

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española IV
(Bibliografía Española y Literatura Hispanoamericana)



TESIS DOCTORAL

Narrativa hispanoamericana contemporánea: la novela urbana en México

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Ana María Andrés del Pozo

Directora

Almudena Mejías Alonso

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Dpto. DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV
SECCIÓN DE LITERATURA HISPANOAMERICANA

DIRECTOR: DRA. ALMUDENA MEJÍAS ALONSO

**NARRATIVA HISPANOAMERICANA CONTEMPORÁNEA:
LA NOVELA URBANA EN MÉXICO**

Ana M^a Andrés del Pozo
Madrid, 1998

AGRADECIMIENTOS

A Pablo, a quién si no.

Y a nuestra niña.

Son muchas las personas que me han ayudado en la elaboración de esta tesis; unos enseñándome y facilitándome el camino de la investigación y otros acompañándome, con paciencia, en el desarrollo de la misma.

Durante mi estancia en México tuve la oportunidad de asistir, en la Universidad Nacional Autónoma de México, a seminarios de literatura mexicana impartidos por profesores a los que debo y deseo expresar mi total gratitud; por los conocimientos adquiridos con ellos y, sobre todo, por su amabilidad al escucharme y asesorarme en todo momento. Me refiero especialmente a Jaime Erasto Cortés, Luz Aurora Pimentel, Armando Pereira y Vicente Quirarte, gracias al cual conocí más y mejor la Ciudad de México, la real y la de ficción. Fuera de la universidad, me encontré las puertas abiertas de bibliotecas y centros de investigación; Francisco Javier Guerrero, profesor-investigador, me facilitó la tarea desde el INAH y Felipe de Jesús Hernández, subdirector del Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura del INBA, amablemente me proporcionó la información que necesité. Especialmente valiosas me resultaron las charlas con críticos literarios como Federico Patán, Vicente Francisco Torres o Emmanuel Carballo, quien me dio su opinión sobre mi proyecto y puso a mi disposición su biblioteca. También valiosas fueron las conversaciones con escritores como Armando Ramírez, David Martín del Campo o Rolo Díez y Miriam, de las que, además, guardo un grato recuerdo. Y, por supuesto los amigos de México, siempre presentes, Nacho, Pilar, Angélica, Leticia, Sergio, Arnaldo, Miguel y todos los que me brindaron su hospitalidad.

Del lado de acá, estaban y están mi familia y los amigos de siempre, gracias a todos por estar ahí y ser como sois.

En el ámbito de esta universidad, además de reconocer la labor de mis profesores, quiero recordar la ayuda de Fernando Benítez; quien me dio la primera pista para iniciar este trabajo. Gracias también a compañeros y amigos como Mariano y Lef, compañeros de fatigas.

Y, por supuesto, merece mención aparte la directora de esta tesis, Almudena Mejías, sin cuyo asesoramiento y paciencia hubiera sido imposible llevarla a buen fin.

ÍNDICE GENERAL

	Pág.
Agradecimientos	
Preliminares	i
Introducción	iv
PRIMERA PARTE	
Capítulo I	
1. Ciudad y modernización	3
2. Civilización y Barbarie	6
2.1 Luchar contra la naturaleza	16
2.2 Virtudes de la naturaleza	17
3. Regionalismo y Cosmopolitismo	21
4. Cambio de escenario	26
CONCLUSIONES PARCIALES I	
Novela de la ciudad: delimitación del concepto	39
Capítulo II	
1. Una ciudad, un drama	47
2. Nuevas perspectivas. Mirar hacia dentro	50
3. Roberto Arlt	52
4. Eduardo Mallea	59
5. Juan Carlos Onetti	68
6. Leopoldo Marechal	77
Capítulo III	
1. Novela ecuatoriana	89
2. Novela chilena	97
3. Novela argentina	106

	Pág.
4. Novela peruana	112
5. Novela venezolana	120
CONCLUSIONES PARCIALES II	
Novela de la ciudad: delimitación del concepto	135
1. La ciudad se convierte en signo literario	136
2. ¿Código retórico?	139
2.1 Correspondencias entre tema y forma	141
3. Caracterización del espacio	144
4. Caracterización de los personajes	149
SEGUNDA PARTE	
El caso de la narrativa mexicana contemporánea	
Preliminares	154
Capítulo I	
1. La narrativa mexicana en el siglo XX. Panorama general	157
1.1 1910-1940: de la euforia al pesimismo	160
1.2 1940-1980: del pesimismo a la búsqueda de identidad	165
Capítulo II	
1. <i>Novela urbana</i> en México	189
2. <i>Novela urbana</i> como fenómeno literario	190
3. Dos ciudades: la ciudad real y la ciudad novelada	192
3.1 La ciudad real	192
3.1.1 De lo telúrico al arrabal	193
3.1.2 Fecha clave: 1968	194
3.2 La ciudad novelada	195
4. <i>Novela urbana</i> como manifestación literaria	197
4.1 ¿Cuándo y por qué se produce el salto?	198
4.2 1964-1984: de la novela de la “onda” a nuestros días	206

	Pág.
Capítulo III	
1. Propuesta de estudio	211
2. Criterios de selección	212
3. <i>Corpus</i> de novelas	213
4. Análisis	218
5. Corriente o suma de individualidades	253
6. ¿Hacia dónde se dirige la novela urbana actual?	259
Conclusiones	269
Apéndice	276
Bibliografía	282

PRELIMINARES

En el marco de la literatura hispanoamericana podríamos detenernos en múltiples aspectos merecedores de un estudio independiente; qué duda cabe que el protagonismo adquirido por su narrativa, sobre todo en la segunda mitad de nuestro siglo, ha supuesto un punto de referencia tal para críticos e historiadores, que son numerosos los análisis con los que ya contamos que se centran en esta manifestación literaria concreta. Sin embargo, sigue siendo necesario revisar y en su caso profundizar en ciertas posturas críticas, así como seguir enriqueciendo nuestro conocimiento sobre esta importante aportación de la narrativa hispanoamericana a las letras hispánicas en general.

La producción narrativa de los últimos cincuenta años nos ha dejado ejemplos concretos de alta calidad literaria pero, quizá, el papel destacado de estos ha opacado la relevancia de otros textos que se han visto relegados a un segundo lugar en el punto de mira de la crítica literaria. Ciertamente, unos y otros merecen ser objeto de nuestro interés y de ahí que, en mi estudio, no me haya guiado estrictamente por criterios basados en la mayor o menor recepción de los textos.

Partiendo de este planteamiento, mi hipótesis de trabajo se centra en considerar si lo que la crítica literaria ha dado en llamar *novela urbana* constituye en sí misma una categoría diferenciada dentro de la narrativa hispanoamericana contemporánea y, por tanto, si es válido asignarle el valor de corriente narrativa.

En cualquier caso, estaríamos ante una caracterización basada en rasgos temáticos y en este sentido, por lo que respecta a los análisis literarios dedicados a historiar la narrativa hispanoamericana, dicha caracterización ha demostrado su funcionalidad, al menos con fines didácticos, como así demuestra la asunción generalizada de categorías tales como la denominada *novela de la tierra*. Si queremos seguir los pasos de la narrativa contemporánea, creo que su propia

evolución nos obliga a considerar nuevas categorías clasificadoras, como es el caso de la mencionada *novela urbana*.

Teniendo en cuenta que esta denominación, a tenor de cómo ha sido manejada por la mayoría de la crítica, carece de una caracterización precisa, el primer objetivo consistirá en elaborar su marco conceptual básico.

Para llevar a cabo dicho cometido procederemos de manera inductiva: revisaremos en primer término aquellas novelas que se sirven de una u otra forma del entorno de la gran urbe moderna y a la luz de lo que las obras seleccionadas nos vayan aportando, más lo afirmado por ciertas aportaciones teóricas, nos será posible extraer aquellos rasgos que convierten a la ciudad en un verdadero motivo retórico especialmente relevante para la narrativa contemporánea.

En última instancia, con esta caracterización no se trata de establecer una simple división entre textos rurales o urbanos, se trata de adoptar una perspectiva más a la hora de interpretarlos. A fin de cuentas, el análisis de estas *novelas de la ciudad* será un pretexto que nos permitirá acceder no sólo a nuevos mundos sino también a nuevos modos de ficción.

INTRODUCCIÓN

**“Uno nace en la ciudad que inventa.
Uno inventa la ciudad en que vive.
Entre una y otra uno es inventado por realidades cotidianas.
Y lo más cotidiano es el recuerdo.**

Manuel Ramos Otero

La modernización, en concreto la cultura moderna, trajo consigo una serie de cambios ideológicos y sociales que afectaron a todos los ámbitos, desde el pensamiento hasta la vida cotidiana. Las ideas de progreso que bullen en la sociedad en proceso de evolución, encuentran a su mejor aliado en el medio urbano, visto ya desde entonces como posible lugar de un estado cultural superior. Efectivamente, la ciudad protagoniza el espacio geográfico actuando a la vez de receptora y emisora de todas esas ideas. Poco a poco su estructura se va haciendo más compleja a la par que los ciudadanos se van integrando en ella, haciéndola suya, hasta que el binomio ciudad-individuo conforma un mundo con una lógica, un destino y una cosmovisión propias.

Si trasladamos esta situación al mundo de la ficción observaremos, en líneas generales, una evolución en el papel desempeñado por el medio urbano en la narrativa, desde su irrupción con la modernidad a mediados del siglo pasado hasta que cobra autonomía a mediados del presente: desde sus primeras manifestaciones en las que la ciudad es sólo un escenario, pasando por el momento en que se convierte en motivo literario, pero sin entidad propia o desempeña el papel de anécdota central, hasta convertirse en protagonista del discurso ficticio. En cualquier caso, todos estos discursos han contribuido paulatinamente a convertir a la ciudad en un rico almacén de signos, en todo un universo cifrado.

La ciudad fue el entorno que vino a sustituir a la naturaleza -léase campo, provincia, pampa, selva, desierto, etc.-, pero desde un principio cada uno de estos espacios geográficos se cargó de connotaciones, que luego fueron interpretadas de manera distinta según las épocas. Si unas veces la naturaleza se asocia con conceptos como el de caos, aislamiento o poder de destrucción, otras va unida con los de tradición, raíces auténticas, sensualidad, libertad, etc. Por su parte, la ciudad fue asociada con los de alienación, desarraigo, etc., al igual que con la

idea de progreso o refinamiento de costumbres. Cada concepto respondía a un momento de la evolución social, real, y paralelamente nos encontramos con que el mundo de la ficción responde con diferentes interpretaciones poéticas de esa realidad extratextual. Sean cuales fueren las interpretaciones, todas ellas coinciden en presentarnos un “conflicto” como un elemento axial; de manera que parecía imposible la convivencia armónica no sólo entre los dos espacios físicos -naturaleza y ciudad- sino también entre el individuo y su relación con ellos.

Así, los discursos narrativos, tienden a “problematizar” la relación entre naturaleza y ciudad como dos mundos contrapuestos, incompatibles. Estamos ante el primer conflicto. Como decíamos, o bien la naturaleza era vista como lugar caótico frente a la ciudad, que implicaba orden y progreso positivo o bien la naturaleza era vista como lugar idílico frente a la ciudad, que implicaba lugar de corrupción. Entre uno y otro extremo se articularon los discursos narrativos que fueron organizándose a partir de la dimensión espacial y que, cronológicamente, irían desde mediados del siglo pasado, coincidiendo con el nacimiento de las ciudades modernas en Hispanoamérica, hasta la actualidad.

La primera formulación orgánica del conflicto la tenemos en las tesis que el argentino Sarmiento mantiene en su obra *Facundo* (1845); de una manera algo maniquea, otorga a cada espacio geográfico una serie de valores, asumiendo el término “Barbarie” todos aquellos que se refieren a la naturaleza y “Civilización” todos los referidos a la ciudad. Para Sarmiento, Civilización es sinónimo de progreso -a la manera europea-, de inteligencia, de cultura, del triunfo del hombre sobre la naturaleza; “Barbarie” es la vuelta al primitivismo indígena, a la materia, donde las pasiones y los ímpetus no encuentran restricciones sociales. Si bien este esquema teórico impregnó la crítica y la literatura posterior, nos encontraremos con nuevas ópticas que matizan y enriquecen esta primera dicotomía.

Íntimamente ligado a lo anterior debemos destacar la presencia de un segundo conflicto, el que se refiere a las relaciones entre los individuos y el hábitat en el que se desenvuelven. En el mundo de la ficción, los personajes literarios se convierten en instrumentos indagatorios de exploración del entorno; la metáfora de la selva, por ejemplo, como lugar de choque entre individuo y mundo externo, cede el lugar a la metáfora de la ciudad como ámbito del choque del individuo consigo mismo.

En cualquier caso, la presencia de ambos conflictos en la narrativa urbana -en concreto en la novela-, ya sea que se planteen explícita o implícitamente, se convierte en un elemento esencial como veremos más adelante.

Intentaremos profundizar en los aspectos aquí mencionados, teniendo como objeto el análisis de una manifestación literaria cuyo protagonista no es otro que la ciudad; la urbe pretendidamente cosmopolita que se convierte en protagonista de aquellas novelas que de una u otra manera se han inspirado en ella, ya sea para alabar sus virtudes o para repudiar sus defectos.

La clasificación de un tipo de literatura como “urbana”, implica el hecho de estar utilizando, como criterio de esa clasificación, el uso tanto del espacio en el discurso que lo contiene como de una posible estrategia textual peculiar, que vendría a expresarlo de forma singular. Hasta qué punto el escenario es determinante del asunto y de la estructura de una novela, podría ser tema de discusión, lo cierto es que ese espacio real, físico del entorno urbano ha tenido la fuerza suficiente como para impulsar la creación de su propio espacio literario; de todo un mundo ficticio con características propias que le hacen diferente de otros.

Creo conveniente, sin embargo, hacer unas consideraciones previas. Es habitual encontrar reseñas o comentarios de novelas en las que éstas aparecen caracterizadas como novelas urbanas; se diría que hay una tendencia a incluir en esta categoría a cualquier texto narrativo por el mero hecho de estar ambientado en una ciudad o aludir a ella. Sin embargo, resulta menos habitual encontrar textos que, desde un punto de vista teórico, nos definan de qué se trata exactamente esta posible caracterización literaria, al menos por lo que respecta a la narrativa hispanoamericana. Pareciera que la crítica maneja alegremente el concepto de lo urbano en literatura, otorgándole un alcance tan amplio, como si de un cajón de sastre se tratara, que nos obliga a ir acotándolo para así llegar a su esencia; para evitar que, por ambiguo, se convierta en una etiqueta vacía de significado.

Por otro lado, ya hemos ido apuntando cómo, en el surgimiento de esta corriente urbana en el mundo literario, entran en juego una serie de condicionantes sociales e históricos que es preciso tomar en cuenta para una mejor comprensión del fenómeno. A pesar de ello no adoptaremos una perspectiva sociológica. Lo que verdaderamente nos interesa es tomar en consideración un fenómeno literario concreto, que resulta estar enmarcado en unas coordenadas espacio-temporales, las cuales actúan a un tiempo como detonantes y conformadoras.

En la primera parte de la investigación detectaremos la presencia de la ciudad en la narrativa hispanoamericana contemporánea; revisaremos la bibliografía y los textos críticos al respecto y analizaremos desde esta perspectiva los textos y autores seleccionados.

A través de esta revisión crítica de la bibliografía más significativa y, fundamentalmente, de lo que las propias novelas van aportando, definiremos lo

más claramente posible el concepto de novela urbana y, por otra parte, nos situaremos en el contexto literario adecuado. La finalidad de esta primera parte es, por tanto, sentar unas premisas válidas para la generalidad de la literatura hispanoamericana contemporánea, en lo que se refiere a la novela urbana.

Las consideraciones a las que lleguemos en esa primera parte nos irán introduciendo, paso a paso, en lo que sería el cuerpo central del trabajo, a saber, el caso concreto de la novela urbana mexicana contemporánea. Nos centramos en el panorama narrativo mexicano por ser éste un ejemplo singular y suficientemente representativo de la *novela urbana*.

Básicamente, procederemos de la misma manera: además de revisar la bibliografía pertinente, situaremos a la novela urbana dentro del contexto literario mexicano general y describiremos su evolución. Asimismo, analizaremos un corpus de novelas representativas, que nos permitirán juzgar la existencia o no de la novela urbana como una tendencia narrativa dentro del panorama literario mexicano.

PRIMERA PARTE

Dijiste: “Iré a otra tierra, iré a otro mar;
Buscaré una ciudad mejor que ésta;
son un fracaso todos mis esfuerzos,
y está mi corazón sin vida,
como un cadáver. ¿Hasta cuándo
entre estas sombras vagará mi espíritu?
Adonde vuelvo los ojos sólo veo
las ruinas de mi vida, tantos años
que aquí pasé, perdí y destruí.”

No hallarás otras tierras no otros mares.
La ciudad irá contigo a donde vayas.
Errarás por las mismas calles; en los mismos
suburbios y en las mismas
casas, irás envejeciendo.
Siempre llegarás a esta ciudad. Para
otro sitio –es inútil que aguardes–
no hay barco ni hay camino para ti.
Al arruinar tu vida en esta angosta
esquina de la tierra, en todo
el mundo lo destruiste.

Konstantino kavafis

CAPÍTULO I

1. CIUDAD Y MODERNIZACIÓN

Ciudad y modernización serán dos conceptos que veremos relacionados de manera intrínseca; con modernización nos referimos básicamente al fenómeno que se inició en el mundo hispánico a finales del siglo pasado, a raíz de los procesos de independencia, y que se continúa incluso hasta la actualidad. Dicho fenómeno consistió en un nuevo ensayo social, económico, político y cultural; si bien en él se vieron implicadas o movilizadas las áreas rurales, donde verdaderamente repercutió fue en las ciudades. En ellas se focalizaron la industrialización, el comercio o la inversión extranjera, aunque no en la misma medida y al mismo ritmo en todas las capitales hispanoamericanas.

Ahora ya no servían los modelos coloniales y patricios, relegados a la vida provinciana por la burguesía; una nueva burguesía que miraba más allá de sus fronteras: hacia la refinada Europa, cuyo espíritu significaba progreso, futuro y civilización, frente al rudimentario mundo autóctono, rural, anclado en el pasado y sin visos de abandonar su aislamiento. La filosofía positivista vino a convertirse en justificación doctrinaria de esta sociedad “progresista”, volcada hacia el progreso material y hacia el éxito como meta personal.

En la conformación de las nuevas ciudades entraron en juego una serie de factores tanto externos como internos; lo que J.L. Romero en su libro *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*¹ denomina doble proceso de desarrollo: heterónimo por un lado y autónomo por otro, que conjugados determinarían la elaboración de las culturas urbanas así como las relaciones entre el mundo rural y el urbano. Las guerras europeas o las diferentes rebeliones rurales internas, el cuestionamiento de la hasta entonces predominante ideología burguesa, más la

¹ Romero, José Luis, *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Argentina, SXXI editores, 1976.

difícil interrelación entre las diferentes clases urbanas y los movimientos migratorios, provocaron una serie de cambios cuantitativos -explosión demográfica como resultado del éxodo rural y del aumento en el índice de natalidad-, que devinieron en cualitativos -en relación con la convivencia de dos tipos de sociedad en el mismo hábitat urbano-. Efectivamente, a partir de los años de la primera guerra mundial y coincidiendo con el proceso de industrialización, las ciudades duplicaron o triplicaron su población, creando un mapa social en el que conviven por un lado, la sociedad tradicional (normalizada) con la otra sociedad de inmigrantes (marginal) y de los sectores populares (clases bajas urbanas, proletariado industrial...) para conformar la gran masa urbana². Los pasos para transformar la estructura tradicional de la “gran aldea” estaban dados, ahora se trataba de un conglomerado heterogéneo y confuso; en definitiva, se trataba de la nueva metrópoli.

Paralelamente a la modernización urbana, en lo que respecta al progreso y al desarrollo, nos encontramos con que el mundo rural pasa a desempeñar un papel secundario, a modo de instrumento económico al servicio del mundo urbano. Pero esta sumisión política y económica del ámbito rural no supuso el aniquilamiento de su identidad cultural.

Desde este punto de vista, tanto ciudad como campo mantuvieron sus peculiaridades, dando lugar a dos realidades perfectamente diferenciadas, representativas cada una de ellas de unos modos de vida y de una ideología diferente y convertidas de esta manera en símbolos.

² Sólo alrededor de diez ciudades latinoamericanas superaban en 1900 los 100.000 hbts.; pero en 1940 cuatro ciudades, Buenos Aires, México, Río de Janeiro, Sao Paulo, sobrepasan el millón de hbts., hasta que, en 1970, ocho capitales sobrepasan las cotas mundiales: México y Buenos Aires contaban con más de 8 millones mientras que Santiago, Lima, Bogotá y Caracas más de 2,5 millones. Esta masificación entendida no sólo como una cuestión de número sino también como fenómeno que afecta a las relaciones entre individuo y sociedad, será uno de los elementos más característicos de la ciudad pos-industrial del siglo XX.

Tal distinción, de hecho, objetiva, dio lugar, sin embargo, a opuestas interpretaciones; o se trata de dos realidades divorciadas e irreconciliables o se trata de dos vertientes que forman parte de un mismo proceso. En el primer caso, nos referimos a la dicotomía planteada por Sarmiento en términos de civilización y barbarie, secundada por numerosos autores, mientras que del segundo caso puede ser representativa la opinión del escritor R. H. Moreno Durán, para el cual, dicha dicotomía no deja de ser un artificio, toda vez que ciudad y campo “no son más que las secuencias de nuestro proceso de desarrollo social y ambas expresan la fase singular de nuestra más válida y real simbología”³.

Al margen de la validez o legitimidad de estas interpretaciones, pasaremos a analizar este primer conflicto, entre campo y ciudad, que en las letras hispanoamericanas se tradujo en el par de opuestos Barbarie y Civilización respectivamente.

³ Moreno Durán, R. H., *De la Barbarie a la Imaginación*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1988, p. 180. 1ª edición: Barcelona, Tusquets, 1976.

2. CIVILIZACIÓN Y BARBARIE

Si en términos históricos esta dicotomía puede pecar de simplista, llevada al campo de la literatura no podemos -debemos- cuestionar su validez; la cuestión es que para las letras, se convierte en un elemento rico y fructífero como demuestran las numerosas obras que parten de este motivo como base de su discurso.

Pero ¿en qué consiste realmente esta dicotomía? Si bien el topos campo versus ciudad ha sido una convención de la literatura europea ya desde Virgilio, la literatura del siglo XIX, en respuesta al proceso de urbanización en detrimento de la vida rural, retoma y renueva esta convención para reflejar estéticamente esta nueva situación, caracterizada por un desorden de los valores convencionalmente asociados con este topos. Pero, independientemente de los valores que asuma cada término, creo que, en el fondo, nos encontramos con la presencia de un doble conflicto: junto al de la interrelación entre campo y ciudad, surge inevitablemente el conflicto entre el individuo y el hábitat en que se desenvuelve. A continuación, veremos la evolución en el tratamiento de esta dicotomía, a la luz de algunos de los textos narrativos más significativos desde este punto de vista.

Efectivamente, encontraremos ambos conflictos conjugados en numerosas obras de la segunda mitad del siglo XIX; la gran mayoría pertenecen al entorno argentino y en ellas nos centraremos. Dadas sus peculiaridades geográficas y el grado de modernización, prematuro respecto de los demás países, la dicotomía que nos ocupa se convirtió para la narrativa argentina en un elemento crucial: paralelamente a la presencia de la figura del dictador, los escritores se sienten amenazados aún más por el espacio geográfico de la tierra que los circunda, por la inmensidad de la Pampa:

“perdidos entre gentes extrañas, los extraños gauchos, los indios salvajes o los negros y mulatos de la costa, perdidos en un vacío cultural, enfrentándose con la perspectiva de crear una cultura sin ninguna tradición que les guíe”⁴.

Este sería el caso de Esteban Echeverría (1805-1851), autor del poema narrativo *La cautiva* y del cuento *El matadero*; en ambos el tema resulta semejante: el enfrentamiento de una raza blanca idealista pero impotente con un elemento indígena poderoso y cruel. El poema se centra en una heroína romántica, María, que representa el producto más delicado de la civilización, y que tras ser capturada por los indios deberá enfrentarse con la brutalidad de las fuerzas naturales, fuerzas que impiden su fuga, frustrando así sus intentos por llegar hasta la civilización. El cuento, metáfora de la Argentina durante el régimen del dictador Rosas, también hace hincapié en la impotencia del hombre sensible ante las fuerzas de la violencia; en este caso se trata de un joven unitario enfrentado a unos matarifes, negros y mulatos, que no son sino fuerzas bárbaras cuya misión es dar muerte a todo lo que se pone a su alcance.

Entre otros aspectos, lo que Echeverría plasma en estas dos obras es el desigual enfrentamiento entre las fuerzas de la barbarie y de la civilización, porque las primeras son vigorosas y dinámicas y las otras débiles, pusilánimes y sin más recursos que la protesta verbal.

En cierta medida, ocurre lo mismo en otra novela argentina, se trata de *Amalia* (1851) de José Mármol (1817-1871); historia romántica de amor situada en la cruenta realidad del régimen de Rosas, el autor identifica la barbarie con el elemento racial, mulatos, negros y gauchos, que habitan en la pampa y los ríos que circundan a la ciudad; los civilizados son, por su parte, un pequeño grupo de

⁴ Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1993, p. 58.

intelectuales, de carácter refinado y espíritu europeo, asediados continuamente por elementos hostiles.

A la obra de Echeverría y de Mármol podemos añadir la de otro escritor argentino: Faustino Sarmiento (1811-1888); en el sentido de que “los tres comparten una definición común de la civilización y de la barbarie. “Difieren de los románticos europeos [...] en ver la ciudad como la sede de la civilización y el campo como el lugar propio de la barbarie. Los tres tienden a dar una tonalidad racial a su definición de la barbarie y a definir la civilización a tenor de los logros de las sociedades industrializadas europeas.”⁵

Sarmiento es autor del ensayo *Civilización y barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga, y aspecto físico, costumbres y hábitos de la República Argentina* (1845), con el cual pretende, básicamente, demostrar que la barbarie se ha institucionalizado en la Argentina durante el régimen de Rosas. Su visión no deja opción más que a la elección entre un extremo y otro, o progreso o ruina, en vista del contexto en el que se enmarca, la Argentina del siglo XIX, “en el conflictivo existir del hombre de la Pampa; en la vida estancada de sus escasas ciudades circundadas por el desierto que las oprime con la asfixiante influencia de su nomadismo bárbaro.”⁶

Pero dentro de la Pampa “se creó también una peculiar dualidad de situación social: Buenos Aires, el único centro de población urbana verdaderamente importante, representa la puerta de entrada y el dominio del comercio y de la cultura europea y sede del poder político-militar superior; la

⁵ Franco Jean, *op. cit.*, p. 73.

⁶ Lazo, Raimundo, en Introducción a Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga*, México, Editorial Porrúa, 1991, p. IX.

Pampa, la riqueza local ganadera y el primitivo, anárquico régimen de vida que ésta necesariamente configuraba y sostenía.”⁷

De igual manera que en los ejemplos anteriores, la contraposición de ambas situaciones provoca un enfrentamiento entre el campo y la ciudad, el cual es interpretado por Sarmiento de manera esquemática, como un enfrentamiento entre barbarie y civilización respectivamente:

“en realidad se trataba de dos tipos diferentes de vida, de técnicas y de ideas, de civilización y de cultura; pero, al tener que coincidir en la misma sociedad, constituía en ésta un enorme desnivel que, como en lo geológico, tuvo que ser la causa de grandes conmociones.”⁸

Conmociones como las que trajo consigo la tiranía de Rosas, a la cual Sarmiento, en esta obra, se propuso combatir de modo decisivo, tanto literaria como ideológicamente. A pesar de la heterogeneidad de recursos en ella manejados: narración y descripción; cuadros, retratos y anécdotas; biografía, historia y ensayo, encontramos un planeamiento general que distribuye el contenido en tres partes expresamente diferenciadas. En la primera de ellas predomina lo mesológico con una descripción de la Pampa y representación de la vida humana que en ella se manifiesta, a modo de antecedente histórico de ese presente caótico del que se habla en la segunda parte. Según el autor:

“La ciudad es el centro de civilización española, europea; allí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos... El desierto las

⁷ Lazo, Raimundo, *op. cit.*, p. XVI.

⁸ Lazo, Raimundo, *ídem*, p. XVI.

circunda a más o menos distancia, las cerca, las oprime; la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civilización [...]”⁹

“La vida del campo, pues, ha desenvuelto en el gaucho las facultades físicas, sin ninguna de la inteligencia [...] Sin ninguna instrucción, sin necesidades, es feliz en medio de su pobreza... de manera que esta disolución de la sociedad radica hondamente la barbarie por la imposibilidad y la inutilidad de la educación moral e intelectual [...]”¹⁰

“En la República Argentina se ven a un tiempo dos civilizaciones distintas en un mismo suelo: una naciente, que sin conocimiento de lo que tiene sobre su cabeza, está remedando los esfuerzos ingenuos y populares de la Edad Media; otra, que sin cuidarse de lo que tiene a sus pies, intenta realizar los últimos resultados de la civilización europea. El siglo XIX y el siglo XII viven juntos: el uno dentro de las ciudades, el otro en las campañas.”¹¹

Dentro de este panorama, en la segunda parte de la obra, el autor se centra en la historia reciente, a través de la biografía del tirano de provincia Juan Facundo Quiroga, trasunto de la tiranía de Rosas:

“El lema de este capítulo (*I, 2ª parte*): es el hombre de la naturaleza que no ha aprendido aún a contener o a disfrazar sus pasiones; que las muestra en toda su energía, entregándose a toda su impetuosidad. Este es el carácter del género humano y así se muestra en las campañas pastoras de la República Argentina. Facundo es un tipo de barbarie primitiva [...]”¹²

⁹ Sarmiento, Faustino, *op. cit.* p. 16.

¹⁰ Sarmiento, Faustino, *idem*, p. 20.

¹¹ Sarmiento, Faustino, *idem*, p. 28.

¹² Sarmiento, Faustino, *idem*, p.51.

“era el comandante de campaña (Facundo), el gaucho malo, enemigo de la justicia civil, del orden civil, del hombre decente; del sabio, del frac, de la ciudad, en una palabra.”¹³

“Buenos Aires se cree una continuación de la Europa”¹⁴

“[...] los dos extremos de la República Argentina, que se liga a los salvajes por la pampa y a la Europa por el Plata.”¹⁵

Finalmente, pasamos al planteamiento ensayístico de la tercera parte, que centrado en la organización argentina, se proyecta hacia el futuro en una previsión de lo porvenir:

“Si quedara duda [...] de que la lucha actual de la República Argentina lo es sólo de civilización y barbarie, bastaría para probarlo el no hallarse del lado de Rosas un solo escritor, un solo poeta, de los muchos que posee aquella joven nación.”¹⁶

“Porque él [Rosas] durante quince años no ha tomado una medida administrativa para favorecer el comercio interior y la industria naciente de nuestras provincias, los pueblos se entregarán con ahínco a desenvolver sus medios de riqueza [...] no ha querido asegurar las fronteras del Sur y del Norte, el nuevo gobierno asegurará territorios para establecer colonias militares que en cincuenta años serán ciudades y provincias florecientes [...] ha perseguido el nombre europeo, y hostilizado la inmigración de extranjeros [...] él ha destruido los colegios y quitado las rentas de las escuelas, el nuevo gobierno organizará la

¹³ Sarmiento, Faustino, *op. cit.*, p.77.

¹⁴ Sarmiento, Faustino, *idem*, p. 66.

¹⁵ Sarmiento, Faustino, *idem*, p. 68.

¹⁶ Sarmiento, Faustino, *idem*, p.155.

educación pública en toda la República [...] porque el saber es riqueza, y un pueblo que vegeta en la ignorancia, es pobre y bárbaro, como lo son los de la costa de África o los salvajes de nuestras pampas.”¹⁷

“Tal es la obra que nos queda por realizar [...] con la caída de ese monstruo, entraremos, por lo menos en el camino que conduce a porvenir tan bello, en lugar de que bajo su funesta impulsión nos alejamos cada día, y vamos a pasos agigantados retrocediendo a la barbarie, la desmoralización y a la pobreza.”¹⁸

“Cuando haya un gobierno culto y ocupado de los intereses de la nación, ¡qué de empresas, qué de movimiento industrial! [...] Pero el elemento principal de orden y moralización que la República Argentina cuenta hoy, es inmigración europea [...] (que) bastaría por sí sola para sanar, en diez años no más, todas las heridas que han hecho a la patria los bandidos, desde Facundo hasta Rosas, que la han dominado.”¹⁹

Y ese porvenir vaticinado por Sarmiento se tradujo en el paso de una comunidad nómada y pastoril a otra sedentaria y cada vez más industrializada. En este contexto aparecen dos obras que, sin embargo, vendrán a invertir por completo las categorías de civilización y barbarie que Sarmiento había establecido: en un caso, el trágico destino de los indios y en otro, el de los gauchos, servirá para poner en tela de juicio los beneficios de la supuesta civilización.

¹⁷ Sarmiento, Faustino, *op. cit.*, p.156.

¹⁸ Sarmiento, Faustino, *idem*, p. 157.

¹⁹ Sarmiento, Faustino, *idem*, p. 158.

Lucio V. Mansilla (1831-1913) es el autor de *Una excursión a los indios ranqueles* (1870), relato de un viaje a tierras indias en el que, sin idealizar al buen salvaje, es sensible a ciertas virtudes indias y se opone a toda civilización que no sea entendida en términos morales. Por su parte, el poema de José Hernández (1834-1886) *El gaucho Martín Fierro* (1872), capta la vida del gaucho en el momento de su desaparición. Es el gaucho-héroe que, en su lucha por vencer la explotación, la corrupción y la injusticia, se ve forzado a vivir al margen de la sociedad, fuera del imperio de la ley, la organización social y el comercio; precisamente lo que Sarmiento hubiera considerado como los valores de la civilización.

