: la Literatura ofrece un reflejo del mundo y en él están las respuestas a las interrogantes por ese mundo.

Es Lukács quien va a poner a debate la concepción del realismo. Para él, el realismo es aquello que “puede reflejar lo socialmente necesario en lo individual, lo genérico en lo único, lo universal en lo particular” (Sefchovich, 1988, p. 195). En esta concepción del realismo –reflejo–, Lukács va a establecer una función epistémica al arte: crear imágenes universales que demandan empatía universal (Sefchovich, 1988). Con esta actitud él va a fijar un canon para la Literatura: aceptando aquella que enaltece lo social-virtuoso y desacreditando lo que se le parezca a los valores individualistas-decadentes.

Frente a la definición del realismo y la función epistémica que Lukács le asigna al arte surge el neomarxismo del Instituto de Investigación Social de Frankfurt del Meno. En 1931, cuando Horkheimer asume la dirección del Instituto se decide que éste tiene que revivir el estatuto filosófico dentro del marxismo apoyándose en el psicoanálisis. Así, el objetivo del Instituto era comprender

⁹ Al respecto, Sefchovich (1988) establece que, a través del concepto hegeliano de totalidad, Lukács distingue las formas épicas y dramáticas del arte, afirmando que las formas épicas se consolidan con el surgimiento y desarrollo del capitalismo, deviniendo en un nuevo género literario llamado novela.

¹⁰ Perus (1976) afirma que el realismo artístico es para Lukács la transposición de la realidad objetiva, independiente de la conciencia, a un plano estético cuyo objetivo es mostrar dialécticamente la esencia de los fenómenos sociales –cosa contraria al « reflejo » de la ideología– y con ésta hacer avanzar a la sociedad.

interdisciplinariamente los cambios que la sociedad de masas producía en las conciencias de los hombres (Jay, 1989). Entre los teóricos más destacados de la Escuela de Frankfurt que se ocupan de la cuestión literaria están Theodor Adorno, Walter Benjamin y Herbert Marcuse¹¹; para estos autores el desarrollo de la técnica aniquila la libertad y felicidad de los hombres, y en dicho panorama el arte se presenta como una ventana hacia lo que podría ser sin serlo (Adorno, 2015).

En la perspectiva de la Escuela de Frankfurt, la Literatura “no tiene por qué tener un contacto directo con la realidad. En cuanto una forma de arte, cualquiera que sea, recibe la denominación de « realista »” (Gómez, 2008, p. 149), pues en ella ya está mediando un compromiso: la aprehensión de la realidad. Si Lukács calificó el valor literario –*Tendenz*– a través de la diferenciación entre los textos que enaltecían lo social-virtuoso frente a los valores individualistas-decadentes, los frankfurtianos ven en tales obras, las individualistas-decadentes, una oportunidad de verdad.

Siguiendo sus concepciones dialécticas y en oposición a la *Tendenz* literaria de Lukács, los miembros del Instituto afirmaban que en las obras literarias el sentido objetivo del mundo no puede ser captado empíricamente: la Literatura muestra « otra verdad » opuesta a la del realismo. Por ello mismo, la Literatura es la antítesis de lo real empírico, ya que el marco al que responde no lo determina ningún contexto social sino el ámbito interior de los seres humanos que están inscritos en una sociedad dada (Adorno, 2008).

Con la Escuela de Frankfurt se observa una ruptura en la tradición marxista del análisis literario. El foco sigue siendo el mismo: la manera en que la Literatura aprehende la realidad, pero el centro se desplaza de lugar. Primero, Lukács lleva

¹¹ En los manuales consultados de teoría literaria Herbert Marcuse no figura en las listas de autores marxistas. Sin embargo, las aportaciones de Marcuse a esta corriente de análisis son muy grandes, cabe destacar *Der deutsche Künstlerroman* (1922) (*La novela de artista alemán*), su tesis doctoral –de la cual no hay traducción española– que aborda los límites y alcances del realismo de Thomas Mann. Sobre este texto, *deutsche Künstlerroman*, Marcuse sienta las bases de una importante teoría estética que es desarrollada en *Eros y Civilización* (1955) y *Un ensayo sobre la liberación* (1969).

el centro de éste análisis desde los imperativos políticos de la Unión Soviética hasta las implicaciones epistémicas del arte, pero en ambos momentos la Literatura sigue supeditada a su *Tendenz*: la de la verdad en el mundo externo. Después, la Escuela de Frankfurt traslada, abandonando la *Tendenz* del realismo, la verdad literaria hacia el mundo interior: la subjetividad.

Como crítica literaria, el marxismo se plantea la relación que la obra guarda con su clase social productora. Si bien la crítica soviética y, en menor medida, la revisión que hace Lukács contemplan dicha relación, lo hacen desde la visión hegemónica del proletariado. Por otro lado, la Escuela de Frankfurt descarta la estratificación social para el análisis literario. En este panorama, a mediados de la década de 1960 Goldmann y Althusser encabezan una crítica a los avatares del análisis marxista, y desde una visión estructural revitalizan esta corriente de análisis.

Durante los años sesenta del siglo XX la vida intelectual europea se vio dominada por el estructuralismo. En este panorama:

La crítica marxista no podía permanecer al margen del entorno intelectual. Ambas tradiciones consideran que los individuos no pueden ser entendidos fuera de su existencia social. Los marxistas creen que los individuos no son agentes libres, sino « portadores » de posiciones en el sistema social. Los estructuralistas consideran que las acciones y declaraciones individuales no tienen sentido separadas de los sistemas significantes que las generan. (Selden, 2010, p. 132)

La propuesta que inició Goldmann se denomina estructuralismo genético, y en ella se entrelazan el marxismo y el estructuralismo. Esta relación concibe a “la realidad social como un conjunto de procesos de estructuración y de desestructuración que muestran a la « colectividad » como el sujeto real de la

creación artística” (Gómez, 2008, p. 158). Para Goldmann el punto de unión entre marxismo y estructuralismo se encuentra en el hecho de que ambos otorgan sentido al individuo, esto en función de su existencia social e histórica dentro de una totalidad determinada. Dicha relación se concreta en particularidades significativas que quedan plasmadas en la obra literaria y éstas son dependientes de las estructuras económicas (Pizarro, 1970).

Por otro lado, la propuesta de Althusser alude a una estructura descentrada y no totalizadora, en la que no existe una visión estable y coherente de tal estructura. Tal formación no es ninguna dimensión organizadora de las partes en torno a la cual giran ordenadas éstas (Selden, 2010, p. 133). En este tenor, para Althusser el arte no es una forma de ideología, sino que es un estado intermedio entre la ideología y el conocimiento científico; por lo que ninguna obra literaria podrá otorgar un conocimiento cierto y riguroso de la realidad a la que apela (Gómez, 2008, p. 161).

Con el marxismo de orientación estructural se aprecia la importancia del individuo en el devenir de la sociedad, ya que con Althusser éste se constituye en un receptáculo de la acción mediada por elementos superestructurales. Mientras que con Goldmann el individuo es desplazado del centro del análisis, pues para él la acción individual pasa a segundo plano en aras enfocar mejor a la acción de un grupo social en específico. La propuesta de Goldmann recupera de manera tajante el criterio del determinismo económico propuesto por Marx, a tal grado que la estructura económica se concreta en la obra literaria delimitándola, sin la mediación de ningún otro elemento superestructural.

1.2 Sociología de la novela: Elementos constitutivos del estructuralismo genético

Lucien Goldmann analizó el problema de la relación entre el texto literario y la realidad socioeconómica, partiendo de que existe una relación directa entre las estructuras económicas y los fenómenos literarios (Fokkema & Ibsch, 1992, p. 157). En este sentido, el estructuralismo genético se puede ver sobre dos ejes; como Teoría Social y Crítica cultural. Como Teoría, el estructuralismo genético parte de la idea de que “toda reflexión acerca de las ciencias humanas se efectúa no desde el exterior sino desde el interior de la sociedad” (Goldmann, 1984b, p. 11). Para el estructuralismo genético todas las producciones superestructurales se ven impregnadas por la identidad existente entre sujeto y objeto: por la marca histórica de una clase social.

El armazón conceptual de la Teoría de Lucien Goldmann se organiza a través del concepto de estructura, que es “una totalidad cuyas propiedades determinan las de los elementos que la componen” (Pizarro, 1970, p. 18). Goldmann reitera que la Sociología encargada de las producciones culturales –en este caso de la Literatura– aborda dichas producciones como hechos humanos, es decir, como hechos histórico-sociales. Así, se puede afirmar que:

No hay hechos sociales separados y otros hechos humanos que serían históricos, ni siquiera hay dos ciencias diferentes. Por ello la necesidad de estudiar los hechos humanos en su estructura esencial y en su realidad concreta supone un método que sea a la vez sociológico e histórico. (Goldmann, 1969, p. 205)

Que el método sea a la vez sociológico e histórico presupone cierta orientación de éste. La Sociología que reconoce dicha orientación se denomina marxista, y ésta establece como supuesto de partida que no existe una escisión “entre las leyes fundamentales que rigen el comportamiento creador en el campo de la cultura y las que rigen el comportamiento cotidiano de todos los hombres en la vida social y económica” (Goldmann, 1969, pp. 207-208).

El estructuralismo genético establece como hipótesis la existencia de una relación directa entre el campo de la cultura y la economía. Asimismo enfatiza que la Literatura es la transposición al plano literario de la vida cotidiana de una determinada sociedad, la capitalista (Goldmann, 1975, p. 24). En ese sentido, la vida cotidiana de los hombres, su sentir y pensar se jerarquizan y estructuran a través de la economía (Goldmann, 1975, pp. 25-26). Dicha estructura se cristaliza en la producción literaria, y ésta sólo es comprensible dentro de la sociedad que la ha producido. Las producciones literarias tienen una silueta más nítida que la sociedad que las ha producido, por lo que éstas son un objeto adecuado para estudiar la realidad social (Sefchovich, 1976).

Al enfatizar la unidad entre economía y cultura como partes constitutivas de una determinada estructura –sociedad–, el estructuralismo genético apunta hacia un sujeto hacedor de la acción. Pero, dicho sujeto hacedor de la acción:

No es el individuo, sino el grupo, y la característica fundamental de la vida social es la acción colectiva; acción colectiva que no es pensada como una adición pura y simple de las acciones individuales que tienden al mismo fin, sino colectiva por **su misma naturaleza**”. (Pizarro, 1970, p. 15)

El sujeto hacedor de la acción colectiva es el grupo: el sujeto colectivo. Sin embargo, las producciones literarias se asocian a un sólo hombre: el autor y su conciencia. El estructuralismo genético señala que esta relación se debe a que el autor de la obra literaria pertenece a un grupo privilegiado y que es la genialidad de él la que logra proyectar la actividad:

De un importante número de individuos que se encuentran en una situación análoga, es decir, de individuos que constituyen un grupo social privilegiado y que han vivido durante largo tiempo y de manera intensiva un conjunto de problemas, esforzándose por hallarles una solución significativa. (Goldmann, 1984b, p. 14)

En ese sentido, se puede afirmar que la obra literaria “es un intento de dar una respuesta significativa a una situación particular, y tiende, por ello mismo, a crear un equilibrio entre el sujeto de la acción y el objeto sobre el que recae el mundo circundante” (Goldmann, 1975, p. 221). La obra literaria es la articulación del sujeto colectivo y de su mundo, ella permite, a través del autor, que su clase social tome conciencia de “que era aquello a lo que tendía « sin saberlo » en su pensamiento, su afectividad y su comportamiento” (Goldmann, 1969, p. 211). Antes de ser cualquier cosa, la obra literaria ordena la realidad y le señala a su grupo social lo que él es y será: es una ventana donde se cristaliza la organización del grupo social.

La vida de los hombres, que es en sociedad, depende de factores materiales y la satisfacción de éstos deriva en la organización económica de ellos. Dicha organización diferencia y distingue a los hombres en grupos; familia, amigos y clases sociales. Las clases sociales representan la preponderancia de la organización económica de la vida, y éstas se definen por la relación que ellas mantienen con y en el proceso de producción el cual les permite satisfacer sus necesidades generándoles una visión de su mundo.

Las clases sociales son “los únicos grupos cuyas escalas de valor son específicas porque cada una de ellas tiende a un ideal diferente de organización social de conjunto” (Goldmann, 1984a, pp. 86-87). Que las clases sociales tengan un ideal de la organización social implica que dicho ideal tiene criterios unánimes para la estructuración del pensamiento y de las acciones durante el presente y el futuro. La unión entre la organización económica y los criterios sobre la organización del pensamiento y las acciones se denomina visión del mundo. Concretamente, la visión del mundo es:

La extrapolación conceptual, llevándolas a la coherencia extrema, de las tendencias reales, intelectuales, afectivas, o incluso motoras de los miembros de un grupo. En un conjunto coherente de problemas y soluciones que se expresa en el plano literario de la creación, con la ayuda de palabras, de un universo concreto de seres y de cosas. (Goldmann, 1985, p. 411)

La visión del mundo es una fórmula que contiene la posición directa de la clase social “frente a los problemas del mundo, e indirecta frente a todo lo que concierne a su época” (Sefchovich, 1979, p. 77). La visión del mundo es el elemento que expone los límites –máximos y mínimos– de la vida empírica de una clase social. En el caso de la producción literaria, estos límites se articulan para dar cuenta de los elementos empíricos intrínsecos a ellos.

Goldmann (1985) propone una tipología de las visiones del mundo que se distinguen por el contenido de sus valores; una visión trágica de valores irrealizables, otra que es racionalista. Una visión que es existencialista, donde hay una ausencia de valores positivos y de futuro, y la visión dialéctica que es capaz de explicar y englobar a las otras visiones y así misma. Cada una de estas visiones depende de valores cualitativos derivados de la posición que el sujeto

colectivo tiene en la sociedad: lo irrealizable o lo posible depende del sujeto colectivo.

Las clases sociales son grupos de individuos con visiones del mundo determinadas que se plasman en la obra literaria, permitiendo conocer la precepción que el sujeto hacedor de la obra tiene de su mundo: su posición y acción en él. Las visiones del mundo son una crónica del presente de la sociedad y una ventana hacia el futuro de la misma desde una posición de clase. Hasta este punto se han elaborado los conceptos de clase social y visión del mundo, los cuales dan cuenta del estructuralismo genético como Teoría. Estos conceptos sustentan la relación directa entre economía y Literatura. Ahora, se examina el estructuralismo genético como Crítica cultural.

En *Por una sociología de la novela* (1975) se alude a la *Teoría de la novela* de Lukács, refiriendo que el concepto de totalidad es de suma importancia. En la *Teoría de la novela* (2010) se elabora una tipología de los géneros literarios que se engloba en el concepto de totalidad: enfatizando que es ésta la que da forma a las manifestaciones del alma y dichas formas esquematizan el tránsito de la comunidad a la sociedad; de la epopeya a la novela.

En este esquema la novela aparece como la forma de la virilidad madurada en la que el autor ha tomado conciencia de la escisión entre él y el mundo. Esto ha hecho que el autor pierda la fe, que de otra manera se expresaría a través de la poesía. En la novela, el hombre y el mundo ya no son uno. Los hombres no se sienten integrados ni completamente extraños, sino que ellos están arrojados al vacío del mundo exterior. La obra novelesca tiene como fuente de sus temas la contradictoria posición del hombre frente al mundo, de los individuos y la sociedad (Lukács, 2010).

La novela aparece como la crónica de las acciones y hazañas de los hombres en medio de un mundo concreto: una crónica que ya no se centra en

héroes o dioses, sino en los hombres de una determinada sociedad. Al tener como epicentro la vida de los hombres, la novela capta la experiencia subjetiva de ellos. Así, “durante muchos siglos y milenios, la epopeya fue el centro de gravedad de la literatura, pero son pocos los que hoy leen o escriben cánticos épicos. La novela se desarrolla conforme se desarrolla la clase media” (Souto, 1973, p. 43).

En este panorama, la clase media aparece como la clase productora de la Literatura –en oposición a la proletarización soviética–, pues el atractivo de la novela:

No radica en las disposiciones interiores del escritor, sino en los datos históricos y filosóficos que se imponen a su creación. En la novela se representa el exterior, y sólo se hace referencia a la vida interna del ser humano, en la medida en que sus sentimientos e ideas se manifiestan en actos y actitudes, en una visible acción recíproca con la realidad objetiva exterior. (Sefchovich, 1979, p. 85)

La novela es el género *par excellence* de la clase en ascenso, en este caso la clase media, pues “la forma novelesca es, en efecto, la trasposición al plano literario de la vida cotidiana en la sociedad individualista nacida de la producción para el mercado” (Goldmann, 1975, p. 24). Al igual que en la vida, en la novela existen individuos apartados o distantes del proceso de producción, es decir, individuos problemáticos que se oponen a los valores cuantitativos –degradados– de la sociedad que produce para el mercado (Goldmann, 1975, p. 30).

Las obras novelescas no son más que el relato de las hazañas de un héroe problemático que se opone a los valores cuantitativos, degradados, a través de la búsqueda de valores cualitativos en medio de un mundo regido por el valor de cambio, por las ganancias que generan las mercancías (Goldmann 1975, pp. 25-26). Se trata de una búsqueda protagonizada por un héroe problemático que:

Es un loco o un criminal, en todo caso un personaje problemático, como ya se ha dicho, cuya búsqueda degradada, y por eso mismo inauténtica, de valores auténticos en un mundo de conformismo y de convención, constituye el contenido de este nuevo género literario que los escritores han creado en la sociedad individualista y que han denominado "novela". (Goldmann, 1975, p. 17)

La búsqueda degradada de valores auténticos es la que implícitamente articula el mundo degradado del héroe problemático; la yuxtaposición de lo cualitativo frente a lo cuantitativo. Esta es una búsqueda normativa que sale proyectada de la conciencia del autor y que en la obra se plasma de manera implícita (Goldmann, 1975, p. 27). Los valores existentes en la conciencia del autor se concretizan por medio de la obra. A su vez, los valores en tránsito de la sociedad indican cómo evoluciona ésta:

El modo de estructuración de la novela es muy específico. La colisión no es el centro en torno al cual se agrupa todo el desarrollo de la trama, pues de lo que se trata no es de mostrar un determinado estado de la sociedad sino los movimientos que hacen patente la dirección de una tendencia determinada de la evolución social. (Sefchovich, 1979, p. 88)

Entre estos valores de transición es que el hombre se encuentra sumergido y de donde la novela toma sus temas. En este sentido, la novela es una respuesta al extrañamiento del mundo, por tanto: es un intento ordenado que ofrece la visión que su productor tiene de su propio mundo.