Y es que, poco a poco, se había operado en los escritores un cambio de sensibilidad, propiciado quizá por el romanticismo europeo que supone, entre otras cosas, un cambio en la forma de mirar y entender el conflicto entre civilización y barbarie. Una de las interpretaciones posibles estaría influida por la corriente conservadora y cristiana del romanticismo: la naturaleza como un reflejo de la divina providencia frente a la civilización como fuerza corruptora. Un ejemplo de esta visión lo tenemos en la novela *María* (1867) de Jorge Isaacs (Colombia, 1837-1895), donde la naturaleza ordenada según el designio divino no es sino armonía y felicidad.

Pero de esta representación idealizada de la realidad tenemos que pasar a la versión degradada de la novela realista y naturalista; en ella tiene cabida la descripción de la vida contemporánea, sobre todo la urbana, en oposición a la narrativa de tipo histórico, exótico o imaginario, con autores como el argentino Eugenio Cambaceres (1843-1888) que combina en sus novelas *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887) la condenación del lujo y la perversidad de la ciudad con la tragedia de la herencia. Y por lo que respecta al medio rural, nos encontramos ya a finales del siglo XIX, con una tendencia a pintar la vida rural y provinciana

que en algunos países recibió el nombre de “criollismo” y que perduró hasta la segunda década del siglo XX. Las novelas de Tomás Carrasquilla (Colombia 1858-1940) o los cuentos de Javier de Viana (Uruguay, 1868-1926) y Mariano Latorre (Chile, 1886-1955) son ejemplos típicos de este movimiento que se esforzaba en ilustrar la dureza de la vida de los habitantes del campo, en oposición a las sociedades urbanas a las que se acusaba de cosmopolitas y extranjerizantes.

Como sostiene Alegría, de esta manera la literatura hispanoamericana entra al siglo XX dividida en dos direcciones contradictorias: la representada por el modernismo literario, idealista, subjetivo y con afanes esteticistas; los novelistas del modernismo ilustran con su obra el desconcierto típico de una sociedad que abandona la tradición colonial y entra al fárrago de la revolución industrial del siglo XX. Coetáneas de la anterior dirección, estarían las representadas por las tendencias realistas y naturalistas, que asumirán una actitud regionalista y social en la observación del mundo americano y la interpretación de sus problemas.

Una vez superado el preciosismo modernista, los escritores se ven urgidos a afrontar su condición de hombres hispánicos con relación a su realidad social y a sus posibilidades de evolución. La novela, abandonando el mundo del símbolo, recoge nuevamente la antinomia de Sarmiento y la profundiza en todas sus consecuencias sociales, políticas y económicas. Esta forma de expresión, en opinión de Alegría, “lleva como sello característico un lenguaje que es la herencia del modernismo; con una gama variada de matices estéticos [...] desde el decorativismo de las obras paisajistas, en que la realidad ambiente aplasta al

hombre, hasta la fría representación de conflictos sociales en medio de una lucha de clases”²⁰.

Así, en el primer decenio del siglo XX nos encontramos con obras en donde se afianza el predominio de las corrientes -actitudes- regionalistas, fundamentalmente sociales. En cuanto a su interpretación del conflicto hombre-naturaleza “parecen sentir por primera vez la acción monstruosa de la naturaleza salvaje frente a los conatos civilizadores del hombre [...] Se les acusa de dar excesiva importancia al paisaje, de sucumbir con facilidad a la tentación descriptiva [...] A pesar de su falta de equilibrio, de esta generación va a nacer un impulso hacia la integración última del hombre y la naturaleza como elementos de una estructura artística, y el hecho de que tal corriente no constituya sino un impulso inicial la marcará, a su vez, como una generación de transición.”²¹

Ya veremos en la segunda parte de este trabajo cómo se manifiestan estas tendencias en la novela mexicana, de momento, señalaremos que las circunstancias locales que inspiraron a autores como Azuela, ya en la segunda década del siglo, hacen que esa narrativa regionalista o *novela de la tierra* se vea impregnada de matices políticos y sociales.

De cualquier manera, con el fin de ver cuál es la interpretación que del conflicto barbarie-civilización nos da esta tendencia, seleccionaremos tres novelas representativas de la misma: *La vorágine*, *Don Segundo Sombra* y *Doña Bárbara*.

²⁰ Alegría, Fernando, *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986, p.107.

²¹ Alegría, Fernando, *ídem*, p.154.

2.1 Luchar contra la naturaleza

José Eustasio Rivera (Colombia, 1889-1928) publica *La vorágine* en 1924; prototipo de la “novela de la selva”; la expresión más característica del super-regionalismo hispanoamericano; epopeya del mundo tropical americano o iniciadora del “luego fenómeno típico de identificar la naturaleza salvaje con el aparato de explotación oligárquica e imperialista”²², son algunas de las definiciones que la crítica ha aplicado a esta novela. Aunque, tanto argumental como estilísticamente, no ha merecido ese papel singular dentro de la narrativa, lo que sí es cierto es que supone el testimonio del final del concepto romántico europeo de la naturaleza en Latinoamérica.

La naturaleza sabia y maternal de momentos literarios anteriores se ha transformado en feroz y salvaje. El protagonista-héroe, europeizado, huye de Bogotá para “refugiarse” en una selva donde, contrariando sus ideas preconcebidas, no reina más ley que la de la supervivencia de los más fuertes: violentos ganaderos; los indios, aquellos “hombres naturales” del romanticismo, son ahora esclavos de sus propios instintos; el hombre, en definitiva, que junto a los mundos vegetal y animal de la selva, se ven sometidos a un círculo inexorable de muerte y nacimiento.

“Entre tanto, la tierra cumple las renovaciones sucesivas: al pie del coloso que se derrumba, el germen que brota; en medio de los mismos, el polen que vuela; y por todas partes el hálito del fermento, los vapores calientes de la penumbra, el sopor de la muerte, el marasmo de la procreación. ¿Cuál es aquí la poesía de los retiros, dónde están las mariposas que parecen flores traslúcidas,

²² Alegría, Fernando, *op. cit.*, p.156.

los pájaros mágicos, el arroyo cantor? ¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!”²³

El protagonista una vez inmerso en este medio, va sufriendo una transformación que le lleva a destruir su propia personalidad y su sentido de la identidad: “El anciano sabía que no lo amenazaba por broma. Ni sintió sorpresa ante mi amenaza. Comprendió que el desierto me poseía. ¡Matar a un hombre! ¿Y la costumbre de defenderme? ¿Y la manera de emanciparme? ¿Qué otro modo más rápido de solucionar los diarios conflictos?”²⁴

Así, alejado de los códigos de civilización que hasta entonces le habían guiado, se va haciendo cada vez más insensible y finalmente se somete a la ley de la selva, aflorando en él los peores instintos de violencia y destrucción. Sin embargo, el final abierto de la novela, hace posible que las palabras “los devoró la selva” puedan ser interpretadas como una victoria o como una derrota del ser humano; en cualquier caso como una victoria de la naturaleza.

2.2 Virtudes de la naturaleza

Y de la selva colombiana nos trasladamos nuevamente a la Pampa argentina, recreada ahora por Ricardo Güiraldes (Argentina, 1886-1927) en su novela *Don Segundo Sombra* (1926). En líneas generales, esta novela de formación trata del aprendizaje espiritual de un muchacho que, criado en una pequeña ciudad, encuentra en su camino a un hombre, don Segundo Sombra, el

²³ Rivera, José Eustasio, *La vorágine*, Colombia, Ediciones Yadday, p. 193.

²⁴ Rivera, José Eustasio, *idem*, p. 195.

gaucho que habrá de convertirse en su maestro, en el sentido amplio del término. Con él aprende las habilidades gauchescas, pero sobre todo aprende a dominar sus impulsos y a distanciarse de los placeres del mundo; que en este caso, supone distanciarse de la civilización.

Esta tensión entre la tradición autóctona que representa el gaucho y la apuesta por la modernidad urbana y europeísta, se resuelve narrativamente en el compromiso con los valores tradicionales; pero en esta novela, el autor no plantea la relación del hombre con la naturaleza o de ésta con la civilización en términos de conflicto; la naturaleza debe ser doblegada por el hombre y las dificultades que eso conlleva revierten en la formación del individuo de una manera positiva.

Por su parte, Rómulo Gallegos (Venezuela, 1884-1969) situó la historia de *Doña Bárbara* (1929) en el marco de los llanos venezolanos. A priori, nos encontramos con que los defectos y las virtudes pertenecen a dos mundos diferentes, sin posibilidad de conciliación: la energía, la violencia, la carencia de escrúpulos, en definitiva, la barbarie, pertenecería al mundo de los vaqueros y ganaderos, en este caso encarnados en la figura de doña Bárbara; por otra parte, la cultura, el orden, o la educación vendrían representados por Santos Luzardo, personaje formado en la “civilización” de la ciudad y que deberá enfrentarse con el mundo, hasta ahora desconocido para él, de los llanos.

El autor es consciente de que este entorno natural se rige por unas reglas propias, ancestrales, alejadas del prototipo de civilización de las ciudades y, sin embargo, muestra su convicción en que estas fuerzas primarias, más que aplastar al individuo, lo que hacen es servirle de acicate para su superación personal, “y que la vida salvaje, natural e indómita de Latinoamérica, en vez de ser

perjudicial para la vida del espíritu, en el fondo puede ser para ella una ayuda mayor que la civilización urbana con sus valores falsos y degradados”²⁵.

Como vemos, tanto la novela de Güiraldes como la de Gallegos comparten una misma actitud respecto al conflicto civilización-barbarie; en ambos, los personajes se convierten en alegorías de la aventura del hombre que ha de dominar las fuerzas primarias de la naturaleza para alcanzar su armonía interior.

Durante las dos décadas siguientes, de 1930 a 1950, ya en el marco de la novela contemporánea, las nuevas circunstancias sociales e ideológicas (existencialismo) obligaron a que el conflicto planteado por Sarmiento entre ciudad y campo fuera abordado desde una nueva perspectiva, no sólo temática sino también estilística. No se trataba de tomar partido por el medio natural en oposición al urbano; las novelas dejaban entrever que lo importante es la posición que el individuo, fuera del medio que fuera, tomaba frente a los problemas existenciales universales. Los novelistas “se mueven en el ambiente de sus respectivos países abarcando su realidad y, desbordando las líneas nacionales, buscan las raíces de su propia responsabilidad en el drama del mundo contemporáneo”²⁶; con lo cual, estaríamos ante un nuevo conflicto, centrado ahora entre regionalismo -costumbrismo local, nacionalismo-, y cosmopolitismo -valores humanos universales-.

Pero antes de pasar a analizar este aspecto, concluiremos este apartado con la postura de un autor como Carlos Fuentes, cuya mención aquí resulta pertinente ya que, al margen de su validez como propuesta, representaría una

²⁵ Franco, Jean, *op. cit.*, p. 208.

²⁶ Alegría, Fernando, *op. cit.*, p.188.

particular visión contemporánea del estado en que se encuentra la tan recurrida dualidad entre barbarie-civilización²⁷.

Fuentes, destaca el papel protagonista que desde siempre ha desempeñado la naturaleza en la narrativa hispanoamericana; una naturaleza voraz y aniquiladora. Pasa a equiparar la crueldad que esta naturaleza manifiesta en la ficción, con la de una sociedad esclavista y sanguinaria como ha sido la latinoamericana. En este medio adquiere pleno sentido la dualidad de Sarmiento: civilización o barbarie. A lo largo de la historia literaria los hechos políticos se han convertido en su trasfondo: la lucha contra el colonialismo se resolvió en un naturalismo, de estirpe liberal, “más cercano al documento de protesta que a la verdadera creación”.

También destaca que, paralelamente, junto al arquetipo de la naturaleza devoradora se creó un segundo, el del dictador; el tercero solo podía ser la masa explotada que sufría los rigores tanto de la naturaleza impenetrable como del cacique sanguinario.

²⁷ Fuentes, Carlos, *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.

3. REGIONALISMO Y COSMOPOLITISMO

Este nuevo conflicto que parece convertirse en la esencia de la narrativa a mediados del presente siglo, no resultó darse en la misma medida en todas las novelas de este periodo; dependiendo del enfoque e intención de éstas, encontramos diferencias entre las novelas “novomundistas” -la necesidad de ver y nombrar las cosas de todo un hemisferio milagroso, lo pintoresco, lo mágico de las tradiciones, el mito-; las novelas sociales, comprometidas con algún grupo social en particular, ya sean las indigenistas, aquellas que tratan el reparto de tierras o las que versan sobre la situación de los obreros urbanos; y la narrativa que, desde la introspección, trata la condición humana en un contexto universal -Bombal, Torres Bodet, Mallea, Onetti-.

Este regionalismo renovado, que se le ha dado en llamar “neorrealismo”, estaría caracterizado entonces por una convivencia entre dos aproximaciones, una de apego al nativismo o regionalismo tradicional y otra de naturaleza cosmopolita, es decir: novomundismo y cosmopolitismo, técnicas tradicionales e innovadoras, realidad exterior y búsqueda interior. Todos estos factores existen juntos, a veces en conflicto, pero otras veces en asociación directa.

Esta situación dejó paso a una generación de autores, ya maduros, cuyo mérito estriba no tanto en los temas elegidos, no precisamente nuevos para el mundo narrativo, sino en su capacidad para tratarlos de un modo original e innovador, apartándose de los relatos pintorescos de situaciones típicamente hispanoamericanas. Es el caso de M. Ángel Asturias en *El señor presidente* (1946), Agustín Yáñez en *Al filo del agua* (1947), Leopoldo Marechal en *Adán Buenosayres* (1948) y Alejo Carpentier en *El reino de este mundo* (1949).

Estas obras siguen aportando nuevas perspectivas a la dicotomía entre regionalismo y cosmopolitismo, si las vemos como continuadoras de la gran tradición de la novela de la tierra, de los mitos centrales de una América todavía vista con ojos románticos, pero también es cierto que intentan señalar lo que esa realidad novelesca tenía de retórica obsoleta. Su visión crítica se traduce en una renovación no sólo de la visión tradicional sino de un concepto del lenguaje. Desde este punto de vista, resulta interesante la opinión de Emir Rodríguez Monegal cuando, en un artículo publicado en 1967, propone una división en cuatro promociones de escritores a partir de la cuarta década de este siglo.

Partiendo de una primera promoción, conformada entre otros por los autores citados en el párrafo anterior y cuyas aportaciones fundamentales ya hemos mencionado, tendríamos una segunda promoción representada por Joao Guimaraes Rosa, Miguel Otero Silva, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, José Lezama Lima, Julio Cortázar y Juan Rulfo. “Si la promoción anterior innovó poco en la estructura exterior de la novela y se conformó con seguir los moldes más o menos tradicionales [...], las obras de esta segunda promoción se han caracterizado sobre todo por utilizar la forma novelesca como objeto del mayor cuidado narrativo.”²⁸ Efectivamente, obras como *Grande Sertao: Veredas*, *Casas muertas*, *El astillero*, *Sobre héroes y tumbas*, *Paradiso*, *Rayuela* o *Pedro Páramo*, contribuyen a crear en los escritores de la promoción siguiente una conciencia de la estructura novelesca externa y una sensibilidad para el lenguaje como materia prima de lo narrativo.

²⁸ Rodríguez Monegal, Emir: “Los nuevos novelistas”, *Mundo Nuevo*, nº 17, París, nov., 1967; citado por Aurora M^a Ocampo en *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1984, p.105.

Los autores que recogen el testigo para llevarlo a nuevas metas no son otros que José Donoso, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Guillermo Cabrera Infante y Mario Vargas Llosa, que son definidos por Monegal como “eficaces máquinas de novelar”, capacitados para manejar todas las técnicas experimentales narrativas sin que ello les impida olvidar sus realidades respectivas.

Asimismo, por su especial significación, Monegal destaca dos obras de esta tercera promoción, “Estas novelas se apoyan en una visión estrictamente lúcida del carácter ficticio de la narración. Son ante todo construcciones verbales y lo proclaman de una manera sutilmente irónica (*Cien años de soledad*) o militantemente pedagógica (*Tres tristes tigres*) [...] el ya ilustre narrador colombiano [...] está borrando por medio del lenguaje la enojosa distinción entre realidad y fantasía en la novela, para presentar -en una sola frase y en un mismo nivel metafórico- la ‘verdad’ narrativa de lo que viven y sueñan sus personajes [...] La operación que practica Cabrera Infante es más escandalosamente llamativa porque toda su novela sólo tiene sentido si se la examina como una estructura lingüística hecha a la vez de significados posibles y de sonidos ambiguos, de ritmos y de retruécanos verbales.”²⁹

Con estos antecedentes, entraríamos ya en los dominios de la cuarta y para Monegal “novísima generación”, de la que autores como los argentinos Manuel Puig y Néstor Sánchez, el cubano Severo Sarduy y el mexicano Gustavo Sainz serían sus representantes. Con sus obras, la narrativa se sitúa en un nuevo estadio en el cual lo esencial no es ni el tema, ni la construcción externa, ni siquiera los mitos; lo esencial es el lenguaje, es decir, “La novela usa la palabra no para decir algo en particular, sino para transformar la realidad lingüística narrativa misma.

²⁹ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p.106.

Esa transformación es lo que la novela `dice`, y no lo que se suele discutir in extenso: trama, personajes, anécdota, mensaje, denuncia.”³⁰

Como vemos, Monegal no maneja en ningún momento como criterio clasificador la oposición entre campo y ciudad, entre barbarie y civilización, o entre regionalismo y cosmopolitismo; ni siquiera como elementos secundarios dentro de las narraciones. Y realmente, no parece muy útil plantear estos dos factores en términos de conflicto a la hora de analizar la narrativa contemporánea. Si nos fijamos en el contexto al que se refiere como etapa final - años sesenta-, efectivamente los elementos tradicionales pierden relevancia ante el papel que tiene el lenguaje en la narrativa hispanoamericana: “Es el tema subterráneo y decisivo de la novela latinoamericana de hoy: el tema del lenguaje como lugar (espacio y tiempo) en que `realmente` ocurre la novela. El lenguaje como la realidad única de la novela.”³¹

En general, la mayoría de los comentarios en relación con la narrativa contemporánea apuntan en la misma dirección; sirva como ejemplo el testimonio dado por Raúl H. Castagnino en su artículo sobre la narrativa hispanoamericana³²: a su juicio, el verdadero cambio en la narrativa se produce a partir de los años cincuenta, con obras que manejan ya las fórmulas narrativas que luego habrían de convertirse en práctica generalizada -interés por el lenguaje, estructural no lineal, predominio de la subjetividad, etc.-³³.

³⁰ Rodríguez Monegal, *op. cit.*, p.107.

³¹ Rodríguez Monegal, *idem*, p. 110.

³² Castagnino, Raúl H, “Estado de la novela actual en Hispanoamérica”, *Cuadernos del Sur*, n° 8-9, Bahía Blanca, Argentina, Univ. Nac. del Sur, jul., 1967-jun. 1968, citado por Aurora Mª Ocampo, *op. cit.*, 1984, pp. 130-139.

³³ Curiosamente, las cuatro obras que señala como hitos significativos de esta radical transformación están relacionadas de una u otra forma con el entorno urbano: *Adán Buenosayres*, (Marechal, 1948); *Hijo de ladrón* (Manuel Rojas, 1951); *Los pasos perdidos* (Carpentier, 1953); *La región más transparente* (Fuentes, 1958).

Desde el punto de vista temático e ideológico, encuentra una clara ruptura con las formas tradicionales, que se manifiesta en “el abandono de las opciones antinómicas engendradas por el romanticismo social: civilización barbarie, pobres ricos, [...] No significa esto que tales enfrentamientos hayan perimido (sic en el original), sino que el tratamiento novelesco de tales asuntos ha hallado vías de expresión distintas de la polarización elemental.[...] La novela hispanoamericana actual es expresión de una conciencia diferente acerca de ellos; es reflejo de una nueva dialéctica que sustituye las antinomias anteriores y, sin ignorarlas, las impota en un plano estético más elevado.”³⁴.

³⁴ Castagnino, Raúl H., en Aurora M^a Ocampo, *op. cit.*, p. 136.

4. CAMBIO DE ESCENARIO

A través de este recorrido parcial por la narrativa hispanoamericana, hemos visto cómo la naturaleza ha sido tratada literariamente desde diferentes perspectivas que pasan por su mitificación, desmitificación e incluso por la mera contemplación, en tanto objeto reconocido como puramente literario. La naturaleza, como dimensión espacial en contacto con el individuo que la habita ha sido objeto de tratamiento narrativo y por supuesto en contacto con el medio urbano; ambas relaciones conflictivas en el mundo real también han tenido su representación en la ficción.

Respecto de este último conflicto, si sociológicamente nos encontramos con el fenómeno del crecimiento urbano, literariamente nos encontramos con que las ciudades entran a formar parte, poco a poco, del entramado de las novelas. Desde las novelas costumbristas y naturalistas, que se decantan por el retrato de las atmósferas urbanas -si bien es cierto que éstas aparecen contrapuestas a las rurales-, pasando por la influencia modernista, o el caso de la novela de carácter social, proletaria -cuyos personajes ya son netamente urbanos-, el espacio literario otorgado a la naturaleza va perdiendo protagonismo frente a la irrupción de la ciudad. Cronológicamente debemos situarnos en la década de los años cuarenta, que es donde se hacen más evidentes los resultados de esta evolución.

Efectivamente, el paulatino proceso de renovación literaria de la novela hispanoamericana, iniciado fundamentalmente en el periodo modernista, encuentra en la década de los años cuarenta un momento de especial relevancia. Es a partir de esta fecha en donde nos encontramos con una serie de obras, indicativas del nuevo rumbo que en lo sucesivo iban a tomar las letras en hispanoamérica. Partiremos de esta década, fecha convencional para las historias

de la literatura hispanoamericana, ya que, efectivamente, va a convertirse en el límite cronológico inicial de nuestro análisis.

La mayoría de los estudios sobre narrativa hispanoamericana coinciden en calificar esta fecha como significativa dentro del proceso de renovación de la novela, a tenor de las obras que en ella aparecieron; unas veces se registra con el nombre de neorrealismo (Fernando Alegría, 1974); otras sencillamente marca el inicio de la novela contemporánea (Jean Franco, 1993); y en otras supone un importante periodo de transición hacia la “nueva novela”.

Éste último es el caso de Marina Gálvez por ejemplo, para quien “la década de 1940 [...] marca en todo caso el inicio de un auge en el que la novela hispanoamericana alcanzará la madurez, en la instrumentalización y conceptualización de unas determinadas características ideológicas y formales propias de la Modernidad.”³⁵ Nos encontraremos con unas constantes literarias que Gálvez esquematiza así:

“[...] se abandona el interés mayoritario por los espacios geográficos rurales y naturales, así como la denuncia explícita de los problemas sociales más acuciantes; se inaugura en su lugar un nuevo paisaje -el urbano- y se recurre a nuevos temas o motivos que sin abandonar la básica preocupación social, la cual perdura en líneas generales, queda sometida a nuevos tratamientos que alejan las obras del panfleto testimonial. Por otra parte, la ampliación de dicho compromiso hacia otras áreas más universales, como son los problemas del hombre contemporáneo sujeto a una crisis de civilización ostensible en todos los órdenes.”

³⁵ Gálvez, Marina, *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, col. Historia Crítica de la Literatura Hispánica, nº 33, 1987, p. 19.

Formalmente es, sin embargo, donde el cambio se muestra más profundo. El abandono de la técnica y el estilo de la mimesis decimonónica y la adopción de normalizaciones iniciadas por la vanguardia posibilitan la aparición de nuevas poéticas narrativas.”³⁶

Nuevo espacio, nuevos compromisos y nuevos instrumentos son los elementos que, en manos de los narradores contemporáneos, nos llevan irremediabilmente a hablar de la novela de la ciudad como un hecho narrativo de singular importancia, tanto cuantitativa como cualitativamente.

Por lo que se refiere al tránsito un espacio a otro, de la novela en la que la naturaleza tenía una presencia omnipotente, para bien o para mal del hombre, hacia aquella en la que ese papel estaría desempeñado por la ciudad, ese tránsito literario ha sido interpretado de formas a veces opuestas; en líneas generales son dos las posturas mantenidas: el cambio se interpreta como meramente espacial, acorde con las circunstancias extratextuales, mientras que otros lo interpretan en términos de localismo versus universalidad. Quizá deberíamos plantear ese tránsito no tanto en función del cambio de contexto geográfico, sino con relación a la perspectiva con que se presenta la relación entre el hombre y su entorno; en definitiva se trata de dar prioridad al medio geográfico en detrimento del conflicto humano o viceversa.

Veamos algunos casos ilustrativos de ambas posturas: en su estudio sobre la narrativa hispanoamericana actual, Anita Arroyo toma en consideración la influencia determinante que el medio geográfico ha desempeñado en la novela, de tal manera que los cambios operados en él, en el mundo real, son objeto de interpretación literaria; en su opinión, en virtud de la función documental, de

³⁶ Gálvez, Marina, *op. cit.*, p. 35.

gran contenido social, que ha caracterizado siempre a la literatura hispanoamericana, hasta convertirse en una constante.

Al igual que dedica un capítulo en su estudio al Relato de la Provincia, nos encontramos con el correspondiente a la Novela de la Ciudad, al que considera como “El gran tema”, ya que constituye el núcleo mismo de la narrativa contemporánea. Para explicar el tránsito de un tipo de novela a otro, recurre a la importancia que el medio geográfico, utilizado aquí como criterio clasificador, cumple en la narrativa; obviamente cada espacio, ya sea el natural o el urbano, lleva implícito unos rasgos y valores, precisamente aquellos que dieron lugar a la dicotomía campo-ciudad.

Del ciclo que conformaron las *novelas de la tierra* “prácticamente cerrado, si no en cuanto a su temática, pues todavía se escriben novelas de escenarios naturales [...], sí de un modo absoluto en cuanto a su contenido en general y a su estilo, muy evolucionado dentro de las técnicas más modernas de la literatura contemporánea”³⁷, pasaríamos a la novela de la ciudad. En su opinión: “nuestra literatura, como fiel reflejo de la vida misma, se ha desplazado del campo a la ciudad siguiendo el ritmo con que grandes contingentes humanos de la ruralía han pasado al medio urbano”³⁸; de esta manera se justifica el tránsito de una novela a otra, es decir, la realidad social subyace en la narrativa hispanoamericana, la cual, siguiendo el curso de la vida y de la historia, ahora “tiene por marco la ciudad y por tema los intrincados problemas a que ha dado lugar el fenómeno ‘macroencefálico’ ya apuntado”³⁹ -hace referencia a fenómenos como el gigantismo de las grandes urbes, el hacinamiento, el desarraigo, etc.-.

³⁷ Arroyo, Anita, *Narrativa hispanoamericana actual*, Puerto Rico, Universidad de Puerto Rico, 1980, p. 260.

³⁸ Arroyo, Anita, *idem*, p. 260.

³⁹ Arroyo, Anita, *idem*, p. 262.

Partiendo de esta premisa, Arroyo llega hasta el peculiar conflicto humano que permea la novela de la ciudad; con ella “cambia no sólo el escenario, sino el contenido, y surgen nuevos problemas que apuntan a lo universal en la medida en que son comunes a todos los grandes conglomerados humanos [...] pérdida de identidad [...] falta de comunicación [...] soledad [...] fatalismo [...]”⁴⁰ Y reconoce que “al producirse el fenómeno de extraordinario crecimiento urbano [...] y, con el progreso material, pasar nuestra vida de la esfera más o menos rural a la urbana, es cuando precisamente nos universalizamos los americanos. De ahí la importancia del capítulo de La novela de la ciudad. Con ella entramos de lleno en el período en que nuestra literatura alcanza el rango de lo universal, porque universales son los problemas que estas novelas plantean.”⁴¹

Sin embargo, frente a esta supuesta correspondencia entre desarrollo urbano y novela urbana de carácter más universal, en oposición al localismo de la novela regional, nos encontramos con tesis que plantean la transición en otros términos.

Es el caso de la postura mantenida por Efraín kristal quien, centrándose en el caso de la narrativa peruana de los años sesenta, dominada ya por temas urbanos, afirma que “No es posible explicar la transición del indigenismo a la narrativa urbana en términos de un rechazo de lo local o regional para privilegiar una literatura más universal.”⁴²

Kristal parte de la idea de que el indigenismo literario fue fundamentalmente un fenómeno urbano, precisamente para satisfacer la curiosidad de una población urbana que desconocía la vida y la cultura del

⁴⁰ Arroyo, Anita, *op. cit.*, p. 408.

⁴¹ Arroyo, Anita, *idem*, p. 409.

⁴² Kristal, Efraín, “Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú”, *Revista de la crítica literaria latinoamericana*, año XIV, n° 27, Lima, 1er semestre de 1988, p. 58.

indígena. Siguiendo las diferentes etapas por las que el indigenismo atravesó, llegamos a su culminación con la publicación de dos novelas, emblemáticas de un período literario en Perú en el cual el tema urbano predomina; se trata de *Crónica de San Gabriel* (1960) de Julio Ramón Ribeyro y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1969) de José M^a Arguedas. Ambas significativas también en el sentido de que registran, aunque desde puntos de vista diferentes, el mismo fenómeno de crisis por el que atravesaba el mundo señorial de los Andes y que trajo como consecuencia la masiva emigración del indio, ahora desempleado, hacia las grandes ciudades. De esta nueva situación social dejarán constancia los mismos escritores “que antes habían mirado hacia los Andes para encontrar sus temas literarios” y que “miran ahora hacia sus propios ambientes cotidianos: las nuevas ciudades donde la presencia del indio recién llegado de la sierra está cambiando el paisaje urbano.”⁴³

Como vemos, nuevamente un cambio social es interpretado como motivo desencadenante, a su vez, de cambios en literatura. En este caso, el cambio demográfico que supone la llegada de los indios a las ciudades explicaría, a juicio de Kristal, tanto el final de la etapa indigenista como el inicio de la etapa urbana en la narrativa; el destino histórico del indio sería la clave que explica esta transformación. Consecuentemente, la novela urbana queda ligada de esta manera a una cuestión local, la misma que inspiró a la indigenista, y por lo tanto “la oposición entre el indigenismo como literatura local y la nueva narrativa urbana como literatura universal es una falsa oposición [...] la nueva narrativa urbana puede ser tan local o universal como la narrativa indigenista.”⁴⁴

⁴³ Kristal, Efraín, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁴ Kristal, Efraín, *idem*, p. 74.

Ángel Rama, por su parte, recoge en una antología la obra de narradores hispanoamericanos “que han emergido al libro aproximadamente desde 1964”⁴⁵. Narrativa nueva, por tanto, desde su perspectiva, que es analizada desde una postura similar a las anteriores, en la medida en que constata la interrelación entre realidad y ficción, haciendo en este caso que urbanización y modernización literaria vayan de la mano.

Asimismo nos amplía la visión cuando afirma que “El proceso de urbanización que en todos (nuevos narradores) se registra tiene un interés adjetivo solamente si se lo encara de un punto de vista temático, pero es en cambio sustantivo si se lo vincula al proceso de modernización de las formas literarias que él registra activamente. Desde luego esta modernización puede producirse sin que forzosamente obligue al traslado temático a las ciudades [...] pero lo habitual es que ambas evoluciones -formal y temática- se diseñen simultáneamente.”⁴⁶

De esta manera, el proceso de urbanización íntimamente ligado al de modernización, está, según Rama, en la base de todos los cambios temáticos y sobre todo formales que caracterizan a esta promoción de escritores.

Efectivamente, los elementos novedosos, peculiares, con los que estos nuevos narradores enriquecen el panorama narrativo, indirectamente están relacionados con el entorno urbano: nuevos narradores, en su mayoría jóvenes, irrumpen en la literatura al tomar conciencia del potencial narrativo que posee la experiencia personal, lo auténticamente vivido, no por cotidiano menos rico literariamente; de tal manera que desde la subjetividad empiezan a explorar

⁴⁵ Rama, Ángel, *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha. 1964-1980*, México, Marcha Editores, 1981.

⁴⁶ Rama, Ángel, *idem*, p. 16.

aquello que les rodea, grupos sociales, barrios, cafés, esquinas... todo ello con la lengua y las formas propias.

Jóvenes autores que, nacidos y formados en las ciudades se lanzan a dar testimonio de sus vivencias: “Ese grupo en que se registró, literariamente, la primera socialización del yo, ha sido en esta última promoción decididamente urbano. Poca sorpresa pudo causar eso en las letras argentinas, la más drástica y tempranamente urbanizadas del continente, e incluso en las mexicanas, donde la generación anterior ya había cumplido la conquista de su entorno ciudadano [...] pero fue una novedad en otras regiones latinoamericanas donde el proceso de urbanización había sido más lento y aún los escritores no estaban encerrados en el batiscafo de las urbes monstruosas [...]”⁴⁷

Sin embargo, Castagnino, en el artículo anteriormente citado, más que hablarnos de cambios del escenario físico, hace que el “escenario” humano se convierta en el elemento central: tras reconocer la incidencia predominante de la “tierra” en la narrativa, hasta prácticamente mediados del XX, a través del romanticismo, del realismo o del naturalismo, considera que para la novelística actual “la realidad no es sólo externa y visible, la física, sino también la invisible, infinita; de dimensión metafísica, [...]Y así como, en lo humano posterga las antinomias [...] tampoco ya la definen la localización geográfica -sea la sabana de Rómulo Gallegos, las plantaciones tropicales de José Eustasio Rivera o la pampa de Ricardo Güiraldes- ni el regionalismo, que pudo ser reflejo de una capititis disminutio frente a Europa.”⁴⁸

⁴⁷ Rama, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁸ Castagnino, Raúl H., en Aurora M^a Ocampo, *op. cit.*, p. 136.

Con lo cual, además de anular el valor de las oposiciones que venimos manejando, tenemos al conflicto humano como un elemento clave en la renovación de la narrativa hispanoamericana.

Este planteamiento, que deja en un segundo plano la posible influencia del medio geográfico, nos ha llevado a la esfera de la condición humana: la novela hispanoamericana “ha superado el regionalismo, el paisajismo predominante y absorbente, la temática de costumbrismo y telurismo; y ha alcanzado dimensión universal replanteando, desde perspectiva y circunstancia americanas, los problemas del hombre de siempre y, en especial, del contemporáneo [...] en las formas ligadas a la circunstancia local.” Estas palabras de Iber H. Verdugo⁴⁹ ejemplifican ese planteamiento; si antes hablábamos de regionalismo frente a cosmopolitismo, ahora estaríamos ante la dualidad regionalismo frente a universalidad, en la medida en que la narrativa, sin abandonar el carácter y los conflictos locales específicos, “ha colocado en circunstancia nuestra las manifestaciones de la condición humana universal, con lo que el conflicto local se profundiza en sus alcances de interpretación de la vida y revelación del hombre.”⁵⁰

Y precisamente, este hombre y sus circunstancias, subjetivas, que alcanza universalidad gracias a la objetivación con que opera la narrativa, es el elemento que sirve a Mario Vargas Llosa para trazar la frontera entre la vieja y la nueva novela hispanoamericana o, para utilizar su terminología, la frontera entre la novela primitiva y la novela de creación⁵¹.

⁴⁹ Verdugo, Iber H., “Perspectivas de la actual novela hispanoamericana”, *Mundo Nuevo*, n° 28, Buenos Aires, oct., 1968, en Aurora M^a Ocampo, *op. cit.* p. 169.

⁵⁰ Verdugo, Iber H., *idem*, p. 170.

⁵¹ Vargas Llosa, Mario, “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”, *Revista Universidad de México*, vol. XXIII, n° 10, México, jun., 1969, en Aurora M^a Ocampo, 1984, *op. cit.*, pp. 182-197.

La primera de ellas estaría conformada por aquellas ficciones que representaban los valores autóctonos o telúricos, en las que tanto seres, objetos y paisajes desempeñaban una función a veces decorativa, a veces de denuncia, pero en las que el conflicto principal que ilustraban no era sino el del hombre y la naturaleza enfrentados: técnica rudimentaria, autor “entrometido” que no pretende mostrar sino demostrar, temas tremendistas, conflictos arquetípicos, “rústica y bien intencionada”, “sana y gárrula” son los calificativos que, desde un punto de vista literario, merece esa novela primitiva que, a pesar de todo, es “la primera que con justicia puede ser llamada originaria de América Latina.”⁵² Y de este sombrío panorama pasamos, en opinión del autor, a la verdadera obra creativa; cronológicamente, la obra de Onetti es la que abriría el camino.⁵³

De la caracterización que hace de este tipo de ficciones, vamos a centrarnos en lo que hace referencia al aspecto que nos ocupa, es decir, hasta qué punto es determinante o no el elemento geográfico, en detrimento del conflicto humano, en la evolución de la nueva narrativa; a este respecto, Vargas Llosa mantiene que si bien en la novela *primitiva*, la naturaleza tenía un poder ambivalente sobre el hombre, aniquilador y a la vez generador, en la novela de *creación* ocurriría justo lo contrario ya que el eje de la ficción habría rotado de la naturaleza al hombre. Concretamente, dice:

“Se ha dicho que el paso de la novela primitiva a la nueva novela es una mudanza del campo a la ciudad: aquella sería rural y ésta urbana. Esto no es exacto, [...], sería más justo decir que la mudanza fue de los elementos naturales

⁵² Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 187.

⁵³ Nuevamente, obras asociadas a la urbe aparecen relacionadas con el concepto de renovación literaria. En mi opinión, la utilización de la ciudad como tema predominante, no tendría por qué suponer en sí mismo una ampliación de horizontes para la narrativa. La novela de la ciudad puede ser igualmente localista; serían el tono intimista y el interés por el conflicto humano, con los que normalmente va asociada, los que la dotarían del carácter de universalidad.

al hombre. Pero es verdad que entre los nuevos escritores hay apasionados descriptores (es decir, inventores, recreadores, intérpretes) de ciudades.”⁵⁴

Unos años antes, Alberto Zum Felde se pronunció en este mismo sentido en su libro *La narrativa en Hispanoamérica*; en la introducción del mismo nos adelantaba que “La diferencia entre la novelística de otras partes del mundo y la hispanoamericana proviene probablemente de que aquella se produce en el clima humano, específico y universal de la cultura, cuyo signo es la ciudad” mientras que la hispanoamericana “se produce en el clima especial de ese campo dialéctico de adaptación del hombre al medio primitivo, telúrico, típicamente suyo [...]”, de manera que “Las mayores novelas hispanoamericanas, así del XIX como del XX, son novelas de campo; lo territorial absorbe lo urbano.”

Zum Felde hace mención de algunas novelas y cuentos de ambiente urbano en los que, efectivamente, predomina la objetividad ambiental sobre la vida interna de los personajes; es decir, “Siempre el hombre en función del medio, el hombre como sobre-estructura psicológica características de una determinada fenomenalidad social, nacional.” Pero, avanzando en esa línea que prima lo esencial y universalmente humano de los temas y entendiendo que universalidad “no es sólo ni ante todo un término de extensión geográfica, intercontinental, sino una dimensión de orden vertical interno”, el autor destaca el ejemplo de algunas novelas. Precisamente se trata de textos cuyo valor residiría en ser ejemplos que aúnan una dimensión interior -hasta entonces rara en la narrativa- íntimamente ligada a lo que él denomina “clima universal de la cultura, el de las grandes ciudades [...]”.

A ellas otorga un papel cultural esencial, de manera que “sólo los núcleos urbanos de mayor densidad ofrecen ese clima de cultivo correspondiente a las

⁵⁴ Vargas Llosa, *op. cit.*, p. 190.

formas más agudas del arte y del pensamiento, sin que estas se den como mero fenómeno de exotismo.”⁵⁵

Al margen de cuál sea el motivo que impulsa a los narradores a trasladar su campo de acción a las ciudades, al margen de la universalidad o no de los temas asociados a ellas, al margen del protagonismo del individuo frente al paisaje, lo cierto es que, como hemos ido apreciando, se produce un cambio de escenario literario. El cual, en general, coincide cronológicamente con un momento histórico caracterizado por la modernización de las sociedades y que literariamente hablando se traduce en una renovación formal y de contenido de la narrativa hispanoamericana. La ciudad como, casi exclusivo, escenario y la “fauna humana” que acoge y moldea, serán los grandes ejes en torno a los cuales girará la narrativa contemporánea.

⁵⁵ Zum Felde, Alberto, *La narrativa en Hispanoamérica*, España, Aguilar, 1964. Las citas pertenecen a la Introducción, pp. 9-36.

CONCLUSIONES PARCIALES I

Novela de la ciudad: delimitación del concepto

... hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras: los otros,
y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros,
un yo a la deriva,
hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada por sus tercos fantasmas, regida por su despótica memoria,
la ciudad con la que hablo cuando no hablo con nadie y que ahora me dicta estas palabras insomnes, ...

Octavio Paz

Novela de la ciudad: delimitación del concepto

Ya hemos visto cómo la ciudad se convierte en una categoría perfectamente válida para denominar un escenario real de cultura y poder. A su vez, esta categoría puede ser reelaborada por la literatura, pasando a convertirse en imagen, en algunos casos en una poderosa metáfora, dentro ya de su nueva dimensión ficticia. Para empezar con nuestra delimitación del concepto de novela urbana, merece la pena profundizar en este aspecto.

Las posibilidades que ofrecía la ciudad dentro de la ficción fueron captadas por los narradores hispanoamericanos en un determinado momento histórico, sin embargo, no debemos olvidar la presencia de este hecho en los demás contextos literarios; efectivamente, aunque el nuestro sea el de la narrativa contemporánea hispanoamericana, creo que puede sernos muy útil ampliar nuestra perspectiva para encontrar explicación al fenómeno de la novela de la ciudad.

En primer lugar, podemos fijarnos en el ámbito de la poesía hispánica; en cómo los poetas tomaron conciencia del potencial poético de la ciudad. De todo ello nos ilustra un interesante ensayo de Dionisio Cañas en el que trata de ver cuál ha sido la relación entre el poeta y la ciudad y, en particular, la de los poetas hispanos con Nueva York.

Cañas se refiere de esta manera al concepto de poesía de la ciudad: “es aquella que se fundamenta sobre las relaciones entre un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes. Dichas relaciones van desde el rechazo más absoluto de la urbe hasta su aceptación complacida; con la condición de que, implícita o explícitamente, quede expresado el diálogo, o su negación entre ciudad y sujeto poético. De igual modo, el tratamiento de este conflictivo intercambio puede ser tanto referencial como imaginativo, ambiguo

en sus posturas como íntimo y positivo. [...] Consideramos la ciudad como parte de un dispositivo, un disparadero, del fluir poético, no exclusivamente como un espacio referencial. Si la imaginación es, en parte, una forma de defensa contra la realidad (no una evasión de ella), el objeto que desencadena este mecanismo de defensa imaginativa, en el caso de nuestros poetas, es la ciudad.”¹

A continuación revisa la relación entre poeta y ciudad a lo largo de diferentes periodos históricos, que van desde el Renacimiento hasta la posmodernidad. Tomando como referencia los años cuarenta, por ser estos momentos de cambio, Cañas recoge unas palabras de Octavio Paz a propósito de las diferencias entre la poesía hispánica escrita antes y después de esos años, palabras que para nosotros son especialmente significativas. Aunque Cañas advierte ciertos olvidos en el texto, que provocan una visión “pastoral-mental” de lo que pueda ser la poesía de la ciudad, reconoce no obstante su valor y validez interpretativa:

“[...] las oposiciones no son menos sino más acusadas que las afinidades. No obstante, me arriesgaré a mencionar una característica que me parece central: la ciudad. No agota todas las diferencias, pero es un buen ejemplo del cambio de actitudes. La ciudad no como un horizonte ni un espectáculo, a la manera de los poetas de 1920, extasiados ante los anuncios luminosos, las estaciones de ferrocarril y los autos de carreras. Tampoco me refiero a la ciudad de Baudelaire y los simbolistas, en la que “el alumbrado de gas borra las señas del pecado original”. Hablo de la ciudad contemporánea, en perpetua construcción y destrucción, novedad de hoy y ruina de pasado mañana; la ciudad vivida o, más bien, convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, restaurantes, salas de conciertos, teatros reuniones políticas, bares, apartamentos minúsculos en

¹ Cañas, Dionisio, *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 17-18.

edificios inmensos; la ciudad enorme y cambiante, reducida a un cuarto de unos cuantos metros cuadrados e inacabable como una galaxia; la ciudad de la que no podemos salir nunca sin caer en otra idéntica aunque sea distinta; la ciudad, realidad inmensa y diaria que se resume en dos palabras: *los otros*. Un ellos que es siempre un yo cercenado de un nosotros, un yo a la deriva. [...] El poeta contemporáneo es la soledad promiscua del que camina perdido en la multitud. [...] El equivalente del poema pastoril es la meditación solitaria en el bar, en el parque público o en un jardín de los suburbios. Nuestra naturaleza es mental: no es aquello a lo que nos enfrentamos sino aquello que pensamos, soñamos y deseamos. Pero la ciudad no es mental; es nuestra realidad: nuestra selva, nuestra estepa y nuestra colina.”²

Salvando las peculiaridades del género poético, lo que Paz atribuye al poeta contemporáneo bien puede ser aplicado al novelista, al fin y al cabo la ciudad que miran es la misma; en definitiva, la concepción de “poesía de la ciudad” coincidiría en esencia con la de “novela de la ciudad”.

También contamos con otro ensayo que puede aportarnos valiosas ideas; si bien se centra en el caso de la narrativa europea y norteamericana, como decíamos, puede sernos igualmente útil para nuestra caracterización, dada la universalidad de los conceptos que maneja. Me refiero al libro de Burton Pike titulado *The image of the city in modern literature*³. Sin pretender hacer crítica literaria, el autor revisa el tope retórico de la ciudad, tal y como fue concebido por la literatura europea y norteamericana desde finales del siglo XVIII hasta principios del XX.

² Paz, Octavio, “Laurel y la poesía moderna” en *Sombras de obras*, citado por Dionisio Cañas en, *op. cit.*, p. 41.

³ Pike, Burton, *The image of the city in modern literature*, Princenton University Press, 1981.

Para el autor, la ciudad ha sido siempre una poderosa imagen en literatura, utilizada desde los comienzos, se convirtió en metáfora de fuertes ambivalencias: corrupción, perversión, poder, destrucción, revelación, etc., en fin, los males de la naturaleza humana frente a aquellas ciudades ideales, siempre postergadas a un futuro vago. Quizá es que la principal fascinación de la ciudad, ya sea la real o la de ficción, es que ella encarna los sentimientos contradictorios del hombre hacia la civilización que él mismo ha creado y la cultura a la que pertenece. Paralelamente, a lo largo de la historia, la ciudad en literatura ha pasado de ser la representación abstracta del orden ideal renacentista a ser el lugar real en el que los individuos enfrentan día a día su drama cotidiano.

Técnicamente, para el escritor la ciudad es también un mecanismo ideal que le permite aglutinar diversos personajes, situaciones y actos. Así, según Pike, el narrador puede adoptar tres posturas para construir su imagen de la ciudad:

- a) narrador desde arriba que adopta una actitud contemplativa,
- b) narrador desde el nivel de la calle, que experimenta activamente,
- c) narrador desde abajo, que se sitúa más cerca de la esfera del mito y el instinto.

Siguiendo el planteamiento de Blanche Housman Gelfant en lo que respecta a su tipología de la novela urbana⁴, Pike retoma su división que establece los tres tipos siguientes:

- 1) *Portrait novel*; que revela la ciudad sólo a través de las luchas de un individuo protagonista, a modo de novela de iniciación.

⁴ Gelfant analiza este tipo de novela en *The American City Novel*, Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1954, p. 11; citado por Burton Pike, *op. cit.*, p. 10. La autora analiza también este tema en *The American city novel 1900-1940; a study of the literary treatment of the city in Dreiser, Dos Passos and Farrell*, The Univ. of Wisconsin-Madison, 1951.

2) *Synoptic novel*; en la que se utilizan múltiples puntos de vista para crear una visión total de la ciudad, siendo ésta la que funciona como “héroe”.

3) *Ecological novel*; que se centra en un espacio mínimo y explora en detalle los hábitos propios de ese lugar.

Desde un punto de vista diacrónico y tomando como eje la época renacentista, resalta un antes en el que la ciudad operaba como imagen de la comunidad y un después en el que prevalece ya la experiencia del individuo; lo que en el siglo XIX se traduce en la soledad del individuo urbano que observa a la comunidad que le rodea. Ese contexto propició la aparición de dos tipos extremos de actores: por un lado el individuo de clase media aislado y alienado - con sus raíces en el Romanticismo- y por otro, una muchedumbre de gente -masa indiferenciada- actuando como personaje colectivo. Es decir, prevalece un patrón literario según el cual se reduce radicalmente el poder y el alcance del héroe de ficción, ahora se trata de hombrecillos alienados e impotentes, envueltos en la atmósfera urbana, es el exiliado intraurbano, el “outsider”.

Paralelamente, los propios efectos del desarrollo urbano -cambios en su fisonomía, adelantos técnicos, etc.- provocarían el paso de una ciudad como espacio estático a otra en continuo proceso de transformación: en literatura, el resultado es una ciudad fragmentada y “transparente” en vez de coherente y tangible -antecedentes de Joyce, Woolf, Kafka o Eliot-.

En cuanto a la ciudad como referente espacial y temporal, Pike mantiene que, puesto que para la narrativa urbana el referente empírico es un objeto físico en el espacio, esta narrativa es de forma inherente una imagen espacial. Sin embargo, nos encontramos con ciudades literarias “etéreas o incorpóreas” que no reflejan sino fugacidad -el Londres de Joyce o la Venecia de Proust-. Esto, debido a que, frente al concepto de espacio predomina el de tiempo, como una

convención cultural que determina la forma en que miramos el mundo espacial y pensamos sobre él.

En este extracto han aparecido apuntados algunos de los aspectos fundamentales que caracterizan a la novela de la ciudad; los tendremos presentes a partir de ahora para ir constatando su validez en el contexto literario que nos ocupa.

Por el momento, para nuestro análisis, asumiremos que la novela urbana implica la irrupción de una nueva óptica en la narrativa contemporánea hispanoamericana. Las historias y estudios críticos que he revisado -a algunos de los cuales me he ido refiriendo en los apartados anteriores- generalmente hacen mención de la importancia que el elemento urbano ha tenido en la narrativa, sobre todo a partir de la cuarta década de nuestro siglo: tanto si se trata de análisis que se basan en criterios temáticos y le dedican un capítulo o un apartado, como los que hacen su revisión siguiendo un orden cronológico y detectan su mayor o menor relevancia en cada una de los periodos.

Sin embargo, en vez de reproducir lo que estos estudios han concluido, creo que será más acertado, metodológicamente hablando, servirnos de las propias novelas. En función de la aportación particular, es decir, de la interpretación poética de la ciudad que cada texto aporte individualmente, veremos si nos es factible conformar un todo homogéneo, susceptible de ser clasificado como corriente; o por el contrario, se trata de visiones aisladas que, fortuitamente, coinciden en ciertos aspectos.

La selección de novelas que he realizado no ha pretendido ser exhaustiva. Puesto que mi primer objetivo era encontrar aquellos textos que justificaran la existencia o no de una corriente urbana, creo que, para este propósito, los que están son lo suficientemente significativos y representativos; en segundo lugar, y

a la luz de esos textos, pretendía definir de una forma más precisa el concepto de novela de la ciudad aquí esbozado, en vista de la ambigüedad, por no decir ausencia, de una verdadera caracterización del mismo. Por ello, me he centrado sobre todo en las novelas publicadas a partir de los años cuarenta, ya que, como hemos visto, es en este período donde el elemento urbano ya constituye un elemento recurrente; tal fecha ha de verse como límite y no como una limitación que cierre las puertas a novelas publicadas con anterioridad y que, sin embargo, supusieran las primeras aportaciones.

En cuanto a su lugar de publicación, la selección me venía dada; predominan las argentinas y las mexicanas -aunque de éstas no nos ocuparemos en este capítulo- y en segundo término -por razones cuantitativas, lógicamente- peruanas y chilenas. Este hecho obedece a razones que tienen que ver con el grado y el ritmo de desarrollo urbano alcanzado en cada país; rasgos éstos que, como hemos visto, se relacionan directamente con la aparición de este tipo de novelas.

CAPÍTULO II

1. UNA CIUDAD, UN DRAMA

Desde Buenos Aires a la Ciudad de México o La Habana, la mayoría de las grandes urbes latinoamericanas han pasado a convertirse en topo retórico en una serie de novelas que han sido capaces de transformar esas ciudades empíricas en espacios verbales peculiares. Cada narrador, como creador de mundos que es, capta ahora su entorno urbano y percibe y construye una imagen de él, subjetiva por supuesto, pero que en muchos aspectos coincide con las “subjetividades” de otros creadores coetáneos; quizá porque todos ellos manejan las mismas convenciones culturales que les son propias a las grandes urbes.

Paso a paso, la ciudad de ficción fue convirtiéndose en una entidad mítica, cargada de una simbología propia. Unas veces imaginada como la representación del orden-ideal, la nueva Arcadia, y otras como el lugar moderno, sin más, en el que los individuos sufren sus dramas cotidianos. Pero también nos encontramos con la ciudad suma de ambas visiones, por qué no, en la ciudad moderna todo es posible.

Pero bajo esta heterogeneidad de planteamientos, subyace una cuestión que para nosotros se convierte en premisa metodológica: el paisaje urbano, en los diferentes modos en que ha sido aprehendido por la narrativa, adquirirá verdadero valor literario cuando asuma un valor dramático. Es decir, cuando se muestre o se sienta como actuando en la acción o en el carácter de los personajes, en el asunto o incluso en la estructura de la novela.

Ese es el caso de varias novelas citadas habitualmente como representativas del denominado “boom” de las letras hispanoamericanas y que han contribuido al desarrollo de la novela urbana. Sin embargo, advertiremos que entre los autores

mencionados o las novelas seleccionadas, no analizaremos precisamente esos grandes hitos. Como comentábamos en los preliminares, hemos optado por tomar en consideración aquellos autores que, en cierta medida, se han visto opacados por la aplastante presencia de los autores del “boom” y, en consecuencia, sus textos no han sido analizados tan en profundidad. No nos fijaremos, por tanto, en el grado de recepción de los textos sino en su valor en tanto novelas de la ciudad. Así explicamos la ausencia de autores como Borges (1899-1986) quien, según Carlos Fuentes, “fue el surtidor de esta modernidad narrativa”¹; modernidad que entiende en relación con fenómenos tales como el del crecimiento de las ciudades, la aparición de unas clases sociales peculiares y con un espíritu creador más universal.

Desde esta perspectiva podríamos hablar del caso de Guillermo Cabrera Infante (1929) y su pasión por “su” ciudad: “...de entre todos los lugares del mundo –es decir, de La Habana-”. El autor le ha demostrado su fidelidad, brindándole emocionado homenaje en novelas como *Tres tristes tigres* (1964) o *La Habana para un infante difunto* (1979). Bastaría con estos dos ejemplos para comprender cómo la ciudad puede protagonizar una historia, impregnar el relato o incluso condicionar un discurso.

Más al sur, “con la transparente bruma de Buenos Aires velando la silueta de los rascacielos contra los grandes nubarrones tormentosos del oeste...”, cambiamos de paisaje y de protagonista; es una Babilonia peculiar “la ciudad gallega más grande del mundo” que recrea Ernesto Sábato (1911) en la novela *Sobre héroes y tumbas* (1961) y que también aparecerá en el *Diario de la guerra del cerdo* (1969) de Adolfo Bioy Casares (1914) o compartiendo protagonismo con París en

¹ Fuentes, Carlos, “Aparece la ciudad”, en *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la*

la *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar (1914-1984). Lima también forma parte de nuestro imaginario colectivo gracias, sobre todo, a Mario Vargas Llosa (1936) y *La ciudad y los perros* (1962); lo mismo ocurre con Caracas, ante la cual se expresa así el protagonista de *País portátil* (1968): “¿Es ésta la ciudad maldita perseguida por la furia de Dios?”. Esta novela de Adriano González León recrea una ciudad cruda y violenta, “¿ciudad mística? Ciudad de mierda, mejor...”, y sin embargo lo suficientemente atrayente y misteriosa como para ser fuente de inspiración.

Justificadas estas ausencias, nos centraremos ya en nuestra selección de novelas que a continuación analizamos²; hemos tenido en cuenta tres tipos de criterios que si bien obedecen a coordenadas diferentes (cronológicas, geográficas y técnicas) resultan estar entrecruzadas, de manera que unas nos van conduciendo a otras.

En el capítulo anterior justificábamos el límite cronológico de la década de los años cuarenta por ser en ella donde empieza a tratarse de manera recurrente el tema urbano; geográficamente, este fenómeno literario se localizará principalmente en aquellas ciudades con un grado de modernización mayor y por último, cuanto mayor sea el protagonismo de la ciudad en la vida de un país, mayores serán las oportunidades de elaboración literaria de ésta, en el sentido de que los creadores sentirán su presencia lo suficientemente cerca como para reflexionar sobre ella y dotarla de un valor retórico; en definitiva dotarla del valor dramático que mencionábamos anteriormente.

novela hispanoamericana, México, FCE, col. Tierra Firme, 1990, p. 22.

² Obviamente, la mera tarea de hacer un rastreo exhaustivo por la narrativa hispanoamericana de los últimos cincuenta años merecería, por sí sola, ser objeto de un estudio independiente. Sin embargo, creo que las novelas aquí seleccionadas son, además de necesarias, suficientes para realizar nuestro repaso comparativo de la presencia de la ciudad en la novela hispanoamericana.

2. NUEVAS PERSPECTIVAS. MIRAR HACIA DENTRO

Los temas de la ciudad, todo lo que constituye el sustrato de la existencia ciudadana, ya había sido abordado en cierta manera por el naturalismo y el realismo finisecular, por autores como los argentinos Carlos M^a Ocantos, Lucio Vicente López y posteriormente Cambaceres (1843-1888) con *Sin rumbo* (1885) y *En la sangre* (1887); y Manuel Gálvez; el mexicano Federico Gamboa (1864-1939) con *Santa* (1903); el brasileño Machado de Assis; el venezolano Rufino Blanco Fombona o el chileno Joaquín Edwards Bello(1888-1968) con *El roto* (1920).

Ciertamente, todos ellos optan por una atmósfera urbana y lo que ella conlleva; sin embargo, sus inquietudes temáticas se fueron empobreciendo poco a poco en años posteriores. Abusando de esquemas prefabricados se llegó a novelas de simple denuncia social, -más que novelas de la ciudad serían de tema político y social desde un punto de vista urbano, con un mensaje más social que literario- o en novelas de un fácil pintoresquismo y, en numerosos casos, sin mayores ambiciones estéticas.

Como reconoce Bellini, la novela de la ciudad puede tener un valor “a la hora de poner de relieve la situación atormentada de una sociedad en formación, desorientada ante los cambios que conllevan los tiempos nuevos; también revela la fealdad y las miserias de un mundo ínfimo que la riqueza y el bienestar de unos cuantos privilegiados parecía haber ocultado bajo las apariencias de un falso esplendor”³.

³ Bellini, Giuseppe, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985, p. 497.

Pero las ciudades iberoamericanas eran algo más que una amalgama étnica o un cuadro de costumbres a la espera de ser descritos; en su seno latía una verdadera filosofía de vida, una peculiar idiosincrasia urbana que necesitaba ser captada y transformada en palabras. Quienes primero parecen llevar a cabo esta labor son dos escritores argentinos; se trata de Roberto Arlt (1900- 1942) y Eduardo Mallea (1903-1982). Pero ambos son destacables, además, por la forma en que lo hicieron; su mayor originalidad residiría, a priori, en haber incorporado a la temática urbana la penetración psicológica y las angustias existenciales. Y es que, al igual que de la novela criollista había surgido la conciencia de la tierra, de la nueva novela surge la conciencia del ser humano. Hay que reconocer que estas preocupaciones introspectivas por la condición humana no eran precisamente nuevas para la narrativa, como bien atestiguan numerosas novelas de la literatura rusa por ejemplo, pero lo que sí es cierto es que hasta ese momento parecían ser ajenas a la narrativa en Iberoamérica.

Los siete locos (1929) de Arlt, y *La bahía del silencio* (1940) de Mallea serían dos claros ejemplos de esta nueva inyección de vida-s a la narrativa que nos ocupa. Posteriormente, Onetti (1909) recogerá este legado enriqueciéndolo con su peculiar visión; de toda su narrativa valgan como muestra dos de sus novelas: *Tierra de nadie* (1941) y *La vida breve* (1950). En cierta manera, continuador de todos ellos nos encontramos con la figura de Marechal; de él analizaremos su compleja novela *Adán Buenosayres* (1948).

3. ROBERTO ARLT

En 1926 se publican *El juguete rabioso* y *Don Segundo Sombra*; si la segunda representa el modelo de la literatura argentina consagrada, contando hechos que pertenecen a la Argentina rural, a un mundo tradicional y previsible, Arlt irrumpe en el mismo año con una estética nueva, con una prosa aparentemente desmañada y violenta, para hablarnos sobre uno de los lados más oscuros de Buenos Aires.

Tres años más tarde, otra novela de Arlt, *Los siete locos* coincide con la publicación de otro hito para la “narrativa de la tierra”, se trata de *Doña Bárbara*. Si en ésta la selva aparece como el elemento devastador, capaz de devorar al hombre, en la novela de Arlt será el propio hombre quien se devore a sí mismo, librado como está a sus pasiones y a su propia angustia.

Arlt se convierte de esta manera en un innovador de las letras argentinas en particular, y latinoamericanas en general. En este caso, la innovación supone por una parte, un nuevo enfoque en la temática propia de la narrativa urbana, y por otra el manejo de una estética diferente. Maestro para unos y sencillamente mal escritor para otros, no entraremos aquí a juzgar su eficacia como escritor, sólo constataremos el hecho de que la mayoría de la crítica reconoce en él a un introductor de elementos novedosos para la novela, pero no todos parecen dispuestos a reconocerle un valor inaugural en el proceso de transformación a la “nueva novela”.

En cuanto a las innovaciones temáticas debemos reconocerle su labor como conjugador de preocupaciones metafísicas y sociales que, entre otros, le permitieron

plantear temas como los del mal, la alienación o la angustia existencial. En el momento en que los personajes son conscientes de su existir urbano, la coyuntura política o social impuesta por la ciudad puede pasar a un segundo plano y es aquí donde Arlt, según mi criterio, desempeñaría un papel original. Gracias al protagonismo que Arlt otorga a los problemas humanos, en detrimento de las situaciones locales, se puede decir que la narrativa urbana adquiere proyección universal.

En cuanto a las innovaciones estilísticas, bajo la apariencia de un caos estructural y lingüístico, atribuible en principio a la ineficacia de un narrador incapaz de crear un mundo verosímil, puede que, sin embargo, estemos ante un plan premeditado. Así, las reiteradas infracciones a la ortodoxia sintáctica, los fallos estructurales o una escritura apresurada son rasgos que podemos apreciar tanto en *Los siete locos* como en *Los lanzallamas*; rasgos que fueron calificados por escritores como Cortázar como signos evidentes de una saludable heterogeneidad, mientras que críticos como Anderson Imbert ven en ellos el ejemplo de una escritura incoherente.

Otro ejemplo de argumentación favorable es la que mantiene Maryse Renaud al afirmar que “ las disonancias, las rupturas de tono, las fantasías socio-políticas, [...] todo ello remite a una muy coherente visión del mundo urbano. La estrecha imbricación de todas las piezas del conjunto, la implacable concatenación de los diversos componentes de la ficción [...], no son nada casuales. Se ajustan a un análisis lúcido de un momento histórico-social específico en el que la civilización

urbana e industrial va afirmándose y fuera del cual no puede comprenderse realmente el alcance de la problemática arltiana”.⁴

Ciertamente, ambas novelas siguen un esquema puramente accidental, en el caso de *Los siete locos* el autor divide la novela en tres capítulos, subdivididos en fragmentos narrativos breves que vendrían a ser escenas sin un orden lineal estricto. En cuanto al tratamiento del tiempo, Arlt maneja un tiempo correspondiente a la historia (cronológico), otro correspondiente a la narración (acción) junto con el correspondiente al tiempo interior de los personajes. Cabe destacar la utilización del denominado “Comentador”, en calidad de narrador de la historia; un narrador omnisciente cargado de subjetividad que unas veces cede la palabra a los personajes y otras completa su discurso. Estos son algunos ejemplos, que en la novela aparecen como notas al pie de página:

“*Nota del comentador: Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea del crimen no existiría en él en una forma subconsciente, lo que explicaría su pasividad frente a la agresión de Barsut.”⁵

“*Nota del comentador: Dos explicaciones me dio Erdosain respecto a esta comedia. La primera es que sentía un placer inmenso en simular un estado de locura [...] y me manifestó que al descender de la acacia estaba avergonzado [...]”⁶

O bien, formando parte del propio texto:

⁴ Renaud, Maryse, “La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano”, en *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Rosalba Campra, coord., Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989, p. 196.

⁵ Arlt, Roberto, *Los siete locos*, Madrid, Edic. Cátedra, 1992, p. 149.

⁶ Arlt, Roberto, *idem*, p. 171.

“En el curso de esta historia he olvidado decir que cuando Erdosain se entusiasmaba, giraba en torno de la idea eje con palabras numerosas. Necesitaba agotar todas las posibilidades de expresión, poseído por ese frenesí lento que a través de las frases le daba a él la conciencia de ser un hombre extraordinario y no un desdichado... ¿de dónde sacaba ese hombre energías para soportar su espectáculo tanto tiempo?”.⁷

La línea argumental de *Los siete locos* se centra en el personaje de Erdosain, quien se autodefine como “yo soy el hombre sórdido y cobarde de la ciudad⁸”; un verdadero antihéroe que vive en una “zona de angustia” porque trata de adaptarse a las instituciones de la sociedad.

Acusado de un desfalco y abandonado por su esposa, el protagonista se convierte en un rebelde capaz de cualquier acción que ponga de manifiesto lo absurdas que son las instituciones sociales. Ya fuera de la ley, encuentra en el Astrólogo a la persona con la que fraguar un plan para salvar a la humanidad; a través de sueños y fantasías planean terminar con los vicios que padecen a causa de la sociedad capitalista. El método, bien podría ser el exilio personal, la fuga, el suicidio o directamente liquidar al enemigo, en este caso por medio de gases, microbios y organizaciones secretas:

“Lo que proyecta el Astrólogo es la salvación del alma de los hombres agotados por la mecanización de nuestra civilización [...] En último extremo sembraremos bombas de trinitrotolueno para divertirnos un poco con el espanto de

⁷ Arlt, Roberto, *op. cit.*, p. 150.

⁸ Arlt, Roberto, *idem*, p. 241.

la canalla [...] Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre; lo moldean cobarde, astuto, envidioso, y es la envidia la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardía”⁹

Arlt deja claro que esta situación a la que han llegado los personajes es el producto de un entorno urbano que destruye las relaciones naturales y actúa como fuerza centrífuga. El protagonismo de la ciudad en sus novelas se hace evidente no sólo con su presencia explícita en el texto sino también por la omisión que se hace del resto de la geografía argentina; es como si más allá de la capital todo le resultara ajeno al autor. En este sentido, son muy significativas ciertas descripciones en las que queda patente que para el protagonista los elementos urbanísticos, la fisonomía propia de una urbe moderna, suponen para él la medida de sus pensamientos:

“Erdosain se levantó, envarado por una alucinación. Veía a su desdichada esposa en los tumultos monstruosos de las ciudades de portland y de hierro, cruzando diagonales oscuras a la oblicua sombra de los rascacielos, bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión, entre una multitud de hombres de negocios protegidos por paraguas.”¹⁰

Pero Arlt no se limita a hacernos descripciones ilustrativas de la geografía urbana, de sus avenidas, sus edificios funcionales o de los lugares públicos y privados sino que más bien, este espacio externo aparecerá entremezclado irremediabilmente con otro interno: con el espacio mental de los personajes.