1.3 Alcances del estructuralismo genético

El método estructural genético es la mayor contribución de Goldmann a los estudios marxistas: él promovió la explicación de la obra mediante la comprensión del entorno económico en el que ésta nace. Sin embargo, ésta orientación carece de un corpus para proceder en el análisis de las obras literarias¹².

Goldmann (1975) realizó una serie de análisis de la literatura francesa examinando la obra de Malraux, ubicando a éste en el contexto occidental durante el periodo de 1930-1950¹³. Sin embargo, es *Le Dieu Caché* –su principal obra– donde:

Establece relaciones entre las tragedias de Racine, la filosofía de Pascal, un movimiento religioso francés (el jansenismo) y un grupo social (*la noblesse de la robe*). La visión jansenista del mundo es trágica: considera a los individuos divididos entre un pecaminoso mundo sin esperanza y un dios ausente que, a pesar de haberlo abandonado, impone aún su autoridad absoluta sobre el creyente, con lo cual, los individuos se ven abocados a una extremada y trágica soledad. La estructura de relaciones subyacente a las tragedias de Racine expresa la difícil situación jansenista, que, a su vez, puede relacionarse con la

¹² Sefchovich (1976) y Pizarro (1970) le reprochan a Goldmann que utilice una serie de inferencias basadas en su amplia erudición, lo que hace cuestionable la científicidad de sus análisis. Además de que, el estructuralismo genético deja de lado los desarrollos en semiótica y en análisis literario que surgieron en la década de 1960.

¹³ Goldmann (1975, pp. 37-189) examina seis obras de Malraux –*Les conquérants* (1928), *La voie royale* (1930), *La condition humaine* (1933), *Le temps du mépris* (1935), *L'espérance* (1937), y *Les noyers d'Altenburg* (1948)– con la intención de describir un universo de personajes en conflicto con su mundo, en el cual la acción individual no hace más que representar a simples hombres asilados, que se encuentran en medio de un mundo que no es de hombres.

decadencia de *la noblesse de la robe*, una clase de funcionarios de corte que iba siendo aislada y despojada de su poder a medida que la monarquía absoluta le retiraba el apoyo financiero. (Selden, 2010, pp. 131-132)

En *El hombre y lo absoluto* (1985) Goldmann examina la relación entre el movimiento jansenista y la economía durante el siglo XVII. *El hombre y lo absoluto* aborda dicha relación a través de la comparación entre las características del jansenismo y las de la economía, obteniendo de ella inferencias que cumplen con las tematizaciones de la visión del mundo. Si bien esta forma de proceder permite acceder directamente a las obras literarias ya que « quita » los dogmas metodológicos, también es cierto que de esta manera se relativizan los contenidos obtenidos de tales inferencias.

La Sociología de la Literatura de orientación estructural genética se propone conocer la relación entre la obra y el entorno socioeconómico donde ella surge. En este caso, la Sociología centra su atención en el género novelesco y en la clase que la produce. Así, cuando la obra literaria es el objeto de la Sociología se estudia la literalidad de la Literatura: identificando los elementos de la obra y clasificándolos en una estructura –la del relato– que está delimitada por las características del contexto económico donde ella surge.

Todorov (1970, p. 155) propone estudiar la literalidad y no la literatura, para ello elabora las categorías del relato literario. Estas categorías exponen a la obra en dos niveles; como historia y como discurso. Para analizar la obra como historia se parte de la abstracción de las acciones y de las relaciones entre los personajes. Mientras que para abordar la obra como discurso, se estudia la presentación del tiempo, el modo y la forma de la narración.

Al analizar la obra como historia se considera que la repetición está presente en toda las obras literarias; en los personajes, las acciones y en los

detalles de las relaciones que ellos establecen. La tendencia a la repetición se expresa a través de; 1) una antítesis que enfrenta a cada premisa con otra idéntica pero en sentido contrario, 2) una gradación que aporta variaciones en el tono de la narración, y 3) un paralelismo en la trama (Todorov, 1970, p. 159).

Asimismo, Todorov (1970, pp. 161-165) presenta las categorías del relato literario en dos modelos que estructuran las acciones del relato; el modelo triádico y el homológico. Primero, el modelo homológico establece lazos de dependencia entre las relaciones de los personajes. Segundo, en el modelo triádico todo relato está compuesto por diferentes combinaciones de subrelatos. Cada uno de estos subrelatos está formado por elementos que corresponden a situaciones esenciales de la vida. De manera que, todas las acciones del relato se estructuran en subrelatos que se desprenden de un grupo de predicados base que son el punto de partida para el desarrollo de la historia.

Todorov (1970, pp. 161-165) propone un ejemplo a través del modelo triádico en el que se nombra al deseo, la comunicación y la participación como los predicados base¹⁴. Estos predicados generan el resto de acciones del relato a partir de dos reglas de derivación: la de los opuestos y la del pasivo (Todorov, 1970, pp. 166-168). En la primera de éstas reglas cada uno de los predicados base tiene uno que se le opone. Este opuesto no es una relación explícita, sino que a veces es un pretexto: se trata de la tendencia contraria a la del predicado original. En las reglas de oposición, al predicado base « deseo », representado por el « X » de A hacia B, se le opone el « Y » de B, o cualquier otra situación que se interponga entre A y B. La segunda regla, la del pasivo, explica que todo agente que es el sujeto de una acción también será objeto de la misma, así sea a partir de

¹⁴ Todorov (1970, p. 166) afirma que los predicados base son las acciones más comunes de la vida que se plasman en la obra literaria. Él refiere que al ser las más comunes no son las únicas presentes en el relato. Por tanto, los predicados base utilizados en el tercer capítulo de este documento serán diferentes a los propuestos en el modelo de Todorov (1970, pp. 170-174), en su ejemplo él utiliza el predicado base « deseo » que es representado por « amor » y su contrario « temor ». En este caso, y en adelante, se remplazan los ejemplos de amor con « X » y temor con « Y ».

un agente distinto: es decir, que la acción de un sujeto también puede ser presentada en voz pasiva. De manera que, si el personaje A « X » a el personaje B, existirá algún personaje que « X » a A. De esta manera, cada acción tiene un sujeto y un objeto.

Esta estructura que se ha planteado se apoya en el hecho de que los personajes tienen información sobre la situación, es decir, que cada uno de ellos sabe distinguir lo que « es » de lo que « parece ser ». Sin embargo, existe una amplia gama de factores que impiden que los personajes del relato posean información completa de lo que ocurre en su mundo. Estos personajes proceden de acuerdo a lo que « parece ser », no a lo que « es ». Dicha dualidad entre lo que « es » y lo que « parece ser » es el origen de la intriga en la historia (Todorov, 1970, pp. 168-169). Los predicados base y las reglas de derivación originan todas las situaciones que se encuentran en la historia. A partir de ahí entran en función las reglas de acción, que son las que van a generar las acciones que llevarán a nuevas relaciones entre los personajes de la historia. Estas reglas son las siguientes:

1. Si A « X » a B, A actuará para que B también lo « X ».
2. Dado que A « X » a B pero sólo al nivel del ser, no del parecer, si A toma conciencia de su situación, actuará contra esa relación.
3. Dado que A y B tienen una relación con C, si A se percatara de la relación de B y C, actuará contra B. Aunque también A podría actuar contra C.
4. Dado que B es « X » de A, si A se convierte en agente de una proposición engendrada a partir de la Regla 1, entonces cambiará de « X ». (Todorov, 1970, pp. 170-171)

Por otro lado, cuando la obra se aborda como discurso, se analizan en ella las perspectivas del tiempo, las apariencias y los modos del relato. El discurso y la

historia de una misma obra mantienen temporalidades distintas. Mientras que la temporalidad del discurso es lineal, la historia se mueve en diferentes tiempos que variarán de acuerdo a los eventos de la trama (Todorov, 1970, pp. 174-177). Esta ruptura del flujo del tiempo en la historia escapa al control del narrador, ya que al mismo tiempo ocurren varios eventos que deben ser incluidos de forma lineal en la obra.

El orden y la disposición de las historias en el interior de la obra definen el aspecto final de la misma. La combinación de un número mayor de historias en una sola obra complica su estructura, sobre todo considerando que éstas se pueden mezclar de tres maneras (Todorov, 1970, p. 174). Primero, las historias pueden estar yuxtapuestas, éstas se presentan una a continuación de la otra. Segundo, las historias pueden aparecer alternadas en el relato. En estas dos situaciones el narrador es ajeno a los hechos. En tercer lugar está el engaste, que implica la inserción de una historia dentro de otra que narra la acción principal.

La apariencia del relato se define según el punto de vista del narrador, y se da en tres perspectivas diferentes. En primer lugar, la percepción del autor puede venir « desde atrás ». Este es el caso del narrador sabe más que los personajes ($N > P$). En segundo lugar, la perspectiva del narrador se puede situar al mismo nivel que la de los personajes ($N = P$). El narrador aprende en función de que los personajes descubren información, aunque también puede ser uno de los personajes. El tercer caso es el de la narración « desde afuera »: es decir, cuando el narrador sabe menos que los personajes ($N < P$). El narrador ubicado a este nivel conoce lo que percibe por sus propios sentidos (Todorov, 1970, pp. 178-179).

Si los aspectos de la narración definen la manera que tiene el narrador de percibir los hechos del relato, los modos definen su manera de exponerlos. Existen dos modos de narrar los hechos de una obra literaria; la crónica o narración –habla el narrador– y el drama o representación –hablan los personajes. En la representación no hay intermediarios entre los personajes y el lector: se expresa la

realidad mediante las palabras de los personajes, y también se hace mediante sus actos (Todorov, 1970, pp. 177-178).

Todos los elementos tratados hasta aquí cumplen –en mayor o menor medida– la función de lograr un orden en el interior de la estructura de la novela. Sin embargo, el desenlace de una obra literaria se constituye como una infracción al orden establecido: una anomalía que rompe la estructura ordenada que se estableció a lo largo de la obra. Dicha infracción al orden del relato se plantea como el contraste entre el orden de las acciones del relato en el universo estético que se ha creado, y el orden establecido del mundo real (Todorov, 1970, pp. 187-189).

Es así que la infracción al orden del relato representa una restauración del orden « natural », o la mediación entre el universo estético y el real. Los personajes actúan de manera tal que el relato aparece como un simple hecho, permitiendo que:

La « vida » se vuelve parte integrante de la obra; su existencia es un elemento esencial que debemos conocer para comprender la estructura del relato. Es sólo en este momento de nuestro análisis que se justifica la intervención del aspecto social, agreguemos que es también completamente necesaria. El libro puede detenerse porque establece el orden que existe en la realidad. (Todorov, 1970, p. 172)

Estas categorías, las del relato literario, reflejan las leyes que gobiernan el desarrollo de la vida de una sociedad, las cuales se manifiestan a través de las relaciones entre los personajes de la novela analizada (Todorov, 1970, p. 172). Con las categorías literarias de; paralelismo en la trama, los predicados base, subrelatos, reglas de acción y derivación, así como la infracción al orden del relato, se establece una estructura al interior de *La tumba*, lo que permite que en

el tercer capítulo de este documento se defina la visión del mundo contenida en la citada novela, lo cual es el objetivo de esta investigación.

2 Economía y Literatura en México durante la década de 1960

La hipótesis de la que parte el estructuralismo genético es que la estructura de la economía delimita el universo estético de la obra literaria (Goldmann, 1975). Si bien este supuesto se cumple a cabalidad por la Literatura mexicana de la década de 1960, esta tendencia no sólo se limitó a la Literatura (Sefchovich, 1979; 1987). Durante los treinta años –1940 a 1970– que duró la fase de modernización de la economía mexicana el Producto Interno Bruto (PIB) creció a tasas anuales superiores al 6%. Estas tasas de crecimiento se lograron a través del obsesivo deseo de industrializar al país, lo que derivó en el decremento de la agricultura resultando en un rápido crecimiento de las zonas urbanas.

Durante las décadas de 1950 y 1960 la cultura en México estaba impregnada por el obsesivo signo de la modernización. Por un lado el cine se apegó a los sucesos revolucionarios pero ahora:

Con un ingrediente nuevo que asimila a la época: las estrellas. María Félix, Jorge Negrete y otros, llenan las pantallas con sus retratos **estilizados de indígenas [...]** Además entran los temas de la modernidad: la ciudad y sus barrios, los pobres que lloran **y sufren [...]** mitad provincia, mitad capital, la ciudad empieza a entrar en la nueva era. (Sefchovich, 1987, p. 153.)

Por otro lado, la prensa también se vio marcada por el signo de la modernización pero ahora sin las presiones del nacionalismo, ya que:

En las revistas de la época [...] empezó a desplazarse el lugar del juicio literario, de la academia a la prensa, empezó a crecer la importancia de un periodismo cultural, mismo que tuvo importantes practicantes en escritores como Carlos Monsiváis y José Emilio Pacheco; cada vez más el artista dependía de su obra para imponer su presencia y ya no se veía **obligado a moverse en el terreno político [...]** El escritor podía ser escritor, a secas, y por eso podía escribir con una libertad que antes era impensable. (Espinasa, 2010, p. 437)

Un hecho que marcó decisivamente el proceso de modernización de la cultura en México fue la entrada, en 1959, de la televisión. Este suceso modificó la forma de ser, pensar y sentir de los mexicanos. La entrada de la televisión a México dio una gran importancia a las telenovelas, forjando un imaginario nacional en el que:

Nuestra alma nacional abandonó su condición épica marcada por la Revolución en brazos del melodrama más lacrimógeno posible y el margen crítico que tenían la literatura y el arte, en ocasiones muy afilado, perdió toda capacidad de incidencia en el temple oxidado y mellado de ese melodrama. (Espinasa, 2010, p. 439)

La televisión ocasionó que las contradicciones económicas del proceso modernizador fueran más evidentes: los conflictos sindicales, la marginación del campo y en las ciudades fueron aprehendidas por la cultura, la televisión hizo evidente el México dual producto del desarrollo estabilizador.

Si bien es cierto que la modernización de la economía en México logró que las obras literarias se desprendieran de la política¹⁵, también hizo que el escritor fuera un agente sin status en la producción literaria. En las novelas¹⁶ mexicanas de los años sesentas del siglo XX, el mundo que se expone es un escenario despolitizado, y hasta cierto punto egoísta que se despliega herméticamente sobre sí. Esta es la línea que recorre la narrativa mexicana durante la década de 1960.

2.1 Características del desarrollo estabilizador

La etapa de modernización de la economía mexicana se inscribe en el contexto de la posguerra, y durante tres décadas –1940 a 1970– el Producto Interno Bruto (PIB) creció más de 6%. Este lapso de tiempo se caracterizó por la industrialización del país lo que resultó en su transformación, ya que pasó de ser una sociedad agraria a una urbana, semi industrial (Moreno & Ros, 2012). Los treinta años –que van de 1940 a 1970– de modernización por los cuales transitó la economía mexicana se denominan « El milagro mexicano » y se subdividen en

¹⁵ Lara-Alegrin (2012) señala que una de las características distintivas del Estado mexicano pos revolucionario ha sido la incorporación de los intelectuales en su seno, ejemplo de ello son los casos de: Jaime Torres Bodet (Embajador y titular de la SEP), José Gorostiza (Subsecretario de Relaciones Exteriores y Embajador), Agustín Yáñez (Gobernador de Jalisco, Embajador y titular de la SEP), Octavio Paz (Embajador) y Carlos Fuentes (Embajador). Sobre la relación que los intelectuales han mantenido con el Estado mexicano a lo largo de su historia, véase Roderic Ai Camp, *et al* (1991). *Los intelectuales y el poder en México: Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*. México: El Colegio de México-UCLA Latin American Center. 1991.

¹⁶ Sefchovich (1987, pp. 103-140) afirma que en el periodo previo a la modernización de las narrativas mexicanas –la década de 1940 e inicios de la de 1950, motivada por la industrialización del país–, éstas se caracterizaron por tener un sello pos revolucionario. Autores como Mariano Azuela con *Nueva burguesía* (1941) y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez mostraban al México nacionalista en el que ya habían quedado superados los conflictos armados. Conflictos que se trasladan al ámbito de la ideología capitalista en los textos de José Revueltas; *El luto humano* (1943) y *Los días terrenales* (1949). Ella enfatiza que los años cuarenta del siglo XX cierran para la narrativa mexicana con la publicación de *La estrella vacía* (1950) de Luis Spota, en la que se abandona la vida rural-nacionalista y se inicia la de carácter urbano-cosmopolita.

dos periodos; uno que va de 1940 a 1958, donde se acudió al ahorro interno para financiar el déficit público, mientras que de 1958 a 1970 se buscó financiamiento externo. Al primer periodo lo caracterizó la presencia de movimientos inflacionarios, y al segundo, la estabilidad de precios (Gollás, 2003, p. 10).

El segundo periodo de industrialización de la economía mexicana se denomina desarrollo estabilizador y con él inicia, en 1958, la década de 1960. Cuando Adolfo López Mateos llegó a la presidencia de la República se consolidó el modelo de economía mixta en el que el Estado “abandona su actividad esencialmente dirigista para asumir un papel más activo en la actividad económica como empresario, aunque limita su participación a las ramas no atendidas por el capital privado” (Ornelas, 2005, p. 24).

Durante los doce años que duró el desarrollo estabilizador –1958 a 1970–, las administraciones de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz impulsaron el desarrollo económico a través de la adhesión de los diferentes sectores que habían participado en la Revolución. La adhesión de los sectores pos revolucionarios se dio con una política de inversión estatal en gasto social e infraestructura, estableciendo las condiciones para la industrialización del país¹⁷.

La etapa de industrialización de la economía mexicana inicia con el fin de la dependencia existente en la venta de los productos primarios agropecuarios, mineros, extracción de petróleo crudo, piscícolas y frutícolas, indispensables en la obtención de divisas que el país precisaba para su modernización (Montserrat & Chávez, 2003, p. 56). Uno de los principales efectos de la modernización del país fue el aumento de la población urbana, que entre 1955 a 1970 creció de 35 a 58%, derivando en la caída de las aportaciones agrícolas al PIB, pues éstas pasaron en el mismo periodo de 18.7 a 11.6%, además de que se registró un aumento en la

¹⁷ Sobre el fuerte control que el Estado ejercía sobre la economía a través de la organización de los trabajadores en Corporaciones, véase Tello, Carlos (2007). *Estado y desarrollo económico: 1920-2006*. México: UNAM-FE.

producción manufacturera que en el periodo citado pasó de 17.5 a 23% (Moreno & Ros, 2012, pp. 132-133).