⁹ Arlt, Roberto, *op. cit.*, pp. 238-240.

¹⁰ Arlt, Roberto, *idem*, p. 136.

“A las dos de la madrugada, aún andaba Erdosain entre murallas de viento, por las calles del centro [...] En ese momento no tenía rumbos [...] Sonámbulo, marchaba con los ojos inmóviles en las flechas niqueladas que en los cascos de los vigilantes hacían relucir en las bocacalles, los cilindros de luz que caían de los arcos voltaicos [...] Así venía de Plaza de Mayo, y ahora, por Cangallo, dejaba atrás la estación del Once. Una tristeza horrible estaba en él [...] Silencioso, a su lado, rodaba un automóvil en veloz desaparición, y Erdosain pensaba en la dicha que no tendría nunca y en su juventud perdida, y su sombra se adelantaba rápidamente en las baldosas [...]”¹¹.

Y mientras se produce esta ósmosis total entre los individuos y la ciudad, Buenos Aires es antropomorfizada, actuando sobre ellos bajo la apariencia de un ser vivo y cruel. Efectivamente, domina la imagen de una ciudad destructora y violenta; Buenos Aires se convierte en una verdadera corte de los milagros alucinante, donde los marginados, los desheredados y los frustrados, se sienten atrapados en una red tendida por la urbe y de la cual sólo se puede esperar el fracaso. Este motivo de la creación de una sociedad al margen de la oficial, lo encontraremos también en novelas como *Sobre héroes y tumbas* de Sábato o en *Diario de la guerra del cerdo* de Bioy Casares.

Pero si los cambios que acarrea la modernidad despiertan miedo, al mismo tiempo no dejan de inspirar esa admiración ante lo nuevo. Quizá por eso, el protagonista de *Los siete locos*: “necesita recorrerla [la ciudad], nombrarla y sus descripciones son [...] un reflejo de su ánimo, sólo que aquí, acusando sensaciones físicas, soportando corporalmente su angustia en medio de una ‘multitud silenciosa’

¹¹ Arlt, Roberto, *op. cit.*, p. 274.

que se arrastra día a día por las calles de esa ciudad canalla. O se refugia en lugares sórdidos, en antros [...] donde los humillados juntan sus rencores y se hunden en el mutismo escuchando el tango carcelario.”¹²

“Vagabundeó toda la tarde. Tenía necesidad de estar solo, de olvidarse de las voces humanas y de sentirse tan desligado de lo que lo rodeaba como un forastero en una ciudad en cuya estación perdió el tren [...]. Anduvo [...] apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados. Sus pies, en las veredas blancas, hacían crujir las hojas de los plátanos, y fijaba la mirada en los ovalados cristales de las grandes ventanas, azogados por la blancura de las cortinas interiores. Aquél era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía, otro mundo para el que ahora sentía latir su corazón con palpitaciones lentas y pesadas”¹³.

¹² Guzmán, Flora, prólogo a *Los siete locos*, Madrid, Edic. Cátedra, 1992, p. 58.

¹³ Arlt, Roberto, *op. cit.*, p. 102.

4. EDUARDO MALLEA

Las primeras obras de Mallea aparecieron durante los años vanguardistas de la década de los veinte. Dedicado al ensayo y a la ficción, el peso de la carga ideológica impregna a ambos, de tal manera que sus novelas bien podrían ser consideradas como de tesis, en algunos casos más cercanas al ensayo que a la novela propiamente dicha. De cualquier manera, en todas ellas se advierte un interés primordial por la novelización del modo de ser argentino, por su psicología social y en última instancia, por abstracción, un interés por la existencia del hombre contemporáneo.

Analizar y retratar la conciencia argentina, hasta poder descubrir su verdadera cara, no la externa sino la interna, la que resulta “invisible” según sus palabras, resulta ser el interés primordial no sólo del Mallea ensayista sino también del Mallea novelista. En su caso es casi hablar de lo mismo, puesto que, como decíamos, las características del género ensayístico y el novelesco se entremezclan en su obra.

Esa preocupación casi exclusiva por la verdadera idiosincrasia argentina y por las relaciones de los individuos con las fuerzas sociales, hacen que, desde su ensayo *Historia de una pasión argentina* (1937), especie de autobiografía espiritual-intelectual, hasta sus novelas posteriores, los personajes no sean más que pretextos para plasmar sus tesis ideológicas, vehículos de las ideas del autor. Esto es lo que ocurrirá en *La bahía del silencio* (1940), la cual continúa con esa novelización de la vida argentina iniciada por la obra anterior.

Novelas posteriores como *Todo Verdor Perecerá* (1941), *Las Águilas* (1945), *La Torre* (1951) o *Simbad* (1957), demuestran una evolución en el sentido de que logran alcanzar mayor rigor novelesco y estético; aunque siguen centradas en la problemática realidad argentina, el elemento intelectual ya no aparece expuesto en forma dialéctica. Además, consiguen dotarlas de una proyección universal más allá de los límites geográficos del país; efectivamente, la creación de una mayor variedad de personajes tipo, dotados a su vez de una mayor densidad psicológica, aunque inmersos en la realidad argentina, favorece una lectura más abierta en el sentido de que dichos personajes y sus circunstancias son fácilmente extrapolables a otros ámbitos. Es decir, pasan a convertirse en un ejemplo más del hombre, cualquiera que sea su nacionalidad, que lucha por encontrar su verdadera identidad y resolver su agonía existencial.

El hombre argentino de Mallea se convierte así en ciudadano del mundo; pero ¿cuál puede ser el medio en el que se desenvuelva, su hábitat por excelencia? La ciudad es la respuesta, y en su caso Buenos Aires. Manteniendo siempre una visión dramática y pesimista, la ciudad hostil de Arlt sigue presente; invirtiendo los valores que Sarmiento había otorgado a los dos entornos representativos de los polos barbarie y civilización, la ciudad de Mallea es ahora la “bárbara” y el campo constituye la mejor reserva de lo más genuina y auténticamente nacional.

Según Mallea, en esta búsqueda de la autenticidad, el hombre deberá discernir entre lo que él denomina “lo visible” y “lo invisible” de la realidad. En líneas generales, el primer concepto aludiría a todo lo superficial, a los falsos valores sociales, al desconocimiento que los individuos tienen de sí mismos, mientras que el segundo representa lo profundo, la verdadera esencia de la argentinidad. Así, tanto la búsqueda del “ser argentino” como la radiografía social

de la urbe aparecerán aunadas en sus novelas, como es el caso de *La bahía del silencio*.

Con el propósito de corroborar esta afirmación, he seleccionado un fragmento de esta novela; además, puesto que en él aparecen una serie de rasgos que se convierten en una constante a lo largo de todo el texto, resulta ser lo suficientemente ilustrativo como para darnos pie para realizar un análisis de la novela desde el punto de vista del tratamiento narrativo dado a la ciudad. Independientemente de que éste sea un aspecto muy importante del discurso narrativo, es evidente que la complejidad del texto permite otras múltiples aproximaciones y desde diferentes perspectivas.

El fragmento pertenece a la primera parte de la novela, de las tres en que está dividida; en realidad su estructuración obedece a tres etapas vitales por las que atraviesa su protagonista, el escritor Martín Tregua: la primera, “Los jóvenes”, se corresponde con el compromiso juvenil, la segunda, “Las islas”, con su experiencia europea y la tercera, “Los derrotados”, con la vuelta a Buenos Aires del protagonista.¹⁴

“Una inmensa multitud se movía en la capital. La ambición era una ola; la furiosa actividad, un río precipitado. Densas masas de urgidos y de ambiciosos confluían y refluían como cuantiosas migraciones en las infinitas redes de coches y tranvías. En los alrededores del Jardín Zoológico trabajaba el corazón latiente, la

¹⁴ Hay que destacar la recurrencia de este esquema narrativo; salvando las diferencias, aparece ya en textos como *De sobremesa*, del colombiano José Asunción Silva (1865-1896) o con posterioridad, en el mismo *Rayuela*, cuyo equivalente serían las coordenadas “Del lado de Allá” y “Del Lado de Acá”.

diástole y la sístole de las muchedumbres; el centro era la sanguínea cabeza; el norte, los hombros; el oeste, los brazos; el sur industrial, las piernas musculosas. Todo este fasto, todo ese tráfago - las grandes corrientes humanas arrebatadas hacia el centro - estimulaban el ánimo, ahogaban el ánimo- [...].

Allí estaba el argentino fuera de sí, [...] librado a su alteración. ¿Cuándo se iba a estimular el ánimo y a bajar un poco la precipitación en el ánimo?

Yo pensaba que mientras no sucediera eso no sabríamos no lo que somos.[...]

Estos hombres que se veía, no eran el hombre argentino sino por fuera. En los tumultos, en los negocios, en la política, en la diversión, en los regresos a sí mismos después de la cotidiana alteración ¿qué eran? [...]

Sí. Había que sacar a la superficie lo bueno profundo de un pueblo que se entrega sin cálculo a las circunstancias. Había que traer a la superficie su material interior de sueño, la médula de su genio entrañable, [...]

Yo vivía preocupado por ese ahogo del espíritu de nuestro pueblo. [...] yo era sensible a la corriente de dolor, a esa fuente silenciosa y desventurada en que el río de un pueblo se prepara para su liberación y su grandeza.

Juan Argentino, nuestro hombre [...] el ignorado [...] - me decía - siente en la ciudad, sufre y espera en el campo, vive en todas partes de su tierra. A ese sentimiento, a ese dolor, a esa presencia hay que darles inteligencia, expresión.

En armonía con estas ideas tracé entonces un plan literario.[...] consistía en revelar a través de muchos cuadros [...] a Juan Argentino, es decir, a ese personaje profunda, íntima, descuidadamente nuestro.[...] El libro se llamaría Las cuarenta noches de Juan Argentino.”¹⁵

¹⁵ Mallea, Eduardo, *La bahía del silencio*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, Col. Piragua, 1966, pp. 156-157.

En primer lugar, por lo que se refiere al narrador, Mallea hace que el propio protagonista sea el que narre los hechos; se trata de un narrador en primera persona que, dirigiéndose a un “tú” referido a una mujer idealizada, narra, sí, pero al mismo tiempo define; es decir, el protagonista es el vehículo de las ideas que el autor está interesado en comunicar.

Meditaciones del protagonista como la siguiente dejan clara su identificación con el propio autor:

“Cada vez que pensaba en Buenos Aires tenía la imagen de un país que conocía mal y que no era la urbe sino la gran Argentina todavía subterránea y desconocida que estaría formándose a la orilla de los ríos interiores, los cerros y el gran espacio triste tendido bajo los cielos. Un país invisible metido dentro de un país visible [...] El país exterior de ahora me parecía detestable con su hueca prosperidad y sus hombres exaltados en una forma puramente física y oportunista”¹⁶.

Está técnica, junto con otras características discursivas, como el tipo de encuentros entre los personajes, más cercanos a la exposición que al diálogo, demuestran esa mezcla de géneros de la que hablábamos. Si como recurso, técnicamente resulta válido, creo que desde el punto de vista de la recepción por parte del lector, la lectura de una continua exposición de ideas, de forma explícita en el texto, no favorecen estilísticamente a la novela como tal; el mensaje está por encima de la ficción que pretende envolverlo.

¹⁶ Mallea, Eduardo, *op. cit.*, p. 294.

En segundo lugar, en *La bahía del silencio* asistimos al proceso de formación espiritual y cultural de Martín Tregua: él, que, por una parte, vive inmerso en sus preocupaciones existenciales en torno a la identidad última del ser individual, social y nacional y, por otra, o mejor dicho, al mismo tiempo, es consciente de que su vida está inserta en un contexto especial que no es otro que el de la gran urbe. Incluso cuando el personaje se encuentra fuera de su ciudad, buscando experiencias en las diversas capitales europeas que visita, el protagonismo de Buenos Aires es importante.

Como bien señala Moreno Durán: “Guiados por Tregua, la ciudad se nos ofrece en una minuciosa cartografía en la que no falta nada: calles, parques, paseos, comercios, bibliotecas, antros y, lo más importante, toda su fauna humana. [...] Estudiantes, médicos, comerciantes, inmigrantes, impostores, dispuestos todos a justificar el papel que la vida ciudadana les exige a diario”¹⁷.

Personaje arquetípico

Martín Tregua se lanza a recorrer las calles de la ciudad, en la primera parte es un recorrido de descubrimiento, acompañado de sus amigos jubilosos recorren los diferentes barrios, si bien no obtienen una visión alegre de ella: “no es muy divertida”, “llena de violencia”, “población anodina”, con visiones algo tétricas (en un cine, solo) “rodeado de sombras, en la sala caliente de cuerpos vivos. Esas sombras eran gente. Esa gente era diversidad. Esa gente era multitud. Esa gente era

¹⁷ Moreno Durán, R.H., *op. cit.*, p.227.

un mundo. Esa gente era Buenos Aires.”¹⁸ En la tercera parte, necesita para poder terminar su libro, salir a las calles y entrar en el tumulto de gentes “felices de cumplir sus tareas concretas”.

Lo que se dice en el fragmento seleccionado es sólo un ejemplo de esta simbiosis entre individuo y ciudad, que estará latente a lo largo todo el texto. El protagonista observa la ciudad, verdadera fuente de inspiración, y va extrayendo conclusiones respecto a ella y por extensión de todo el país; la multitud, la actividad, los signos de progreso material, todo aquello que constituye la esencia urbana en definitiva, es interpretado como un obstáculo que impide que emerja lo “bueno profundo” del pueblo. Y al igual que socialmente vamos de lo particular a lo general, psicológicamente, de las inquietudes del protagonista vamos a las del Hombre, con mayúsculas, encarnado en este caso en la figura de un Juan Argentino imaginado.

Un hombre que vendría a ser la conciencia escondida de todos los argentinos y de cuya existencia se propone dar cuenta en un libro “mi libro, cuyo texto no cesaba de crecer y que amenazaba ser un voluminoso catálogo de tipos humanos sobre el fondo de la urbe”.

¹⁸ Mallea, Eduardo, *op. cit.* p. 171.

Ciudad antropomorfizada

Otro aspecto referido al tratamiento narrativo que se le da a la ciudad, y que resultará ser utilizado por numerosos novelistas, es el de la antropomorfización. Martín Tregua, identifica la ciudad con un cuerpo humano en numerosas ocasiones: unas veces la dota de corazón, cabeza y extremidades, envoltura de una corriente sanguínea formada por la muchedumbre de hombres que corren apresurados por los canales que les vienen dados, y por debajo de todo ello, el espíritu, el ánimo como dice el narrador.

En otras ocasiones, su contemplación le lleva a imaginarla así: “como era tan plana y tan extensa, la ciudad parecía yacente a la intemperie, echada de espaldas, inmensa y yerta al lado del río”¹⁹; “el enorme heptágono de la metrópoli apretaba en su mano cruda sus millones de comerciantes, pequeños señores, políticos y el resto de la fauna lanzada tras el éxito”²⁰; aunque en algunas ocasiones la ciudad parece más benevolente, “mas allá del bulevar separados de mí por la pared de tormenta [...] entre latas y porquerías, cientos de miserables individuos sin ocupación abandonaban en cambio sus refugios improvisados, se metían en la ciudad para protegerse del agua [...] ese país sin voz. Tal silencio era como un sollozo preso en la garganta de la capital”²¹; a su regreso de Europa dice “¡Hacía tanto tiempo que no me hallaba cara a cara con ella en un encuentro lento, total! Estaba seguro de haberme retirado a un territorio de silencio. La ciudad miraba para otro lado, estaba vuelta a su bullicioso vientre [...]”²².

¹⁹ Mallea, Eduardo, *op. cit.*, p. 151.

²⁰ Mallea, Eduardo, *idem*, p. 338.

²¹ Mallea, Eduardo, *idem*, p. 362.

²² Mallea, Eduardo, *idem*, p. 415.

Pero cuando, sintiéndose extraño entre el bullicio exclama: “Yo estaba aparte. ¿Qué tenía que ver con eso? Tenía que ver mi corazón. ¡Ah, ciudad, te quería! Durante treinta años, había tenido mi mano puesta sobre tu cuerpo,”²³ se evidencia un rasgo aparentemente contradictorio, esa relación de amor - odio con la ciudad que, podemos ya adelantar, subyace no sólo en esta novela sino en todas las que tendremos oportunidad de analizar.

Así, se dice: “va a pie [...] es un homenaje a la ciudad. Siente, siente en las luces, siente en las casas, siente hasta en las piedras, que la ciudad se lo agradece”²⁴, y más adelante, cuando el protagonista vuelve de Europa, una vez acabado su libro: “Ahora podía internarme otra vez en la ciudad como quien vuelve de un viaje. Salía por la mañana muy temprano [hervor de los mercados], volvía gozoso a sentarme en el parque Lezama [...] en ese circuito de mundo donde trece años antes un grupo de muchachos dábamos al aire otra especie de ardor”²⁵.

Y, por fin, el párrafo con el que concluye la novela parece ofrecernos señales de esperanza; el protagonista, tras esa especial comunicación mantenida con la ciudad se dirige a ella con estas palabras: “Por mil conductos, algunos de ellos fortuitos, la urbe me deparaba casi a diario multitud de secretos. Sólo los solitarios de ciudad conocen su entraña [...] ¡Ah, cómo después de años de penuria e incomunicado tormento, al fin hallaba usted en la adolescencia de sus hijos canal para tanta acumulación sombría, altivamente contenida y guardada!”²⁶.

²³ Mallea, Eduardo, *op. cit.*, p. 417.

²⁴ Mallea, Eduardo, *idem*, p. 235.

²⁵ Mallea, Eduardo, *idem*, p. 335.

²⁶ Mallea, Eduardo, *idem*, p. 448.

5. JUAN CARLOS ONETTI

Con Onetti seguimos inmersos en ese afán de búsqueda de identidad, impregnada de pesimismo, que advertíamos en la obra del autor anterior, su contemporáneo Mallea. Existencias alienadas, desarraigo, escepticismo, frustración, desesperación, serán, en líneas generales, las circunstancias con las que nos encontraremos al leer la narrativa de Onetti.

Definitivamente, no cabe lo positivo en sus páginas o al menos una mínima sensación de tranquilidad; todo es desasosiego para unos personajes que compondrían una geografía, no ya humana sino moral “donde ocupan lugar destacado los obstáculos que la sociedad opone a la comunicación y a la existencia misma de los seres humanos que, torturados y aislados en un territorio confuso, imagen reducida del universo, se desmoronan víctimas de los acontecimientos”.²⁷

Así, Onetti seguirá buceando en las profundidades del alma del hombre moderno, cuyas coordenadas espaciales parecen venir delimitadas irremediabilmente por el entorno urbano. Esta circunstancia se da a lo largo de toda su narrativa, sin perjuicio de que su obra podría dividirse en dos ciclos, sirviéndonos para esta distinción de la utilización por parte del autor de referentes espaciales reales o imaginarios, a la hora de ubicar a los personajes.

Efectivamente, al primer ciclo pertenecerían *El pozo* (1939), *Tierra de nadie* (1941), *Para esta noche* (1943) y *La vida breve* (1950) que comparten el hecho de

²⁷ Villanueva, Darío y José María Viña Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del realismo mágico a los años ochenta*. Madrid, Espasa Calpe, Co. Austral, 1991, p. 127.

reunir a unos personajes que tratan de afirmarse en la sociedad; un modelo de sociedad que no es más que un desierto moral, en palabras de J. Franco, con habitantes desarraigados y amorales. Aquí el referente real será Buenos Aires; pero aunque los personajes deambulen por lugares inspirados en la realidad topográfica, ésta se ve transfigurada por el autor en una atmósfera intelectual y emotiva, desquiciada para más señas. A partir de *La vida breve*, Onetti comienza la creación de una ciudad ficticia, un contexto urbano verosímil, ni real ni maravilloso ni fantástico. Así, las novelas que componen el segundo ciclo, *Una tumba sin nombre* (1959), *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964), se sitúan ya en Santa María, verdadera abstracción de las leyes sociales propias del mundo real.

En cuanto al estilo de su prosa, la crítica parece unánime a la hora de calificarlo como “opaco”; adjetivo que implica otros como denso, indirecto y difícil. Si a ello sumamos, por lo que respecta a la estructuración narrativa, la utilización recurrente de una técnica de narración fragmentaria aunada a la fragmentación cronológica, tenemos que las novelas de Onetti resultan de una gran complejidad. En consecuencia, su lectura exige una participación activa del lector que, en opinión de Villanueva “se ve insuficientemente premiada por la incompleta aproximación a la comprensión o a la revelación de lo misterioso ocultado”²⁸ y no parece ser la única crítica en este sentido.

Aunque tendremos oportunidad de comprobar este rasgo cuando analicemos más adelante la novela *Tierra de nadie*, solamente quisiera señalar ahora algo que ya comentábamos a propósito del estilo de Arlt: la complejidad no obedecería a una casualidad, o a la forma peculiar de narrar del autor, sino que estaría en armonía con

²⁸ Villanueva, D. y J.M. Viña, *op. cit.*, p. 128.

la realidad explorada y no haría sino reforzar la visión de un mundo desquiciado. En mi opinión, esto justificaría su empleo, pero, no presupone que el efecto deseado y quizá conseguido sea sinónimo de buen hacer literario, en el sentido de que aún no demuestra la madurez formal de sus obras posteriores.

Tierra de nadie se publica en 1941, el mismo año en que aparece *El mundo es ancho y ajeno* de Ciro Alegría, la cual le hizo merecedor del primer premio en el concurso latinoamericano de novela organizado por la casa Farrar & Rinehart de los Estados Unidos²⁹. Ambas novelas son representativas de dos tendencias diferentes, la de Alegría sería una última expresión de la “novela de la tierra”, con toques didácticos que, irremediablemente empezaba a distanciarse de la misma realidad que tan detalladamente intentaba captar. Pero si los esquemas intelectuales a los que se ajusta podían resultar anacrónicos ya en su contexto, la novela en sí, desde el punto de vista de su factura literaria, demuestra una cuidada elaboración.

Ambas valoraciones parecen invertirse en la novela de Onetti; si ideológicamente *Tierra de nadie* recogía unas preocupaciones más acordes con su contexto, que ya no era el de una sociedad rural sino el de la urbana en pleno

²⁹ Los datos que he encontrado respecto a la participación de Onetti con su novela *Tierra de nadie* en este mismo concurso, son contradictorios: E. Rodríguez Monegal en su artículo *La nueva novela de Latinoamérica*, afirma que “Onetti, obtuvo con *Tierra de nadie* un segundo premio en la selección argentina de ese mismo concurso”; Gálvez, por su parte, en su libro *La novela hispanoamericana contemporánea* mantiene que Onetti se presentó al concurso con *Tiempo de abrazar* y “ni siquiera llegó a ser finalista de la fase previa del concurso realizado a nivel nacional”. Sin embargo, a propósito de esta novela citada por Gálvez encontramos en Brushwood (*La novela hispanoamericana del siglo XX*) el siguiente comentario, tras afirmar que la primera novela publicada de Onetti es *El pozo* (1939): “No es mi intención exagerar la importancia de obras tempranas no publicadas. Bien se sabe, no obstante, que Onetti había escrito hacia 1933 una novela, *Tiempo de abrazar*, y que *El pozo* fue escrito bastante antes de publicarse (...). Efectivamente, *Tiempo de abrazar* aunque escrita con anterioridad a las demás no fue concluida y publicada hasta 1974 por la editorial Arca de Montevideo y en 1978 por la editorial Bruguera en Barcelona.

proceso de desarrollo, y aunque técnicamente resultaba más interesada en la experimentación, el resultado final da la impresión de ser un mero esbozo, un germen de lo que luego sin duda Onetti culminaría en sus novelas posteriores.

Efectivamente, en esta novela se vislumbran ya todos los rasgos de la peculiar visión poética del autor: pesimismo temático y tonal; interés por la exploración de las conciencias; preocupación por el problema moral de los habitantes de las grandes ciudades, que en su caso se traduce en la mediocridad vital encarnada en unos personajes arquetípicos producto de ese contexto urbano, o lo que es lo mismo encarnada en el antihéroe, en un ser insatisfecho y condenado al fracaso.

Este podría ser el perfil de un personaje que empieza a fraguarse en esta novela, se trata de Larsen, arquetipo del individuo solitario y conflictivo, en el seno de la agobiante Buenos Aires. Junto a él aparecen una serie de personajes que se relacionan entre sí casi fortuitamente, como si estuvieran incapacitados para establecer una comunicación profunda.

Esta falta de vínculos o conexiones se refleja en la escasa fluidez del relato; Onetti no deja constancia de la relación causal que pueda existir entre los hechos y las actitudes de sus personajes, se limita a ofrecernos unas situaciones a través de breves escenas fragmentadas. Tal es así que la narración consiste en una sucesión de segmentos en cada uno de los cuales se narra desde una conversación fugaz a un encuentro fortuito o un desencuentro, desde una relación amistosa a una enemistad entre los mismos personajes, desde amores hasta crímenes; en cualquier caso, no parece que la intención del autor, al utilizar esta técnica fragmentaria, fuera la de

crear una visión polifacética de una misma situación concreta, sino más bien crear una sensación de caos en concordancia con el mundo espiritual que narra.

La ciudad participa en la historia interactuando con los demás personajes y sólo su presencia, aunque sea en estado latente, parece dotar de unidad al relato. Cuando aparece de forma explícita lo hace a través de escuetas pinceladas o de rápidos apuntes descriptivos, con los que el narrador contribuye a crear una atmósfera característica: portales sombríos, noche ondulante y negra, calle desierta, caserones viejos, fondo brumoso del día. Así se dice:

“Mientras [...] sorprendió el nacimiento del gran letrero rojizo. Una mancha de sangre: *Bristol*. En seguida el ciclo azuloso y otro golpe de luz: *Cigarrillos importados*. Nuevamente el cielo. En la cruz de las calles las enormes letras golpeaban el flanco del primer rascacielos, su torre escalonada. Bristol, el aire, cigarrillos, pequeñas nubes. Los golpes rojos se corrían por las azoteas desiertas, manchando fugazmente el gris hosco de los pretilos.”³⁰

Otras veces el narrador nos va traduciendo las distintas sensaciones de los protagonistas en contacto con su entorno; todos los sentidos se ocupan de percibir los mensajes de la ciudad:

“Aránzuru llegó a 471 de Maipú. Guardó la carta y se puso a caminar por el patio sombrío. Olía a aguarrás, humedad, un olor triste de cocina. Se detuvo frente a la hilera de puertas. Encendió un fósforo y lo alzó hasta encontrar el 5 de cobre empañado, [...] Enseguida oyó, mezclados, todos los ruidos de los departamentos

³⁰ Onetti, Juan Carlos, *Tierra de nadie*, Buenos Aires, Brecha/Calicanto, 1975, p. 9.

que invadían el patio. [...] Oyó unos pasos que se acercaban crujendo y los ladridos de un perro encerrado [...]”³¹.

Y no sólo se trata de la ciudad sensible, los personajes también intentan conceptualizarla, como ocurre en la siguiente cita:

“[...] Si yo digo que estamos en Buenos Aires, escuche bien, que bastará que mañana cuando salga el sol se abran las ventanas, que entre el aire de Buenos Aires, para que aquí no quede ya nada de lo sucedido [...] Yo sé que en otras ciudades viejas, donde el aire se mueve con más lentitud, o tiene otra consistencia, sí se puede decir... Los sucesos permanecen en las cosas, en la gente, en los muebles, impregnan todo, lo modifican. Una cosa. En los telegramas se habla de ciudades abiertas. Creo que son las que no... Bueno, todos sabemos. Inconscientemente, siempre he relacionado esa frase con Buenos Aires. Una ciudad abierta, todo lo barre el viento, nada se guarda. No hay pasado.”³²

Ciudad sin pasado y, además, sin un futuro muy halagüeño si nos atenemos a esta historia; circunstancia que se corresponde, como hemos ido viendo, con la estructura, la forma y el tono de este relato. Y si no, basta con que nos fijemos en el párrafo con el que se cierra la novela:

“Sentado en el muelle, vio un pájaro blanco que planeaba bajando. A sus pies flotaba una masa amarillenta, rodeada de un círculo de grasa. Encendió un cigarrillo

³¹ Onetti, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 153.

³² Onetti, Juan Carlos, *idem*, p. 129.

y montó una pierna, echando alegremente el humo hacia la luz confusa del atardecer en el río. [...]

Fin de jornada. Invisible, a sus espaldas, estaba la ciudad con su aire sucio y las altas casas, con el ir y venir de las gentes, saludos, muertes, manos y rostros, juegos. Ya era la noche y la ciudad zumbaba bajo las luces, con sus hombres, sus sombreros, niños, pañuelos, escaparates, pasos, pasos como la sangre, como granizo, pasos como una corriente sin destino.

Aquí estaba él sentado en la piedra, con la última mancha de la gaviota en el aire y la mancha de grasa en el río sucio, quieto, endurecido.”³³

Y cambiando de escenario, como anteriormente mencionábamos, en las novelas *Una tumba sin nombre*, *El astillero* y *Juntacadáveres*, los personajes se degradan igualmente en la amoralidad de la vida urbana, pero ya no será en la de Buenos Aires sino en la de Santa María. Este traslado implica mayor libertad del autor que ya no está sujeto a las referencias extratextuales, a la verosimilitud topográfica; pero no por ello esta entidad ficticia deja de asumir unos valores arquetípicos que la convierten en metáfora y símbolo del entorno urbano y sus circunstancias.

Este proceso metafórico que conduce a la invención de ciudades es el que Moreno Durán denomina creación de “Arcadias imaginarias” y al que Rosalba Campra se refiere como “Fundaciones míticas”; para ella “estos nuevos espacios, objetos exclusivamente escriturales, son reconocidos por el lector como significativos en un grado más alto que aquéllos atados a la geografía de la experiencia y los manuales. En este sentido, la Santa María de Onetti, el Macondo

³³ Onetti, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 178.

de García Márquez se proyectan sobre América Latina como utopías capaces de dar forma e inteligibilidad a lo real: son al mismo tiempo summa o propuesta”³⁴.

Independientemente de la recepción por parte del lector, resulta interesante escuchar cuáles eran las motivaciones del propio autor a la hora de crear esa ciudad: “En realidad la escribí porque yo no me sentía feliz en la ciudad en que estaba viviendo, de modo que se trata de una posición de fuga y del deseo de existir en otro mundo en el que fuera posible respirar y no tener miedo. Esta es Santa María y éste es su origen. Yo era un demiurgo y podía construir una ciudad donde las cosas acontecieran como me diera la gana”³⁵

Su declaración explica perfectamente las razones por las que surge su ciudad imaginaria, lo único que podemos añadir son ciertas consideraciones liminares. Ante la situación de infelicidad en la que vive en la ciudad real, y no sólo él sino también los personajes que habitan esa misma ciudad, el autor, haciendo uso de su poder como creador, como inventor, podía haber creado nuevas criaturas literarias en circunstancias más favorables, pero en el mismo seno de la ciudad real que habita; esto hubiera sido una manera de transformarla por medio de la imaginación; de evadirse en cierta manera.

Pero no es así, necesita salirse de ella e inventar un contexto nuevo. Esto evidenciaría el papel que una ciudad como Buenos Aires puede desempeñar en la literatura; ya no es un mero escenario sino que se trata de un ente ficticio más, con la suficiente “personalidad” como para convertirse en un mito y como tal pasar al

³⁴ Campra, Rosalba, *América Latina: la identidad y la máscara*, Siglo XXI Editores, 1987, p. 59.

³⁵ Onetti, J.C., “Por culpa de Fantomas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° anual 294, 1974, p. 255.

imaginario literario. Su imagen le resulta tan precisa a Onetti que se ve incapaz de modificarla, la ciudad es así y no cabe intentar cambiarla.

En segundo lugar, por lo que respecta a sus deseos de crear un mundo más amable para el individuo en el seno de Santa María, no parece que esto se haya cumplido, a tenor de los textos que en ella se desarrollan. En ellos, la nueva ciudad parece asumir y amplificar todos los vicios y negatividades de los que precisamente Onetti pretendía huir: la corrupción, la desesperanza, la derrota, la soledad, vuelven a amenazar a los personajes.

Si la ciudad real no le daba libertad de creación, su engendro literario tampoco, se le escapó de las manos. Si Santa María representaba para Onetti la única salida esperanzadora, podemos considerar frustradas sus pretensiones de un mundo “en el que fuera posible respirar y no tener miedo”.

6. LEOPOLDO MARECHAL

Y Adán llegó a Buenos Aires

El señor presidente (1946), *Al filo del agua* (1947) o *El reino de este mundo* (1949), son algunas de las obras que demuestran cómo, para esas fechas, la novela está lejos de los relatos pintorescos de situaciones típicamente hispanoamericanas. Esta tendencia afectaría tanto a los temas como a las técnicas e incluso al concepto de novela; si unas novelas tratan de situaciones del Nuevo Mundo, otras se dirigen principalmente a los problemas humanos, si bien podemos encontrarnos en ambos casos con un tratamiento de carácter universal de los temas.

En este sentido, tenemos el caso de *Adán Buenosayres*, novela que Marechal publica en 1948; ya el título nos aproxima a lo que será el espíritu de la obra, Adán como símbolo del hombre universal representa a su vez a un individuo concreto, habitante de una ciudad concreta. Así, de esta novela podemos destacar su carácter universal en lo que atañe a sus planteamientos existencialistas, que a su vez se traducen en una búsqueda interior particular, contextualizada en un espacio y en un tiempo concreto como es la capital argentina de los años veinte.³⁶

Dada la complejidad del texto, ya sea desde el punto de vista de su factura literaria o de sus pretensiones ideológicas, las consideraciones críticas que

³⁶ A este respecto puede resultar ilustrativa la opinión de Emilio Salcedo cuando a propósito de la literatura argentina dice que ésta es “la menos folklórica de toda Latinoamérica. Apenas quedan elementos del tango y el mate. Los escritores nos abren ese pozo sin fondo que es el alma atormentada de los hombres de nuestro tiempo; aunque el mundo que describen sea universal, es a la vez particular, rioplatense auténtico”, en “La ciudad y su poder de destrucción”, Valentín Tascón y Fdo. Soria, comp., *Literatura y sociedad en América Latina*, Edit. San Esteban, Salamanca, 1981, p. 98.

nos encontramos con relación a ella son de índole muy diferente, según se atiende a uno u otro aspecto. Dejando al margen los estudios monográficos sobre el autor, que indudablemente aportan una visión más profunda, en realidad, podemos acercarnos al texto desde tantas perspectivas que, en mi opinión, dar una definición exacta y unívoca de esta novela sería difícil, a la par que inútil.

Efectivamente, es una novela con intenciones totalizadoras: por una parte demuestra un eclecticismo cultural y técnico manejando conceptos y recursos de la tradición clásica y medieval, “de Homero a Dante, pero con una mixtura de Joyce y de los vanguardistas europeos de los años veinte”³⁷. Por otra parte, y a pesar de estar circunscrita a un entorno espacial y temporal concreto como es la ciudad de Buenos Aires de los años veinte, podemos considerarla un precedente de la denominada *novela total*: pretende dar una visión abarcadora de un suceso “cuyas distintas facetas aparezcan conjuntadas en un todo que se explique a sí mismo, o sea símbolo o metáfora de algo que pueda llegar incluso a ser el país, el continente, el Universo o la Humanidad en su conjunto”³⁸.

Desde otra perspectiva, se trata de una *novela psicológica* desde el momento en que los hechos son tamizados por la psicología de un personaje y el lector asiste a su proceso de búsqueda interior.

Sin embargo, si nos fijamos en la visión cristiana y platónica del autor, que queda plasmada en la novela, estaremos ante un ejemplo del raro fenómeno de *novela metafísica o religiosa*.

³⁷ Franco, Jean, *op. cit.*, p. 298.

³⁸ Gálvez, Marina, *op. cit.*, p. 42.

Todo esto no es obstáculo para reconocer que se trata de un texto complicado y extenso, con referencias implícitas que se le escapan al lector actual, cuyo mayor aliciente, en opinión de Brushwood, reside en la forma en que el discurso narrativo es presentado³⁹.

La novela se nos presenta dividida en tres partes: al comienzo de la obra Marechal escribe y firma el denominado “Prólogo indispensable”, especie de declaración de intenciones donde nos explica la organización de la obra; en él nos aclara que su intención al escribir esta novela es la de publicar dos manuscritos pertenecientes a su amigo Adán Buenosayres, quien precisamente acaba de fallecer.

Así, la primera parte consistiría en un retrato novelado de tres días de la vida del ahora difunto Adán; dicho personaje, fácilmente identificable con el alter ego del autor, sale a las calles de la ciudad y en ella tiene la oportunidad de vivir una gran variedad de experiencias, encuentros y situaciones. Esto le permiten al autor sacar a la luz una serie de problemas sociales, políticos y culturales del país que, de esta manera, se van interiorizando en Adán.

Junto a sus vivencias en la ciudad, resulta de especial trascendencia para la evolución del personaje la expedición que junto a sus compañeros, - “el de las piernas cortas”, “el de la voz humorística”, “el de la talla diminuta”- emprende a una región fronteriza “donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo”; dicha expedición a través del barrio periférico de Saavedra, durante el cual encuentran personajes típicos de la historia y la mitología nacional, representa

³⁹ Brushwood, J.S., *La novela hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, FCE, Col. Tierra Firme, 1984, p. 166.

en realidad un repaso por toda la historia de la Argentina, desde sus orígenes legendarios y míticos. El pasado también tiene cabida en esta primera parte cuando Adán rememora su infancia, asociada necesariamente a los campos de la región de Maipú, antes de su llegada a Buenos Aires.

El primero de los manuscritos de Adán, ocupa íntegramente la segunda parte de la novela; narrado ya en primera persona, el *Cuaderno de Tapas Azules* consiste en una biografía espiritual o según las palabras de Adán, que es tanto como decir del propio Marechal, consiste en “la historia de mi alma en lo que tiene de abstracto”. Con este relato profundizamos aún más en la mente del personaje, complementando así lo que de él se dijo en la primera parte.

La tercera parte, ocupada por el segundo manuscrito *Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia*, bien podría funcionar como un relato independiente. En él se produce el descenso de Adán a los infiernos; Cacodelphia es el infierno helicoidal, con ecos dantescos, que en este caso vendría a representar el contrapunto de la Buenos Aires visible, con sus habitantes desenvolviéndose en todas sus miserias y purgando por sus culpas.

En nuestro caso, nos interesa la novela en su calidad de *novela urbana*; aunque dentro de esta categoría vayan implícitos además, su carácter de novela de búsqueda interior y con él, el carácter universal de los problemas que atañen a los personajes.

Nuevamente, Buenos Aires mereció ser la protagonista de una novela - tal parece ser su poder inspirador -. Pero con esta novela Marechal da un paso más en el tratamiento literario recibido por la ciudad; con ella, la ciudad como espacio

mítico, que autores anteriores habían ido configurando, queda asentado, abarcado en su totalidad. Efectivamente, Marechal continúa la línea de Arlt, de Onetti y de Mallea, en cuanto a penetración en los ámbitos infernales de la vida urbana, pero gracias a la ironía y al humor su visión carece del tremendismo propio de los autores anteriores.

Y con respecto a su influencia para la narrativa posterior, Moreno Durán establece un paralelismo. Así relaciona “el experimento casi joyceano de Marechal” y *Rayuela*, en el sentido de que forma con ésta “un tándem brillante, orientado a desatar una reconfortante destrucción de formas, cánones y estructuras, aunque [...] en ambos casos, el juego alcanza al hombre y la ciudad, los enreda y trasciende”; así mismo, considera que Marechal “es un pionero en la obsesión por determinar y fijar para Buenos Aires, en cuanto ciudad, no tanto su difícil origen como su verdadera imagen”⁴⁰. Por otra parte, observaremos en esta novela una contribución que posteriormente será un rasgo significativo de otros textos, me refiero al motivo del viaje, en su doble dimensión, como elemento de formación. Como dice Campra: “La Buenos Aires de unos imprecisos años veinte es aquí centro del universo, y el recorrido de sus calles marca las etapas del peregrinaje simbólico del hombre hacia su propio yo”⁴¹.

El mismo título indica ya claramente la voluntad de ofrecer una interpretación de la gran urbe desde la perspectiva de un personaje compendio, de

⁴⁰ Moreno Durán, R. H., *op. cit.*, p. 265.

⁴¹ Campra, Rosalba, *op. cit.*, 1987, p. 55. Además, relacionar con viajes iniciáticos, por ejemplo, *Los pasos perdidos* (Carpentier 1953) o *Crónica de San Gabriel* (Ribeyro 1960). Como marco teórico consultar Fernando Aínsa en *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

un hombre-ciudad. Ésta se presenta en primer plano desde las primeras páginas de la novela:

“En fin, Buenos Aires no es una ciudad muy divertida. Quien observe su plano verá que, al norte y al oeste, la línea exterior de la ciudad sume la forma del perfil de un niño. [...] En esta ciudad que se presenta por fuera como tan vieja a pesar de ser tan nueva, late el sentimiento interior de un corazón hurafío y adolescente. La metrópoli se confunde muchas veces con el ánimo de un niño enojado [...]. Buenos Aires me parecía llena de violencia hacia los recién llegados; lejos de amamantarlos y deleitarlos, como otras ciudades del mundo, ella los recela al principio, los maltrata, como la mujer casada con odio al marido que lo acaricia. Sí, la metrópoli esconde un poco la cara; lo que entrega al no dilecto es su cuerpo monótono y como óseo. Nosotros, sin embargo, la conocíamos bien; desde sus lodazales [...] hasta el cándido libertinaje de la ribera [...], sabíamos nuestra inconfesable topografía. Pero, como les pasa a los hombres de infancia triste y solitaria, nos agitaba poco la atracción del pecado; estábamos vueltos hacia la busca de almas [...]”⁴².

Esta primera caracterización que de ella hace el protagonista, ya nos adelanta la tónica predominante en la novela. Nos sugiere cierta actitud de rechazo que descripciones posteriores se encargarán de hacer patente; efectivamente, la ciudad convertida en fiel espejo de la crisis espiritual del protagonista, es caracterizada básicamente mediante rasgos absolutamente negativos: devoradora, infernal, opuesta al orden natural, enajenante, carácter “babélico” generador de caos, “archipiélago de hombres islas” incapaces de comunicarse, etc. Podemos considerar lógica dicha actitud si tenemos en cuenta que el contexto urbano, tan antinatural que

⁴² Marechal, Leopoldo, *Adán Buenosayres*, Edhasa, Barcelona, 1966, p. 16.

es capaz de comer “a sus propios cachorros para crecer”, supone un freno a los impulsos creativos del protagonista, así como un obstáculo a sus aspiraciones metafísicas.

Y Adán inicia su recorrido por la ciudad, sale de su habitación, pasea por calles y locales que componen su universo conocido, su entorno familiar, hasta que, acompañado por el grupo de amigos deciden atravesar las fronteras para adentrarse en un “paisaje desgarrado en que termina la ciudad”. Se trata del barrio de Saavedra, una zona inquietante “donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla” (libro 3º, I) y desde donde es posible observar a “dos millones de almas que sostienen, la mayoría sin saberlo, su terrible pelea sobrenatural”.

Antipoética y antiespiritual en sí misma, la “Ciudad de la Gallina”, que no la del “Búho”, también aparece en contraposición al mundo rural; se trataría de un segundo recorrido, en este caso, un viaje en la memoria de Adán por la región de Maipú, allí donde creció y recibió su primera formación, espacio que vendría a representar una alternativa idílica al mundo caótico de la ciudad.⁴³

Por último, superpone el espacio de la imaginaria ciudad de Cacodelphia como representación simbólica del modelo real que es Buenos Aires. Se trata de una ciudad subterránea dividida en siete secciones o “cacobarrios”, cada uno de los

⁴³ El nostálgico recuerdo de la infancia en los campos de Maipú, nos remite a un esquema genérico en el que se produce una asociación, a través de un tono nostálgico, de tiempo pasado y espacio geográfico natural. Este esquema resulta ya un tópico de muchos textos cuyos discursos abordan, de una u otra forma, el problema de conciencia que las grandes urbes plantean a los personajes en cuestión.

cuales se corresponde con la representación de uno de los siete pecados capitales. Todas las luchas, dificultades, peligros y amenazas de la ciudad imaginaria terminan por remitirnos a la real. Éste último recorrido reúne todos los requisitos de un verdadero viaje de iniciación, -superación de pruebas, necesidad de un guía, rituales, etc.-, que en este caso conlleva la búsqueda de identidad y en última instancia la salvación de la propia alma.

Como hemos visto, el personaje emprende itinerarios dotados de una doble dimensión: física en lo que corresponde al recorrido por calles y lugares de la capital así como a la incursión en territorios que quedan más allá de sus márgenes; e intelectual en cuanto a que, a través de la imaginación, rememora, por una parte, un pasado en la región de Maipú, ajeno todavía a las circunstancias urbanas y por otra parte, se desplaza al espacio imaginario, paralelo al de la ciudad real, que resulta ser el de la infernal ciudad de Cacodelphia.

Aquí incluiríamos también el largo viaje que Adán, siendo adolescente realiza a Europa, puesto que este desplazamiento físico asume una doble función de carácter educativo y de indagación de orígenes; doble función que en definitiva, bien podría aplicarse a todos y cada uno de los recorridos mencionados.

En cualquier caso, el protagonismo que la ciudad adquiere en la novela, así como su interrelación con el personaje principal, queda suficientemente claro; del Buenos Aires que en primera instancia era el escenario de las luchas cotidianas del protagonista, hemos pasado a la revelación de su verdadera entidad, ser símbolo del infierno.

Pero hay más, en esta novela, la capital no sólo pretende convertirse en punto de referencia para conocer la idiosincrasia del pueblo argentino en general, sino que también se convierte en un espacio privilegiado, por asumir todas las características de la metrópoli moderna. Y eso no es todo, Marechal, no sabemos si haciendo uso del tono satírico que aparece en algunas escenas de la novela, se siente impelido a ir más allá y por eso no duda en atribuir a Buenos Aires el papel de “centro místico del continente”⁴⁴.

⁴⁴ Marechal, Leopoldo, *op. cit.*, p. 534.

CAPÍTULO III

Este capítulo estará dedicado al estudio de un conjunto de novelas que, según mi criterio, resultan estar emparentadas por un signo común: el del tratamiento de la ciudad como un elemento más del universo de ficción. Dichas novelas, una vez contextualizadas mínimamente dentro del panorama narrativo nacional al que pertenecen, se analizarán centrándonos básicamente en aquellos aspectos más relevantes para el tema que nos ocupa.

Si bien, al circunscribirnos al estudio de la narrativa contemporánea, contamos con unos límites cronológicos más o menos delimitados, la variedad y complejidad de la producción literaria en el ámbito hispanoamericano en su conjunto, así como de las diferentes manifestaciones narrativas de cada uno de los países en particular, no nos permite realizar su estudio de manera exhaustiva.

Con ello, ciertamente, hubiéramos tenido la posibilidad de tomar en consideración un mayor número de novelas, pero en cualquier caso, no se trata de una cuestión de cantidad; en función de los fines perseguidos en este trabajo, el corpus de novelas aquí seleccionadas cumplen su cometido de ejemplificarnos la existencia de unas determinadas constantes narrativas, en el panorama de la novela hispanoamericana contemporánea.

Podemos constatar dos circunstancias como premisa para este capítulo: en él tendremos oportunidad de ver cómo la literatura puede convertirse en cauce de expresión de las preocupaciones políticas y sociales; la novela, o mejor dicho, sus creadores, parecen verse impelidos a elaborar sus ficciones tomando como punto de mira la realidad extratextual, no sólo para describirla sino para denunciar lo que de injusto ven en ella. Paralelamente, en aquellos países donde el grado de desarrollo y modernización no evolucionó al ritmo de otros, como la Argentina de los autores que analizábamos en el capítulo anterior, y, por consiguiente, sus ciudades no habían alcanzado las cotas de un centro cultural,

administrativo y humano como Buenos Aires, es difícil que encontremos una narrativa inspirada en el motivo de la gran urbe, puesto que carecen de ella; ni siquiera una narrativa que, adelantándose a los acontecimientos, fuera capaz de jugar con la imaginación y crear urbes de ficción. De ahí que no hagamos mención de la narrativa de ciertos países -no he encontrado muestras significativas de la presencia de la ciudad- y que nos remitamos a los que a continuación se analizan.

1. NOVELA ECUATORIANA

El caso de la *novela ecuatoriana* de los años treinta, nos ejemplifica claramente las premisas anteriores. En líneas generales, podríamos decir de ella que su interés primordial será la realidad social y política del país; su objetivo, la denuncia de las injusticias; su metodología, las formas tradicionales del relato. Como ficha genérica puede valernos, pero no debemos obviar la presencia de ciertos elementos narrativos, de cierta sensibilidad renovadora, que enriquecen esta corriente orientada de una u otra forma a ser expresión de una realidad conflictiva. Al hablar más adelante de Diezcanseco veremos cómo sus novelas más tardías se emparentan con las propuestas y las innovaciones formuladas por los escritores del *boom*.

Por lo que respecta a la presencia de la ciudad en la novela, si el escritor ecuatoriano quiere seguir la trayectoria de los grupos sociales que le interesa tratar, en algún momento tendrá que trasladarse con ellos y fraguar sus ficciones en el nuevo ámbito urbano, que al igual que ellos, en sus migraciones de la zona serrana hacia la costa, intentan encontrar un nuevo futuro en la ciudad.

Entonces, ¿podríamos hablar de novela urbana en el contexto de la narrativa ecuatoriana contemporánea? No estrictamente, no en el sentido de aquella novela en la que entorno urbano e individuo se entremezclan de tal manera que ambos se complementan para conformar un todo unitario; a simple vista y dado el protagonismo de otros elementos, se trataría más bien de una novela en la que la ciudad es el escenario de los episodios narrados. Aun así, no podemos negarle cierta significación.

En primer lugar, este escenario no será elegido arbitraria o gratuitamente por el autor; el mero hecho de su elección ya es significativo, en tanto que denota

por una parte un proceso de cambio en la realidad y por otra, implica nuevos enfoques narrativos. Ante un nuevo panorama social obtenemos como respuesta una nueva novela. No entramos a cuestionar el valor literario de estas novelas ni tampoco si es lícito utilizarlas como instrumento de denuncia, lo que nos interesa es constatar la presencia del medio urbano en ellas.

En segundo lugar, dado que no nos basta con su sola presencia en una novela para catalogar a ésta como urbana, habrá que ver si además la ciudad adquiere un valor dramático en cuanto supone un elemento que modifica y condiciona la vida de los personajes de ficción. En principio, el carácter documental de ciertas novelas no tendría por qué ser un obstáculo que impida otorgarle dicho valor.

Nos centraremos en el autor ecuatoriano Alfredo Pareja Diezcanseco (1908), quizá el más conocido fuera de sus fronteras de entre los que junto con él conformaron el denominado Grupo de Guayaquil. Iniciadores de lo que luego se ha denominado Realismo Social, en todos ellos (Joaquín Gallegos Lara, Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta y José de la Cuadra) destaca su interés por rescatar toda la gama étnica del país, ya se trate del indio, del cholo, del negro, del mulato, o del montubio; sobre todo de este último, mestizo de las regiones costeras el cual “ha recibido la atención preferente de la literatura novelesca, que ha puesto en evidencia las condiciones naturales de que se halla rodeado, sus vicios y sus crímenes, las tristezas y su desamparo [...] Son los hijos de la naturaleza ubérrima, feroz, monstruosa, admirable y temible.”¹

Sobre ellos escribieron, en su defensa y contra su explotación, dando así a la novela una función social en un país aún inestable.

¹ Barrera, Isaac J., *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Edit. Libresa, vol. IV, cap. III, 1979, p. 1199.

En algunas de las novelas de autores de este grupo nos encontramos con las primeras aproximaciones a la ciudad, como es el caso de *Cruces en el agua* (1946) de Gallegos Lara, donde se describe al obrero de Guayaquil: “mestizo de serrano y negro, que lleva el impulso revolucionario al pueblo [...] Junto al mestizo está el hombre de la clase media de nuestro puerto, el blanco [...] Dos clases con dos vidas, que reflejan la condición social de una ciudad [...]”². En *Don Goyo* (1933) de Aguilera Malta, se narran entre otras las peripecias del campesino que sale de la sierra para entrar en contacto con la ciudad, pero la circunstancia básica de la novela está al margen de ella.

En el caso de Diezcanseco, “cultivador de la novela urbana” según Villanueva, también nos encontramos con este tipo de aproximación en su novela *Baldomera*, gracias a la figura de un bandolero que se ve forzado a refugiarse en la ciudad. Pero en esta novela la acción transcurre en el ámbito de la realidad urbana, concretamente en los barrios bajos de Guayaquil, ciudad que, aunque escasamente desarrollada, presenta ya ciertos elementos peculiares que servirán luego en la ficción: fábricas, industrias, revueltas obreras, vida en vecindades. En definitiva, un “modus vivendi” diferente al de la sierra y que responde a las exigencias de un incipiente medio urbano.

Por su parte, en *El muelle* (1933), el conflicto se expone también dentro del ámbito de la ciudad; en concreto se desarrolla de manera simultánea en Nueva York y Guayaquil, que para esa época “es un centro comercial en vez de industrial, y por lo tanto no tiene el ambiente de la gran metrópoli que solemos asociar con la novela proletaria. Diezcanseco compensa esta falta de ambiente al emplear Nueva York como una escena secundaria”³.

² Barrera, Isaac J., *op. cit.*, p. 1201.

³ Brushwood, J. S., *op. cit.*, p. 110.

En cualquier caso, *El muelle* muestra las experiencias de dos personajes, gente sencilla, igualmente atrapada por la complejidad y voracidad del medio urbano y que finalmente resulta vencida por él.

En cuanto a la obra total de Diezcanseco, apreciamos en él un constante interés por la realidad social de su país; interesado por su historia, no sólo la describe en sus ocho obras sobre la historia del Ecuador sino que aparece novelada en la trilogía *Los nuevos años*, novela-rio que muestra una visión global del país durante un periodo especialmente conflictivo políticamente. Pero Diezcanseco amplía en cierta manera los horizontes de su grupo al dejar entrar en sus ficciones nuevos mundos, mundos interiores, así como al empleo de técnicas desconocidas hasta entonces en la novela ecuatoriana.

Efectivamente, en *Hombres sin tiempo* (1941) y *Las tres ratas* (1944) el autor opta por una interiorización que hace resaltar al individuo en vez de al grupo, de ahí que prefiera profundizar en la psicología de los personajes para “buscar en ella las razones o las sinrazones por las cuales las actitudes y posiciones humanas adquieren pronunciamientos aparentemente inexplicables”⁴; asimismo, en *Las pequeñas estaturas* (1970) o *La manticora*, (1974) quizá siguiendo los ecos del *boom*, el autor abandona el relato realista, más bien lineal, y opta por otro que “acoge la experimentación del lenguaje, los puntos de vista que se entrecruzan, la estructura de novela concebida como un mosaico, como una especie de ‘collage’”.⁵

⁴ Ribadeneira, Edmundo, “La obra narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco”, *Revista Iberoamericana*, nº 144-145, vol. LIV, julio-diciembre, 1988, p. 766.

⁵ Araujo Sánchez, Diego, *Situación del relato ecuatoriano*, edic. Univ. Católica, 1977; recogido en Prólogo a *Baldomera*, estudio introductorio de Edmundo Ribadeneira, Quito, Libresa, col. Antares, 1990, p. 35.

Pero de toda su producción, *Baldomera* nos permitirá analizar el aspecto que nos interesa. Esta novela, cuyo título se corresponde con el nombre de la protagonista, sigue los cánones del relato tradicional: orden lineal, salvo el intervalo comprendido entre los capítulos tres y siete en el que el narrador cambia de escenario y retrocede en el tiempo para así presentarnos los antecedentes de uno de los personajes; contamos con un narrador omnisciente que narra y comenta, que nos introduce en los diálogos, y sobre todo nos describe de manera pormenorizada el entorno físico y humano que rodea a los personajes. En numerosas ocasiones, el estilo descriptivo reproduce al cinematográfico; valgan como ejemplo los primeros párrafos de la novela⁶, los cuales nos permiten irnos situando gradualmente en el mismo contexto en el que se encuentra la protagonista.

En primer lugar, descripción de la atmósfera: “El calor es bochornoso. Se inicia el invierno, y los primeros días de diciembre, prometedores de lluvia pasan cargados de vaho y sol insoportable. Sobre todo, allí en el comienzo de la **legua**, en la Boca del Pozo”. A continuación, detalles sobre el escenario concreto: “Las ocho de la noche. En el cielo no se ve nada. [...] Y el negro tan prieto sólo es roto, de vez en vez, por alguna nube blanquecina que flota lentamente [...] Pero, en el cerro de la izquierda, al lado del Santa Ana, algo está brillando. El reflejo de los tanques del agua potable, merced a un poste de luz, cae sobre un trozo de la cúspide [...] La oscuridad de la Boca del Pozo sobresale más por el contraste con los faros del Paseo Colón y de la Planchada [...]”. Una vez descrito el marco, inmediatamente la primera escena compuesta por un breve diálogo y nuevamente presencia del narrador para decirnos quiénes son los que intervienen y qué es lo que está ocurriendo.

⁶ La edición manejada es la de Quito, Edit. Libresa, 1990.

Precisamente uno de los interlocutores es Baldomera, una mulata cuya apariencia hosca, ordinaria e incluso grotesca, esconde a una mujer llena de coraje y un instintivo sentido del honor y la justicia que la lleva a defender a todos aquellos que considera oprimidos. Con una precisión propia de un naturalista, el autor más que describir disecciona a nuestra protagonista: “una mujer todavía joven”, “parece tener más de un metro ochenta de estatura”, “los pies, descomunales”, “hace tiempo que no tiene cintura”, “sobre la barriga casi le cuelgan los pechos”, “pechos largos y, al mismo tiempo, gordos: dos masas de carne embutida”, “el cogote, con rayas negras y lustrosas de la tierra y de la grasa”, “su cara chata que mantiene constantemente una expresión de furia”, sin olvidar los ojos, la nariz, la barbilla, la boca y los pelos de la barba “largos, duros y gruesos”; y para completar el cuadro “además, Baldomera es negra. No tanto. Tiene más bien un ligero tinte violáceo”.

A partir de aquí, vamos viendo cómo la protagonista subsiste precariamente en la ciudad gracias a la venta callejera de comida típica; gracias a eso y a los ratos que le hacen pasar sus borracheras de aguardiente. Ella y sus hijos viven en una casucha de uno de los suburbios de Guayaquil; se trata de “una casucha de un solo piso, caída, desvencijada. Hay arriba un corredor que da a la calle. Faltan algunos balaustres. Se entra por una puerta que da a un callejón, cuyo piso es de piedras. Así se sale al ancho patio cuadrado [...] hay agua y lodo sobre la tierra.”⁷

Tanto Inocente, el hijo oportunista, “alto y fuerte. Ancho de espaldas. Negro y zambo. Pero bien cuidado”⁸, como Polibio, el generoso, “un muchacho moreno, chiquito y flaco. Los pómulos salientes muestran el pellejo pegado al

⁷ Pareja Diezcanseco, *op. cit.*, p. 91.

⁸ Pareja Diezcanseco, *ídem*, p. 93.

hueso, el paludismo y el raquitismo”⁹, ambos aparecen como fruto del mismo contexto social que oprime y explota.

También entra en escena Lamparita, cuatrero pintoresco de perfiles románticos que abandona su medio rural para huir a la ciudad, donde habrá de aprender nuevas técnicas para subsistir; en relación con esta situación Edmundo Ribadeneira sostiene que el autor “se vale de la circunstancia para ligar su novela en la ciudad y el campo, y lo hace con igual mano certera, de conocedor de los dos ambientes, tanto en lo geográfico cuanto en lo humano. En general, la realidad resulta ser la misma, en un contexto socio económico de un país subdesarrollado, propio del Tercer Mundo. En el caso de Lamparita, tal realidad no hace sino marcar un destino inalterable. Con más graves problemas para subsistir, pues la adaptación crea insospechadas dificultades a Lamparita, éste se ve en serios aprietos antes de acoplarse al ambiente y transformar las artes de cuatrero en técnicas de robo típicas de la ciudad.”¹⁰

Efectivamente, la ciudad no aparece en la novela como el entorno más amable posible, más bien al contrario se trata de un escenario, humano y físico, lleno de tintes sombríos; el recorrido habitual de Baldomera se circunscribe a una parte de la ciudad en la que confluyen una cárcel, un hospital, un asilo para tuberculosos, un cementerio, una cantera abierta en el cerro “como una gran mandíbula sin carne”, y a lo lejos “se alcanzan a divisar los callejones estrechos con que se inicia el laberinto de la Quinta Pareja. Callejuelas oscuras, desiguales, torcidas. Madrigueras de ladrones y criminales. Pintoresca y trágica”¹¹.

Constatamos, por tanto, la presencia del elemento urbano en el relato, pero en él no encontramos ninguna reflexión, implícita o explícita, que relacione

⁹ Pareja Diezcanseco, *op. cit.*, p. 90.

¹⁰ Ribadeneira, Edmundo, en Prólogo a *Baldomera*, p. 43.

¹¹ Pareja Diezcanseco, *idem*, p. 76.

directamente la circunstancia narrada con el entorno urbano en el que se desenvuelve. Hecho por otra parte lógico si tenemos en cuenta cuál era el cometido del autor, así como el grado real de desarrollo, en términos de progreso y modernización, que por la época en que se desarrolla la novela se daba en una ciudad como Guayaquil.

Si nos preguntamos ahora si *Baldomera* puede ser encuadrada dentro de la *novela urbana*, creo que sólo podemos concluir que en ella la ciudad funciona como escenario principal de la acción humana y social de los personajes. Los conflictos que les afectan, sus relaciones y sus destinos, contribuyen a crear un ambiente que recrea la realidad social de los estratos populares de la ciudad, un grupo heterogéneo que se ve unificado por la pobreza y la frustración común; si bien la ciudad no actuaría como el motor desencadenante de dichos conflictos, careciendo, por tanto, de ese valor dramático que mencionábamos al principio.

2. NOVELA CHILENA

Puede decirse que la narrativa producida en Chile siempre se ha mostrado sensible a los problemas que la circunstancia urbana lleva aparejados. A principios de siglo ya se nos habla de la vida en la capital del país en una novela como *El roto* (1920) de Joaquín Edwards Bello (1887-1968), autor ligado a los argumentos, digamos urbanos.

Si seguimos la división generacional determinada por Cedomil Goic vemos que, en cada uno de los cuatro grupos establecidos por él, siguen apareciendo relatos que de una u otra forma recurren a los mismos argumentos¹²: Alberto Romero (1896), al que podemos considerar un continuador de Edwards Bello, con novelas como (1930), prosigue en la misma línea de observador y narrador de una parte de la capital, de manera que ambos contribuyen a crear la imagen literaria de un espacio típicamente urbano como es el del suburbio, el del conventillo chileno. E inmersos en éste, nos encontramos con una galería de personajes prototípicos, de entre los cuales destacaremos el del delincuente, al ser uno de los más y mejor tratados por los autores. Este es el caso de Carlos Sepúlveda Leyton (1894-1944) quien, en *Hijuna* (1934), abunda en el argumento de la vida del suburbio y del muchacho producto de su extracción social.

Podríamos añadir los nombres de González Vera, Nicomedes Guzmán y ya, entre los autores actuales consagrados, destacaría Jorge Edwards (1931) quien también se refiere al ambiente urbano en *Gente de la ciudad* (1961) o *El*

¹² Tal y como adelanta en su ensayo "La novela chilena actual: tendencias y generaciones", Cedomil Goic establece que a partir de 1935 se abre un nuevo periodo literario en Chile, el cual comprendía cuatro generaciones: Generación de 1927 o *Superrrealista*, conformada por los nacidos entre 1890 y 1904; Generación de 1942 o *Neorrealista*, conformada por los nacidos entre 1905 y 1919; Generación de 1957 o *Irrealista* que forman los nacidos de 1920 a 1934; y por último la denominada Generación de 1972 o *generación actual*, compuesta por los nacidos entre 1935 y 1949. En *La novela chilena. Los mitos degradados*, Chile, Editorial Universitaria, 1968, edic. corregida de 1976, p. 235.

anfitrión (1987), pero esta vez centrándose en sectores de la burguesía tradicional. Por lo que respecta a la narrativa publicada a partir de los años ochenta, en ella seguimos encontrando muestras del interés por recrear el entorno urbano; sirvan como ejemplo las seleccionadas por Rodrigo Cánovas, quien en su ensayo “Siete ciudades, siete destinos: apuntes sobre la narrativa chilena actual” pretende “captar el registro literario de Santiago de Chile hacia fines de este segundo milenio. Queremos explorar las huellas que esta ciudad deja en sus habitantes y cómo éstos la vuelven a construir en su imaginación y conviven artísticamente con ella.”¹³

Para este propósito toma en consideración aquellas novelas caracterizadas por presentarnos a unos personajes en relación simbiótica con la ciudad “incorporándola como un espacio histórico y subjetivo” y de todas ellas selecciona siete: *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989) de M.A. de la Parra; *La desesperanza* (1986) de José Donoso; *El anfitrión* (1987) de J. Edwards; *Lumpérica* (1983) de Diamela Eltit; *Santiago cero* (1989) de Carlos Fran; *Mala onda* (1991) de Alberto Fuguet y *Cita capital* (1992) de Guadalupe Santa Cruz.

Cánovas nos habla de la relación entre literatura y ciudad, de la “transfiguración cultural y subjetiva de un espacio vital”, de “espacios (físicos) que predeterminan una cartografía mental”, y nos habla también de ciertos rasgos que ya habíamos detectado en la mayoría de las novelas que hemos ido analizando hasta ahora. Me refiero a la tendencia a convertir el mapa urbano en una “metáfora biológica”, o a la imagen de una ciudad para la soledad, la nostalgia o la insatisfacción. Pero al margen de estas coincidencias temáticas,

¹³ Cánovas, Rodrigo, “Siete ciudades, siete destinos: Apuntes sobre la novela chilena actual”, *Acta literaria*, n° 19, Univ. De Concepción, Chile, 1994, pp. 17-36. Este ensayo forma parte de una investigación sobre Novela Chilena y Ciudad, auspiciada por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Cánovas apunta una idea que quisiera resaltar ahora; se refiere en su ensayo a la “relación de continuidad circular entre *temas* (qué cosas se dicen sobre la urbe moderna en estas novelas) y *formas retóricas* (qué lenguajes se usan para sostener una imagen determinada de ciudad). Así, lenguaje, sujeto y ciudad conforman una *figura diagramática*, imposible de desagregar.”

Efectivamente, las coincidencias formales entre las novelas objeto de nuestro estudio nos alertan sobre este fundamental aspecto; comprobar si, además, su intención es llegar a conformar dicha figura diagramática será una de nuestras tareas.