La base de la industrialización mexicana se encuentra en el viraje de la política económica. Durante toda la década de 1940 y la primera mitad de la década de 1950, las exportaciones agrícolas aumentaron 10% anualmente representado en 1940 el 25%, y en 1960 el 51% del total de las exportaciones; y para 1970 éstas descendieron a 44%. El decremento de las exportaciones agrícolas y del sector se debió a que la agricultura:

Colaboró con la industrialización del país mediante la canalización de sus excedentes económicos al mercado financiero, ya que en términos netos lo que aportó como ahorro fue mayor a lo que recibió por financiamientos, ello en beneficio de los créditos subsidiados al sector industrial. (Monserrat & Chávez, 2003, p. 61)

La transferencia de recursos se concretó en la diversificación industrial, que era el objetivo del desarrollo estabilizador derivando en una política de precios desfavorables para los productores agrícolas que no pudieron subsanar dichas pérdidas con apoyos bancarios. De manera que si en 1950 se destinaba al sector agrícola el 10.2% del financiamiento total, para la década de 1970 éste sólo alcanzó el 8% (Dávila, 1995, p. 89). El motivo del decremento de la agricultura mexicana fue que la inversión pública y privada disminuyó, además de que la política económica mexicana se orientó hacia la canalización de las divisas obtenidas por exportaciones agrarias a la industria, que era incapaz de obtener por cuenta propia los recursos necesarios para su funcionamiento.

De 1942 a 1962 el sector agropecuario aportó casi una quinta parte del total de recursos captados por el sistema bancario [...] Esto es, en el

periodo que estamos estudiando se dio una importante transferencia neta de recursos de la agricultura al resto de la economía. En 1960, por ejemplo, se canalizaron a la industria, mediante el sistema bancario, poco más de 20,000 millones de pesos, y a la agricultura y a la minería 5,800 y 63 millones respectivamente. Para 1972 la industria había recibido 101,000 millones de pesos, la agricultura 22,000 y la minería 3,900. De estas cifras se desprende que en 1960 la industria recibió tres veces más crédito que la agricultura y que, para 1970, esta relación había aumentado a 4. (Gollás, 2003, p. 14)

La industrialización del país fue financiada a través de las divisas obtenidas de las exportaciones de los productos primarios, cuando éstas dejaron de ser suficientes las divisas se obtuvieron de la Inversión Extranjera Directa (IED) y de la exportación de manufacturas. En el lapso de 1956 y 1970 la IED creció en promedio 9%, focalizándose en las ramas de la industria que proveían de bienes de consumo a los sectores que concentraban los mayores ingresos. Es decir, la inversión industrial pasó de representar el 43% en 1956, al 73% de la IED en 1970, en contraste con la inversión agrícola que en el mismo periodo pasó del 2 al 1% de la IED (Ver cuadro 1).

Cuadro 1.
Inversión Extrajera Directa en México (IED) por actividad económica durante 1956-1970 (Miles de dólares y %).

Sector	1956-1960		1961-1965		1966-1970	
	Miles de dólares	%	Miles de dólares	%	Miles de dólares	%
Agricultura	94,622	2	92,458	1	103,564	1
Minería	930,185	16	726,315	10	713,512	6
Petróleo	71,224	1	247,315	31	226,654	2
Industria	2,486,657	43	4,572,821	64	8,520,669	73
Construcción	45,332	1	55,457	0.8	50,468	0.4
Electricidad	917,619	16	53,964	0.8	16,387	0.1
Comercio	914,619	16	1,201,021	7	1,819,832	16
Transporte y Comunicación	211,348	4	38,619	0.5	46,597	0.4
Otros	81,086	1	142,628	2	250,542	2
Total	5,752,240	100	7,130,743	100	11,748,225	100

FUENTE: Ornelas (2005, p. 44).

La IED se concentró en la producción de manufacturas, de manera que para la década de 1950 “la producción industrial era el 21% de la producción total, para 1960 era el 24% y para 1970 casi el 30%. [Mientras que] la participación de la agricultura en el producto total disminuyó de casi 20% en 1950 a 11% en 1970” (Gollás, 1994, p. 3). Además, a mediados de los años sesenta del siglo XX se estableció el *Programa de industrialización fronteriza* que era un régimen de libre comercio en el que las empresas fronterizas podían importar materias primas, con la condición de que las manufacturas elaboradas fueran exportadas (Moreno & Ros, 2012, p. 136).

En la década de 1960 se logró la creación de una planta industrial de grandes empresas que superaban a las pequeñas y medianas tanto en la producción, los empleos generados y la aportación al PIB. A finales de la década de 1960 sólo el 2% de las empresas industriales ofrecían el 49% de la ocupación industrial, y generaban el 77% del valor de la producción, en contraste, el 98% de

los establecimientos industriales eran pequeños y medianos, y ofrecían el 51% de los empleos del sector (Ornelas, 2005, p. 38).

En otro tenor, la política comercial del periodo fue extremadamente proteccionista, ya que hizo todo lo posible para blindar a la industria en aras de una alta especialización de ésta mediante la utilización del instrumento denominado *Permiso de importación*, el cual:

Frenó el ingreso de bienes industriales que podían desplazar del mercado a los productos nacionales tanto en precio como en calidad. Adicionalmente a este instrumento, empleado fundamentalmente para impedir o reducir al mínimo las importaciones definidas como no necesarias y suntuarias, se aplicaban otros instrumentos como elevados aranceles y precios oficiales a las importaciones de productos orientados al consumo de los grupos sociales de mayores ingresos. (Montserrat & Chávez, 2003, pp. 59-60)

La sustitución de importaciones fue el sello del desarrollo estabilizador. En este periodo la “proporción de importaciones sujetas a licencias pasó de 28% en 1956 a más del 60% en 1960 y a 70% en 1970” (Gollás, 1994, p. 3). Esta política comercial permitió crear una planta industrial productiva enfocada en la producción de bienes de consumo no durable, que en 1960 representaban el 63.8% de la producción, y en 1970 el 53.3%. Por otro lado, la producción de bienes intermedios y de capital –producción automotriz, de maquinaria y equipo eléctrico– indispensables para la industrialización del país, pasó de 29.1% en 1960 a 34.3% en 1970. Si bien es cierto que estos rubros registraron un aumento considerable, éste no fue el necesario para impulsar totalmente el proyecto industrializador (Ver cuadro 2).

Cuadro 2.
Estructura de la producción manufacturera mexicana por tipo de bienes entre 1960-1970 (Millones de pesos y %).

Tipo de bienes	Valor		Composición de la producción (%)	
	1960	1970	1960	1970
Consumo no durable	18,436	36,093	63.8	53.3
Consumo durable	2,047	8,313	7.1	12.3
Bienes intermedios	7,636	20,533	26.4	30.3
Bienes de capital	773	2,741	2.7	4.0

FUENTE: Dávila (1995, p. 102).

Por otro lado, la elevada protección del mercado frenó la producción de bienes de capital favoreciendo el crecimiento de los precios y la disminución de la calidad de los productos, lo que derivó en un aumento del 3% anual en la inflación (Moreno & Ros, 2012, p. 149). El control de la inflación fue cubierto a través del endeudamiento externo. Así, en el transcurso de diez años –de 1960 a 1970– la deuda externa se multiplicó seis veces, pues en 1960 era de más de un mil millones de dólares, y en 1970 la deuda fue de más de seis mil millones de dólares.

Aunado al incremento de la deuda externa estuvo la baja especialización de la planta industrial productiva, ocasionando un desajuste del sector industrial de bienes de consumo que fue compensado a través de una oferta de bienes de lujo y suntuarios que agravaron los desequilibrios en el interior de la estructura de la industria, haciéndola fuertemente dependiente de los sofisticados requerimientos tecnológicos del extranjero (Dávila, 1995, p. 101). Esta dependencia de los bienes de capital importados resultó, a inicios de la década de 1970, en la baja creación de empleos a la vez que debilitó el mercado interno acentuando la desigualdad en la distribución de los ingresos.

Otra característica del proceso industrializador de los años sesenta del siglo XX en México fue la concentración de la planta industrial en zonas específicas¹⁸, lo que consolidó la creación de grandes polos urbanos que atraían a la población rural. Es decir, el decremento de las actividades agrícolas se reflejó en la migración de los trabajadores rurales a las ciudades que en el lapso de treinta años –1940 a 1970– resultó en la llegada de 1, 880,000 trabajadores a las zonas urbanas quienes se concentraron en las actividades industriales y de servicios básicos (Dávila, 1995, p. 85)¹⁹. Los trabajadores rurales que llegaron a la ciudad se incorporaron a las actividades manufactureras y de servicios, así, entre “1955 y 1970 el crecimiento anual de la tasa de empleo fue de 4.3%, correspondiendo el 3.8% al empleo de obreros y el 6.4% al de empleados” (Ornelas, 2005, p. 52).

En contra parte, entre 1950 y 1960, derivado de la concentración de la planta industrial en las ciudades, la participación de los trabajadores de « cuello blanco » en la Población Económicamente Activa (PEA) pasó de 27 a 40% en el citado periodo, resultando en un incremento anual de 6.5% en los salarios y la posterior concentración del ingreso en la clase media urbana (Moreno & Ros, 2012; Monserrat & Chávez, 2003). La concentración del ingreso se tradujo en un incremento en el nivel de vida y el surgimiento de la clase media.

En el periodo que va de 1958 a 1970 aumentó la participación del 10% de las familias más ricas del país –el decil²⁰ X– en el ingreso nacional, que de 49.1% en 1958 pasó a 51% en 1970. Además, el 20% de las familias más pobres –deciles I y II– pasó de disponer el 5% en 1958 a 4% en 1970. Es decir, en este periodo se vieron favorecidos, principalmente, los deciles medios –V al IX– que en

¹⁸ Moreno y Ros (2012, p. 160) afirman que la concentración de la industria era muy dispar, tanto que en la década de 1960, en las ciudades de México, Monterrey y Guadalajara se concentraba el 60% de la industria manufacturera.

¹⁹ Gollás (1994, p. 3) señala que en 1950, el 58.3% de la Población Económicamente Activa (PEA) se centraba en las actividades primarias, pero en 1970 ésta disminuyó a 39.4%. En el mismo sentido, durante el mismo periodo la PEA industrial aumentó de 16 a 23 %.

²⁰ Los hogares a nivel nacional están organizados en deciles, los cuales se forman y distinguen por el ingreso trimestral de las familias, dicho ingreso se compone de la suma del ingreso corriente y de las percepciones financieras (Ornelas, 2005, p. 57).

sí en 1958 poseían el 38.7% del ingreso nacional, para 1970 su ingreso pasó a representar el 38.5% del total. Si bien los ingresos de los deciles medios registraron una leve caída, ésta fue menor en comparación con la de los deciles bajos –I a IV– que en el mismo periodo vieron descender sus ingresos de 19.3 a 10.5% (Ver Cuadro 3).

**Cuadro 3.
Distribución porcentual del ingreso de las familias en México entre
1958-1969.**

Grupo de familia por deciles	Año		
	1958 (%)	1963 (%)	1969 (%)
I	2.2	2	2
II	2.8	2.2	2
III	3.3	3.2	3
IV	3.8	3.7	3.5
V	4.5	4.6	4.5
VI	5.9	5.2	5
VII	6.3	6.6	7
VIII	8.5	9.9	9
IX	13.5	12.7	13
X	49.1	49.9	51
Total	100	100	100

FUENTE: Ornelas (2005, p. 57).

En el periodo que va de 1955 a 1970 la concentración del ingreso en los deciles medios se debió, en gran parte, a que los salarios reales registraron un aumento anual de 4.5%. Así, en el periodo de 1958 a 1968 el consumo de bienes se concentró en los deciles medios, que si en 1958 consumían el 49.21% del total de la producción, para 1968 adquirirían el 52.15% de ésta, en contraste con los deciles bajos que en el mismo lapso de tiempo vieron caer su consumo de 12.16 a 10.69% (Ver cuadro 4).

Cuadro 4.
Distribución porcentual del consumo por esferas de ingreso.

Esferas de consumo	Año			
	1958 (%)	1963 (%)	1968 (%)	1977 (%)
Baja (deciles I,II,III,IV)	12.16	11.11	10.69	10.94
Media (deciles V,VI,VII,VIII,IX)	49.21	50.57	52.15	63.60
Alta (decil X)	38.63	38.32	27.15	25.45
Total	100	100	100	100

FUENTE: Dávila (1995, p. 114).

Además, en el periodo que va de 1960 a 1970 aumentó el consumo de los deciles medios, concentrándose en los bienes de consumo durable que en 1960 a 1970 pasó del 7.1 a 12.3% de la producción (Ver cuadro 2). Los bienes de consumo durable que más se adquirieron fueron televisores, que pasaron de “17.5 a 58.5; los teléfonos aumentaron de 14.4 a 29.6, y el número de automóviles pasó de 12.9 a 24.1, por cada mil habitantes” (Moreno & Ros, 2012, p. 149).

En México el proceso de crecimiento económico a través de la industrialización se inició con el final del desarrollo agrícola, que había sostenido económicamente al país durante la década de 1940 y parte de los años cincuenta del siglo XX. Sin embargo, la política economía mexicana se orientó hacia la industrialización, medida que resultó costosa ya que produjo en un alto endeudamiento externo que termino, a mediados de los años setenta del siglo XX, por agotar el modelo de desarrollo estabilizador. El agotamiento de este modelo cambió la función del Estado que pasó de ser un agente económico a un regulador del proceso.

2.2 La Literatura mexicana durante los años sesentas del siglo XX

La Literatura es un arte y como tal da cuenta del estado de la sociedad donde ella surge. Ella “es parte del proceso histórico total de la sociedad. La esencia y el valor estético de las obras literarias también son parte del proceso social general en cuyo decurso el hombre asimila el mundo por medio de su conciencia” (Sefchovich, 1979, p. 102). Al dar cuenta de su medio a través de la asimilación del mundo, la Literatura está vinculada al lugar donde ella surge: a la clase que la produce. En ese sentido, no hay Literatura sino que hay Literaturas, y durante la década de 1960 se observa esta tendencia en la Literatura mexicana.

En la década de 1960 el proceso de modernización de la economía determinó el contenido y la forma de la cultura y de las ideas en México. La tendencia fue la eliminación de los temas revolucionarios, pues en medio del confort modernizador la pregunta sobre qué es el mexicano resultaba superflua y sin sentido²¹. Dicha cuestión fue sustituida por la interrogante de cómo es el mexicano²², ya que en medio de un país rico la población ya no se identificaba con el humanismo pos revolucionario, sino que, al igual que las mercancías importadas que se consumían, se importó un humanismo de las mismas metrópolis de donde provenían dichos productos (Uranga, 1965).

²¹ En la primera mitad del siglo XX la pregunta de qué es el mexicano encontró su mayor expresión en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934) de Samuel Ramos y en *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz. En un panorama más actual, tal interrogante se responde de una manera análoga –continúa la visión melancólica– con *La jaula de la melancolía* (1987) y *Anatomía del mexicano* (2002) de Roger Bartra.

²² La cuestión de cómo es el mexicano es el tema central de *La Contracultura en México* (2015). En este texto José Agustín ofrece una respuesta descriptiva sobre la forma de ser de los jóvenes de la Ciudad de México durante la década de 1960. Él refiere que todas las etiquetas con las cuales se designaban a los jóvenes en la citada década –rebeldes sin causa, jipitecas, punks y bandas– eran una forma reaccionaria de ver a los jóvenes, quienes de manera contestataria, directa y carnal se representaban el mundo y se presentaban en él.

Mercancías para el consumo material o intelectual, éstas fueron recibidas por la clase media:

Con los brazos y las consciencias abiertas pues venían a cuajar perfectamente con sus nuevos modos de ser. También para ellas los mitos de la Revolución y la herencia indígena eran lastres incompatibles con la información internacional que recibían y los novedosos artículos de consumo a los que tenían acceso (Sefchovich, 1987, p. 149).

Esto hizo que los lectores mexicanos ya no se identificaran “con los estereotipos narrativos del indio o campesino, inocente y noble, ni el hacendado cruel y egoísta, cuyos conflictos eran resueltos o agudizados por un político en la función de dios social omnisciente” (Espinasa, 2010, p. 436). De manera que, la esencia y el valor estético de la sociedad mexicana eran cosmopolitas, al igual que lo fue la década de 1960.

El campo literario mexicano inicia la década de 1960 en medio de un panorama que estaba dominado por el grupo comandado por “Carlos Fuentes y Fernando Benítez, que estaba domiciliado en las páginas de *La cultura en México*, el suplemento cultural de la revista *Siempre!*. Sus miembros eran conocidos en el medio como La Mafia” (Lara-Alegrin, 2012, pp. 61-62). La Mafia era un grupo que funcionaba como el *establishment* cultural, cuyos cánones se basaban en los modelos literarios de Kafka, Proust, Mann, Musil, Pavese, Joyce, Sarraute, Robe-Grillet y Butor (Lara-Alegrin, 2000).

La narrativa de La Mafia tenía un sello totalizador, realista y cosmopolita. Este grupo hizo que la Literatura mexicana de la época mostrara, de forma maniquea, las dos caras del país: la pobreza y abundancia derivadas del proceso de industrialización, y las contradicciones entre ricos y pobres emanadas de dicho

proceso, la desvalorización del pasado indígena en favor del presente norteamericanizado (José Agustín, 2015, p. 15). En este tenor, en la década de 1960 los escritores encontraron a:

La urbe como escenario narrativo [en el que] se vincula también el de la pluralidad de los personajes que la habitan. La novela de la Revolución y sus secuelas rural, cristera, costumbrista e indigenista, habían limitado tanto la gama de personajes que parecía que uno sólo, el mismo y único saltaba de una narración a otra, si acaso cambiando el nombre, mientras que la ciudad ofrecía la más diversa gama de ideologías, pertenencias de clase, comportamientos y psicologías. (Espinasa, 2010, p. 436)

Durante la década de 1950 e inicios de la de 1960 la narrativa mexicana continúa su línea totalizadora, pero abandona la visión rural revolucionaria²³ y así pasa a hablar de la ciudad. Ejemplo de tal visión totalizadora la ofrecen *Casi el paraíso* (1956) de Luis Spota y *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes. Esta visión se amplía con *Las buenas conciencias* (1960) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), donde las narrativas de Carlos Fuentes miran a:

La historia de modo distinto y desde la perspectiva citadina y que anuncian los caminos que va tomando la cultura: el de lo intelectual que busca la conjunción de lo mexicano y lo universal, de la historia, el mito y el presente [...] y el de la cultura de masas, a la que no interesan las nuevas técnicas, las explicaciones o los pasados, sino únicamente el hoy. (Sefchovich, 1987, p. 151)

²³ Espinasa (2010) refiere que dicha visión está plasmada en *El Llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo. En esta obra se muestran los efectos negativos de la Revolución mexicana: un país cuyo campo, después de terminar el movimiento armado, quedó llenó de fantasmas y de violencia, pero sobre todo, quedó igual de pobre y miserable de lo que era antes de la Revolución.