De momento, para el caso de la novela chilena nos centraremos en uno de sus representantes: Manuel Rojas (1896-1972). Integrado dentro de una generación de autores que irrumpen con una nueva sensibilidad, con una nueva concepción literaria, comparte con ellos esa característica que a partir de los años treinta predominaba en la narrativa chilena: haciéndose eco de la situación de pobreza por la que atravesaba el país “rebaja el nivel de la escenografía novelística”, es decir, “se buscan los ambientes humildes, la mugre social, la protesta humana”¹⁴. De todo ello dan cuenta, de una u otra forma, sus relatos y novelas (entre otras: *Hombres del sur*, 1927; *El delincuente*, 1929; *Lanchas en la bahía*, 1932; *La ciudad de los césares*, 1936; *Hijo de ladrón*, 1951; *Mejor que el vino*, 1958; *Punta de rieles*, 1959 y *Sombras contra el muro*, 1964; *La oscura vida radiante*, 1970).

Rojas, con sus retratos de ciertas costumbres sociales, se erige como el fabulador del barrio bajo y de la cárcel, del pobre y del delincuente; pero al margen de que el suburbio pueda tratarse en estas novelas como una verdadera

¹⁴ Sánchez, Luis Alberto, *Historia comparada de las Literaturas Hispanoamericanas*, Buenos Aires, Edit. Losada, vol. IV, 1976, p. 210.

unidad psicosociológica, como una verdadera subcultura que prolifera en las grandes ciudades, lo que a nosotros nos interesa nuevamente es el hecho de que el medio urbano haya podido inspirar a autores como Rojas. Para analizar este aspecto, nos centraremos en su novela *Hijo de ladrón*, primera de una tetralogía en la que el personaje Aniceto Hevia es el soporte fundamental de cada historia.

Dicha novela aparece publicada en 1951, con trece años de diferencia respecto a la del ecuatoriano Diezcanseco que comentamos en el apartado anterior; a pesar de eso, entre ambas existen una serie de paralelismos desde el punto de vista temático: por ejemplo, contamos en ambas con la presencia de la ciudad como escenario principal, además, dentro de éste, coinciden en la selección del suburbio como ámbito concreto. Consecuentemente, los actores presentan características comunes en tanto personajes que comparten circunstancias vitales similares, etc.

Sin embargo, aun estando inscrita también dentro del realismo, un contexto donde se hace difícil el aislamiento del individuo de las cuestiones públicas y, por tanto, la presentación de problemas psicológicos resultaba ser un material escasamente explotado, la novela de Rojas supone un cambio respecto de la novela chilena de los años treinta, en tanto que obedece a un nuevo planteamiento: la nueva perspectiva propuesta por Rojas nace de la interiorización de las experiencias narradas. Ello supone un cuestionamiento de la novela naturalista, al proponer reemplazar su estructura genérica por otra apoyada en el personaje como elemento fundamental, “como estrato portador del mundo. En lugar de la novela vernacular o nativista, la novela de la existencia individual. En ésta, los espacios no serán ya el objeto prioritario o más importante de la representación sino que servirán de apoyo para lograr desarrollar la imagen de un *existente* desde el interior de su propia

individualidad.”¹⁵ Iremos viendo de qué manera influye esta visión en la concepción del entorno espacial, concretamente el urbano, como elemento narrativo.

Aniceto Heviá, hijo de un ladrón de joyas encarcelado y huérfano de madre, se encuentra frente a frente con la vida; siendo adolescente fue encarcelado acusado de un delito que no cometió, “Así salí al mundo, trayendo a una madre muerta, un padre ladrón -condenado a muchos años de presidio- y tres hermanos desaparecidos: era quizá demasiado para mis años, pero otros niños traían algo peor”¹⁶; una vez libre y desmembrada ya la unidad familiar, vaga por la Argentina, atraviesa los Andes y finalmente llega a Chile, a la ciudad de Valparaíso. Una ciudad que crea dureza y opresión, y en la que también tiene la oportunidad de “visitar” su cárcel: “[...] era yo un raro excarcelado: en vez de irme a grandes pasos [...] me quedaba frente a la puerta, inmóvil, como contrariado de salir en libertad[...] de buena gana habría vuelto a entrar: no existía, en aquella ciudad llena de gente y de poderosos comercios, un lugar, uno solo, hacia el cual dirigir mis pasos en busca de alguien que me ofreciera una silla, un vaso de agua [...] Hacia el sur termina de pronto la ciudad y aparecen unas barracas o galpones amurallados. ¿Qué hay allí? Ratas y mercaderías [...] Los tranvías van y vienen, llenos de gente, pero la calle se ve desierta [...] La soledad me asusta: quiero estar entre hombres y mujeres, y más que entre mujeres entre hombres a quienes acercarme y pedir consejo o ayudar en sus trabajos [...] ¿Qué figura haré, caminando bajo el viento y el sol, a orillas del mar?”¹⁷

¹⁵ Promis, José, *La novela chilena actual. Orígenes y desarrollo*, Argentina, Edic. Fernando G^a Cambeiro, 1977, p. 51.

¹⁶ Rojas, Manuel, *Hijo de ladrón*, Santiago de Chile, Edit. Nascimento, 1953, p. 87.

¹⁷ Rojas, Manuel, *idem*, pp. 93-95.

Pero al mismo tiempo y para compensar su soledad, esa misma ciudad le permite conocer y convivir con dos vagabundos, el Filósofo y Cristian; unidos fraternalmente se convierten en verdaderos camaradas, llegando a compartir lo único que poseen: libertad, “la calle es nuestra y parece que la ciudad también lo fuera y también lo fuera el mar. En ocasiones, sin tener nada, le parece a uno tenerlo todo: el espacio, el aire, el cielo, el agua, la luz [...]”¹⁸, y eso que les une les permite emprender por fin un nuevo proyecto de futuro.

La narración de los sucesivos avatares existenciales adopta la forma del relato picaresco, puesto que está basada en experiencias autobiográficas narradas en primera persona. El tiempo presente en la novela abarca un periodo de aproximadamente tres días, si bien mediante retrospectivas el protagonista nos describe aventuras pasadas, amigos, recuerdos e impresiones.

Pero la estructuración final de esta novela cobra para nosotros especial relevancia. En sí misma representa un juego con las posibilidades que ofrece la conciencia en su concepción del tiempo: tenemos un narrador que adopta diferentes formas del discurso a la hora de evocar acontecimientos y cuestionarse su papel en el mundo. A este respecto, Goic¹⁹ nos habla de cómo el protagonista adopta la forma de dos tipos diferenciados de narrador, el primero “básico” o generalizante que es el que se encarga de dar cuenta de la infancia y la juventud, comunicando una concepción de su existencia elaborada desde la madurez:

“A pesar de todo, mi infancia no fue desagradable; no lo fue y estuvo llena de acontecimientos apasionantes, aunque a veces un poco fuertes [...] no conocí el hambre y la suciedad sino cuando me encontré, sin las manos de mis padres, entregado a las mías propias, y a pesar de ser hijo de ladrón, el ser más

¹⁸ Rojas, Manuel, *op.cit.*, p. 286.

¹⁹ Goic, Cedomil, *op. cit.*, p. 148.

aborrecido de la sociedad, más aborrecido que el asesino, a quien sólo se teme, viví con mis hermanos una existencia aparentemente igual a la de los hijos de las familias honorables que conocí en los colegios o en las vecindades de las casas que habitamos en esta o en aquella ciudad.”²⁰

La distancia que existe en este caso entre narrador y personaje se anula en el segundo tipo, aquel que se refiere a experiencias concretas, a momentos particulares e independientes de cualquier otra acción y cuya actualización no conlleva una interpretación de los mismos. Por último, una tercera forma narrativa aparece en narraciones paralelas que se ponen en boca de una serie de personajes vinculados al protagonista.

En consonancia con la evolución vital del personaje por una parte, y con la manifiesta incapacidad para pensar con lógica coherencia, la novela comienza así:

“¿Cómo y por qué llegué hasta aquí? Por los mismos motivos por los que he llegado a tantas partes. Es una historia larga y, lo que es peor, confusa. La culpa es mía: nunca he podido pensar como pudiera hacerlo un metro, línea tras línea, centímetro tras centímetro[...] y mi memoria no es mucho mejor: salta de un hecho a otro y toma a veces los que aparecen primero, volviendo sobre sus pasos sólo cuando los otros, más perezosos o más densos, empiezan a surgir a su vez desde el fondo de la vida pasada. Creo que, primero o después, estuve preso”²¹.

La estructura narrativa sigue un orden que obedece más a la casualidad que a la convencional relación entre causa y efecto. Así, las evocaciones no siguen un orden evolutivo sino que se ajustan a las lógicas incoherencias propias

²⁰ Rojas, Manuel, *op. cit.*, p. 219.

²¹ Rojas, Manuel, *idem*, p. 7.

de un relato que recurre a la memoria; por lo tanto, se ajusta a un esquema temporal que obedece al orden natural en que se presentan los hechos en nuestra conciencia, de manera que el relato se ve salpicado de numerosas inconexiones temporales.

Estamos de acuerdo con Goic en que esta disposición final del relato “se convierte en una imitación de la condición surreal de la conciencia” e incluso “lo que se presenta como limitación es recurso, logro y ventaja de la narrativa contemporánea; expresión de fatiga de las formas tradicionales ya irrepetibles”²². Pero aún podríamos ir mas allá de la interrelación entre el personaje y la estructura elegida; ambas se corresponderían a su vez con la estructura impuesta por la vida urbana. Tanto el protagonista que no sabe expresarse de otra forma, como la galería de personajes que le rodean, son tipos que sólo pueden darse en ambientes urbanos; carentes de normas sociales fijas, son libres aun a riesgo de encontrarse solos; en una ocasión el protagonista dice: “¿Cuándo te librarás o te librarán, cuándo podrás levantar la cabeza, desprenderte de esa atmósfera, mirar el cielo, mirar el mar, mirar la luz?”, “después de rechazar la urgencia y la angustia temporal de la ciudad y de sus hombres entregados a la contingencia obsesiva del cuidado diario”²³.

Según las palabras de Rojas, lo que verdaderamente importa en la novela es la conducta del personaje, de manera que: “Los accidentes, los hechos, las tramas, los argumentos, el paisaje, los problemas, todo ello que en la novela constituye el armazón o el relleno, no son ni han sido nunca más que pretextos para hacerlo moverse y observar sus reacciones”²⁴. De acuerdo, el personaje es el elemento estructurante, ahora bien, como ser pensante que es, en la medida en que adquiere una mayor conciencia de su propia existencia, también se le da la

²² Goic, Cedomil, *op. cit.*, p. 150.

²³ Goic, Cedomil, *idem*, p. 158.

²⁴ Recogido en Promis, José, *op. cit.*, p. 52.

posibilidad de cuestionarse todos aquellos elementos que le rodean y le condicionan, y uno de ellos es por supuesto el entorno urbano. A medida que el relato se vuelve más intimista, transformando al personaje en individuo y dejando en un segundo plano la posible carga de denuncia, se hace más evidente entre otras consecuencias, la influencia de la ciudad en la conformación de los personajes, de su personalidad.

Aunque no podemos hablar de ella como novela urbana estrictamente, lo cierto es que *Hijo de ladrón* da un paso más hacia delante dentro de la tendencia narrativa en la que se inscribe, en el sentido de que dota a la ciudad de una mayor influencia dramática.

Salvo el caso excepcional de Arlt, Mallea y Onetti, en los que ya encontrábamos una conceptualización narrativa de la ciudad, a partir de los años treinta, la línea dominante consistió en presentar espacios enmarcados dentro de la ciudad con el fin de plasmar situaciones sociales concretas y cuyo valor narrativo estaba más cerca del documento. Alberto Sánchez denomina acertadamente a esta tendencia *regionalismo urbano*, “la novela regional urbana acabará siendo (hacia 1944) novela suburbana [...] la narrativa tendrá como objetivo el suburbio, el conventillo, el proletariado, o con mayor exactitud, adicta al lumpen proletariat y sus moradas, la barriada, favela, villa miseria, ciudad callampa.”²⁵

²⁵ Sánchez, Luis Alberto, *op. cit.*, p. 202.

3. NOVELA ARGENTINA

“Villamiserias” argentinas

Consecuentemente con la riqueza cultural de la Argentina, su producción literaria da ejemplos simultáneos de muy diversas tendencias estéticas; desde el intelectualismo de Mallea o Bioy Casares, el preciosismo de Borges, el simbolismo de Marechal o Sábato, hasta la vertiente social de autores como Verbitsky (1907-1979). Nos detendremos en este último y en su novela *Villa Miseria también es América* publicada en Argentina en 1957.

En esta novela, que bien podría llevar el subtítulo de “vida, usos y costumbres”, nos vamos a encontrar con el peculiar mundo de las poblaciones marginales que empezaron a desarrollarse por los años treinta alrededor de Buenos Aires; un entorno de miseria material en el que conviven masas de gente y en el que convergen cualidades humanas diversas, no sólo la frustración, la impotencia o las bajas pasiones, sino también la fraternidad, la inocencia o la generosidad.

El lector de esta novela no se enfrenta ante un ejercicio de escritura basado en conceptualizaciones, simbolismos o complejidades estructurales y técnicas; nada de eso, no necesitamos leer entre líneas. Para retratar la parcela de realidad argentina que le interesa, el autor se vale de un narrador que dice lo que quiere decir de la manera más directa posible, sin que ello llegue a desvirtuar el valor literario del relato.

Por lo que respecta al papel del narrador, deberíamos distinguir aquel narrador que, desde una perspectiva sociológica, prefiere la exposición a la narración, llegando a componer digresiones que podrían constituirse en partes independientes.

Tal es el carácter del capítulo séptimo por ejemplo, verdadero informe de seis páginas sobre la historia de esas poblaciones marginales: “Una mañana cualquiera Buenos Aires descubrió un espectáculo sorprendente: al pie de los empinados edificios de su moderna arquitectura se arremolinaban infinidad de conglomerados de viviendas miserables, una edificación enana de desechos inverosímiles”; se nos informa de los lugares concretos en los que se ubican; de cuál es la configuración humana de la capital, “ciudad congestionada por la afluencia de una doble corriente humana”, la de la migración procedente de Europa, más la que procedía del interior de la república y de los países vecinos, así como de sus diferentes evoluciones económicas y su distribución alrededor de la ciudad; junto a las causas de esta afluencia humana, “El crecimiento industrial que impulsa este movimiento comenzó durante la segunda guerra mundial”, hace, por último, un recuento de las consecuencias de la sobrepoblación y de las diferentes formas de colonización; “Pero esas construcciones inseguras, frágiles, degradadas, eran viviendas de seres humanos”²⁶.

Cuando, bajo la forma del tradicional narrador omnisciente, se propone plasmar los pensamientos e impresiones de los personajes, en general consigue un discurso fresco, verosímil; sin embargo, a veces la “mano” del autor resulta siendo evidente, así ocurre por ejemplo cuando reproduce este pensamiento: “pero el ser humano no es una bestia y puede y desea conservar su dignidad en medio de las condiciones más desfavorables, resistiendo a ese destino que a todos los ha arrinconado como si tuviese la voluntad de hundirlos. Hay que resistir, hacer pie. Aguantar, entonces, es la posibilidad del contragolpe, de salvarse.”²⁷

²⁶ Verbitsky, Bernardo, *Villa Miseria también es América*, Buenos Aires, Edit. Paidós, 1967, pp. 38-43.

²⁷ Verbitsky, Bernardo, *idem*, p. 34.

Buena parte de la novela está dedicada a plasmar la situación peculiar de los refugiados paraguayos que, ante la difícil situación política y social de su país, se ven obligados a abandonarlo; en este caso, conocemos sus peripecias vitales hasta llegar a Buenos Aires gracias a las historias contadas por ellos mismos. A pesar de todo, el autor humanamente comprometido, consigue camuflar su presencia haciendo que el discurso sea más una propiedad de los personajes que de él mismo; situaciones verosímiles y palabras adecuadas a cada uno de ellos consiguen el mínimo de novelización necesario para evitar que el relato quedase convertido en mero documento de denuncia social.

Con todo ello, podemos suponer cuál es la perspectiva desde la cual se aborda la relación de los individuos con el medio en el que viven; al margen del discurso que describía de manera explícita la configuración de la gran capital desde un punto de vista histórico, tenemos una perspectiva desde la frontera podríamos decir, la que tienen los personajes de los suburbios. Este es el caso de Fabián, líder del barrio y empeñado en un esfuerzo colectivo por unir a la comunidad:

“La ciudad se le aparecía bajo diferentes imágenes pero todas amenazadoras. La sentía junto al rancharío como un gran nublado que amenaza tempestad, que en una sola de sus ráfagas podía dispersar todas las viviendas, o como un enorme elefante que con sólo mover una de sus patas aplasta un hormiguero. Pero podía dañarlos de otro modo. Salir de allí era desvanecerse en la ciudad inmensa que tenía así el poder de absorberlos y digerirlos hasta hacerlos desaparecer. Quedarse era, en medio de todos los peligros, salvar el grupo organizado que constituían. Cada uno era algo dentro de la comunidad que formaban, respaldándose unos a otros. Sabía que le llegaba fuerza de los demás, y eso le permitía creer que él a su vez algo les daba. Perdiéndose en la ciudad,

separado de esa gente suya, se convertiría en un hombre solo y abandonado. Lo imaginaba como un castigo que era incapaz de afrontar”²⁸

En esta cita aparecen mencionadas gran parte de los rasgos que hasta ahora han ido caracterizando a la gran ciudad en la mayoría de las novelas que hemos comentado: ciudad amenazadora y cruel, desde tempestad que asola o bestia que aplasta, hasta círculo despersonalizador y alienante.

Y con todo, la ciudad sigue atrayendo, sigue siendo la esperanza de esos individuos que habitan en sus límites y que constituyen no lo contrario del pretendido progreso urbano sino la otra cara de la misma moneda. La novela nos describe sus usos y costumbres, haciendo hincapié en los rasgos más negros como el hacinamiento y la promiscuidad: “Los chicos, las muchachas, los adolescentes, eran todos ofendidos y rebajados en su condición de seres humanos en esos lugares resbaladizos, en esos fangales repugnantes donde se pierde el respeto de sí mismo, pues en el acuoso reflejo del asco parece verse la imagen de la propia irredimible degradación”²⁹.

El suburbio se describe desde varios puntos de vista, de manera que las aportaciones de cada uno de ellos se convierten en partes de un todo complejo: en primer lugar, desde el interior del suburbio a través del vivir cotidiano de sus habitantes y del relato de sus sensaciones, igualmente, ya hemos visto a personajes como Fabián que se encargan de evaluar las condiciones de vida; en segundo lugar, desde el exterior a través de las notas aparecidas en los periódicos, “De esa nota, que reveló la existencia de una realidad hasta entonces escondida, surgió la designación general de Villa Miseria para ese barrio y otros

²⁸ Verbitsky, Bernardo, *op. cit.*, p. 82.

²⁹ Verbitsky, Bernardo, *idem*, p. 37.

parecidos”³⁰, opiniones que representan la visión más superficial y a veces falseada por ignorancia de la realidad.

Por último, tenemos la visión peculiar del personaje llamado *Espantapájaros*, un argentino cargado de simbolismo que arriba al suburbio arrastrado por su historia personal de torturas y humillaciones y consigue integrarse en la comunidad. Su punto de vista servirá para completar el retrato del suburbio. A su llegada sabemos que “esa aglomeración de casuchas [...] era el panorama que mejor le convenía, era el color de su espíritu, su propio estado físico y moral [...] Pensaba en la gente entre excrementos que la inundación lanza entre las casillas, en la falta de porvenir [...] y pensaba que la humillación que le habrían causado a él aplicándole la picana a los genitales era la misma que soportaba esa gente diariamente. [...] No quería otra cosa que continuar en el subsuelo de la existencia y su única ocupación posible, para la que sin duda nació, era la de coleccionar los barrios de las latas.”³¹

De esta cita podemos concluir dos cuestiones relevantes con relación al papel que desempeña la ciudad en el relato: por un lado es evidente la total identificación entre el individuo y su entorno, y por otro, que dicha identificación está basada en una serie de paralelismos que tienen que ver con la fisonomía de ambos y en última instancia con sus existencias respectivas afines, lo que él llama el “subsuelo de la existencia”.

El *Espantapájaros*, gran observador sensible, va captando cada uno de los elementos que componen el cuadro hasta convertirse en la conciencia que enjuicia y valora los hechos en su conjunto; de tal manera que:

³⁰ Verbitsky, Bernardo, *op. cit.*, p. 206.

³¹ Verbitsky, Bernardo, *idem*, pp. 105-107.

“En su paseo desfilaba ante él la ciudad enana. Las casillas sobresalían aquí irregularmente, hasta cerrar la perspectiva con el amontonamiento de sus aristas, como en un cuadro cubista [...] La gente parecía más alta al lado de esas construcciones, y frente a su desvencijada apariencia las mujeres, con sus modestos vestidos o batones, lucían bien ataviadas, tal era la ruina de las viviendas. [...] Pero ¿por qué hay individuos que están por debajo de lo humano? Pensaba: no hablemos sólo de sistemas. Ese sistema, se encarna en seres humanos. [...] En la realidad, tal como la estaba viendo, la gente triunfa sobre la suciedad, sobre la sordidez, sobre todas las formas de lo miserable.”³²

Este espíritu de confianza en la capacidad de superación del ser humano, concretamente ante la maligna influencia del progreso urbano y lo que ello conlleva, impregna el tono general del texto; en él no se dan soluciones, sin embargo y el final abierto del relato, vendrá a confirmarnos este hecho.

La historia se repite cuando uno de los personajes acude a esperar a su familia “y todos juntos se incorporaron a la multitud que seguía caminando hacia la salida de la estación. [...] Era el permanente aluvión desde el norte, desde el centro del país. Era el `interior´ en marcha sobre un andén de Buenos Aires [...] Flanqueado por todos los que marchaban con él, se sentía arrastrado por esa sonoridad sorda y regular de los pasos desiguales, para cuya continuidad imponía su propio ritmo, el ritmo de la entrada en la ciudad. Y pudo creer que esta era de nuevo la primera vez que llegaba a Buenos Aires, entre temores y esperanzas.”³³

³² Verbitsky, Bernardo, *op. cit.*, pp. 256-257.

³³ Verbitsky, Bernardo, *idem*, p. 284.

4. NOVELA PERUANA

La estrecha relación entre realidad extratextual y literatura resulta ser una característica presente en la mayoría de los países latinoamericanos, al menos por lo que respecta a la literatura producida con anterioridad a los años sesenta; tal y como hemos visto en los ejemplos anteriores, siempre estará latente ese compromiso con los problemas concretos del país, que dado el fenómeno común del centralismo, es tanto como hablar de los problemas de su capital.

Esta circunstancia, trasladada al campo de la narrativa se traduce en una preferencia por el cuadro realista ligado a la ciudad, precisamente el ámbito social que más y mejor puede representar la concurrencia de dichos problemas.

El caso de la literatura peruana no es una excepción y para ilustrarnos sobre este fenómeno contamos con un ensayo de Luis Fernando Vidal en el que analiza los diferentes modos en que la narrativa peruana se ha encargado de constatar, a lo largo de su historia, la imagen de Lima; una ciudad que por abstracción se convierte en el espacio representativo por excelencia de lo que es el país como problema.³⁴

Vidal, que utiliza el término “narrativa urbana” para designar un tipo peculiar de relato en atención “al espectro del universo representado o por el tipo de reproducción que conlleva”, comienza su recorrido en los cuadros de costumbres del siglo pasado “que reafirman a la ciudad de Lima como el espacio de sus relatos y, de paso, privilegian la actuación de personajes de las capas

³⁴ Vidal, Luis Fernando, “La ciudad en la narrativa peruana”, *Revista de la Crítica Literaria Latinoamericana*, año XIII, n° 25, Lima, 1er. Semestre de 1987, pp. 17-39. Posteriormente aparece recopilado por Rosalba Campra en *La selva en el damero. Espacio urbano en América Latina*, 1989.

medias de nuestra sociedad”³⁵; continúa con las *tradiciones peruanas* de Ricardo Palma en cuyos relatos, adscritos a la Lima criolla, “los hechos narrados y las acciones de los personajes proyectan sobre los distintos espacios de la ciudad historicismo y leyenda”³⁶; y sigue con las aportaciones de los primeros realistas, que preocupados ya por los diferentes conflictos sociales propios de una ciudad en proceso de desarrollo, levantan una imagen del mundo que supera “la reducida esfera de la ciudad a que alude, para alzarse como una demanda a la totalidad de la nación.”³⁷

El desarrollo urbanístico de principios de siglo, con sus implicaciones sociológicas, no sólo en cuanto al aumento de población y su distribución jerárquica, sino también en cuanto a modos de vida, inspiró una especie de neocostumbrismo que nos habla ya desde la memoria y la añoranza de una Lima que se va destruyendo por el progreso material.

Pero en la década de los años treinta, periodo de conmociones políticas para el país, “la narrativa peruana transita dos vías de gran importancia y diferente rumbo de representación. Por un lado un relato que da cuenta de sucesos, ocurrencias y personajes de zonas marginales de la ciudad; por otro, el relato regionalista que se inserta lúcida y creativamente en el contexto del problema de la tenencia de la tierra”³⁸.

Dentro de esa primera vertiente tenemos por una parte relatos impregnados de cierto bucolismo que ofrecen la versión de una ciudad sin

³⁵ Vidal, Luis Fernando, *op. cit.*, p. 20.

³⁶ Vidal, Luis Fernando, *idem*, p. 21.

³⁷ Vidal, Luis Fernando, *idem*, p. 24.

³⁸ Vidal, Luis Fernando, *idem*, p. 29.

conflictos y por otra, aquellos relatos que se trasladan al tugurio limeño y dan voz a sus habitantes, como es el caso de José Diez Canseco³⁹.

Entretanto, el proceso de modernización sigue hacia delante, la ciudad de Lima, la más moderna del país, se convierte en un reclamo para ingentes masas de inmigrantes de la provincia. La población se va asentando allí donde puede y uno de los fenómenos más representativos a este respecto es el surgimiento incontrolado de *barriadas*, cuya presencia denota las insalvables desigualdades sociales forjadas en la “próspera” ciudad de Lima.

Este será el contexto de buena parte de los relatos publicados a partir de los años cincuenta; relatos sensibilizados con “esta nueva faz de la ciudad y los problemas humanos que esta configuración comporta”⁴⁰.

De la década siguiente Vidal destaca las aportaciones de Vargas Llosa y Bryce Echenique; el primero con *La ciudad y los perros* (1963) donde ya había planteado “los conflictos irresolubles e insoslayables entre las diferentes clases sociales, e incluso los grupos étnicos, que confluyen en el espacio urbano, a despecho del ilusorio aislamiento del Colegio Militar y la relativa homogeneización que la educación castrense imprime a sus alumnos.”⁴¹ Pero, como obedeciendo a una incesante necesidad de variación, la realidad limeña lo hace de un modo tal que “su abordaje narrativo compromete la imagen total del

³⁹ Por lo que respecta a la segunda vertiente, es decir, a la novela regionalista, según Vidal, a pesar de contar con el universo rural como marco de representación, aunque vista desde afuera, la presencia de la gran urbe sigue siendo importante, así sea como centro del que emanan las leyes que explotan al pueblo indígena. Así ocurriría en la obra de Ciro Alegría o en la de Arguedas. A este respecto, cabría hacer una precisión en el sentido de que sería erróneo plantear para el caso de la narrativa peruana una dicotomía o una frontera entre ambas vertientes. Ambos casos representan una visión de la ciudad desde fuera, es decir, la que tiene la clase media urbana y, además, la presencia del indio como personaje se encuentra en ambas, sobre todo en los primeros momentos de la narrativa urbana.

⁴⁰ Vidal, Luis Fernando, *op. cit.*, p. 31.

⁴¹ Vidal, Luis Fernando, *idem*, p. 34.

país, un país que innegablemente ya no es el mismo. En tal sentido, se orienta *Conversación en la catedral* (1970) de Mario Vargas Llosa, y la pregunta de uno de sus personajes es más una exclamación, la señal de una situación diversa, compleja, grave: `¿En qué momento se jodió el Perú?´”⁴².

El clima real de violencia que imperará progresivamente, influye por supuesto en la narrativa, hasta convertirse en un elemento más del relato, muchas veces protagónico. Para entonces, “la narrativa urbana adopta una configuración que, en concordancia con las virtualidades de la realidad de base, permeable a sus solicitudes y a la opción progresista de izquierda, trasciende lo meramente ciudadano, la inmediatez de la representación o de la reproducción, para tentar una visión totalizadora de la realidad peruana.”⁴³

Vidal concluye su estudio refiriéndose a las aportaciones narrativas más recientes, es decir, las publicadas en los años ochenta, que se caracterizarían unas veces por adoptar la visión y la explicación de la ciudad desde el punto de vista de los sectores populares o marginales; otras por dedicarse al retrato de ámbitos cerrados y privativos de la ciudad; y por último, la tendencia a registrar “el discurrir de la conciencia angustiada de individualidades pequeñoburguesas, nervioso discurso que es un correlato de la angustiante incomprensión ante el sentido que cobra el proceso de la realidad citadina y la desubicación del personaje frente a ello.”⁴⁴

Según lo dicho, además de constatar el papel desempeñado por la ciudad como motivo inspirador y como elemento narrativo en la narrativa peruana, podemos observar la presencia en ella de una serie de rasgos que son similares a los de las narrativas de otros países en lo que respecta a la creación de la imagen

⁴² Vidal, Luis Fernando, *op. cit.*, p. 36.

⁴³ Vidal, Luis Fernando, *idem*, p. 38.

⁴⁴ Vidal, Luis Fernando, *idem*, p. 38.

de la ciudad. En líneas generales, serían dos las fases hasta conseguir el afianzamiento de la novela urbana, fases que se corresponden con el proceso integrador de la población indígena en la ciudad; así, al momento en que comienzan a arribar a la ciudad las primeras migraciones internas, se corresponden aquellos relatos que versan sobre las poblaciones marginales que rodean a la ciudad, con novelas como las de Julio Ramón Ribeyro o Enrique Congrains Martín; mientras que el momento en el que los indígenas forman ya parte del panorama urbano, sin dejar de conformar un grupo especial, diferente del de la clase media, se corresponde con aquellas novelas que ya narran situaciones inherentes a la nueva ciudad, con novelas como las de Bryce Echenique o las primeras de Vargas Llosa.

Nos centraremos en la primera de las fases o lo que es lo mismo en las aportaciones renovadoras de la denominada generación del 50; conformada entre otros por los anteriormente citados Ribeyro (1929) y Congrains (1932) junto a Sebastián Salazar Bondy (1924-1965), Carlos E. Zabaleta (1928), Mario Castro Arenas, (1932) y Oswaldo Reynoso (1933). Comúnmente, se les considera los iniciadores de la narrativa urbana en Perú, y en este sentido, debemos considerar como meras aproximaciones los relatos costumbristas y realistas en los que la ciudad no era sino el espacio elegido para desarrollar la acción, es decir, el escenario.

Ciertamente, esta generación fue la impulsora de una auténtica narrativa urbana, una novela que mira la ciudad desde otro prisma y descubre una nueva realidad urbana a la vez que los dramas humanos que en ella se gestan.

Su contexto no nos es desconocido, la historia la hemos visto repetida en las diferentes novelas que hemos ido analizando: modernización, desarrollo urbanístico, progreso que crea oportunidades, migraciones internas y externas,

asentamiento de la población, configuración social de la ciudad, marginalidad, desarraigo, alienación, soledad, etc. Y al igual que la historia se repite, el relato de la misma también parece hacerlo. Sirva como ejemplo de ello la novela *No una, sino muchas muertes*, escrita por Congrains y publicada en 1958.⁴⁵

Efectivamente, en ella nos enfrentamos al relato de una situación vivida por una serie de personajes marginales cuyo universo geográfico se circunscribe a una zona periférica de la ciudad de Lima, léase entonces zona marginal de la capital⁴⁶. Concretamente, la acción se circunscribe a lo que en primera instancia podría ser considerado un centro de reciclado de deshechos y que, en realidad, resulta ser un lavadero de pomos, verdadera tapadera para la explotación humana.

Más allá del retrato de este microcosmos urbano, Congrains se introduce en el universo humano que lo habita: siguiendo un macabro orden jerárquico nos encontramos con la vieja que regenta el lavadero junto a su matón; a su servicio se encuentran las bandas de niños y jóvenes que a cambio de unos mínimos honorarios se dedican a “captar” mano de obra barata, o lo que es lo mismo, dedicados a localizar y secuestrar a todos aquellos locos y vagabundos que a cambio de una comida-basura trabajarán en el lavadero. Si la degradación humana les afecta a todos en un grado u otro, no es menos cierto que todos ellos

⁴⁵ La edición consultada es la de Planeta, Barcelona, 1975, con prólogo de Vargas Llosa. Con anterioridad Congrains publicó dos colecciones de cuentos: *Lima, hora cero* (1954) y *Kikuyo* (1955), centrados también en la descripción de ciertos ámbitos de la ciudad y con un espíritu de denuncia.

⁴⁶ A este respecto, contamos con las palabras del propio autor, según él: “La novela no sucede estrictamente en Lima. Sucede en las afueras de Lima. Sucede al pie de Lima, pero jamás en Lima. Puntualizo otro aspecto interesante: no es una novela ni urbana ni rural. Sucede en un ambiente híbrido: en una especie de tierra de nadie, sucede justamente en los basurales, en las cloacas de la ciudad, en las cloacas de la sociedad peruana oficial”. En Bernal, Agustín, *El tema de la ciudad en la novela hispanoamericana. 1940-1970*, Ph. Degree, Syracuse University, p.195, de Luchting W., *Escritores peruanos, qué piensan, qué dicen*, Lima, Edit. Ecoma. 1977, p. 66.

no son sino víctimas de una misma situación de miseria. Sin embargo, Congrains no pretende justificar la vileza o la crueldad del individuo como una consecuencia inevitable de la miseria social; partiendo de ella como un propicio caldo de cultivo, el autor se centra en los problemas humanos que comporta esta configuración, es decir, se centra en el panorama psicológico y moral de los personajes.