Las novelas de Carlos Fuentes exponen, a través de múltiples y variados personajes, la vida y las tensiones, así como los problemas de las diferentes clases sociales ubicadas en la provincia y la ciudad del México pos revolucionario. En esta misma línea que pretende aprehender a toda la sociedad mexicana está *José Trigo* (1966) de del Paso. Esta novela narra, a través de conflictos laborales, las tensiones existentes entre los ferrocarrileros y el gobierno (Sefchovich, 1987). El mismo estilo totalizador estaba presente en la narrativa de Rosario Castellanos; que en *Oficio de tinieblas* (1962), *Balún Canán* (1958) y *Ciudad Real* (1960) muestra maniqueamente la existencia de la explotación de los indígenas por los blancos. También Elena Poniatowska estaba en esta tendencia de la narrativa, pero ella forjó su sello a través de figuras femeninas que retrataban a los excluidos de los beneficios pos revolucionarios.

Sin embargo, es con *Los albañiles* (1964) de Vicente Leñero que se aprecia una ruptura con la pretensión totalizadora de la narrativa mexicana. Con su narrativa, Vicente Leñero:

Es el primero que hace una literatura de convergencia entre los afanes totalizadores al estilo Fuentes y las nuevas tendencias de los sesentas que empezaron a orientar hacia la preocupación por las relaciones humanas y lo íntimo. La suya es la literatura de la transición de los cincuentas a los sesentas, es decir, aquella que pasó de querer conocer al país completo y a todas sus gentes a la que se interesó por pocos personajes pero en profundidad. (Sefchovich, 1987, p. 168)

Con Vicente Leñero se abre una nueva etapa en la narrativa mexicana la cual, a través del lenguaje común, aprehende lugares cotidianos para narrar historias citadinamente cotidianas. Así, a mediados de la década de 1960 aparece

una narrativa que continúa con los afanes de aprehender totalmente a la sociedad, sólo que ésta lo hace desde la mirada de la clase media: la Literatura de la onda.

Esta narrativa, la de La onda, presenta personajes clase medieros que se rigen a través de valores despolitizados y económicos, los cuales forjan “sin proponérselo, otro perfil identitario que no explica el ser del mexicano a través del mito y la Historia, sino a partir de la cotidianeidad” (Lara-Alegrin, 1999, p. 96). Ésta es una Literatura que en vez de contar la solemnidad y melancolía del país, habló del hedonismo por el cual transitó la Ciudad; cuyos “personajes son jóvenes ociosos que gustan del rock, la diversión, la droga y el cine” y que “el mundo no lo explican, ni lo critican, lo enseñan, lo usan para divertirse” (Sefchovich, 1987, p. 169).

Los años sesenta del siglo XX fueron los años del cambio de paradigma en la comprensión y la forma de relacionarse a través de la familia, el Estado y el sexo: por tanto, la narrativa aprehendió dichas transformaciones. Transformaciones sumergidas en medio de la producción de bienes de consumo los cuales garantizaban comodidad y confianza: bienes a través de los cuales y con los cuales se mueven –automóviles, whisky y cigarros– los personajes de las novelas de la década de 1960.

La década de 1960 cierra con la narrativa inspirada en Juan José Arreola, cuya obra es:

Más bien retro, neo nacionalista en su momento, con algo de suave patria: *La feria* [...] es un esfuerzo enorme a la vez de dar coherencia en una obra totalizadora a una idea de la escritura que se sentía mucho más cómoda en el fragmento, y un intento por recuperar la condición íntima de la épica perdida de lo nuestro. (Espinasa, 2010, p. 440)

En *La feria* (1963) Arreola plasma el fin del confort modernizador, en esta obra se expone una radiografía de lo que ocurría con el alma del mexicano, una narrativa que conducía hacia lo íntimo e interior. Pues conforme el mundo circundante se hacía más grande y amplio, la narrativa –como respuesta a las perturbaciones del mundo– se orientaba hacia adentro.

En México, los años sesenta del siglo XX fueron prósperos en términos económicos, sin embargo, cuando el modelo del desarrollo estabilizador mostró signos de agotamiento el Estado comenzó a perder el control de los diferentes sectores que lo respaldaban; los conflictos con los ferrocarrileros, los médicos, los maestros, la clase media urbana: que desembocaron en el movimiento de 1968 (Espinasa, 2010, p. 436).

Si bien algunos escritores –por mencionar a José Agustín²⁴ y José Revueltas– participaron en el movimiento de 1968, para sus narrativas “al igual que para sus personajes, esos acontecimientos no fueron sino un mal sueño, una mala onda pasajera, un “pasón” sin mayores consecuencias” (Gómez Montero, 1985, p. 113)²⁵. Los años sesenta del siglo XX en México tuvieron una narrativa que terminó con la objetividad nacionalista, que tenía un carácter cosmopolita y que estaba interesada por estar en el mundo, sin embargo, dicho mundo era ajeno y frío, a tal punto de que orientó la narrativa hacia la seguridad de la reflexión.

²⁴ Sobre el posicionamiento de José Agustín respecto a la política, su fuerte activismo político y su desapego a la política institucional, véase su autobiografía *El rock de la cárcel* (1984) y *Diarios de un brigadista* (2010). En cuanto a términos literarios, José Agustín publica en noviembre de 1968 *Inventado que sueño* cuyos cuentos exponen los signos del distanciamiento rebelde de la narrativa agustiniana con la política.

²⁵ Espinasa (2010, p. 441) afirma que la mejor novela de José Revueltas –y para comprender el movimiento de 1968– es una que no se ocupa del movimiento y que no tiene, anecdóticamente, nada que ver con él, pero que expresa una de sus consecuencias: el asfixiante ahogo carcelario que se engendró en una generación. En *El apando* el hombre es reducido a su más absoluta soledad, justamente cuando ya no puede reivindicar su individualismo porque ha perdido toda característica que lo haga ser una persona, un individuo.

2.3 La Literatura de la onda

Cuando se habla de la Literatura de la onda se hace referencia a una narrativa rebelde ante los modelos políticos, familiares y sociales establecidos (Trejo, 2001, pp. 203-204). Esta narrativa, la de La onda, irrumpe el campo literario mexicano en 1964 con la publicación de *La tumba* de José Agustín (Lara-Alegrin, 1999). La Literatura de la onda surge en medio de la confianza producida por el proceso industrializador que inicia en 1940 y termina en 1970. En este periodo el país se inscribe en la modernización y como tal, la Literatura capta la vida cotidiana que se desarrolla en medio del confort. En ese sentido, Literatura de la onda respondía a la confianza de dicho proceso. Los jóvenes eran los protagonistas de esta Literatura, ellos se sentían los dueños y señores del mundo, ajenos y distantes a nada que no fueran ellos mismos: bajo este sello transcurrió la época del desarrollo estabilizador (Sefchovich, 1987, p. 3). En medio de una sociedad moderna:

Los adolescentes capitalinos de la década de los sesenta usaron como muletilla la palabra onda: "qué onda", "cuál es la onda", "estás fuera de onda", "agarra la onda", "¡iqué ondón!", etcétera, eran expresiones para referirse a cierta pertenencia a un status determinado. (Trejo, 2001, p. 203)

La palabra « onda » comenzó a ser utilizada en México hacia 1964 y 1965, con ella se significaba un proyecto, una salida, un estado de ánimo, deviniendo un concepto social. De manera que, entre 1966 y 1972, La onda fue un fenómeno de identificación social (Lara-Alegrin, 2000; José Agustín, 2015, p. 84). Con esta

palabra, « onda », la narrativa emprendió la misión de captar las perturbaciones registradas en la sociedad mexicana de la década de 1960: es decir, el reconocimiento de los jóvenes dentro de la sociedad, los jóvenes de clase media urbana que se oponían al *establishment* (José Agustín, 2015, pp. 15-16). La Literatura de la onda aprehendió dicha rebeldía, y esta aprehensión significó “la entrada del joven clasemediero urbano y de su lenguaje en la literatura mexicana” (Lara-Alegrin, 1999, p. 82). Jóvenes que cuestionaban la igualdad del derecho que tienen ellos y los mayores para ir al *reventón*: ya que a la jóvenes también les corresponde el *aliviane* (Gómez Montero, 1985, p. 111).

Para abordar la Literatura de la onda es necesario hacerlo a través de tres niveles bien definidos; 1) los adolescentes como personajes principales, 2) las características estilísticas de las novelas, y 3) la edad de sus autores (Lara-Alegrin, 1999). Margo Glantz fue quien acuñó el término Literatura de la onda bajo el cual se encontraban José Agustín, Parménides García Saldaña y Gustavo Sainz. Estos autores fueron los primeros en integrar a la Literatura mexicana un nuevo personaje: el adolescente, su mundo y su habla desde la perspectiva misma del adolescente (Lara-Alegrin, 2000).

Otra característica de La onda era su estilística la cual “iba al ritmo de la música y del modo de vivir del momento” y que “muestra el sinsentido de la vida, pero lo hace con inteligencia y hasta alegría en su búsqueda clasemediera de identidad y amor” (Sefchovich, 1987, p. 171). Estar en onda equivalía a “ingresar dentro de un discurso narrativo que nos colocaría de inmediato, y sólo por estar escribiendo, en un esquema de rechazo a valores anquilosados” (Glantz, 1976, p. 88)²⁶. « Estar en onda » era “captar auditivamente un nuevo lenguaje que entra directamente por el oído [...] y que asume una relación más carnal con el mundo

²⁶ Trejo (2001, pp. 204-205) afirma que dicho corpus de anquilosados valores estaba representado por los tipos de narrativas que dominaban en la época; que se enfrascaban en la experiencia formal (Pacheco, Del Paso), con asuntos políticos (De la Torre, Revueltas, Avilés Fabila), nacionalistas (Fuentes), o de plano con temáticas intimistas (Arredondo, Maelo, García, Ponce).

exterior” (Glantz, 1976, p. 88). La onda era una forma totalmente opuesta de representarse el mundo: en el mundo, las ondas de la música hacían bailar sobre él²⁷.

Las narrativas de La onda muestran a “la ciudad, esta pinche ciudad, visualizada a través de sus jóvenes de la ‘peque’”. La Ciudad de México aparece ante los ojos de los jóvenes “tal y como es: brutal, desencarnada, enajenante. Pero sobre todo, objetiva y real”. (Gómez Montero, 1985, p. 114). Tan real y objetiva es la narrativa de La onda que estas novelas fueron las primeras en integrar a la Literatura mexicana el habla común y alburera de la Ciudad²⁸. En las novelas de La onda la jerga adolescente se impone como discurso literario burlándose de las instituciones; familia, Escuela, Iglesia y gobierno cayeron bajo las narrativas de La onda. La onda incorporó:

El lenguaje coloquial como discurso literario, el juego de palabras integrando la lógica del albur, la alteración ortográfica y tipográfica, la derivación, la metátesis, la adjetivación audaz, el tono irreverente y el uso del humor como mecanismo de distanciamiento y complicidad con el lector. (Lara-Alegrin, 1999, p. 86)

Las narraciones de La onda se caracterizan por tener “juegos del lenguaje, transformaciones paródicas de los nombres propios [...] intercalaciones en

²⁷ Para Glantz (1976, pp. 89-92) la narrativa de La onda construye su lenguaje a partir de asociaciones auditivas, las cuales se asemejan a las variaciones musicales del rock y del jazz. Dichas variaciones musicales se reproducen a la par que el lenguaje juvenil. Esto indica que la narración no se detiene a reflexionar sobre el lenguaje que proyecta, sino que lo incorpora como discurso literario.

²⁸ Lara-Alegrin (2000; 2012) refiere que la inclusión del lenguaje « común » en la literatura mexicana no es algo que haya inaugurado La onda, pues en *El periquillo sarniento* (1816) de Joaquín Fernández de Lizardi, y en *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela, ya se encontraban estos elementos. Sin embargo, ella señala que la diferencia con estas novelas y las de La onda es la manera en que se presentaban éstas palabras, pues en las primeras novelas citadas dichas palabras aparecían en letras itálicas, mientras que en las obras de La onda las palabras que aparecen en itálicas son las que han sido sobre explotadas por la Literatura « formal ».

[alemán] francés y en inglés, diálogos que narran las situaciones directamente” (Glantz, 1976, p. 89)²⁹. Tan directa es la Literatura de la onda que su principal exponente, “José Agustín es el paradigma de los años 1960, y en una misma línea quiere entender y retratar a México con el código de su momento” (Sefchovich, 1987, p. 179).

Las narraciones de La onda son directas y de situaciones directas, situaciones cotidianas que hacen que el héroe se enfrente a la firmeza de su mundo, que es representada por sus padres. Los juveniles héroes de La onda se preparaban para ser heroicos y derrotar a sus padres, tíos y abuelos. Los héroes de La onda no son héroes abstractos, vacíos y separados de la realidad. Estos héroes eran presentados en narrativas testimoniales, que con su propio código de lenguaje y de significados retrataron al grupo social al que perteneció el autor (Morán, 1976).

A manera de previo a la tercera característica de la Literatura de la onda es debido hacer la siguiente precisión: para el estructuralismo genético la obra literaria no es el producto de un creador individual, sino que detrás de ella se perfilan los valores y las representaciones de un grupo, o sujeto colectivo, determinando a la obra literaria. Sin embargo, el estructuralismo genético no toma en cuenta al escritor, hace de éste un agente social sin estatus particular dentro de la producción de las obras literarias. No obstante, son las condiciones socioeconómicas del autor individual las que permiten conocer, de *grosso modo*, las características esenciales de su clase social, que a la postre determinan a la obra literaria (Renouprez, 1996, p. 175).

²⁹ Desde una visión freudomarxista, Morán (1976) y Ruffinelli (1975) refieren que los juegos paródicos de los nombres propios que se hacen en las narrativas de José Agustín son una afrenta a la máxima victoria del pensamiento burgués; ya que éstos le arrancan la identidad al individuo, virtud que le permite medirse frente al mundo y los demás individuos. Afirman que esta característica de las narrativas de José Agustín es uno de los principales motivos por los cuales se les consideraba rebeldes ante los modelos sociales establecidos.

La tercera característica de la Literatura de la onda refiere a sus autores. Pues para Glantz la Literatura de la onda era “escrita por adolescentes para que el adolescente la lea” (Glantz, 1971, p. 9, citado por Lara-Alegrin, 1999, p. 82). En ese sentido, si se restringen las novelas que fueron escritas por adolescentes en los años sesentas del siglo XX, como producto de un contexto social específico: en efecto, la Literatura de la onda ha caducado (Lara-Alegrin, 1999, p. 84)³⁰. Sin embargo, puede que los dilemas de la juventud sean el signo de la Literatura de la onda, de manera que: se puede afirmar que “no se sabe bien a bien dónde termina la onda” (Sefchovich, 1987, p. 172).

Sin una delimitación temporal de La onda, y con la identificación de su sello, se establece una línea de autores que inicia con *La tumba* (1964), *De perfil* (1966) e *Inventado que sueño* (1968) de José Agustín, seguida de *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz, y *Pasto verde* (1968) de Parménides García Saldaña. En estas novelas los protagonistas tienen menos veinte años y viven en el centro de la Ciudad de México. Estos personajes se encuentran en un mundo de drogas, arte importado, whisky y cigarros; características que hacen que los personajes perciban su mundo –el Distrito Federal– como diminuto, motivo por el cual tienen que viajar para reconocerlo como tal y reconocerse en él (Sefchovich, 1987, pp. 170-171).

La propensión a viajar continúa a finales de los años sesenta, setenta e inicios de los ochentas del siglo XX. Estos viajes son para huir de la decadente Ciudad de México, y si no es así, las historias se desarrollan durante el domingo en compañía de las prostitutas de las colonias Doctores, Buenos Aires, Tepito o Guerrero (Gómez Montero, 1985, p. 113). Esta tendencia se corrobora con *Se está haciendo tarde (final en Laguna)* (1973) y *Cerca del fuego* (1986) de José Agustín, *El rey criollo* (1970) de Parménides García Saldaña, *Hasta en las mejores*

³⁰ José Agustín publicó *La tumba* a los 20 años de edad, y *De perfil* a los 22 años, mientras que Gustavo Sainz hace lo mismo con *Gazapo* a los 25 años, y García Saldaña publica *Pasto verde* a los 24 años.

familias (1976) y *El vampiro de la Colonia Roma* (1979) de Luis Zapata, así como con *Chin chin el teporocho* (1971), *Violación en Polanco* (1980) y *Noche de califas* (1982) de Armando Ramírez.

Con la urbanización del país la Literatura en México se abrió camino hacia nuevos temas y personajes, quienes exigieron novedosas formas de aprehenderlos (Espinasa, 2010). Fue Vicente Leñero quien inició este camino, continuado y refinado por La onda de José Agustín. Los representantes de la narrativa de La onda son miembros de la generación del *rock and roll*, y en medio de un mundo de aparentes convencionalismos protagonizaron una rebelde búsqueda de amor y reconocimiento (José Agustín, 2015). Las novelas de La onda exponen un mundo del cual se burlan, que consideran vacío y falso, que está lleno de restricciones y de dolor; pero que al mismo tiempo desean ser parte de él y estar en él. La realidad a la que alude la Literatura de la onda es la de la sociedad mexicana que se transforma cerrándose sobre sí.

3 Análisis de « La tumba »

Tras participar en el Círculo Literario y en Los Cafés Literarios de la Juventud, y contando con el apoyo del *Marrano Cazuela* –Mariano Azuela–, José Agustín³¹ terminó de escribir *La tumba* a las 3:07 A.M del 17 de abril de 1963, y ésta fue publicada el 5 de agosto de 1964 en la revista Mester (José Agustín, 1995; 2014). *La tumba*, primera novela de José Agustín, fue catalogada como políticamente incorrecta; se le acusó de relativa profundidad espiritual, de usar un lenguaje pintoresco³², tener presencia de vulgaridad y cinismo, además de ser un desierto moral (Lara-Alegrin, 2012, p. 61).

Más allá de la juventud e irreverencia de José Agustín, la publicación de *La tumba* en Mester no tuvo mayor revuelo; tuvieron que pasar dos años para que *La tumba* fuera presentada en una edición comercial. Así, en 1966 tras las recomendaciones de Juan José Arreola y la intervención de Gustavo Sainz, Ediciones Novaro publicó la novela significando la consagración en las letras mexicanas de José Agustín. En la segunda edición de *La tumba* la polémica continuó, ya que Novaro colocó como imagen de portada a dos jóvenes que

³¹ José Agustín nació en 1944, en el seno de una acomodada familia. Agustín (1995) creció en la colonia Narvarte de la delegación Benito Juárez, ahí asistió al Colegio Simón Bolívar. Sus estudios de preparatoria los realizó en la Escuela Nacional Preparatoria número 7, y posteriormente ingresó a la FFyL de la UNAM para cursar la carrera de Letras. En 1964, con la publicación de *La tumba* José Agustín ingresó al campo literario mexicano, y a la vez inició una corriente denominada La onda (Lara-Alegrin, 1999). José Agustín es autor de más de una decena de novelas, además ha incursionado en el teatro –*Círculo vicioso* (1974)– y en el campo cinematográfico –*Abolición de la propiedad privada* (2012) y *Ciudades desiertas* (2014). Asimismo, José Agustín recibió, en 2011, el Premio Nacional de Ciencias y Artes.

³² José Agustín (1995, p. 67) afirma que cuando llevó *La tumba* a Garzón del Camino, encargado de las cuestiones de edición en Novaro, le molestó que en el texto hubieran “palabrascompuestasporvariaspalabras, que Pusiera Mayúsculas Donde No Deberían Ir, y que no se subrayaran frases y palabras en otros idiomas, además de que hubieran varios detalles de ese tipo”.

envueltos entre sábanas se abrazaban, además de que el subtítulo de la novela fue “revelaciones de un adolescente” (José Agustín, 1995, pp. 52-79). La polémica que suscitó *La tumba* –y las narrativas de La onda– fue superada por el mismo signo que selló esta tendencia en la Literatura: su autor dejó de ser joven, y al igual que él sus personajes crecieron dentro de una ciudad que cambiaba³³ (Lara-Alegrin, 1999; 2000).

Una lectura preliminar de *La tumba* permite identificar características estilísticas, tales como la sensualidad y sensualismo que son los vehículos de las palabras en la novela. En esta obra, José Agustín hace que la lengua no produzca el habla, sino que el *clit* –clítoris– sea el órgano encargado de ésta. Además, en *La tumba* está presente parte de la tradición literaria occidental –Rimbaud, Kafka, Malraux, Kierkegaard, Nietzsche y Nabokov– que es intercalada en el relato a través de frases en alemán, inglés y francés. En *La tumba* la tradición occidental –que demuestra el carácter cosmopolita de la narrativa mexicana de la época– es aprehendida mediante la ironía, lo que refleja los intentos por desmitificar a la Cultura y colocarla en términos simples (Ruffinelli, 1975, pp. 60-61). *La tumba* fue el signo con el cual se reprochaba a la Cultura sus « altos estilos », esta novela representaba la objetivación de:

Varias tendencias estilísticas y la naquería & ingenuidad de querer apantallar con supuestos despliegues de cultura: un marco filosófico (Nietzsche y el existencialismo), numerosas referencias a autores y obras, y citas en varios idiomas. (José Agustín, 1995, p. 68)

³³ En las narrativas de: *La tumba* (1964), *De perfil* (1966) e *Inventado que sueño* (1968), los personajes de José Agustín no sobrepasan los veinte años de edad. Mientras que en las novelas de: *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), *El rey se acerca a su templo* (1977), *Ciudades desiertas* (1982), *Cerca del fuego* (1986), *Dos horas de sol* (1994), *Vida con mi viuda* (2004) y *Armablanca* (2006), los personajes de Agustín tienen más de veinte o treinta años de edad.

La tumba desmitificó el campo literario³⁴ a través de dos columnas sobre las cuales se despliegan las acciones de los personajes de la novela. Esta obra se desarrolla a inicios de los años sesenta del siglo XX dentro de la Ciudad de México y sus alrededores. En dicho ambiente transcurre la vida de Gabriel Guía, el héroe, cuyos intereses literarios derivan en situaciones amorosas con Dora, Berta Guía, Germaine y Elsa, y relaciones de amistad con Jaques y Laura. Con tales características se analiza *La tumba*, pues se parte del hallazgo de la similitud existente entre la visión del mundo de Goldmann (1985) y la infracción al orden del relato de Todorov (1970), ya que ambos conceptos reflejan las relaciones y posturas de los personajes frente a los problemas cotidianos, los cuales son representaciones de la realidad a través del estético universo literario contenido en la obra.

3.1 Estructura de « La tumba »: Categorías literarias

Con las categorías del relato literario se obtiene un punto de partida fijo –la estructura del relato (Todorov, 1970)– a partir del cual se desarrolla la búsqueda cualitativa de Gabriel (Goldmann, 1975, p. 17), a la vez que permiten identificar la visión del mundo que *La tumba* contiene. Las categorías del relato literario abordan a la obra novelesca en dos niveles; 1) como historia y 2) como discurso. Para el objetivo de esta investigación es más importante abordar a la obra como historia, por lo que esta sección del análisis se detallará más. No obstante, la obra

³⁴ En *La tumba* (2014, p. 39) José Agustín sólo alude irónicamente al campo literario internacional, ejemplo de ello es la forma en que presenta a *Herr Paco Kafka* –Franz Kafka. No obstante, la desmitificación que José Agustín hizo del campo literario mexicano es muy evidente; cabe destacar sus referencias a Ruco Rulfo –Juan Rulfo– (José Agustín, 1995; 2007a), ya que sus narrativas exponen las secuelas de la Revolución en un país en el que éstas han quedado relegadas. Asimismo, las afirmaciones hechas por Agustín (2007b) de que durante el sexenio del presidente Salinas “la cultura descansa en Paz”, aluden al oficialismo de Octavio Paz en este sexenio. Tales señalamientos se deben –en gran medida– a que dichos escritores representaban el *establishment*, pues gozaban del respaldo del Estado mexicano (Lara-Alegrín, 2012).

vista como discurso trata de cuestiones de estilo, por lo que las categorías que dan cuenta de dichas cuestiones serán expuestas en menor medida.

Primero se exponen las categorías que dan cuenta de la obra como historia, de manera que el análisis que a continuación se presenta inicia con la identificación de la tendencia a la repetición de *La tumba*, dicha tendencia es la que permite identificar las demás categorías del relato. En esta novela la repetición es expuesta a través de un paralelismo en la trama del relato (Todorov, 1970, p. 159), ya que las acciones de Gabriel se desarrollan en dos líneas; 1) sus encuentros amorosos y 2) sus intereses literarios;

- La tendencia a la repetición de los intereses literarios y encuentros amorosos se van a articular, y a expresar a través del hecho de que tras el éxito o falla en sus encuentros amorosos y antes de emprender sus escritos, Gabriel se dirige a su cuarto a observar el techo: “caí en la cama con los ojos vidriosos viendo ese azul techo que también empezó a girar” (José Agustín, 2014, p. 43).
- Gracias a su amiga Dora, Gabriel entra al Circulo Literario Modernista. Con la partida de Dora es que Gabriel inicia propiamente sus intereses literarios: “tras releer mi último cuento, decidí hacer una novela” (José Agustín, 2014, p. 48).
- La muerte de Laura, con quien Gabriel había logrado congeniar, representó el reforzamiento de los intereses literarios de él: “desde la muerte de Laura, decidí trabajar literariamente. Escribir una novela” (José Agustín, 2014, p. 81).
- La entrada al Circulo Literario significó para Gabriel la *chance* de conocer a Germaine y a Elsa. Sin embargo, es Elsa quien motiva los intereses literarios de Gabriel: “para las seis y media, había ya escrito seis cuartillas, el esbozo de un cuento y un acróstico para Elsa (Comme tu travailles!)” (José Agustín, 2014, p. 98).

- El enamoramiento con Elsa, y la posterior desilusión respecto a ella condicionan los intereses literarios de Gabriel: “tras sacar mi cuaderno, empecé a leer el último capítulo de mi novela. Estaba desastroso, entonces lo reconocí” (José Agustín, 2014, p. 136).

La tendencia a la repetición permite esbozar las categorías del relato en un modelo que estructura el desarrollo del mismo. En este caso, se aplica el modelo trágico a *La tumba* con el cual se señalan las situaciones concretas de la vida y que al mismo tiempo se articulan a través de predicados base generando el resto de la historia (Todorov, 1970, p. 166). En el modelo trágico de *La tumba* los subrelatos son los siguientes;

1. « El ingreso al Círculo Literario Modernista » (José Agustín, 2014, pp. 19-38).
2. « La partida de Dora » (José Agustín, 2014, pp. 38-48).
3. « El adiós de Berta » (José Agustín, 2014, pp. 49-65).
4. « La muerte de Laura » (José Agustín, 2014, pp. 66-86).
5. « La desilusión respecto a Elsa » (José Agustín, 2014, pp. 87-139).

En cada uno de estos subrelatos se encuentran situaciones concretas de la vida que son; relaciones de pareja y sexualidad, socialización y política. Los subrelatos donde se manifiestan las relaciones de pareja y la sexualidad son; « El ingreso al Círculo Literario Modernista », « El adiós de Berta » y « La desilusión respecto a Elsa ». Asimismo la socialización aparece concretamente en los subrelatos de « La partida de Dora » y « La muerte de Laura », mientras que la política comparte subrelato con la socialización en « La desilusión respecto a Elsa ».

Los subrelatos responden a las orientaciones del modelo de Todorov (1970, pp. 161-162), y en él se identifican las situaciones concretas de la vida en las que interactúan los personajes de la novela. Sin embargo, esta interacción no es arbitraria, responde a la estructura del modelo trádico, recibiendo el nombre de predicados base, que en *La tumba* son; angustia, amor, reconocimiento y venganza. Es a partir de los predicados base que la interacción entre los personajes que se encuentran en situaciones concretas puede ser expuesta de manera clara. No obstante dicha interacción se expresa a través de la regla de oposición en la cual cada predicado base tiene uno que se le opone (Todorov, 1970, p. 167). En *La tumba* los predicados base tienen sus opuestos en; ilusión, odio, menosprecio y perdón.

Además de la regla de oposición, está la regla del pasivo en la que cada sujeto de un predicado base también es objeto del mismo o de su opuesto (Todorov, 1970, p. 168). En el primer subrelato, Gabriel busca devenir escritor y ser reconocido como tal. A partir de dicho deseo el héroe inicia la interacción con Dora, quien lo reconoce como escritor después de que ella lo ha presentado ante el profesor de Literatura como un plagiador. Este hecho hace que Gabriel busque vengarse de Dora, venganza que en el segundo subrelato se consuma después de que él facilitó la partida de Dora a Austria. En el último subrelato Dora regresa a México y entre sus actividades muestra menosprecio a la persona de Gabriel, además ella olvida la venganza de él ofreciéndole perdón. En el último subrelato Gabriel busca que Elsa lo ame, a lo cual ella responde demostrado el amor que siente por él, situación que se representa con la ilusión de la pureza de Elsa, deviniendo en amor. Sin embargo, dicho amor se niega con el engaño de Elsa a Gabriel: el héroe de la novela se entera de que ha sido engañado por Elsa, hecho que provoca que él entre en un estado de angustia, que se concreta en el menosprecio y la venganza de Gabriel hacia Elsa.

Los predicados base y las reglas de derivación originan todas las situaciones que se encuentran en la historia. A partir de ahí entran en función las

reglas de acción, que son las que van a generar las acciones que llevarán a nuevas relaciones entre los personajes de la historia (Todorov, 1970, pp. 170-171). En *La tumba*, Gabriel actúa para que Dora, Germaine y Elsa lo amen y lo reconozcan. Germaine se percata de que Gabriel se siente atraído hacia Berta, por lo que el amor y deseo de reconocimiento que Gabriel busca de Germaine es sólo al nivel del « parecer », motivo por el cual ella actúa con menosprecio hacia Gabriel. Dado que Gabriel actuó al nivel del « parecer », Germaine cayó seducida por él, a la vez que ella se convirtió en su seductora, entonces Germaine no hará más que rechazar a Gabriel. En cuanto a Dora, Gabriel busca seducirla sin éxito, pues él actúa al nivel del « parecer » que es insuficiente para iniciar las acciones con Dora, no obstante ella logra seducir a Gabriel porque ella está en el nivel del « ser », significando la negación de la persona de Gabriel. En la interacción con Elsa, ella se presenta en el nivel del « parecer » generando en Gabriel la ilusión de pureza de la que surge el amor. Sin embargo, que Gabriel esté al nivel del « ser » en cuanto a Elsa y ella no, provoca que el héroe sienta angustia respecto a dicha la situación, por lo que es esta la que genera el desenlace de la novela.

Por otro lado, cuando la obra se aborda como discurso se analizan las perspectivas del tiempo, las apariencias y los modos del relato. El discurso y la historia de una misma obra mantienen temporalidades distintas. Mientras que el tiempo en el discurso es lineal, la historia se mueve en tiempos diferentes que variarán de acuerdo a los eventos que intervienen en cada momento de la trama (Todorov, 1970, pp. 157-158). En el caso de *La tumba* la narración se presenta de manera metafórica. El discurso de la novela se asemeja a:

La gran recta de la carretera se perdía al dibujarse una curva a lo lejos, en una colina. Un auto deportivo me retaba a correr. Hundí el pie en el acelerador y el deportivo también lo hizo, pasándome. Irritado, proseguí la carrera con ardor; incluso había pasado la casa de Martín, pero insistí en alcanzar al deportivo. Llegamos a la curva. El rival se mantenía adelante al dar la vuelta. Yo, temiendo darla tan rápido, disminuí la

velocidad. El deportivo no lo hizo y la dio a todo vapor. Un estruendo resonó en mis oídos mientras que una llamarada surgía como oración maléfica. Frené al momento para ir a pie hasta la curva.

El deportivo se había estrellado con un camión que transitaba en sentido contrario. Una ligera sonrisa se dibujó en mi cara al pensar: Eso mereces. Di la media vuelta. (José Agustín, 2014, p. 25)

En *La tumba* el discurso es veloz y lineal, y a la vez deviene en una curva que se pierde con el correr del relato de la acción. Este discurso es presentado por un narrador que está situado « desde afuera »: es decir, es un narrador que sabe menos que los personajes, pues lo que él conoce lo que percibe por sus propios sentidos en medio de la acción que se desarrolla a su alrededor (Todorov, 1970, p. 184). *La tumba* es una historia cuyo discurso es presentado por Gabriel, el héroe de la novela, que relata sus propias aventuras, y que sus acciones dependen de las decisiones de los demás personajes. En *La tumba* las acciones de Gabriel son presentadas por él como narración haciendo que el lector se situé frente a las acciones. Gabriel comparte sus secretos con los lectores³⁵, permitiendo que la novela se lea de manera directa.

Todas las categorías literarias tratadas hasta este punto cumplen –en mayor o menor medida– la función de estructurar a *La tumba*. Sin embargo, el desenlace de la obra representa una verdadera infracción al orden establecido, llegando a romper la estructura que se estableció a lo largo de la obra. Dicha infracción al orden expone el contraste entre el orden de las acciones del relato en el universo estético que se ha creado, haciendo que la obra se resuma en una serie de acciones que hacen que la historia aparezca como un simple hecho (Todorov, 1970, pp. 187-190).

³⁵ En este caso se alude a los secretos que Gabriel cuenta sobre su vida sexual (Ver pp. 66-67).

Tras la muerte de Laura la presencia de la muerte se hace latente en la novela, presencia que avanza en paralelo con los intereses literarios de Gabriel. Son estos intereses lo que hacen que el héroe conozca a Elsa, representando el hallazgo del amor. Dicho amor encontrado deviene en angustia que se manifiesta en los intereses literarios de Gabriel: “me encerraba en mi cuarto casi todo el día, escribiendo capítulos que casi nunca me gustaban y que aparecían en el bote de la basura” (José Agustín, 2014, p. 81). Deseo de destruir y terminar con la novela que se proyecta en el término de la vida de Gabriel: “sentí deseos de pegarme un tiro. Sería sencillo” (José Agustín, 2014, p. 71). “Tomé una hoja de papel para escribir mi propio epitafio” (José Agustín, 2014, p. 136). La *tumba* es la historia de Gabriel, el héroe que busca ser reconocido como escritor; y cuya búsqueda se ve frustrada por la aparición de la angustia en la historia, y que impulsa su suicidio de Gabriel.

3.2 « La tumba »: Búsqueda cualitativa

El análisis que se presenta parte de la idea de que: la novela no es más que la búsqueda de valores cualitativos que un héroe problemático emprende en medio de un mundo de conformismo (Goldmann, 1975, p. 17). Así, a partir de una atenta lectura de *La tumba* se identifica el escenario de la novela, que se desarrolla en el Distrito Federal y sus alrededores. El relato se despliega en los años sesenta del siglo XX, específicamente transcurren seis meses de la vida de Gabriel Guía –el héroe– que sale de la Secundaria 18 Brumario para ingresar a la Preparatoria, con el interés de devenir escritor.

Después de estructurar el relato de *La tumba* a través de las categorías del relato de Todorov (1970), se identifican los personajes que intervienen en la búsqueda del héroe de la novela; Gabriel Guía –el héroe–, Dora Castillo –amiga

de Gabriel–, Jacques –amigo de Gabriel–, Germaine Giraudoux –amiga amorosa de Gabriel–, Berta Guía de Ruthermore –tía de Gabriel–, Laura Guía –prima de Gabriel–, y Elsa Galván –novia de Gabriel. Además, con las categorías del relato literario aplicadas a *La tumba* se encuentran cinco subrelatos sobre los cuales se desarrolla la búsqueda de valores cualitativos de Gabriel Guía en la novela. Esta búsqueda inicia con; 1) « El ingreso al Círculo Literario Modernista » (José Agustín, 2014, pp. 19-38), 2) « La partida de Dora » (José Agustín, 2014, pp. 38-48), 3) « El adiós de Berta » (José Agustín, 2014, pp. 49-65), 4) « La muerte de Laura » (José Agustín, 2014, pp. 66-86), y 5) « La desilusión respecto a Elsa » (José Agustín, 2014, pp. 87-139).