De entre todos ellos destaca con fuerza propia Maruja, una jovencita prototipo del individuo que, forzado por un medio hostil, carente de afectos, aprende a manejarse en la vida precozmente. Intrépida buscadora de sus primeros escauceos sexuales, se gana el puesto de líder entre las bandas de aquellos muchachos que han conformado sus vidas en torno a las formas de producción del lavadero.

Si bien el relato de la historia aparece explícitamente mediatizado por el narrador, a través de digresiones ya sea para describir el entorno -abunda en su carácter feísta- o para valorar las acciones, éste adopta cierta distancia al dar la palabra a los propios personajes, en frescos diálogos que nos dejan entrever sus íntimos procesos psicológicos. Precisamente, creo que la presencia de estas escenas contribuye en gran manera a que la novela se salve de lo que podría haber sido un típico texto de denuncia.

En este sentido, Vargas Llosa en su prólogo a la edición de 1975, considera que lo que aparta a esta novela del panfleto tremendista o del documento etnológico es precisamente la carencia de ciertos elementos -“sus virtudes son, sobre todo, ciertas carencias” llega a decir-. Entre ellos destaca la ausencia de planteamiento político o de intenciones pedagógicas por parte del autor o incluso la ausencia de unas mínimas dosis de pintoresquismo. También Moreno Durán recoge esta idea cuando afirma que “la sociedad marginal, el

mundo de extramuros, el universo lumpen se concilian vigorosamente en un común reclamo que no obstante su planteamiento, jamás revierte en moraleja o protesta. El sociologismo, la demagogia y el afán panfletario, característicos de todo ejercicio falsamente realista, ceden su paso aquí a una intención tan radical como ambiciosa: la recreación de un mundo que, pese al oprobio social evidente, solo adquiere valor a través de la gestión estética de la literatura”.⁴⁷

Efectivamente, más allá de las acciones posibles en un entorno urbano como el que retrata la novela, lo que da cuerpo al relato son los mecanismos psicológicos que subyacen en los actos de los personajes. Personajes por cierto, cuya existencia, en mi opinión, vendría a constatar esa idea de la influencia funesta de la civilización, en este caso encarnada en la ciudad de Lima; el influjo que antes tuvo la naturaleza como fuerza capaz de insensibilizar al hombre, de bestializarlo, es traspasado ahora al medio urbano, supuesto centro de progreso a la vez material y espiritual. En *No una, sino muchas muertes* todos los personajes aparecen como víctimas -aun cuando actúan como victimarios- de una cruda realidad que, sin embargo, es a la vez la razón última de su existencia; están ahí sólo porque la ciudad existe.

⁴⁷ Moreno Durán, R.H., *op. cit.*, p. 289.

5. NOVELA VENEZOLANA

Si pretendemos hablar de novela urbana en la literatura venezolana contemporánea debemos remitirnos necesariamente a la obra de Salvador Garmendia (1928), un autor precursor en este aspecto así como en lo tocante a asimilación y reelaboración de las técnicas derivadas del surrealismo.

Para comprender cuál era el contexto cultural que rodeaba a este autor contamos con el estudio realizado por Angel Rama en el cual, además de analizar algunas de sus novelas, aborda la producción narrativa del autor como una unidad, con un papel significativo dentro del panorama literario venezolano del momento. En ese amplio y profundo estudio, Rama destaca la influencia que para la vida intelectual del país tuvo un grupo de jóvenes creadores; unificados en torno a la revista *Sardio*, conformaron un movimiento intelectual y artístico con el que Garmendia, desde sus comienzos, estuvo emparentado ideológica y literariamente.

Cierto es que, si bien compartía con este movimiento un planteamiento estético, que luego habría de plasmarse en sus novelas, prefirió dedicarse casi exclusivamente a la creación narrativa dejando a sus colegas las labores de crítica y teorización⁴⁸. Para darnos una idea de los planteamientos de estos jóvenes creadores pueden servirnos las siguientes palabras suscritas por ellos:

“Es imperioso elevar a perspectivas más universales los alucinantes temas de nuestra tierra. La anécdota, el paisajismo, la visión pintoresca de la realidad, no son más que fraudes a los requerimientos de la época. Debemos alimentar una firme voluntad de estilo, una vigilante dedicación al estudio y una

⁴⁸ De la revista *Sardio* salieron a la luz ocho números, entre los años 1958 y 1961. Garmendia formó parte del comité de redacción a partir del tercer número.

ideología más original y moderna. Nuestra cultura aparece ayuna de ideas y problemas, como si aún viviéramos en una Arcadia de imperturbables regocijos. Hay que poner de relieve una conciencia más dramática de la realidad y del hombre. Pero una conciencia rigurosa, estremecida de lucidez y de exigencias.”⁴⁹

Y para conseguir esa urgente modernización siguieron los caminos trazados por el dadaísmo y el surrealismo por ejemplo; ambas corrientes contaban con las dosis necesarias de un irracionalismo que se ajustaba perfectamente a las exigencias intelectuales del grupo por una parte y por otra con el aparente caos de la vida real: “el irracionalismo subterráneo de aquellas corrientes se correspondía con el vitalismo ardiente y la confusión intelectual [...] de los jóvenes escritores que emergían de la vida literaria. Pero a la vez, el mundo que veían y que los formaba parecía amasado con imágenes surrealistas. [...] Resultaron apropiadas las técnicas derivadas del surrealismo, en especial su gran facilidad para el montaje simultáneo y su acarreo indiscriminado de materiales del inconsciente, así como la explosividad voluntaria de asuntos.”

Fiel a esta línea, la publicación de las primeras obras de Garmendia supuso un giro significativo para la narrativa venezolana de los años sesenta. Ya su primera novela *Los pequeños seres* es considerada por Rama un “libro que establece el aparte de aguas en la narrativa venezolana contemporánea -lo que fue para el Uruguay *El pozo*, de Juan Carlos Onetti-, cerrando una época artística y abriendo los tiempos modernos.”

Siguiendo el estudio de Rama, vemos cómo *Sardio* no fue el único movimiento intelectual significativo para la narrativa venezolana; de él se

⁴⁹ Estas palabras aparecen recogidas en el mencionado estudio de Angel Rama. Originalmente, fue publicado como libro en 1975. Pero nuestras citas corresponden a: “ Salvador Garmendia y la narrativa informalista”, *Ensayos sobre literatura venezolana*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1985, pp. 99-220. A partir de aquí, las citas de Rama están extraídas de este texto.

escindió a partir de 1961 el denominado “Techo de la Ballena”, un típico movimiento de vanguardia que se manifestó durante la década de los años sesenta y en el que se aglutinaron algunos de los creadores que habrían de renovar el panorama artístico del país. Entre ellos, narradores como Adriano González León o Salvador Garmendia y poetas como Juan Calzadilla o Francisco Pérez Perdomo.

Sus exposiciones, manifiestos y publicaciones literarias “signadas por una tónica surrealista”, fueron verdaderos ejercicios de provocación cultural: “propuso una revisión drástica de los valores culturales vigentes y una transmutación de la literatura y el arte que se ejercían en el país, todo ello al servicio de un proyecto militante, contemporáneo, de apoyo a la insurgencia revolucionaria.” Efectivamente, “El Techo de la Ballena” resultó ser el equivalente “literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época [...] y aun [...] sus acciones imitaron las tácticas de la lucha guerrillera, con sus brascas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación.”

Pero puede considerarse la significativa fecha de 1968 como el momento en el que el grupo concluye sus aportaciones como tal; a partir de ese año, encontramos numerosos ejemplos de una narrativa próxima al testimonio o al documento, salvo el caso de autores como Garmendia o González León que no siguieron esa línea caracterizada, entre otras cosas, por un retroceso en las formas artísticas. En definitiva, la diferencia entre “El Techo de la Ballena” y las manifestaciones posteriores sería la que existe entre una literatura revolucionaria y una literatura al servicio de la revolución. Y revolucionaria literariamente a pesar de que, en lo que concierne a formas expresivas, adoptó los ya viejos “ismos” europeos como base de su planteamiento estético.

En cualquier caso, como hace Rama, podemos interpretar su aparición como una respuesta artística a la coyuntura social que les rodea y haciendo hincapié en el proceso de crecimiento incontrolado de la ciudad de Caracas que, en pocos años, “se lanza a la conquista tumultuosa de la modernidad”. Consecuentemente, éstos jóvenes creadores necesitan tomar conciencia de la nueva realidad urbana para poder captarla en su totalidad y es que “la ciudad (Caracas) no es una entelequia, ni un modelo abstracto [...] es el retrato físico de una sociedad, de un sistema socioeconómico, de una cosmovisión [...]”.

Y teniendo presente este contexto, pasemos a la figura de Garmendia cuya obra abarca el periodo comprendido entre 1959 y 1988⁵⁰. Dentro de su producción, las novelas conforman un corpus en el que se repiten ciertos rasgos, que ya en los relatos, sobre todo a partir de 1974 con *Memorias de Altagracia* se agudizan para convertirse en constantes que denotan un salto en su evolución hacia nuevas preocupaciones temáticas y estilísticas.

A priori, Garmendia mantendría la tradición de la narrativa venezolana de escudriñar la realidad del país. A este respecto, Franco nos dice que “los cambios ocurridos en la situación social de Venezuela desde que Gallegos comenzó a escribir están ilustrados en las novelas de Garmendia [...] que se ocupan de la vida de seres marginales, desempleados y oficinistas de la más baja clase media”⁵¹.

⁵⁰ Alicia Bilbao hace referencia a la que sería en realidad su primera novela *El parque* de 1946, de escasa difusión en su momento y nunca reeditada. Aparte de los cinco libros de cuentos, sus novelas publicadas son las siguientes: *Los pequeños seres* (1959), *Los habitantes* (1961), *Día de ceniza* (1963), *La mala vida* (1968), *Los pies de barro* (1973) y *El capitán Kid* (1988).

*Un inciso para advertir que tanto Brushwood como Franco dan como fecha de publicación de *Día de ceniza* 1964; si bien es cierto que este último cita mal el título así como el año de publicación de *Los habitantes* (p. 355 de la edición de 1987). Lo mismo en la edición de 1971, da la misma fecha errónea de *Los habitantes* y tampoco acierta con *Día de ceniza*. Solamente Bellini considera *Memorias de Altagracia* (1974) como una novela.

⁵¹ Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971, p. 268.

Sin embargo, fiel a la posición adoptada por su grupo, esta ilustración de una situación social no implica que estemos ante una literatura puesta al servicio de la denuncia social, en el sentido en que podrían serlo las novelas comentadas en los apartados anteriores, asociadas normalmente a las circunstancias de miseria de las clases marginales. En ese sentido, Garmendia no lo haría, al menos no advierto en sus novelas signos de una reflexión sociológica explícita, ni de consignas de denuncia o condena. No cae por supuesto en el panfleto reivindicativo cuando nos habla de unos personajes elegidos de entre los de la clase media o los intelectuales; sus miserias no son económicas pero sí anímicas y espirituales, sus frustraciones no vienen provocadas por carencias estomacales podríamos decir, sino intelectuales.

De buscar un espíritu de denuncia en él, lo encontraríamos en su empeño por indagar en la esencia misma de sus personajes; cuando plantea en términos de conflicto las tortuosas relaciones del individuo fracasado -aunque sea un burgués-, consigo mismo y con el entorno. Así lo entiende también Angel Rama para quien “ese fracaso, conviene anotarlo, es interior. Responde a una frustrante existencia cuyas causas son psicológicas o incluso metafísicas, más que sociales. [...] La explicación social de la enajenación se desprende de los planteos de Garmendia, pero él no busca voluntariamente destacar el esquema social.”⁵²

Efectivamente, este tipo de conflictos propios del hombre moderno “enquistado” en una sociedad avanzada, constituyen la base temática de la narrativa de Garmendia. Y por supuesto, el marco humano y geográfico concreto no podía ser otro que la ciudad de Caracas. Y sus miserias. Y “he aquí que un narrador mira tal miseria y la ve de un modo peculiar. Comprueba sus detalles, los observa, sigue y persigue su horrenda intimidad, [...] los marca y compara incansablemente, moviendo su ojo clínico desde el ámbito de la ciudad hasta el

⁵² Rama, Ángel, *op. cit.*, p.111.

hoy donde se cultivan los caldos, concentrándose, [...] en presentar la actividad de la miseria dentro de las entrañas del hombre [...].”⁵³

Como podemos ver, el universo ficticio de Garmendia se circunscribe al ámbito urbano y, además de introducir el código urbano como elemento semántico y formal, tal y como señala la mayoría de la crítica, la forma en que lo aborda supone una óptica diferente en la concepción y representación de la circunstancia urbana, entendida ésta como condicionante geográfico y psicológico.

Para comprobar este hecho, basta con fijarse en sus cuatro primeras novelas, en las cuales se aprecia esta circunstancia como un hilo común. De todas ellas he seleccionado *Los pequeños seres* (1959) y *Día de ceniza* (1963) las cuales analizaremos a continuación.

En líneas generales, ambas historias tienen en común el hecho de centrarse en el acontecer cotidiano que rodea a un personaje -bien podría tratarse del mismo en ambas- en su doble dimensión como ser íntimo y social. Nuestro personaje, más su círculo familiar y de amistades, a lo que añadiríamos el entorno geográfico de la gran urbe, vendrían a conformar un triángulo, más bien pasional que amoroso, en el que cada uno de ellos conformaría uno de los ángulos.

De las conexiones entre todos ellos surgen los conflictos que Garmendia elaborará en sus relatos. Ambos comparten a su vez el tono pesimista, de tragedia, con el que los protagonistas interpretan el sentido de su existencia, sentimiento que va estrechamente relacionado con la percepción del entorno que les rodea. Para ello, el narrador, ya sea con su discurso primordialmente

⁵³ Alegria, Fernando, *op. cit.*, p. 258.

descriptivo o mediante el empleo del monólogo interior, se vale de una serie de recursos como puede ser remitirse al pasado de los personajes, visto con nostalgia desde el presente, haciendo resaltar los aspectos más feístas de éste.

Los pequeños seres toma un periodo breve de la vida de un empleado modelo, Mateo Martán, sirviéndole como motivo desencadenante de la historia, la muerte de su superior. A raíz de este hecho, el protagonista comienza un doble peregrinaje: interno en la medida en que reflexiona sobre su existencia actual alienada, en oposición a los momentos de la infancia; y paralelamente otro externo, en tanto que su deambular, su errar por diferentes ámbitos de la ciudad, le permiten entrar en funesta comunión con el entorno. Un cementerio, un circo, una habitación en un burdel o su casa componen las piezas aisladas de un puzzle para el que no encuentra forma alguna de resolución; de manera que la ciudad potencia en el protagonista una sensación de fracaso, de soledad y confusión. Hasta tal punto, que abandonarse a la muerte se presenta como la única opción posible para combatir su mediocridad. Así, el ciclo que se había iniciado con una muerte concreta se cierra nueva y fatalmente con ella, pero adquiriendo ahora una connotación más, como signo de decadencia.

Con este planteamiento y dada la forma en que el protagonista percibe la realidad, seres humanos, objetos y espacios reciben el mismo tratamiento. Por lo que respecta a estos últimos, estamos hablando de espacios netamente urbanos y para su caracterización el narrador recurre a elementos como la noche, las ruinas, la velocidad, etc. que, dotados de un valor dramático, convierten al texto en un verdadero inventario de todo lo que de negativo y decadente hay en la ciudad; mejor dicho, ella es en esencia la decadencia:

“El animado tránsito de la avenida, los vehículos con sus interiores apacibles que pasean figuras sin rostro, cuerpos mutilados por la sombra, el

activo germinar de la gente nunca sola sino en grupos, [...] todo venía a crear una ilusoria vitalidad, el paso de una existencia compuesta de fragmentos intermitentes, de visiones no cristalizadas como los perfiles y los surcos en una moneda de mil caras... y todo ello fluyendo de sí mismo, sin agotar su energía de artificio.”⁵⁴

A este respecto, afirma Alicia Bilbao que el discurso de *Los pequeños seres* “ representa no sólo la parte exterior de los escenarios sino sus interiores, ambos en estrecha relación con los seres humanos que lo habitan, relación que no necesariamente es positiva y gratificante [...] Cuando nos referimos a una percepción de tipo negativo, y cuando hemos empleado el término decadente, incluyendo dentro de ello los escenarios capitalinos, [...] nos estamos refiriendo a la relación establecida entre lo urbano y la condición humana. Frente a un proceso de crecimiento edilicio y poblacional se presenta la decadencia del hombre que está inmerso en aquél. [...] Todos los escenarios aparecen representados negativamente sin alternativas positivas para el ser humano.”⁵⁵

Efectivamente, nos encontramos con un segmento completo en el que Mateo Martán deambula por las calles y con su visión microscópica, más que observar, rastrea por la superficie de las cosas hasta encontrar su verdadera faz:

“¡Andar! las calles se suceden sin tregua, disímiles, cada una dispuesta para conducir la vida que bulle en medio de su cauce. Atravesar las aceras rebosantes, mezclarse a las manadas impacientes que esperan para cruzar la calle [...] Moverse sin objeto en la estridencia y el fragor [...]”. La ciudad se convierte para él en un entorno simbólico donde podemos encontrar “calles

⁵⁴ Garmendia, Salvador, *Los pequeños seres*, Cuba, Casa de las Américas, Col. La Honda, 1969, p. 96.

⁵⁵ Bilbao, Alicia, *Salvador Garmendia: la relación Hombre-Realidad*, Caracas, Univ. Simón Bolívar, Cuadernos Serie Literatura, 1990, p. 27.

turbias donde la ruina muerde las paredes de viejos edificios”, “seres pálidos”; en ella “prospera el hongo de los lavaderos” y “la madera podrida”; “La atmósfera agobiante de los comercios al mayor” y luego “las plazas del bochorno y en ellas el silencio y la marchitez de los desocupados; en definitiva “Allí todo tiene un sentido de vida pasajera, desarraigada”, de manera que “el día avanza igual a miles de otros días, se inclina hacia los bordes de la noche, debilitándose en el baño de una luz dorada que va cubriendo las paredes. Andar...”⁵⁶.

Día de ceniza sería una variación sobre el mismo tema, en el sentido de que Garmendia continúa indagando en los problemas del hombre común cuando se cuestiona su existencia sujeta a las normas dictadas por el momento y el lugar en que le ha tocado vivir; en otras palabras el hombre alienado.

En este caso, el protagonista es Miguel Antúnez, un escritor frustrado que se gana la vida ejerciendo de abogado. Rodeado de su mujer, su amante y sus colegas, con los que no siempre consigue comunicarse e identificarse plenamente, Antúnez atraviesa por una etapa de verdadera crisis de identidad. Su caracterización se ajusta a la del protagonista que hasta ahora ha resultado ser una constante en el tipo de novelas que nos ocupan, es decir, la del hombre solitario, angustiado existencialmente y abocado al fracaso; un antihéroe en definitiva.

Tanto el conjunto de los personajes como los lugares que transitan, correspondientes a los esquemas de una sociedad en proceso de modernización, alcanzan una relación simbiótica en la que “sus vidas explican la ciudad y la ciudad explica sus vidas”. A pesar de que la acción se refiere a un periodo corto, -se inicia el sábado y culmina el miércoles de *ceniza* con la muerte de Antúnez-, tanto el contenido de las reflexiones del personaje como los motivos que el

⁵⁶ Garmendia, Salvador, *op. cit.*, pp. 165-171.

narrador ha seleccionado para ser descritos y narrados, ponen de manifiesto que el estado de ánimo y de conciencia de Antúnez no son algo circunstancial. Su estado de ánimo, ni obedece exclusivamente al marco “carnavalesco”, ni es ajeno al entorno físico; hasta el punto de que su comportamiento parece venir prefijado por la ley que rige a la ciudad.

Como no podemos detenernos en todos los rasgos de carácter compositivo que resultan relevantes para el conjunto de la obra⁵⁷, nos iremos refiriendo a alguno de ellos, sobre todo a aquellos que revelan de manera más directa la perspectiva asumida por Garmendia para abordar el tema de la ciudad.

Fijémonos en este fragmento:

“En el panorama estéril, que apenas se prolonga alrededor de su mirada, semejante a un reducido escenario, algunos árboles dispersos crean trazos de sombra, pero sus raíces brotan como pezuñas apenas agarradas al suelo. [...] El barro ha empezado a aparecer burbujeando por entre las fisuras. [...] Pero ahora el barro se agita en sus tripas; es un pesado pudín de arena y bazofias.[...]Entonces se apodera de un largo cuchillo, algo mellado y orinoso, [...] La punta del cuchillo se clava bajo su garganta y baja a lo largo del esternón, abriendo un surco cada vez más profundo. [...] Hunde el brazo hasta el codo en el agujero, y sin gran trabajo consigue extraer el saco poroso del estómago; lo vuelve de revés, una vez afuera, y deja que el chorro frío del fregadero lo bañe por completo. [...] Pronto el gran cuajo de vísceras, cubiertas por un pellejo

⁵⁷ Podríamos agruparlos en los tres aspectos que Donald Shaw destaca a propósito de *Día de ceniza*: “uno es la insistencia con que el autor vuelve al tema de las inmundicias, las funciones excretorias y la podredumbre” que afectaría por igual a hombres y edificios; “el segundo aspecto es [...] la niñez perdida que todos recuerdan con intensa nostalgia” como contrapunto idílico de la vida presente, y técnicamente, estaría el recurso a la fragmentación -intercalación de episodios o cambios de perspectiva en el discurso-. En Shaw, Donald, *Nueva narrativa hispanoamericana*, España, Cátedra, 1985, p. 184.

amarillento y sanguíneo, colma el recipiente donde también se amontonan restos de comidas, tazas y platos sucios. Una fetidez ácida le corta la respiración. ¡Tiene que vomitar enseguida!”⁵⁸

Inmerso en el ritmo propio de los días carnavalescos, la entrega del protagonista al sexo y sobre todo al alcohol, le han conducido a estados de autocontemplación como este. Si lo que ve-imagina en su interior resulta así de inmundo, la contemplación de la realidad circundante, es decir, de la ciudad, le llevará a similares sensaciones. Su modo de aprehender dicha realidad, de captarla, pasa primero por el tamiz de los sentidos, ya sea la vista, el olfato, el gusto, el tacto o el oído; todos ellos constituyen las primeras fuentes para elaborar las diferentes imágenes de la ciudad.

La aparición de los motivos urbanos en el texto no es algo casual; elementos como el cemento, el acero, el bullicio, las luces artificiales, etc., adquieren el carácter de signos delatores de una situación profunda. En un principio, la ciudad se presenta en el texto como un escenario minuciosamente descrito, siguiendo una técnica cinematográfica que pudiera hacer pensar que cumple el papel de mero telón de fondo:

“El sol bañaba la gran plaza, suspendida como una terraza sobre la avenida Bolívar que estaba desierta. El paisaje blanco de la ciudad se abría espléndidamente. En la vasta explanada de granito, cuadrillas de obreros montaban los quioscos y todo el papelaje multicolor para el baile de carnaval de la noche. Una voz seca probaba los altoparlantes, y los muchachos corrían en desbandada por entre aquel escenario desmantelado”.⁵⁹

⁵⁸ Garmendia, Salvador, *Día de ceniza*, Venezuela, Monte Avila Editores, Col. Prisma, 1968, pp. 159-161.

⁵⁹ Garmendia, Salvador, *idem*, p. 59.

Sin embargo, cuando el protagonista deambula por las calles va observando ciertos detalles que al ser reelaborados por su mente adquieren una significación especial: “Entre tanto, su vida personal se diluía en completo sigilo por aquellas mismas calles, en medio de las cuales circulaba como un habitante clandestino [...]”⁶⁰. Ciertamente, entre él y la ciudad se establece una interrelación que hace que ésta sea algo más que un decorado. Así, cuando el protagonista recorre su antiguo barrio, se encuentra con “las mismas calles angostas y mal iluminadas; la misma confusa impresión de que caminaba sin objeto por una ciudad muerta e interminable.[...] las mismas puertas escamosas [...] los muchachos correteando por las aceras, agitándose como insectos membranosos en el resplandor de los postes del alumbrado[...] También en algunos rincones todo ha muerto, o continúa muriendo, [...]”⁶¹.

Estas citas nos permiten vislumbrar ya en qué términos ha sido aprehendida la realidad de la ciudad. No es nada nuevo enfrentarnos a su caracterización como un medio hostil y efectivamente en *Día de ceniza* subyace esta sensación en todos y cada uno de sus episodios y escenas.

Veamos algunos de los recursos más relevantes por medio de los cuales se le hace partícipe al lector de esa misma sensación, pero sobre todo comprobaremos hasta qué punto se corresponden dichos recursos con la cosmovisión propia del narrador. Además de la narración segmentada que rompe el orden lógico espacio temporal, la aparente ausencia de relación causa-efecto entre episodios o el protagonismo otorgado a personajes que encarnan al antihéroe, destaca particularmente el repertorio de imágenes típicamente surrealistas, en algunos casos con tintes grotescos, que remueven al lector.

⁶⁰ Garmendia, Salvador, *op. cit.*, p. 147.

⁶¹ Garmendia, Salvador, *idem*, pp. 140-141.

En una ocasión se trata de “un taller de costura. El maniquí que aparece súbitamente en el rincón, es una figura triste de párpados caídos. Está sentado un poco al borde de la silla, vuelto hacia un lado, y una de sus manos, largas y finas, escoriada en el dorso y sucia de moscas, reposa cerca de la rodilla [...] le parece escuchar un quejido muy leve y tembloroso que sale de los labios entreabiertos de la muñeca, y al dar un paso hacia las rejas de las ventanas -la sala ha tomado un aspecto aún más triste y opaco-, pisa sobre algo blando: es una masa fibrosa y suave por encima como un montón de plumas. Plumas blandas manchadas de sangre. Algunas se le han pegado al borde del zapato. Hay un pollo muerto, allí, bajo la ventana. Se aleja rápidamente”⁶².

Más adelante, “Aparece una plaza cuadrangular, un decorado de setos, luces resplandecientes y multitud de arbolitos frondosos que forman un trazado geométrico. En algún lugar, entre los árboles, un altoparlante difunde música de baile, y por las veredas y las escalinatas se advierten los restos despedazados de mujeres con las cabezas salpicadas de papelillos; [...] Bandadas de muchachos aparecen por todas partes correteando y gritando y algunos patean una gran cabeza de muñeco. Aquel objeto aplastado rebota entre las piernas que lo acosan haciendo un ruido fofo, a tiempo que arrastra los restos desgarrados del cuerpo.”⁶³

La frecuencia con que aparece este tipo de descripciones, nos alerta de la importancia que adquiere este procedimiento en la obra de Garmendia. Además del valor que en sí misma tiene la descripción como procedimiento narrativo, resulta llamativa la profusión de objetos susceptibles de ser descritos. Su papel va más allá del de meros complementos para la creación de un decorado o una escenografía; cualquier objeto captado por los sentidos del personaje será

⁶² Garmendia, Salvador, *op. cit.*, p. 141.

⁶³ Garmendia, Salvador, *idem*, p. 142.

registrado por su conciencia como un elemento extraño e insólito, carente de coherencia interna y desligado del resto de los objetos que componen el decorado.

Pero estas características las hace extensibles el narrador a los seres humanos, haciendo que éstos se presenten ante el lector no como una unidad sino como una sucesión de miembros independientes: en su deambular por las calles, el protagonista, o mejor dicho su conciencia, no se cruzará con personas sino con unas rodillas como trozos de tocino, con una cara con forma de pepino, con pieles lavadas como pisos, etc. La metáfora también se acomoda bien a este fin, y así nos encontramos con caras de acantilado o texturas de vieja galleta, con cabezas de muñeco o simplemente un muñeco de cuerda.

En realidad, todos estos símiles y metáforas referidas a los individuos, sumadas al repertorio de objetos, contribuyen a crear un clima de deshumanización muy típico de la imaginería característica del medio urbano. En definitiva, estamos hablando del efecto de *cosificación*. Pero si los objetos y los individuos están marcados por esta misma ley es porque la ciudad que conforman y habitan así lo requiere, ya que dicha ley “es norma de lo urbano, por su carácter artificial, fabricado, muerto, hecho a máquina, en contraste con lo natural, orgánico y vivo” y en *Día de ceniza* se convierte en una constante, tratada “en su directa relación con la urbanización y con las formas de vinculación de la conciencia al medio físico que lo habita”⁶⁴. Por tanto, en lo que concierne al tratamiento narrativo dado a la ciudad, Garmendia supone una nueva perspectiva puesto que, si recordamos algunas de las novelas comentadas anteriormente, en ellas el narrador operaba de manera distinta, haciendo que la ciudad cobrara vida a ojos de sus habitantes, sufriendo, por el contrario, un proceso de antropomorfización.

⁶⁴ Rama, Ángel, *op. cit.* p. 148.

CONCLUSIONES PARCIALES II

Novela de la ciudad: delimitación del concepto

**“In the asphalt city I’m athome. From the very start
Provided with every last sacrament:
Whit newspapers. And tobacco. And brandy.
To the end mistrustful, lazy and content.”**

Bertolt Brecht

Novela de la ciudad: delimitación del concepto

Parte del capítulo I se dedicó a esbozar una primera caracterización del concepto de novela urbana; en el siguiente capítulo veíamos los casos singulares, por precursores, de una serie de autores sensibles a todas las aportaciones de eso que hemos llamado el mundo moderno y que con sus novelas prefiguraron la corriente narrativa que nos ocupa; con el capítulo III completábamos el panorama con una serie de novelas que ilustran el camino que siguió la novela de la ciudad en cinco países hispanoamericanos.

Teniendo presente aquel primer esbozo del concepto de novela urbana, el análisis de dichas novelas se ceñía básicamente a tres rasgos:

- a) la presencia del espacio urbano como elemento narrativo,
- b) su papel más o menos determinante en la narración y
- c) las exigencias técnicas y estilísticas de su discurso.

A la luz de los rasgos que cada uno de los textos ha ido aportando con relación al tratamiento de la ciudad, estamos ahora en condiciones de elaborar una tipología más exacta de lo que entendemos por novela urbana en el contexto de la narrativa hispanoamericana contemporánea. Para ello iremos describiendo y tipificando aquellos rasgos dominantes, ya sea en el plano semántico, estructural o funcional que, en su conjunto, son susceptibles de conformar ese tipo peculiar de narración.

1. LA CIUDAD SE CONVIERTE EN SIGNO LITERARIO

“Una auténtica novela de la ciudad es aquella que nos permite comprender el macrocosmos social, con todas sus implicaciones; no sólo las complejidades existenciales del protagonista sino también su ambientación en un marco tan vivo como él. No un mero decorado, un escenario, sino un hábitat en el que, en tanto ser vivo y en relación con los hombres, la ciudad posibilite la captación de su origen y su porvenir.”¹

Estas palabras de Moreno Durán recogen la esencia de lo que entenderemos por novela urbana. El límite que separa a las novelas ambientadas “en” la ciudad de las propiamente dichas novelas “de” la ciudad, dependerá en última instancia del papel dramático que este espacio llegue a cumplir en la narración; así, la ciudad, más allá de ser un mero referente extratextual se convierte en elemento textual con las implicaciones que ello conlleva: asumirá valores semánticos dentro de la historia, estructurales dentro de la narración y técnicos y estilísticos dentro del discurso. La presencia de la ciudad, como principio estructurador, no siempre será evidente de manera explícita por medio de elementos referenciales, sin embargo, deberán subyacer en algunos de estos tres planos las imposiciones estructurales propias de la condición urbana.

En el caso de *Baldomera*, la presencia de la ciudad sí resulta explícita, pero... En concordancia con el espíritu de denuncia del autor, prima un estilo objetivista y descriptivo, de ahí que se designen las calles de la ciudad valiéndose de sus nombres concretos o que se describa no sólo el aspecto de los edificios sino también su localización. Los lectores conocemos el recorrido habitual de la protagonista gracias a la pormenorizada descripción física de los elementos urbanísticos que lo pueblan; además, el narrador nos hace partícipes de los sentimientos que a la protagonista le inspira cada uno de esos elementos.

¹ Moreno Durán, Rafael H., *op. cit.*, p. 256.

Pero, entre esta peculiar localización urbana que es la ciudad de Guayaquil y las vivencias y sentimientos de la protagonista, no encontramos la relación de causa-efecto necesaria para hacer pasar a la ciudad del nivel de referencia extratextual al de signo literario. Algo distinto ocurre en la novela de Rojas.

En *Hijo de ladrón*, la ciudad además de que funciona como escenario - pues se hace referencia al itinerario de los viajes del protagonista y al aspecto de la ciudad a la que finalmente llega, es decir, Valparaíso-, nuestro conocimiento de ella no se basa tanto en las descripciones físicas hechas por el narrador, ni en el empleo de nombres concretos, como en las propias reflexiones del protagonista, en tanto individuo inmerso en un entorno urbano concreto. Si bien en esta novela se establece ya entre personaje y ciudad una relación, ésta se lleva a cabo más en términos de contigüidad que de reciprocidad, en el sentido de que el personaje se mueve en una órbita de pensamiento condicionada parcialmente por la realidad urbana que le rodea. En cualquier caso, *Hijo de ladrón* supone un avance respecto de la novela anterior en cuanto al papel dramático desempeñado por la urbe.

Por lo que respecta a *No una, sino muchas muertes*, aquí nos encontramos con un entorno físico propiamente urbano, -o mejor dicho suburbano- diseñado por unos personajes que, al mismo tiempo, existen gracias al mantenimiento de dicho entorno. Por tanto, una parte de la ciudad actúa como protagonista de unos hechos en la misma medida que los personajes; ambas realidades por tanto se explican mutuamente.