La búsqueda cualitativa de Gabriel que a continuación se presenta parte del señalamiento de los predicados base propuestos por Todorov (1970), que en este caso aparecen con la forma de valores cualitativos coordinando la búsqueda del héroe (Goldmann, 1975). Estos valores cualitativos son; angustia-ilusión, amor-odio, reconocimiento-menosprecio, y venganza-perdón. Tales valores cualitativos están presentes en cada subrelato y ordenan las relaciones entre los personajes, determinando el desarrollo de la obra novelesca (Todorov, 1970). Estas relaciones entre los personajes hacen evidente situaciones concretas de la vida en sociedad que desembocan en una visión del mundo específica (Goldmann, 1985, p. 411). Así, en los subrelatos que estructuran *La tumba* las situaciones concretas de la vida son; socialización, relaciones de pareja y sexualidad, y política. Una vez identificados los elementos con los cuales se desarrolla la búsqueda cualitativa de Gabriel, se presenta de manera breve cada subrelato en el que se hace hincapié en los valores que coordinan las relaciones entre los personajes de la novela.

En el primer subrelato, « El ingreso al Círculo Literario Modernista » (José Agustín, 2014, pp. 19-38), las acciones entre los personajes están ordenadas por el reconocimiento, menosprecio y venganza. A su vez, estos valores se despliegan sobre situaciones específicas de la vida; la socialización y la sexualidad. La novela

inicia cuando Gabriel se despierta con más trabajo que ganas. Después de que él ha tomado un baño alcanza:

A ver, semioculto, el manojito de papales donde había escrito el cuento que pidió el profesor de literatura. Me acerqué para hojearlo, buscando algún error, que a mi juicio no encontré. Sentí verdadera satisfacción. (José Agustín, 2014, p. 19)

El deseo de ser reconocido como escritor es el hilo que coordina la búsqueda de Gabriel, y al mismo tiempo ordena el subrelato. Tras llegar a la Secundaria 18 Brumario, donde el héroe estudia, él es desenmascarado en su mentira de dominar la lengua francesa. Después, Gabriel se dirigió a la clase de Literatura donde fue encarado por Dora, quien le dijo al profesor de Literatura que el cuento que Gabriel ha entregado es un plagio.

Saliendo de clases, Gabriel se enfiló a su casa, específicamente a su habitación para continuar con sus intereses literarios. Terminando de escribir un cuento, Gabriel se quedó dormido, soñando que Dora y el profesor de Literatura planeaban acciones en torno al supuesto plagio de Gabriel. Al día siguiente y ya en la escuela, Dora le reiteró al profesor que el cuento que presentó Gabriel fue plagiado. En torno a las acusaciones de Dora, el profesor y Gabriel sostuvieron una discusión que derivó en el señalamiento directo del supuesto plagio realizado por Gabriel:

—Después de meditar *profundamente*, llegué a la conclusión de que no escribiste el cuento que has entregado.

—Ah, y ¿cómo llego a esa sapientísima conclusión, mi muy estimado maestro?

—Pues al analizar tu trabajo, me di cuenta [...] Y lo confirmé cuando me lo aseveró una de tus compañeritas [...]

—Y, ¿de quién considera que plagió el cuento, profesor?

—Bueno, tanto como plagiar, no; pero diría que se parece mucho a uno de Chéjov. (José Agustín, 2014, p. 22)

Una vez concluida esta discusión con el profesor, y después de que él se negó a reconocer el talento como escritor de Gabriel, el héroe se sintió bastante satisfecho. La acusación de plagio a Chéjov significó la satisfacción y elogios que Gabriel buscaba: el reconocimiento implícito como escritor, pues sus cuentos son confundidos con el de un clásico de la Literatura (José Agustín, 2014, p. 25).

Siguiendo la secuencia del primer subrelato, Gabriel se decidió a vengarse de Dora. Él planea consumir dicho acto en la casa de campo de Martín –amigo de Gabriel–, a donde partió a bordo de su auto a gran velocidad. En el camino Gabriel retó a correr a un auto deportivo, el cual unos metros después se estrelló contra un camión. Tras ver el accidente Gabriel sonrió y pensó que eso se merecía aquel conductor (José Agustín, 2014, p. 25).

Ya en la casa de Martín y después de meterse en la alberca, Gabriel y Dora ratificaron su amistad, lo cual desde la perspectiva de Gabriel era la mayor venganza. Terminando de nadar estos personajes comenzaron a bailar y beber, acto seguido se dirigieron a fuera de la casa de Martín donde Dora le pidió iniciativa a Gabriel que respondió de manera simple y:

Sintiéndome humillado, respiré profundamente antes de rosar sus labios con suavidad, con timidez. De nuevo soltó su carcajada y me besó con ardor.

El match duró poco. Yo sentía miedo. Algo inexplicable se apoderó de mí. Aunque no era mi estreno, me sentía extraño a todo, sin percibir nada y comportándome como idiota. (José Agustín, 2014, p. 29)

Tras menospreciarse como amante y recibir la confirmación de Dora, Gabriel la llevó a su casa, acción que lo sumergió en un estado de angustia, y con el deseo de fundirse con el color azul del techo de su habitación. Al día siguiente Gabriel se dirigió a la escuela donde en el estacionamiento de ésta encontró a Dora. Ella le demandó que entrara a clases, cosa que fue descartada a través de risas que derivaron en un paseo. En el camino Dora y Gabriel fumaron un cigarro, y mientras lo hacían él pensó que ella lo reconocía como un *enfant terrible*. Cualificación que no hizo más que agravar la angustia que Gabriel sentía, la cual se derivaba de la falla como amante del día anterior (José Agustín, 2014, pp. 30-31).

Durante el mismo encuentro Gabriel recibe una gran satisfacción, que a la vez permite continuar con la secuencia del subrelato: él es reconocido como escritor por Dora, quien le dice:

- Eres todo un carácter. Lo que se dice un escritor [...]
—¿Dijiste escritor?
—Ajá: escritor... en potencia [...]
—Dime, ¿no te gustaría formar parte de nuestro círculo?
¡Círculo!
—¿Qué rombo?
—El Rombo Literario Moderno. (José Agustín, 2014, p. 32)

Con el ingreso al Círculo Literario Modernista inicia el segundo subrelato « La partida de Dora » (José Agustín, 2014, pp. 38-48). Gabriel y Dora emprendieron el juego de amantes que se prolongó hasta el atardecer. Este acto provocó alegría y satisfacción en Gabriel: Dora y él tuvieron relaciones sexuales, lo cual le otorgaba el poder de exigirle que aclarara las cosas con el profesor de Literatura. Dicha petición fue denegada por Dora, lo que significó una derrota y

humillación para Gabriel, pues comprendió que si Dora no fue suya; él fue de ella. Situación que aumentó el deseo de venganza que Gabriel tenía ya que esa había sido su primera experiencia sexual.

El frustrado intento de reconocimiento como amante que Gabriel buscó derivó en su incorporación en el Circulo Literario Modernista. Ya en la reunión de este grupo literario Gabriel presenció con menosprecio la lectura de una carta de:

Herr Kafka, pero no atendí al lector: pues su voz era una apetecible invitación al estrangulamiento. Luego dieron opiniones y me abstuve por lo ya dicho. Mas pude percibir que Paco Kafka podía ser considerado como un mediocre cualquiera, con sólo basarse en la crítica de los circulo-literario-modernistas. (José Agustín, 2014, p. 39)

Después de la infame reunión y de dejar a Dora en su casa, Gabriel se perfiló a la casa de Jacques, un asistente a la reunión del Circulo Literario Modernista. Dentro de la casa de Jacques y al calor del whisky, Gabriel aplaudió con hipocresía las ideas nietzscheanas de Jacques, a la vez que ocultaba el menosprecio que sentía por ellas. Continuando con la borrachera, Gabriel siguió burlándose de Jacques quien sólo continuó enumerando complejos que, una vez más, fueron respondidos con el menosprecio de Gabriel (José Agustín, 2014, p. 42).

Al día siguiente Gabriel realizó un sencillo examen de Química –el cual no fue tan sencillo para Dora– y tras terminarlo se topó con David –un compañero del 18 Brumario– con quien habló sobre Dora. David llamó a Gabriel *hermano de saliva* pues ambos se han besado con la misma muchacha, Dora. Esta serie de comentarios –poco creativos– terminaron cuando Dora llegó a la nevería en donde se encontraba Gabriel:

Dora llegó repartiendo besitos [...] Me tomó de la mano para jalarme a otra mesa [...]

—¿Qué pasa, querida?

—Vinimos a hablar en serio, no a discutir sobre el *Ritter Nerestan*.

—Okay, pásame la onda. [...]

— Las pescas al vuelo, ¿eh? Mira, la chose es simple, seguramente voy a reprobar.

— ¿Y qué? No será la primera vez.

— Cierto, mas ahora hay algo serio: si repruebo, mi padre me mandará con mi tía, a Austria. (José Agustín, 2014, p. 45)

Dora le narró a Gabriel que el director de la Secundaría le ha pedido tener relaciones sexuales a cambio de aprobarla en el curso de Química, a lo cual ella no sabía qué hacer. Gabriel toma este hecho como la oportunidad perfecta para consumir su venganza a las acusaciones de plagio que Dora le hizo en la clase de Literatura. Tras observar esta oportunidad de venganza, Gabriel se perfiló en su auto rumbo a su casa viendo a Dora llorar y partir en dirección contraria. Mientras esto ocurría, Gabriel pensó que:

Una inmensa satisfacción me invadió al saber que Dora había abordado un comfortable jet, vía Nueva York, luego a París, con conexión a Viena. (José Agustín, 2014, p. 48)

El tercer subrelato, « El adiós de Berta » (José Agustín, 2014, pp. 49-65), inicia con el deseo de Gabriel de ser reconocido como escritor, que también deriva en la aparición del amor. Gabriel acompañó a su padre a un Club, motivo por el cual el héroe lo estaba molestando a él y a sus amigos. En la reunión Gabriel fue interrogado por un amigo de su padre, el señor *Noimportasunombre*:

—¿Qué escribes?
—Cuentos, novelas; en resumen, estupideces.
—¿Qué tratan tus novelas?
—Lo que se puede, señor.
—¿Abordas problemas sexuales?
—Cuando es necesario, señor.
—Eso es *muy* interesante.
—No, no lo es, señor, nunca me ha interesado el morbo ni escribir para morbosos. (José Agustín, 2014, p. 50)

En esta escena Gabriel muestra su relación pública respecto al sexo, y su posición con los intereses sexuales de los demás. Gabriel abandonó aquella reunión y mientras lo hacía recordó con menosprecio las declaraciones de Jacques, de que “si el aburrimiento matase, en el mundo sólo habría tumbas”. Gabriel se pregunta sobre el desarrollo de la reunión del Círculo Literario Modernista a la que no asistió, y se responde que los aires de Superhombre de Jacques sólo dan para hablar de Nietzsche (José Agustín, 2014, p. 51).

En el Club donde Gabriel escoltaba a su padre llegó Germaine *Noentendí* —hija de un inversionista extranjero—, que con sus ojos claros y facciones perfectas acompañó a Gabriel a beber unos whiskys. Germaine y Gabriel coquetearon hasta terminar hablando de sus estudios. El héroe le comentó que él se dedica a la vida, cosa que fue respondida con comentarios culturales-filosóficos de Germaine. La cita termina cuando a bordo del auto de Gabriel llegan a la casa de la familia Giraudoux.

El subrelato continúa cuando Berta Guía llega de Chicago. En el Aeropuerto Gabriel y Laura, prima del héroe, esperan en el bar del lugar la llegada de su tía Berta. Gabriel le pregunta a Laura sobre su tía:

—¿Está casada?

—Sí.

—Allá ella.

—En efecto, yo no me pienso casar en bastante tiempo [...]

—Dicen que es *muy* bonita.

—¿Quién?

—Nuestra tía: Berta Guía de Ruthermore. (José Agustín, 2014, pp. 55-56)

En esta parte del subrelato Gabriel muestra su menosprecio por el matrimonio, y en cierto punto por la familia. Berta es una mujer que no sobrepasa los treinta y tres años, y físicamente es muy atractiva. Ya en compañía de su tía, Gabriel, sus padres y Laura se dirigieron a la casa de Gabriel. Berta representa el carácter cosmopolita en la novela. Ella apenas recordaba cómo hablar español, pues ha viajado considerablemente además de que hablaba inglés, francés y alemán (José Agustín, 2014, p. 58)

Al día siguiente de que Berta llegó a México, Gabriel decidió ofrecer una fiesta en honor a su tía. Gabriel realizó varias llamadas para contactar invitados, entre ellos Germaine Giraudoux. A las 19:00 horas Germaine llegó a la casa de Gabriel con la intención de ayudar a preparar la fiesta. Ante Germaine, Gabriel trató de ocultar la impresión que su tía le había causado, pues él tiene la intención de acostarse con Germaine.

Durante los preparativos de la fiesta Gabriel declamó *Les voyelles* de Rimbaud, a lo que Germaine respondió que ahora ya conocía a aquel autor. Ante tal hecho Gabriel sacó a flote su sarcástica risa (José Agustín, 2014, p. 62): una vez más los intereses literarios de Gabriel coordinan sus relaciones amistoso-amorosas, pero son estos mismos los que condicionan negativamente a éstas.

Durante la fiesta y después de beber, Berta y Gabriel comenzaron a “bailar muy pegaditos, al american way of dance” (José Agustín, 2014, p. 63). Berta estaba muy ebria y continuó bailando y diciéndole a Gabriel que él le caía muy bien, además de que le gusta. Berta le dijo que deseaba darle un beso, “no como un beso maternal, ni de tía, no, no, no” (José Agustín, 2014, p. 64). A las 04:00 horas, cuando la fiesta terminó Gabriel subió las escaleras acompañado de Berta, quien apagó las luces y cerró la persiana. Mareados se tumbaron sobre la cama.

El tercer subrelato termina con la partida de Berta y las reflexiones en torno a lo ocurrido una noche antes. Cuando fueron a dejar a Berta, Gabriel no quiso acompañarlos al Aeropuerto, pues:

No podía verla otra vez. Sentía que la vergüenza se desbocaba por mis sienas. En la mañana, muy en la mañana, al despertar viendo la espalda desnuda de mi tía, me odié terriblemente y salí de ese cuarto. (José Agustín, 2014, p. 65).

En este hecho Gabriel se contradice con lo planteado anteriormente, el sexo no le interesa, pero sí parece angustiarse. Dicha angustia es por algo que ya está hecho, cosa que más allá del hecho parece no molestarle. Esta tendencia se afirma con una frase de Jacques: “la debilidad interior proviene de la debilidad exterior”. Frase que ganó un sinfín de silbidos y de opiniones mordaces de los miembros del Circulo Literario Modernista. Gabriel desaprobó al instante esa frase, sin perder la oportunidad de hacer público el menosprecio que la frase le había causado (José Agustín, 2014, p. 66).

Una vez terminada la reunión del Circulo Literario Modernista, Gabriel se dirigió a la casa de Germaine con la intención de seducirla. Ya en la casa de Germaine, Gabriel observó un retrato del señor Giraudoux que fue la obra de un pintor con tendencias abstraccionistas; Germaine le señaló a Gabriel que ese

pintor era ella. Acto seguido Gabriel soltó varias carcajadas que fueron acompañadas por las peticiones de Germaine para que él se callara. Además, Germaine le dijo a Gabriel que ella era el estereotipo femenino del arte, cosa que no hizo más que aumentar el deseo de reconocimiento de Gabriel.

Tras dejar la casa del señor Giraudoux y terminar de beber, Germaine ordenó:

—Nos largamos. Allons, enfants de la mairie!

Tras pagar, nos refugiamos en el cochemóvil. Estábamos embriagados hasta la médula.

—¿Qué hacemos? —preguntó, mientras el aire se colaba para jugar con su clitorito.

—¿Por qué, no vamos a faire l'amour?

Pero se negó.

—Vete al infierno, esas son cochinadas. (José Agustín, 2014, p. 70)

La negativa de Germaine significó una derrota para Gabriel ya que él sólo deseaba estar con ella. Gabriel sintió el deseo de reconocerse a través de Germaine, y al verse frustrado este deseo él se hundió más en la angustia:

Estaba atravesado en la cama, con la lengua seca y el cuerpo perdido en una humedad desquiciante.

No sentía deseos de nada: me odiaba casi en serio. No tenía ganas de levantarme ni de permanecer en la cama. La luz lograba penetrar por algunas rendijas enterrándose en mis entreabiertos ojos, con rabia.

—Soy un cochino —dije al levantarme. (José Agustín, 2014, p. 71)

Esta angustia, que de aquí al final de la novela guía las acciones de Gabriel, lleva al héroe a plantearse la necesidad de pegarse un tiro:

Sería sencillo, y divertido, acomodar el cañón de la pistola en mi boca, ¡qué albur tan suicida!, y jugar un poco con el gatillo hasta que la lengua de fuego acompañará a la mía. Pero no, no podría ver la cara de los asistentes al velorio, ni de los amigos incrédulos, ni la nota en los periódicos, ni mi sepelio... En el seno de la Santa Madre... ¡Pura Madre! No vale la pena, el principal goce me sería vedado, como todo. (José Agustín, 2014, pp. 71-72)

El reconocimiento deviene en angustia, que a su vez regresa a reconocimiento. El rechazo de Germaine hace que Gabriel contemple la opción del suicidio, que a su vez se realizaría sí él pudiera ver las alarmantes reacciones en torno a este hecho, es decir: la realización, o culminación de la angustia, anularía el goce de reconocimiento que es lo que motivaría el suicidio.

En esta parte del subrelato la angustia es remplazada por el reconocimiento, ya que Laura invita a Gabriel a ir por unos tragos, invitación que no es despreciada pero si condicionada por la falta de dinero de ambos. Gabriel decide robar un broche de esmeraldas de su madre y empeñarlo en el Monte de Piedad. Al salir del Monte:

Un agente se afanaba en quitar la placa del auto.

—No sea malito, señor —lloriqueó Laura—, si sólo estuvimos un ratito adentro [...]

—Está prohibido pararse aquí. Déjeme ver su licencia.

—Cómo es, ándele, no se lleve la plaquita, para qué le sirve... —insistía Laura, con su sonrisa sexy, moviendo los hombros. [...]

—Pero usted no es tan malo —dijo Laura compungida—, a leguas se le nota lo buena gente. ¿Le han dicho que se parece a Pedro Infante? —agregó con cínica coquetería. [...]

—y acuérdesese que buena persona era Pedrito cuando salía de agente. ¡Dios mío!, se parecen *horrores*. (José Agustín, 2014, pp. 75-76)

Tras este menosprecio a la autoridad, la escena se cierra con el soborno de cincuenta pesos que Laura le hace al agente, quien recibe el dinero y se aleja del lugar cantando. Con los tres mil pesos que recibieron por empeñar el broche más los quinientos pesos de la venta de la boleta de empeño, Gabriel y Laura se dirigieron a la Arena México para patinar. De la Arena salieron a las 20:40 horas con rumbo a la casa del senador *Robatealgo* quien ofrecía una fiesta. En la fiesta no pararon de molestar al senador y cuando se cansaron de ello, Laura y Gabriel procedieron a comportarse como unos *enfants terribles*: destrozando la casa del servidor público y robando algunas botellas de whisky (José Agustín, 2014, pp. 78-79). Al dejar la casa del senador y mientras bebían, Gabriel le contó a Laura:

Lo de Germaine, y tras algunos reparos moralistas, lo de la tía Ruthermore. Me escuchó con interés, y cuando terminé, dijo:

—Quien te viera, Gabrielongo. Te felicito. La tía Berta es una pieza fuerte. Pero me voy, como andas incestuosón a lo mejor aquí quedo. Chao. (José Agustín, 2014, p. 80)

El cuarto subrelato, « La muerte de Laura » (José Agustín, 2014, pp. 66-86), inicia cuando Laura entró a su casa, tomó su auto y se dirigió a dar un paseo. En este paseo ella se accidentó mortalmente. Este accidente mortal pone en la novela la situación de la muerte, ya que en el velorio había:

Gente de negro, cabizbaja, fingiendo tristeza y desolación. Una tía, que apenas conoció a Laura, hizo una escena ante la tumba. A la fuerza, algunas lágrimas salían de los ojos de los presentes. Miradas de soslayo, evitando verse las caras. Y los chismes acerca de las ropas. El tono de lastima para con mi tía, que supo comportarse mejor que todos ellos [...] **Qué miedo tan idiota ante la muerte, es lo único digno de estudiarse en esta vida.** (José Agustín; 2014, p. 81)

La muerte de Laura, con quien Gabriel logró congeniar, le impulsó a continuar con sus intereses literarios. El trastorno que la muerte de Laura causó es apaciguado con la repentina visita de Germaine a la casa de Gabriel. Germaine inició un juego de reconocimiento y coqueteo con Gabriel quien le preguntó:

—¿Sabes qué necesito?

—¿Qué?

—Acostarme contigo.

—¿Para qué?

—Sais pas.

—Tú bien sabes que no soy una vagina andante, lárgate a un burdel.

—Tú **no** quieres eso.

—Pues tampoco estoy dispuesta a entregarme así como así.

—¿Entonces, cómo le hago?

—Sedúceme, despliega tus dotes donjuanescas.

—¿Es un reto?

—Mais oui.

—Acepto.

—Parfait, puedes darte por frustrado. (José Agustín, 2014, pp. 83-84)

En este panorama Gabriel se propuso seducir-excitar –sin éxito– a Germaine, pues el poseerla se había convertido en una obsesión que se

impulsaba por el orgullo de hacerlo. Después de salir de la casa de Gabriel y con unas botellas de whisky encima, al filo de la media noche Germaine cedió a la seducción de Gabriel. De camino a la casa de Germaine, ella no pudo:

—Negar que fue una buena contienda, pero, Gabriel —no pudo aguantar más la ironía— *jamás* quise hacer el amor contigo, al fin lo hicimos y me siento humillada, muy humillada...

Como buen imbécil que era, contesté secamente:

—Estamos demasiado ebrios, vete a acostar.

Me miró con angustia, entre sollozos.

—No, Gabriel, esto ha sido demasiado. Por favor, no quiero verte de nuevo, *no* podría. (José Agustín, 2014, pp. 84-85)

Después de poseer a Germaine de una forma no deseada —el deseo de reconocimiento no se realizó—, la angustia tomó el lugar del reconocimiento motivando a Gabriel a pasar la noche en un club nocturno, y que al amanecer él se sintiera con ganas de:

Mandar todo al infierno, incluyéndome. Botar mi vida, ir a cualquier parte, pegarme un tiro o algo, algo que no encontré [...] Me sentí pálido, sin vida [...] ¿Me esfumo para siempre del círculo, o sigo, sigo hasta que explote? (José Agustín, 2014, pp. 85-86)

El último subrelato, « La desilusión respecto a Elsa » (José Agustín, 2014, pp. 87-139), inicia con la angustia relacionada con el amor, que condiciona los intereses literarios de Gabriel. El héroe de la novela recordó el poema que había escrito *No soy nada y soy eterno*, el cual le hacía contemplar en retrospectiva el adiós de Germaine y la muerte de Laura. En este subrelato se presenta el desenlace de la novela, a la vez que en él se manifiesta el amor a través de las

relaciones de pareja y sexualidad, y la política que condicionan la búsqueda de reconocimiento del héroe de *La tumba*.

En la reunión del Circulo Literario Modernista Jacques recibió una vez más el menosprecio de Gabriel, quien no prestó atención a la lectura que él realizó. Terminando la reunión del Circulo Gabriel se percató de la presencia de Elsa *Apellidonacional* –hija de un conocido arquitecto– que tenía la intención de ingresar al grupo literario. Al terminar la reunión Elsa Galván y Gabriel se dirigieron a la casa de ella, y en el camino acordaron verse de nuevo. Después de esta escena, Gabriel llegó a su casa donde encontró una carta que era enviada desde Viena:

Canallísimo pero querido Gabrielucho, [...]

Tenías razón, aunque mis primeros días en Osterreich los pasé odiándote, ahora estoy feliz. Exceptuándote, no extraño a nadie de México y sólo en instantes mi pensamiento vuela hacia allántaros para odiar Con Todas Mis Fuerzas a Colbert y a mi Vater. Los valeses te los mando y desde aquí me burlo, porque fuera de los archiconocidos **títulos, no entenderás nada [...]**

Por esos contornos conozco ya, de Checoslovaquia, Praga, Baviera y Bohemia (donde la gente no es ídem). Hace poco regresé de Budapest y me preparo para ir a Berlín. Otra nueva: soy casi marxista y estoy encantada de serlo. Pienso, en un tiempo nada lejano, ir a Moscú y a la Grado de Lenin. Comprendo que aun soy una burguesita —¿hamburguesita?—, no, burguesita, jeje, pero he de proletarizarme —¿se dirá así?—, y eso deberías de hacer tú, dejar esa vida retrograda que llevas. Como podrás imaginar no he entrado en ninguna escuela, ni pienso hacerlo por lo pronto. Me dedicaré a viajar y a estudiar marxismo [...]

A pesar de la chuequez que me hiciste, te quiero desde siempre.

Dora. (José Agustín, 2014, pp. 90-91)

Más allá de las peticiones de Dora de que Gabriel se sume al marxismo, la carta representa el sello de una amistad. La carta provocó en el héroe una sensación de felicidad que lo motivó para llamar por teléfono a Elsa. La felicidad de Gabriel cesó cuando él se interrogó sobre la manera en que interactuaría con Elsa. Durante la llamada, él y Elsa quedaron de verse a las 19:00 horas, después de que ella termine sus clases en la *Facultad Filosofía y Garabatos de C.U.* Gabriel se dirigió a su escuela donde platicó con Vicky –vecina de Elsa–, que le dijo que Elsa tenía dieciocho años –uno más que el héroe–, estudiaba Filosofía en C.U. y que no tenía novio.

Antes de realizar su cita con Elsa, Gabriel se dirigió a su casa donde sus padres discutían; sobre el humor de su madre y las aventuras de su padre. Esto es tomado por Gabriel con calma, pues él sabe que sus padres terminarán divorciándose ya que todos conocen las aventuras de su padre. Terminando de presenciar la discusión, Gabriel se dirigió a su habitación para continuar con sus trabajos literarios, los cuales fueron interrumpidos –con sorpresa– por su padre, ya que él nunca había mostrado interés por los pasatiempos de Gabriel. (José Agustín, 2014, p. 97)

A las 18:30 horas Gabriel tomó rumbo a C.U. para reunirse con Elsa, quien le propuso dirigirse a El Mirador. Ya en ese lugar, Gabriel dudó en lanzarse a fondo y declararse, o esperar algún indicio. Este titubeo terminó cuando Elsa retuvo la mano del héroe viéndolo con fijeza. La declaración amorosa de Gabriel se realizó de manera romántica, la cual fue respondida de la misma forma por Elsa. El subrelato continúa con las lágrimas de Gabriel que mojan la almohada, ya que:

Elsa Galván. Elsa Gavilán. Su zarpazo fue demoledor. Cometí la estupidez de enamorarme de ella, y al saber que había tenido un amante, profesor de filosofía, el dolor fue más grande [...] Mi alma era un círculo de dudas, dolor y rabia; pero, aún fue más cuando Elsa lo

admitió con sonrisas candorosas [...] ¿No conoces los facts of life? ¿No sabías como te procrearon tus papitos? ¿Acaso tenía yo esa clase de convencionalismos burgueses? [...]

—Pero en qué país vives/ [...]

sino por mi imbecilidad de considerarla pura. Por eso lloré, yo, que la respetaba, por haberme equivocado. Yo, que empezaba amarla, porque se había adueñado de mi ser. Yo El Equivocado. (José Agustín, 2014, pp. 101-103)

El dolor de Gabriel devino en deseo de venganza en el momento en que decidió ir a buscar a Elsa para hacerla suya. Este deseo de venganza está orientado por el reconocimiento que Gabriel busca a lo largo de la novela. En este caso, él llamó a Elsa para concretar una cita y poder tener relaciones, sin ningún motivo más que el de nivelar la situación: es decir, hacer saber a Elsa que para él, ella era un objeto. Al día siguiente:

Tenía tanto sueño que odié *Las mañanitas*, y sobre todo, a quien las puso. Fue mi padre, quien se presentó para felicitarme (¡oh, padre comprensivo!), diciendo:

—Mira, hijo, realmente no sé qué regalarte, creo que tú eres el único que puede comprar algo de tu gusto *—síc—*, así qué toma este cheque y **a ver qué te encuentras [...]**

Desperté de nuevo, a las diez, para ver el cheque: ter mil pesos, mexican currency. Me dio rabia. Hubiera preferido cualquier cosa, zapatos, un frijol o cualquier chuchería, menos dinero. (José Agustín, 2014, p. 109)

Que Gabriel haya recibido dinero como regalo de cumpleaños representó una afrenta para él, pues su padre no re-conoce los intereses del héroe, lo que le provocó una sensación de angustia y a la vez; esto refleja el carácter conformista

del mundo en el que se mueve el héroe. Sin embargo, el dinero que el héroe recibió de cumpleaños le permitió organizar una fiesta en su casa. En la fiesta, Gabriel y Elsa se embriagaron para después pasar la noche juntos, y:

La segunda mañana consecutiva viendo la espalda de Elsa me dio la impresión de algo sucio y triste. Un raro sentimiento se empezó a **formar en mí [...] Quise reír** y lo único reflejado en mi rostro fue una mueca de hastío. (José Agustín, 2014, pp. 112-114)

El subrelato continúa después de que Gabriel y Elsa dejan la casa de él, no sin antes recibir las miradas inquisidoras de los empleados de la casa de los Guía. Los empleados le dijeron al padre de Gabriel que éste había pasado la noche en su habitación con una joven. El héroe no prestó atención a los regaños de su padre, al contrario meditó sobre una posible vida en soledad, pero:

Como no podía ser, bajé al jol para ver TV. Una arcaica película de Galán-apuesto-traje-pipa-gabardina (Notable actor, por supuesto). Al terminar el extranjero film, festejé con un largo trago de mezcal de Oaxaca. (José Agustín, 2014, p. 116)

Los festejos de Gabriel se interrumpieron cuando al día siguiente Dora le llamó por teléfono diciendo que estaba en México, que había venido por sus papeles, además de que quería ver a Gabriel. Ambos personajes se reunieron en un bar donde Dora dijo:

—Ya no bebas, Gabriel.

—No te vayas, no te vayas.

Dora suspiró. ¡Ay, imbécil, estupendísimo, ultraidiota!

Traté de besarla, mascullando.

—No te vayas,

pero, claro, ella se separó. Ya no era la misma.

—¿Para **qué, Gabriel, para qué?** [...]

—En verdad, no entiendo ya esto. Quizá antes fue mi vida, quizá fue lo normal, pero ahora es tan distinto, Gabriel, así debe ser, ¿no? Debes cambiar, superarte, encontrar otro mundo. Lucha, rompe tu lindo hocico. Siempre pelea por algo, cuate; tarde o temprano sabrás por qué. Pero debes **abandonar la vida que llevas [...]** **¿qué caso tiene que** me beses y que vayamos a la cama y que todo sea igual que antes? Debemos avanzar, no quedarnos estancados, seguir adelante hasta rompernos la cara. Y hay que averiguar la manera de hacerlo. Yo sé qué busco, pero tú debes buscar aún. (José Agustín, 2014, pp. 118-119)

Después de dejar a Dora, Gabriel reflexionó sobre las peticiones que ella le hizo. Dora le había mostrado que él no ha avanzado en la vida, no vio en él aun igual: miró a alguien que se había equivocado. Gabriel se sintió morir, angustiado al saber que Dora se dirigía a Viena de donde no retornaría. Gabriel continuó angustiado y menospreciándose al saber que Dora no volvería, y que él y Elsa eran unos *idiotas*. El héroe asistió a una reunión del Circulo Literario Modernista donde al calor del whisky, de la música y de las charlas sobre el humanismo de corte hedeiggeriano de la Cruz Roja, él sólo podía oír un ruido en su cabeza.

Me volví hacia todas partes, tratando de encontrar el origen del sonido.

Nada, sólo en mi cabeza. ¡Maldito ruido, nunca acaba!

Clic, clic. No tenía ganas de levantar; al menos, la cama estaba caliente.

Clic. (José Agustín, 2014, p. 124)

Al día siguiente Elsa llamó por teléfono a Gabriel pidiéndole que se vieran, pues ella tenía algo importante que contarle. En la cita Gabriel reía hasta que Elsa

acusó tener dos meses de embarazo, y le propuso acudir con el Dr. Mendoza que por setecientos pesos terminaría con el embarazo. Después de pactar terminar con el embarazo, ambos personajes pasaron la noche juntos sin que el ruido cesara en la cabeza de Gabriel.

Con la cabeza llena de ruido, Gabriel y Elsa acudieron con el Dr. Mendoza quien realizó el aborto de manera exitosa. Después de saber que Elsa ya no podría tener hijos, ambos personajes se dedicaron a beber y a tener relaciones, motivo por el cual Gabriel no llegó a su casa y por lo que sus padres lo regañaron. Para huir de los regaños paternos el héroe se refugió en su alcoba donde se miró sin reconocerse. El ruido en su cabeza continuaba y escribió en una hoja de papel:

Porque mi cabeza es un lío
Porque no hago nada
Porque no voy a ningún lado
Porque odio la vida
Porque realmente la odio
Porque no la puedo soportar
Porque no tengo amor
Porque no quiero amor
Porque los ruidos están en mí
Porque soy un good **ol' estúpido**
Sepan pues que moriré
Adiós adiós a todos. (José Agustín, 2014, pp. 136-137)

Con el ruido creciendo dentro de la cabeza de Gabriel, él colocó las balas en la pistola y al ritmo del *clic, clic* termina la novela. *La tumba* es una línea recta hacia la muerte, que va desde la búsqueda de amor-reconocimiento hasta la angustia que se halla de frente tras toparse con los valores buscados, tal vez por eso la novela tiene ese título.

Las características económicas del grupo social son las que producen y limitan la visión del mundo, la cual es la concreción de los conceptos, valores y de las tendencias reales de los miembros de ese grupo. La visión del mundo es un conjunto de problemas de la vida cotidiana y de sus soluciones que se plasman en un universo estético concreto, en el cual el héroe de la novela recorre el mundo en busca de valores cualitativos (Goldmann, 1975; 1985). En ese sentido, con las categorías del relato literario se identifican los valores que articulan las situaciones concretas de la vida en sociedad por las que transita Gabriel en su búsqueda cualitativa de; angustia, amor, reconocimiento, y venganza. Dichos valores articulan las situaciones de la vida –tendencias– de la novela, que en esta obra son; socialización, relaciones de pareja y sexualidad, y política.

El desenlace de la novela « refleja » la visión del mundo del grupo al que perteneció el autor de *La tumba*; la clase media de la Ciudad de México de los años sesenta del siglo XX. Se trata de una década en la cual el país se está industrializando y la producción industrial se concentra en los bienes de consumo no durable y durable. Es un proceso de industrialización que consolida a la clase media de las ciudades, y cuyos miembros se mueven en medio de un mundo alejado del proceso de la producción material: Gabriel, el héroe, no trabaja y planea devenir escritor al igual que los miembros del Circulo Literario Modernista. Además, Gabriel asiste a sus múltiples encuentros amorosos, resultado de sus intereses literarios, a bordo de su automóvil –a los dieciséis años el héroe ya cuenta con auto– y éstos son aderezados con tragos de whisky.

La visión del mundo de *La tumba* es existencialista ya que el desenlace de ésta está guiado y concretado por la angustia. Frente a las relaciones de pareja y sexualidad, que se entrelazan con la socialización, Gabriel busca reconocimiento el cual le es concedido por Dora y Germaine. Sin embargo, con Elsa la búsqueda del reconocimiento se transforma en menosprecio: el héroe recibe de Elsa señales de amor, la ilusión de que ella es pura deviene en angustia al saber que se equivocó, que él sin ningún motivo le atribuyó esa virtud, y también sin motivo

descubrió que no era así. Por esa razón, el sexo con Elsa se vuelve programático, mecánico. Por otro lado, el sexo con Germaine no es buscado más que por el hecho de que ella representó un reto para Gabriel: la dureza de Germaine, al nivel del « parecer », significó para el héroe una afrenta a sus habilidades de seducción, por lo que él buscó poseer a Germaine para hacerla saber y hacerse saber que él tenía dichas habilidades, para reconocerse y que lo reconozca como un buen amante.

Frente a la socialización Gabriel se topa con Dora, Laura y Jacques. Jacques representa para el héroe la posibilidad de conocer tendencias filosóficas que son asumidas con menosprecio. Mientras que Laura es la representación de la amistad con quien el héroe puede actuar al nivel del « ser »: robar y sobornar, destrozar y mofarse. Ser reconocido y actuar como un *enfant terrible*. Con Dora, Gabriel muestra el repliegue sobre sus propios deseos, ya que ella le pidió ayuda para evitar tener que ir a Austria, ayuda que le fue negada. Cuando Dora vuelve a México, el héroe no hace otra cosa más que proponerle a Dora tener relaciones, lo que significaría poder vengarse completamente de ella, pues lo acusó, falsamente, de haber plagiado un cuento de Chéjov.

La otra tendencia, o situación concreta de la vida, que permite cerrar la visión del mundo es la política. Es con Laura que Gabriel hace frente a la policía, pero es ella quien actúa. Laura menosprecia al agente que pretendía quitarles la placa del automóvil: lo soborna, se burla de él, lo exhibe como débil y lo compara con Pedro Infante. No obstante, la relación con la política se pone de manifiesto con la carta que Gabriel recibe de Dora. Dicha carta le plantea a Gabriel la posibilidad de abandonar su vida para iniciar otra que le permita reconocerse como marxista, pero dicha posibilidad aparece tan alejada como el lugar desde donde la carta ha sido escrita, Austria. Más allá del planteamiento de identificarse como marxista, Gabriel recibe la absolución de Dora por no haberla ayudado a permanecer en México. Es decir que por encima de la política a nivel macro está la relación directa entre Dora y el héroe, la amistad.

El deseo de devenir escritor y ser reconocido como tal es el motivo de arranque de la búsqueda cualitativa de Gabriel, y es también lo que guía el desarrollo de la novela: sus encuentros amorosos. Encuentros amorosos que impulsan o detienen los intereses literarios de Gabriel hasta el punto de llevarlo al borde del suicidio, el desenlace de la novela. Todas estas tendencias son –situaciones e intereses– proyectos planteados y desarrollados pero in-acabados: proyectados, iniciados e interrumpidos, ya que en su fin interfiere la angustia, que le da el sello existencialista a la visión que el héroe problemático tiene de su mundo.

Conclusiones

Para terminar esta investigación se pertinente aclarar que el título de la misma debe leerse de una doble forma. *El perfil estructural genético de « La tumba » de José Agustín* responde a la idea de que; 1) el perfil es una radiografía parcial, in-acabada sobre la cual se pueden desarrollar posteriores estudios. 2) Esta investigación es el acercamiento a un concepto bastante amplio: visión del mundo, por lo que fue necesario utilizar, a manera de adjetivo, el sustantivo perfil. Es cierto que la visión del mundo de una clase social se define a partir de ella misma en un momento determinado, pero ésta cobra mayor sentido al ser comparada con otras visiones en el mismo momento. Tal comparación sobrepasa los esfuerzos de una sola persona en un trabajo de Licenciatura, ya que para establecer una visión del mundo « total », o lo más amplia posible, sería necesario revisar toda la producción literaria de una clase social, en un lugar y momento histórico, cosa que parece bastante difícil. Por lo que *El perfil estructural genético de « La tumba » de José Agustín* es la identificación, a partir de la propuesta de Lucien Goldmann, de la visión del mundo de la clase media urbana de la Ciudad de México en la década de 1960.

Durante los años sesenta del siglo XX en México la sociedad se transformó: ésta pasó de ser una rural a una urbana semi industrial. La agricultura que había sostenido la economía del país fue relegada de su función protagónica en la política económica para dar paso a una que se centró en la producción manufacturera. El cambio de agricultura a industria como foco de la economía mexicana significó el surgimiento de grandes polos urbanos, los cuales concentraban a la población que llegaba del campo para emplearse en el sector servicios de las ciudades. Asimismo, la población que ya se encontraba en las

urbes se empleó en los puestos de « cuello blanco », lo que generó que estos trabajadores concentraran en sus manos, entre los años de 1958 a 1970, cerca del 38% del ingreso total del país, permitiéndoles enfocar su consumo hacia los bienes de consumo durable y no durable.

En este mismo periodo, el proceso de industrialización del país determinó el contenido y forma de la Literatura. Durante la década de 1960 la economía mexicana se lanzó hacia un programa de industrialización, que por sus mismas características terminó por depender de los avances tecnológicos extranjeros. Esta tendencia económica se plasmó en la Literatura mexicana de la década, pues la narrativa del periodo estaba dominada por el grupo de nominado La Mafia, que basaba sus modelos literarios en los de escritores extranjeros. Además de dicha tipología cosmopolita de la narrativa mexicana de la década de 1960, ésta se orientaba hacia las cuestiones íntimas que se cerraban sobre sí, desplazando el sello solmene-melancólico de la narrativa –el caso de Juan Rulfo y Carlos Fuentes– del periodo previo a la industrialización del país y de la modernización de la Literatura.

En este panorama, a mediados de la década de 1960, irrumpe en el campo literario mexicano la Literatura de la onda. Esta narrativa exponía, a los ojos de la clase media de la Ciudad de México, las características del proceso industrializador. Se trata de una Literatura cuyos personajes gozaban los beneficios del proceso de modernización económica y a la vez sufrían dichos beneficios. Personajes que pertenecían a la clase media de la Ciudad de México, que sentían y se movían en mundos narrativos que incorporaban el lenguaje común a través de las ondas musicales.

La Literatura de la onda inicia en 1964 con la publicación de *La tumba* de José Agustín, y no se sabe bien hasta dónde termina. Esta es una novela cuyo tema es la búsqueda cualitativa de un héroe problemático, que se mueve en medio de una sociedad real en la que destaca la presencia de bienes de consumo

y consumo durable: se trata pues, de una sociedad que se está industrializando. En tal panorama se registran las acciones de un joven que se ve y es mirado como un *enfant terrible*: un héroe problemático. Se trata de la historia de un héroe que está alejado del proceso de la producción material, pues él apenas cursa la secundaria y la preparatoria. Gabriel es un joven que goza –en la perspectiva de la clase media de la Ciudad de México– los beneficios de la sociedad: a los dieciséis años tiene automóvil, fuma y bebe sin la preocupación por conseguir los cigarros y las bebidas, sin embargo su mundo es uno de aparentes convencionalismos.

Tal distanciamiento con la producción se ratifica con los deseos de Gabriel de devenir escritor y ser reconocido como tal, deseos que aparecen frustrados por ellos mismos: el deseo de devenir escritor lo lleva a tener encuentros amorosos que impulsan el deseo de reconocimiento como escritor, a la vez que éstos minan tales deseos. El amor que el héroe encuentra en su búsqueda no está en concordancia con su deseo de ser escritor.

La tumba es una narrativa breve, lineal y veloz que tiene tintes realistas. En ella hay signos de las tendencias económicas de la época en la que fue escrita, lo que delimita el universo estético de la obra: el centro de la Ciudad de México como escenario que es recorrido a bordo de un automóvil, en compañía de whisky y cigarros. En el mismo sentido, los personajes de la novela son hijos de trabajadores de « cuello blanco », que a su vez representan las tendencias y situaciones reales de la sociedad de la década de 1960; la cual es vista desde la óptica de la clase media de la Ciudad de México.

Tales tendencias y situaciones son la política que se encarna en Dora, ella representa la orientación socialista de la política que es presentada, por ella misma, de manera lejana y ridícula. Elsa y Germaine exponen las relaciones de pareja y sexualidad, que por más abiertas que pueden parecer no dejan de ser incomprensibles para Gabriel, además de que se cierran sobre sí mismas

alejándose del héroe. También *La tumba* registra el carácter cosmopolita de la cultura mexicana de los años sesenta del siglo XX. Estos signos son representados por la aparición, casi accidental, de Berta Guía en la historia. Ella casi ya no habla español, su lengua materna que a duras penas recuerda, pues ahora vive en Estados Unidos y ha viajado por varias partes del mundo. Dicho carácter cosmopolita que se encarna en el personaje de Berta le servía a la clase a la que pertenecía Gabriel para dos cosas; para mancillarlo a la vez que apantallaba por los rastros de vergüenza que esto dejaba.

La tumba, primera novela de José Agustín, es parte del signo de una época: la década de 1960. Dicha década se caracterizó por la modernización del país que derivó en la inserción de México en el mundo, el distanciamiento con la política, el cambio de paradigma en la comprensión y la forma de relacionarse a través del sexo y el amor.

Anexos

Anexo 1. Esquema general del método estructural genético, complementado con las categorías del relato literario.

Método estructural genético.		
Teoría Social		Crítica cultural
Relación entre sujeto objeto	Relación significativa con el mundo	
Sociedad capitalista		
Aprehensión del estar en el mundo a través de la obra literaria	Desarrollo de los géneros literarios	
Determinados problemas y soluciones a los que se enfrentan los hombres		
Clase social		
		Novela
		Existencia de un héroe problemático que busca valores cualitativos en un mundo degradado
Falta de rigor metodológico		
Visión del mundo	Categorías del relato literario	
	Historia	Discurso
	Tendencia a la repetición (paralelismo)	Características de la narración
	Reglas de derivación y acción	
	Modelo triádico (subrelatos)	
	Predicados base	
Infracción al orden del relato		

FUENTE: Elaboración propia.

Anexo 2.
Esquema general de la aplicación del método estructural genético, complementado con las categorías del relato literario, a *La tumba* de José Agustín.

El perfil estructural genético de « La tumba » de José Agustín.		
Teoría Social	Crítica cultural	
Sociedad capitalista (Desarrollo estabilizador mexicano, años sesenta del siglo XX)		
Problemas y soluciones a los que se enfrentan los hombres: procesos de industrialización y urbanización vistos por los jóvenes urbanos.	Desarrollo de los géneros literarios.	
	Novela nacionalista que deviene Cosmopolita.	Novela local-urbana que se va cerrando sobre sí.
Clase media del Distrito Federal		
Visión del mundo (existencialista)	El héroe Gabriel Guía es un <i>enfant terrible</i> que busca devenir escritor y ser reconocido como tal.	
	Falta de rigor metodológico (Categorías del relato literario)	
	Historia	Discurso
	Los intereses literarios de Gabriel lo llevan a tener encuentros amoroso-amigables, que determinan sus intereses.	Un narrador que se sitúa « desde afuera » de la novela, que « narra » sus secretos a los lectores.
	Dichos intereses se ordenan en subrelatos; « El ingreso al Círculo Literario Modernista », « La partida de Dora », « El adiós de Berta », « La muerte de Laura », y « La desilusión respecto a Elsa ».	
	Estos subrelatos publicitan situaciones concretas de la vida en sociedad, que en la novela son; relaciones de pareja y sexualidad, socialización y política.	
Las situaciones concretas de los subrelatos se ordenan a través de los predicados base; angustia-ilusión, amor-odio, reconocimiento-menosprecio, y venganza-perdón.		
Infracción al orden del relato		
<p><i>La tumba</i> es el desarrollo de la búsqueda de reconocimiento como escritor por parte de Gabriel. Búsqueda que se frustra por la angustia que impulsa su suicidio; el cual surge y se manifiesta a través del deseo de ser reconocido. Se trata de una búsqueda autárquica que se desarrolla en medio de una sociedad que está llena de bienes de consumo durable y no durable, una sociedad que se está industrializando.</p>		

FUENTE: Elaboración propia.

Lista de referencias

- Adorno, Theodor (2008). *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Adorno, Theodor (2015). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Anderson, Perry (2000). *Consideraciones sobre el marxismo occidental*. Madrid: Siglo XXI.
- Carriedo Castro, Pablo (2007). Consideraciones en torno al marxismo, la literatura y el problema del realismo social. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 15 (1), 105-119. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de: http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/15/pablocarriedo_marxismo.pdf
- Dávila Aldás, Francisco Rafael (1995). *Del milagro a la crisis, la ilusión... el miedo... y la nueva esperanza: Análisis de la política económica mexicana 1954-1994*. México: Fontamara.
- Espinasa, José María (2010). Lamento por una (o varias) identidades perdidas: Nacionalismo, cultura e identidad en el siglo XX mexicano. En Blancarte, Roberto (coord.). *Los grandes problemas de México: Tomo XVI. Cultura e identidades* (pp. 431-452). México: El Colegio de México.
- Fokkema, D. W. & Ibsch, Elrud (1992). *Teorías de la literatura del siglo XX: Estructuralismo, Marxismo, Estética de la recepción, Semiótica*. Salamanca: Cátedra.
- Glantz, Margo (1971). *Onda y escritura en México: Jóvenes de 20 a 33*. México: Siglo XXI.
- Glantz, Margo (1976). La onda diez años después: ¿Epitafio o revalorización? *Texto crítico*, 5, 88-102. [En línea] [Consultado 28 de septiembre de 2015] Recuperado de: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7265/1/19765P88.pdf>

- Goldmann, Lucien (1969). El estructuralismo genético en sociología de la literatura. En Barthes, Roland, *et al. Literatura y sociedad: Problemas de metodología en sociología de la literatura* (pp. 205-234). Barcelona: Martínez Roca.
- Goldmann, Lucien (1975). *Por una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Goldmann, Lucien (1984a). *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Goldmann, Lucien (1984b) La sociología y la literatura: Situación actual y problemas de método. En Goldmann, Lucien, *et al. Sociología de la creación literaria* (pp. 9-44). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Goldmann, Lucien (1985). *El hombre y lo absoluto: El Dios oculto*. Barcelona: Península.
- Gollás, Manuel (1994). *México 1994. Una economía sin inflación, sin igualdad y sin crecimiento*. Documento de Trabajo Número 11, El Colegio de México. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015]. Recuperado de: <http://cee.colmex.mx/documentos/documentos-de-trabajo/1994/dt199410.pdf>
- Gollás, Manuel (2003). *México, crecimiento con desigualdad y pobreza: (De la sustitución de importaciones a los tratados de libre comercio con quien se deje)*. Documento de Trabajo Número 3, El Colegio de México. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015]. Recuperado de: <http://cee.colmex.mx/documentos/documentos-de-trabajo/2003/dt20033.pdf>
- Gómez Montero, Sergio (1985). José Agustín en su contexto histórico. *La Palabra y el Hombre*, 53-54, 109-122. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/2360/1/19855354P109.pdf>
- Gómez Redondo, Fernando (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*. Madrid: Castalia.
- Jay, Martin (1989). *La imaginación dialéctica: Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*. Madrid: Taurus.
- José Agustín (1995). *El rock de la cárcel*. México: Joaquín Mortiz.

- José Agustín (2007a). *Se está haciendo tarde (final en Laguna)*. México: Debolsillo.
- José Agustín (2007b). *Tragicomedia mexicana. Volumen tres: La vida en México de 1982 a 1994*. México: Debolsillo.
- José Agustín (2014). *La tumba*. México: Debolsillo.
- José Agustín (2015). *La contracultura en México: La historia y el significado de los rebeldes sin causa, los jipitecas, los punks y las bandas*. México: Debolsillo.
- Lara-Alegrin, Alba (1999). La narrativa de José Agustín o la tiranía de una etiqueta. *La Palabra y el Hombre*, 111, 81-91. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/767/1/1999111P81.pdf>
- Lara-Alegrin, Alba (2000). L'irruption du jargon de la Onda dans le discours littéraire mexicain des années soixante et soixante-dix. *Cahiers d'études romanes*, 4, 295-305. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de: <https://etudesromanes.revues.org/3268?lang=es>
- Lara-Alegrin, Alba (2012). Un escritor políticamente incorrecto: José Agustín. *Estudios Jaliscienses*, 90, 59-71. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de: http://coljal.edu.mx/Revista/90/05-Un_escritor_politicamente_incorrecto-_Jose_Agustin.pdf
- Lukács, György (2010). *Teoría de la novela: Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*. Buenos Aires: Godot.
- Marx, Karl (2012). Prólogo de la Contribución a la Crítica de la economía política. En Marx, Karl. *Escritos sobre materialismo histórico* (pp. 171-180). Madrid: Alianza.
- Monserrat Huerta, Helenia & Chávez Presa, María Flor (2003). Tres modelos de política económica en México durante los últimos sesenta años. *Análisis Económico*, 18 (37), 55-80. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de: <http://www.analiseconomico.com.mx/pdf/3703.pdf>
- Morán, Carlos Roberto (1976). José Agustín, la búsqueda del algo. *Texto Crítico*, 5, 150-161. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015]

- Recuperado de:
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7271/1/19765P150.pdf>
- Moreno-Brid, Juan Carlos & Ros, Jaime (2012). *Desarrollo y crecimiento en la economía mexicana: Una perspectiva histórica*. México: FCE.
- Ornelas Delgado, Jaime (2005). *El siglo XX mexicano: Economía y sociedad. Tomo II*. México: BUAP.
- Perus, Françoise (1976). El concepto de realismo en Lukács. *Revista Mexicana de Sociología*, 38 (1), 111-126.
- Pizarro, Narciso (1970). *Análisis estructural de la novela*. Madrid: Siglo XXI.
- Pospelov, G. N. (1984). Literatura y sociología. En Goldmann, Lucien, et al. *Sociología de la creación literaria* (pp. 73-98). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Renouprez, Martine (1996). José Agustín y su ingreso a la institución literaria mexicana. *Texto Crítico. Nueva época*, 3, 175-180. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de:
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7300/1/19963P175.pdf>
- Ruffinelli, Jorge (1975). Código y lenguaje en José Agustín. *La Palabra y el Hombre*, 13, 57-62. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de:
<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/3903/1/197513P57.pdf>
- Sánchez Vázquez, Adolfo (1970). Notas sobre Lenin, el arte y la revolución. *Revista de la Universidad de México*, 25 (3), 8-13. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de:
<http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/historico/10326.pdf>
- Sefchovich, Sara (1976). Lucien Goldmann y el estructuralismo genético. En Monterforte Toledo, Mario, et al. *Literatura, ideología y lenguaje* (pp. 47-63). México: IIS-UNAM.
- Sefchovich, Sara (1979). *La teoría de la literatura de Lukács*. México: UNAM.
- Sefchovich, Sara (1987). *México: País de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México: Grijalbo.
- Sefchovich, Sara (1988). Lukács lee novelas. En Borja, Graciela et al. *Georg Lukács y su época* (pp. 189-207). México: UAM-X. [En línea] [Consultado el

- 28 de septiembre de 2015] Recuperado de:
http://148.206.107.15/biblioteca_digital/capitulos/178-3056wob.pdf
- Selden, Raman, Widdowson, Peter & Brooker, Peter (2010). *La teoría literaria contemporánea*. Barcelona: Ariel.
- Souto, Arturo (1973). *Literatura y sociedad*. México: ANUIES.
- Todorov, Tzvetan (1970). Las categorías del relato literario. En Barthes, Roland, *et al. Análisis estructural del relato* (pp. 155-192). Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Trejo Fuentes, Ignacio (2001). La literatura de la onda y sus repercusiones. *Tema y variaciones de literatura*, 16, 203-210. [En línea] [Consultado el 28 de septiembre de 2015] Recuperado de:
<http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/16/221962.pdf>
- Uranga, Emilio (1965). El pensamiento filosófico. En Torres Bodet, Jaime, *et al. México, cincuenta años de Revolución. 1ª Ed. resumida* (pp. 487-493). México: FCE.
- Wellek, René & Warren, Austin (1985). *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.