En *Villa miseria también es América* parece consolidarse esa paulatina integración del entorno urbano en el propio texto, en calidad ya de agente. En primer lugar, el marco espacial resulta preciso y concreto gracias a las descripciones pero, como ya hemos visto en *Baldomera*, no es suficiente; en segundo lugar, la configuración física de dicho marco y la configuración humana

del grupo de personajes que lo habitan, constituyen dos realidades íntimamente relacionadas, en tanto que las condiciones del entorno influyen en el modo y calidad de vida de la comunidad y ésta a su vez diseña el entorno en función de sus necesidades y posibilidades. Además de ser el eje de la historia, el elemento integrador, desde el punto de vista estructural la ciudad marca el inicio y el final del relato.

Un último factor se añade a los anteriores; gracias al cual la ciudad adquiere una nueva dimensión. Me refiero a la relación que se produce entre la ciudad y un personaje cargado de valor simbólico como es el Espantapájaros: en sus reflexiones acerca de su razón de ser, no ya en el mundo sino en su realidad inmediata que no es otra que un suburbio de Buenos Aires, establece una serie de paralelismos con la “razón de ser” de la ciudad, que le llevan -y a nosotros como lectores también- a una total identificación entre ambas.

Las dos novelas de Garmendia ejemplifican finalmente esta circunstancia; con la diferencia de que en ellas, la ciudad, aunque viene caracterizada por sus rasgos físicos peculiares, se desprende de las ataduras extratextuales y bien podría convertirse en símbolo de cualquier ciudad que haya “sufrido” los avances del progreso. Incluso si comparamos el título de todas nuestras novelas, sólo este rasgo paratextual ya es indicativo de la perspectiva elegida a la hora de abordar el tema urbano.

Independientemente de la caracterización de la ciudad ya como imagen literaria, aspecto que veremos más adelante, tanto en *Los pequeños seres* como en *Día de ceniza* la ciudad actúa como condicionante geográfico y, lo que es más importante, psicológico y anímico.

El protagonista de la primera emprende un peregrinaje por la ciudad que, como vimos en el capítulo anterior, adquiere una doble dimensión: su deambular

por las calles supone una activación de su conciencia. Por su parte, el protagonista de la segunda novela, en su particular recorrido por la ciudad, asimila y procesa mentalmente todo lo que sus sentidos van captando, evidenciando la comunión entre su ser íntimo y su ser social.

2. ¿CÓDIGO RETÓRICO?

Las diferencias entre las novelas anteriores son numerosas y pertenecen a distintos planos narrativos, pero podemos encontrar una nota común: la recurrencia de la ciudad como tema, junto a las implicaciones técnicas que ésta lleva aparejadas. Esta circunstancia nos lleva a considerar la posibilidad de que a raíz del concepto de ciudad se haya creado un especial código retórico. Aparte de constatar la presencia de la ciudad, el hecho de que adquiera carácter de signo literario implica la asunción de una especificidad propia, en función de un código cultural peculiar.

Marchese y Forradellas, a propósito del concepto de código literario mantienen lo siguiente: “un género literario como código está caracterizado por una temática (código simbólico) y por un lenguaje connotativo (escritura o código estilístico); la codificación acontece, en el área de un género, en varios niveles, tanto en el plano de los contenidos como en el plano formal.”²

Así, podemos hablar de novela pastoril, de caballerías o sentimental; más adelante sostienen que, “en cuanto que es una operación cultural, la escritura literaria remite a una pluralidad de códigos que presentan una homogeneidad y coherencia sistemática propias”, y en cualquiera que sea el código “las

² Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989; ésta y las citas siguientes en pp. 58 y 59.

connotaciones literarias requieren una comprensión sutil y compleja que moviliza un entramado de alusiones y de referencias descifrables únicamente en el contexto de códigos peculiares.”

Además de los grandes códigos primarios de referencia “La escritura literaria refleja también otros códigos más íntimos en las operaciones formales que le son propias”, por ejemplo “en las instituciones tematicoestilísticas de los géneros. El estilo de una obra, desde este punto de vista, puede concebirse como una modificación del valor de los elementos codificados: cuanto más densa y significativa sea esta modificación, tanto más original aparecerá la forma de la expresión de la obra.”

Según esto, parece claro que nuestras novelas en su conjunto ejemplifican un caso particular de codificación literaria. En el plano de los contenidos, la ciudad como tema adquiere rasgos simbólicos, al tiempo que en el plano formal se maneja un discurso peculiar; de tal manera que el tema y la técnica se integran en una misma unidad estética. Como ya veremos más en detalle, el ritmo sincopado de la narración, las existencias fragmentadas y vacías de los personajes, son algunos de los elementos formales que reproducen en la ficción la esencia del mundo real desarticulado y caótico de la gran ciudad moderna; a lo que sumaremos una serie de figuras tales como comparaciones, metáforas o definiciones alegóricas.

Pero, además, se trata de elementos sistematizables entre otras cosas por ser el producto de una visión compartida. La ciudad moderna o en trance de llegar a serlo, es percibida y elaborada literariamente de una forma parecida por los distintos autores; de ahí que lleve aparejadas unas connotaciones comunes a todas ellos. A pesar de pertenecer a países distantes geográfica, política y económicamente, si de caracterizar a la ciudad se trata, parece que sobre todos los escritores opera una misma convención cultural para unificarlos.

Independientemente de la actitud que adopten frente a las mismas circunstancias psicológicas y sociológicas asociadas con la ciudad y de la pericia en la utilización del lenguaje poético más adecuado para esas circunstancias, todos ellos, con sus textos, contribuyen a crear una serie de tópicos que se van transmitiendo y que van constituyendo el “mito” de la urbe.

2.1. Correspondencias entre tema y forma

Sería simplista adjudicar en exclusividad al tema de la ciudad una serie de técnicas discursivas que constituyen el repertorio característico de la denominada novela moderna; sin embargo, lo cierto es que ambos aspectos van de la mano en la novela hispanoamericana. No podemos analizar aquí las razones de esta contigüidad, pero parece claro que las circunstancias de la ciudad moderna exigían o requerían un tratamiento literario que el relato tradicional no podía abarcar en su totalidad o, al menos, no le permitía al novelista plasmar cabalmente las sensaciones e inquietudes que la ciudad provocaba.

Más allá de ser dos aspectos sincrónicos, unidos gracias a su contemporaneidad, la ciudad como tema y ciertos recursos formales conformarían un todo homogéneo utilizado para plasmar literariamente una cosmovisión particular. Una de las consecuencias formales importantes tiene que ver con la alteración del orden espacio-temporal, sustituyendo el orden objetivo y racional por otro subjetivo y determinado por la conciencia del que narra. Para interpretar desde dentro el mundo exterior se necesitan otras herramientas narrativas distintas de las del realismo clásico.

El objeto -la ciudad en este caso- impone unos modos de expresión y así, la ciudad, generadora de conflictos internos, va asociada normalmente con la

sensación de caos y angustia que, a su vez, se traduce estilísticamente en un aparente caos estructural. Un espacio cualquiera propiamente urbano -un apartamento, una plaza del casco antiguo, una vecindad de los suburbios, etc.- cobrará verdadero sentido cuando el personaje se apropie de él y le otorgue un significado particular. Ello se consigue de varias maneras: simultaneidad de planos tempo-espaciales, flash back para compararlo con otros espacios asociados con momentos del pasado; siguiendo el orden que dicta la memoria o la conciencia, de manera que, por ejemplo, un itinerario por la ciudad no reproduzca el orden cronológico exacto; variedad en el punto de vista narrativo, utilizando múltiples perspectivas para describir un mismo hecho o lugar, etc. En definitiva, se trata de técnicas valiosas para crear nuevas apreciaciones de la realidad. Y aunque no todas las novelas seleccionadas ejemplifican el mismo grado de experimentación técnica, sí contamos con muestras de esta estética nueva.

Ya veíamos en la Introducción cómo, cuando la crítica se refiere a las obras que marcan un hito en la narrativa contemporánea, por su papel renovador, buena parte de ellas están relacionadas de una u otra forma con el entorno urbano. Así ocurría con innovadores como Arlt y Onetti, en el sentido de que experimentan con una estética diferente en sus creaciones. El mundo urbano impregna sus novelas y más allá de ser un mero decorado físico se convierte en el agente de las elucubraciones metafísicas de los personajes. También veíamos estos rasgos en Mallea y Marechal; pero en cualquiera de ellos, la finalidad del conjunto de innovaciones técnicas no obedece al mero juego formal sino al intento de crear o reproducir una imagen personal de la ciudad.

Curiosamente, cuando éste no es el cometido principal del narrador -con lo cual nos acercamos a lo que Gelfant denominaba “ecological novel”- sino que priman para él otros intereses más próximos a la sociología que a la literatura, la utilización de técnicas como las anteriores disminuye proporcionalmente. A

través del análisis de cada una de las novelas del capítulo III vemos cómo queda justificada esta afirmación. Sin tratar de buscar una relación matemática entre la concepción de la ciudad y su repercusión en el tratamiento que se le otorga, podríamos establecer una gradación al respecto: mientras *Baldomera*, *Villamiseria también es América* o *No una sino muchas muertes* seguían los cánones del relato realista tradicional, *Hijo de ladrón* se aparta de él no tanto mediante la utilización de la primera persona como perspectiva narrativa predominante -que en sí mismo no es precisamente novedoso- como gracias al manejo del flujo de conciencia o del monólogo interior junto con las inconexiones temporales que normalmente llevan aparejados. Finalmente, *Los pequeños seres* y *Día de ceniza* suponen una revolución estética, al menos en el contexto de la narrativa venezolana, al adoptar, por ejemplo, las técnicas características del surrealismo como las más acordes con la realidad urbana que estimula los relatos.

Además de las relaciones entre tiempo y espacio, resaltaremos otro rasgo espacialmente significativo fruto de esa correspondencia entre el tema y la forma: aquel que se produce entre el medio urbano y el interés del narrador por la introspección psicológica -precisamente la que da mayor proyección universal a las novelas- ya sea a través del monólogo interior, del flujo de conciencia, del narrador en primera persona, a través de escenas narrativas o incluso indirectamente cuando las descripciones del entorno físico, hechas desde la subjetividad, dejan traslucir las inquietudes de los personajes.

Así, paralelamente al proceso de cambio de escenario ya comentado- urbano por rural- se produce un proceso de interiorización, en el sentido de que el novelista descubre las posibilidades del personaje que, más allá de sus posibles enfrentamientos con el entorno, es un ser que piensa, siente y en la mayoría de los casos sufre.

En principio, este perspectivismo no tendría por qué ser incompatible con la denominada novela de la tierra, como sabemos más geográfica que humana. Precisamente, por lo apabullante que resultaba la naturaleza en algunas ocasiones, el individuo, convertido en personaje, podía haberse visto obligado a replegarse sobre sí mismo y dar lugar a una perspectiva psicológica aunque solo fuera para caracterizar al sujeto como víctima de una tragedia. Pero no fue así. Salvo excepciones, tendremos que esperar a la novela de la ciudad para encontrarnos con este tratamiento de la conciencia y sus fenómenos, con recorridos viales que son a la vez vitales, etc.

La explicación a este fenómeno de asociación entre escenario urbano e introspección psicológica tiene que ver con las condiciones de la vida urbana, sí, abrumadora y a la vez estimulante, pero también con lo que podríamos llamar un conglomerado de circunstancias y disciplinas: desde los cambios sociológicos, pasando por los avances en psicología, hasta las nuevas corrientes filosóficas y por supuesto literarias, todas ellas influyen en los primeros escritores que moldean sus relatos en o sobre la ciudad. La literatura en este caso, va nutriéndose de los avances aportados por las demás disciplinas, de manera que va haciéndose con un abanico de posibilidades teóricas y técnicas que le permiten jugar con más elementos y ampliar su perspectiva narrativa.

3. CARACTERIZACIÓN DEL ESPACIO

Junto a esa particular ordenación estructural de los acontecimientos y las relaciones entre el narrador y el entorno urbano tal y como se plasman a través del punto de vista narrativo elegido, otro de los aspectos que deben ser examinados es el de la forma en que el espacio urbano aparece caracterizado en las novelas seleccionadas.

La ciudad literaria, más o menos apegada a una realidad extratextual concreta, asume unos valores simbólicos que, en los textos que nos ocupan, resultan estar asociados siempre con una visión negativa y pesimista de esa realidad. ¿Acaso sólo cabe esta interpretación? ¿Se trata de una actitud heredada y asumida como la única posible? Para responder a esto tendríamos que rastrear en ámbitos extraliterarios, tarea que se escapa de nuestro cometido; conformémonos con constatar la significativa recurrencia de esta imagen de la ciudad y con la cual surge todo un repertorio de figuras que constituyen una parte fundamental del peculiar código retórico de la novela de la ciudad.

Si hiciésemos el inventario de las metáforas y comparaciones que hemos visto aplicadas a la ciudad, obtendríamos el compendio de todas las negatividades posibles; el tópico ancestral de la ciudad babélica es reelaborado y enriquecido en nuestras novelas, resultando válido para cualquiera de sus ciudades.

Explícita o implícitamente, a la ciudad se la compara o se la identifica con un laberinto, con un monstruo o “incluso” con un ser humano. Todos estos mecanismos, además de enriquecer la caracterización del espacio urbano y contribuir a crear un clima determinado, amenazante en este caso, están reproduciendo esa imagen literaria de la que hablábamos anteriormente.

Mediante una metáfora “biológica” podríamos decir, la ciudad se presenta como un organismo viviente: a través de un proceso de antropomorfización o personificación, hemos visto a la ciudad-hombre por ejemplo, representando lo más destructivo de éste. En este sentido, resulta especialmente funcional la metáfora por la cual se identifica la cartografía de la ciudad con la anatomía humana, estableciendo así paralelismos entre las “redes” urbanas y las humanas y, como siempre, no por puro juego formal sino para contribuir a crear una imagen literaria. También hemos visto procesos de animalización;

simbólicamente, la ciudad-bestia representa la amenaza de destrucción, está al acecho, minando la resistencia del individuo.

En ambos casos la ciudad forma parte activamente del transcurso de la historia y otro ejemplo de su influjo sobre la evolución de los personajes lo tenemos en aquellos casos de cosificación de los mismos, cuando, una vez anulados como individuos cabales, entran a formar parte del decorado urbano, de su ornamentación.

Por otra parte, por lo que respecta al valor narrativo que adquieren las descripciones en estas novelas, al margen de aquellas que se emplean para situar al lector en el contexto físico, nos interesa destacar la tendencia predominante a seleccionar aquellos elementos que ponen de manifiesto los valores más negativos de la ciudad. Tanto en la fisonomía arquitectónica del casco urbano como en la del suburbio, se destacarán los rasgos más feístas; ya se trate de sus colores, olores o texturas. Son las “ruinas de la ciudad”, ya que cualquier esplendor corresponde al pasado y no queda más remedio que asistir a su deterioro.

Y con esta idea no estamos sino enlazando el concepto de espacio con el de tiempo. Salvo la mención a las alteraciones temporales en el relato, hasta ahora nos hemos referido a la ciudad como referente empírico de la novela urbana, como objeto físico en el espacio y, por tanto, a la ciudad como imagen espacial. Ahora bien, en la conformación de dicha imagen contribuye de manera esencial la coordenada temporal, puesto que, frente a la visión estática de la ciudad prevalece una visión basada en el concepto de fugacidad, el cual subyace en nuestras novelas.

Cuando la ciudad real, en continuo proceso de transformación, es aprehendida por el creador que intenta poetizar ese presente haciéndose, espacio

y tiempo se combinan para crear una ciudad literaria hecha de fragmentos, no coherente, no tangible.

Pero lo peculiar no reside en la asociación entre el paso del tiempo y las naturales transformaciones espaciales sufridas por la ciudad, sino en la interpretación que de ella hacen los narradores y a la que todos parecen de acuerdo en atribuir los mismos valores subjetivos.

Por un lado, el discurrir del tiempo en la ciudad es percibido por los personajes como un discurrir inexorable y vertiginoso que les impide vivir cada momento y asimilar los cambios; es el ritmo que impone la urbe. Pero queda el recurso de la memoria; en contraposición a ese presente frustrante vivido en la ciudad nos encontramos con el pasado añorado, siempre rememorado con nostalgia. Cuando los personajes recuperan su pasado, es una nota común de nuestras novelas -y volvemos a los contrastes entre medio rural y urbano- que éste aparezca asociado con el medio rural o de la provincia; en ellos el ritmo parece ralentizarse y la visión resulta más estática. El pueblo, la casa paterna o cualquier espacio habitado en el pasado se opone al espacio actual. En el pasado vivieron y en el presente simplemente transitan.

Son menos frecuentes las elucubraciones sobre el futuro y cuando se producen tampoco dejan paso a la esperanza, en algunos casos incluso son predicciones apocalípticas. De cualquier manera, siguen abundando en la visión pesimista y negativa de la realidad urbana, presente o futura.

Pero, ¿cuáles son los espacios físicos que predominan en esta visión? Independientemente de que la ciudad sea abordada o no como espacio totalizador a modo de un gran mosaico, nos encontramos con una tendencia a la “atomización”; los espacios elegidos para desarrollar las acciones suelen corresponderse con los ámbitos reducidos en que se mueven los personajes,

preferiblemente aquellos que protagonizan la vida cotidiana: una habitación, una chabola, un bar, una calle, una oficina, son microcosmos que se convierten en espacios simbólicos de esos enclaustramientos propios de los habitantes urbanos, los cuales ven en sus habitáculos un refugio frente al maremagno de la gran ciudad.

Paralelamente a los escenarios propios de la vida cotidiana, tenemos aquellos que representan el universo desconocido, normalmente referidos a espacios ocultos, ignotos. Es la ciudad no visible: las cloacas serían los escenarios simbólicos por excelencia ya que fácilmente se pueden asociar con esa carga negativa que conlleva la vida urbana; no en vano la ciudad como laberinto es sin duda una de las imágenes más recurrentes. De ahí a imaginar submundos infernales no hay más que un paso.

Infernales o no, la creación de ciudades imaginarias pasa por ser uno de los recursos más tentadores, ya que libera al escritor de las ataduras de mantener una fidelidad con el referente extratextual; sin embargo, -salvo el caso de la Santa M^a de Onetti que, por cierto, sigue reproduciendo los rasgos de una ciudad real y la Cacodelphia de Marechal, por ejemplo- nuestros novelistas prefieren seguir apegados a la ciudad real que los inspira. Cada ciudad posee ingredientes físicos y sobre todo humanos suficientes, susceptibles de ser elaborados literariamente; de su grado de elaboración dependerá que el texto pase de ser un documento periodístico o bien una crónica mínimamente novelada a ser una novela propiamente dicha, en este caso una novela de la ciudad.

4. CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES

Junto con la caracterización del espacio, otro rasgo más que singulariza la estética propia de la novela de la ciudad lo constituye la peculiar caracterización de los personajes.

La galería de personajes que discurre por nuestras novelas está identificada por una nota común, lo que podríamos llamar la marginalidad; se trata de individuos que viven en los márgenes físicos de la ciudad por imposibilidad de integración o bien, viven al margen de su estructura por voluntad propia, fruto de un cuestionamiento intelectual.

Podríamos hacer una clasificación de dichos personajes siguiendo un criterio sociológico, el cual nos permitiría ver cómo queda configurada socialmente la ciudad; sería factible ya que los textos nos ofrecen ejemplos suficientes de los distintos estratos o clases sociales propios de ciudades que están en proceso de modernización. La masa indiferenciada aparece a veces como protagonista colectivo y cuando se profundiza en su interior esta masa se convierte en una muchedumbre en la que no faltan los ladrones, los vendedores ambulantes, los vagabundos y los obreros que vienen a constituir el lumpen urbano, y que parecen destinados a residir en sus alrededores, como al acecho. Como contrapunto, nos encontramos con el protagonista único, encarnado bien por uno de esos personajes que sobresalen de la muchedumbre o bien por el personaje típico de la clase media que vive la ciudad de otra manera, lo cual no siempre supone una aceptación de la misma.

Precisamente, aquellas novelas que mejor representan el concepto de novela urbana tal y como venimos manejándolo, se caracterizan por el tipo de personaje elegido como protagonista y, lo que es más importante y significativo, por el tipo de caracterización que de él se hace.

Este será otro de los rasgos estilísticos propios de la novela urbana: se trata del habitante “medio” que engrosa las filas del ejército humano de las ciudades y que supuestamente crea y asume las leyes que las rigen. Cada uno de los protagonistas de nuestras novelas nos ilustra con un personaje de este tipo. Pero, debemos resaltar esa tendencia a presentar a personajes que arrastran de manera intrínseca una contradicción existencial, metafísica. Y para encauzar esta conflictiva relación entre individuo y medio urbano, la novela urbana optó primordialmente por un intimismo influido por las corrientes existencialistas. Al hilo de estos personajes, de su angustia particular, teñida de rasgos más o menos locales, podemos pasar fácilmente al prototipo de la angustia del hombre urbano en general, y así, del individuo llegar a la circunstancia, ahora con carácter universal.

No encontramos ejemplos del ciudadano felizmente acomodado en su medio familiar o social -de ser así, su felicidad se interpreta como necesariamente falsa, producto de su alienación- sino del ciudadano condenado a vivir el drama de la ciudad. Asumido el conflicto, éste no se plantea en términos de tragedia -al modo del enfrentamiento entre hombre y naturaleza- sino de drama, en el sentido de que la ciudad como adversario no es un elemento intocable ajeno a su posición; se trata precisamente de un elemento fruto de la creación de hombre -lo cual es tanto como enfrentarse a sí mismo- y que ahora, indómita, escapa a su control. Quizá de ahí provenga su poder de atracción que, en el fondo, atrapa a todos los creadores que han sentido la necesidad de verbalizar la ciudad.

En cualquier caso, el conflicto humano está siempre presente y la respuesta literaria encontrada por los autores coincide en todos ellos: por encima de las posibles diferencias propias de cada contexto cultural, el conflicto del hombre enfrentado al medio urbano supera los límites locales y temporales y adquiere validez universal. Sea o no sea una convención, el tópico de la ciudad

moderna asociada a un sentimiento pesimista es el que ha predominado en los textos de la narrativa hispanoamericana.

El héroe de ficción que se erige en portavoz de este tópico es el “antihéroe” alienado, aislado a pesar de la muchedumbre, eterno fracasado que dentro de su mediocridad busca desesperadamente en su interior un sentido al caos en el que vive. Esa búsqueda más o menos consciente, según los casos, es una nota común de este tipo de personaje. Se trata de una tarea que debe emprender en solitario, ya que muchas veces el círculo familiar o el de amigos no es más que un obstáculo que entorpece su relación con el mundo; lo mismo que el resto de los individuos con los que no mantiene una relación directa y que son percibidos como una muchedumbre despersonalizada; es decir, la masa urbana.

En esas circunstancias, el desorientado personaje se lanza a las calles, envuelto por la muchedumbre, para emprender un itinerario cargado de simbolismo. De este hecho nos alerta el mismo discurso cuando prefiere la utilización de términos como deambular antes que andar, errar antes que pasear, observar antes que ver o incluso escuchar antes que oír. Estilísticamente hablando, esta preferencia por cada uno de los significantes mencionados no es un capricho del narrador; son los que se corresponden con el significado del itinerario emprendido por el personaje. El sujeto subjetiviza el espacio y esto es lo importante. Más allá de la realidad objetiva y sensible, importa la manera en que ésta es aprehendida por él, los valores subjetivos que le otorga.

Así, poco a poco, el viaje por la ciudad se convierte en un viaje interior de la conciencia y en consonancia con el pesimismo circundante, la búsqueda alocada de un sentido se traduce en la dramática constatación de que quizá no exista. Para agotar todas las posibilidades, el personaje puede ampliar sus horizontes traspasando las fronteras de sus espacios cotidianos; así podemos

interpretar las incursiones a ciertas zonas de la ciudad, como visitar un barrio de las afueras, donde encontrará formas de vida ajenas a la suya.

Por otra parte, ya veíamos en el punto anterior lo reducidos que pueden llegar a ser los ámbitos frecuentados por un personaje “normal” que desarrolla una vida “normal”, de ahí que incluso una visita a una plaza cercana pueda convertirse en verdadera aventura, en todo un descubrimiento. Tal es así que muchas veces estos peregrinajes por los dominios de la ciudad, ya le sean familiares o no al personaje, conocidos o desconocidos, suponen un proceso formativo y bien podríamos hablar de viajes iniciáticos: se trata de simbólicos peregrinajes urbanos del personaje en busca de su propio yo.

SEGUNDA PARTE

El caso de la narrativa mexicana contemporánea

Octavio Paz

...hablo de la selva de piedra, el desierto del profeta, el hormiguero de almas, la congregación de tribus, la casa de los espejos, el laberinto de ecos, ...

...hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida.

Jaime Sabines

Tranvías, autobuses, camiones, gentes en bicicleta y a pie, carritos de colores, vendedores ambulantes, panaderos ollas de tamales, parrillas de plátanos horneados, pelotas de un niño a otro: crecen las calles, se multiplican los rumores en las últimas luces del día puesto a secar.

PRELIMINARES

Uno de los objetivos de lo visto hasta ahora consistía en seleccionar y analizar aquellos autores y textos más significativos dentro de la narrativa de cada país que nos ilustraran sobre la presencia de la novela urbana en la narrativa hispanoamericana y que, a su vez, sirvieran de apoyo a las consideraciones teóricas al respecto.

Como sabemos, la denominación novela urbana, era asumida indistintamente junto con la de *Novela de la Ciudad* por estudiosos y críticos literarios, y se aplicaba a un conjunto de novelas que compartían la característica de tratar la condición urbana; en términos narrativos, dicha condición se convertía en un elemento recurrente, en un factor de composición.

Centrándonos ahora en la narrativa mexicana contemporánea y estudiando más en detalle el tratamiento dado en ella a dicha condición, pretendemos, por una parte, revisar la importancia de esta tendencia en la evolución de la narrativa mexicana y por otra, completar la caracterización del concepto de novela urbana que hemos ido configurando a lo largo de los capítulos anteriores.

Ahora bien, ¿por qué nos centramos en el caso mexicano? ¿En qué medida la novela urbana es un elemento significativo para la narrativa mexicana contemporánea? Por una parte, el número de novelas publicadas que abordan el tema urbano de una u otra forma, es lo suficientemente alto como para convertirse en una llamada de atención. Por otra parte, a la luz de ese elemento recurrente que mencionábamos y vistas las novelas en su conjunto, supondrían una nueva etapa dentro de la evolución de la narrativa mexicana; nueva etapa tanto desde el punto de vista cronológico como temático.

Con estas premisas como fondo, procederemos a describir las tendencias narrativas más significativas del panorama literario en México en el siglo XX para, dentro de él, ver cuál es el papel que desempeña la *novela urbana* en relación con las demás tendencias. Analizaremos los posibles orígenes literarios, cómo ha evolucionado y cómo se manifiesta en el momento actual. Asimismo, a través del análisis de los textos seleccionados, comprobaremos si cumplen o no las condiciones mínimas necesarias para catalogarlos dentro de la tendencia literaria que nos ocupa.

Con relación al método seguido, partiremos de un grupo de novelas seleccionadas en función de dos criterios, uno temático y otro cronológico. Aunque la ciudad aparece en todas las novelas como un elemento narrativo más, formando parte de la *historia*, la manera en que se nos presenta en la *narración* hace que adquiera diferentes valores dentro del texto; si bien esta peculiaridad no fue tomada en cuenta en lo que respecta a la selección de la novela como texto objeto de nuestro estudio. En cuanto al segundo criterio, todos los textos son contemporáneos; fueron publicados entre la década de los años sesenta y la de los años ochenta. Estos límites, como ya veremos, vienen dados por la propia evolución de la narrativa mexicana y no obedecen a una posible periodización ajustada ex profeso para este trabajo.

Aparte de las novelas que conforman el corpus de este trabajo, las fuentes consultadas son en su mayoría artículos y ensayos aparecidos en publicaciones periódicas tales como revistas literarias, revistas universitarias, etc., así como en periódicos y sus suplementos culturales. Estas fuentes hemerográficas aportaron una información concreta sobre los textos, en forma de reseñas o críticas literarias inmediatamente posteriores a la publicación de las diferentes novelas. Por otra parte, las fuentes bibliográficas como antologías o historias de la narrativa mexicana, me permitieron obtener una visión de conjunto, una panorámica general de la narrativa en la cual enmarcar el tema que nos ocupa.

CAPÍTULO I

1. LA NARRATIVA MEXICANA EN EL SIGLO XX: PANORAMA GENERAL

La historia mexicana confirma una vez más cómo las etapas cronológicas no coinciden, de hecho, con las etapas culturales, políticas o sociales. Se puede decir que el paso del siglo XIX al XX, entendido este paso como cambio, se produce no con el comienzo del nuevo siglo sino a partir de la primera década; siendo los diez primeros años una época de transición, una época de gestación de los nuevos valores que se impondrán a partir de esa fecha en todos los ámbitos de la vida mexicana. El detonante que puso fin a esa transición fue la Revolución de 1910, hecho histórico que nos marca tanto el fin de una época, asociada al siglo anterior, como el comienzo de una nueva.

Y el mundo literario, por supuesto, no se mantuvo al margen. Por lo que respecta a la novela, diferentes estudios, antologías o historias de la narrativa mexicana nos dan cuenta de cuál ha sido su evolución y a ellos me remito para obtener una visión de conjunto. En los capítulos siguientes nos iremos refiriendo a algunos, pero quisiera citar ahora una serie de estudios que abordan el estudio de la narrativa desde diferentes perspectivas.

En *Literatura mexicana del siglo XX* José Luis Martínez y Christopher Domínguez Michael son los encargados de revisar el panorama literario mexicano¹. Para ello, Martínez hace una elaboración de una parte de su estudio publicado en 1949, el cual es ahora revisado y ampliado². Dedicado al periodo que va de 1910 a 1960, analiza los temas, autores y obras más significativos del mundo de la novela, el cuento y el ensayo, sin olvidar las

¹ Martínez, José Luis y Christopher Domínguez Michael, *Literatura mexicana del siglo XX*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (CONACULTA), 1995.

² Martínez, José Luis, *Literatura mexicana. Siglo XX. 1910-1949*, México, CONACULTA, Tercera Serie, Lecturas Mexicanas, n° 29, 1990.

referencias a los textos críticos sobre el tema. Por su parte, Domínguez Michael se centra en las letras contemporáneas (1965-1993) para abordar la evolución de la narrativa, la poesía y la crítica literaria. Domínguez es autor a su vez de una antología que más adelante tendremos oportunidad de comentar.

En *México: país de ideas, país de novelas* Sara Sefchovich nos advierte que no pretende hacer un trabajo de crítica literaria sino una sociología de la novela, partiendo del supuesto de que “nadie se sustrae a la historia; sólo a sus expensas se cumple toda la literatura, todo arte”³. A partir de ahí y utilizando como criterio metodológico la unión de tres vías de investigación como la historia de la literatura, la historia de las ideas y el proceso de desarrollo en México, hace un repaso de la literatura mexicana desde *El periquillo Sarniento* hasta las novelas publicadas en los años ochenta de nuestro siglo.

John S. Brushwood, en su libro *México en su novela*, se propone “dar cuenta y razón de la realidad mexicana según se nos revela en las novelas del país”⁴. Organizado siguiendo una lista cronológica de las novelas escritas en México, el estudio abarca un periodo que va desde la época colonial hasta nuestros años setenta aproximadamente.

Este estudio tuvo su continuación y puesta al día en *La novela mexicana (1967-1982)*⁵, en él define las cualidades de la novela durante este periodo; hace un repaso de las obras publicadas; dedica atención a los nuevos narradores y revisa la interrelación entre temas y técnicas en las novelas estudiadas.

³ Sefchovich, Sara, *México: país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*. México, Grijalbo, 1987, p. 5.

⁴ Brushwood, J. S., *México en su novela*. México, FCE, Tezontle, 1992, p. 9.

⁵ Brushwood, J. S., *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Grijalbo, 1985.

Por último, con Emmanuel Carballo nos acercamos a la narrativa mexicana desde otro prisma, el de los propios escritores. Carballo reunió en 1965 una serie de diecinueve entrevistas en un libro que se ha ido reeditando sucesivamente, hasta la edición actual “minuciosamente corregida y satisfactoriamente aumentada” que cuenta con la palabra de veintidós novelistas; desde Vasconcelos, pasando por Agustín Yáñez, hasta llegar a Carlos Fuentes. *Protagonistas de la literatura mexicana*⁶ nos abre otra vía más de conocimiento de las letras mexicanas.

Independientemente de los planteamientos seguidos por estos y otros estudios, como decíamos, con ellos obtenemos una panorámica de la narrativa mexicana. Si hacemos ahora un repaso de la misma es, principalmente, con vistas a un objetivo: teniendo como punto de mira a la novela urbana, detectaremos sus orígenes, comprobaremos cuál ha sido su evolución y cuáles han sido sus variantes estilísticas y conceptuales hasta nuestros días.

Comenzaremos por señalar que la mayoría de los estudios coinciden en señalar una serie de fechas concretas - unas veces coinciden con la publicación de novelas y otras con acontecimientos históricos- como momentos significativos para la evolución de la narrativa. Así, 1910 y la Revolución, 1947 y la publicación de *Al filo del agua*, 1964 y la novela de la Onda o 1968 y los sucesos de Tlatelolco, todas ellas marcarían el inicio de nuevas etapas para la narrativa. Asumidas estas divisiones, podemos establecer, en líneas generales, que serían cuatro las fases en que es posible dividir la evolución de la narrativa, en función de las variaciones temáticas y estilísticas que cada una de ellas propone.

Cronológicamente hablando, se podría establecer la siguiente periodización:

⁶ Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*, México, Porrúa, nº 640, 1994.

1.1 1910-1940: de la euforia al pesimismo

Primera fase, que se inicia con una fecha clave, la de la Revolución mexicana; la cual dejó como herencia en el ámbito cultural un afán por “contar” haciendo uso de una épica revolucionaria, que acabó por dominar el paisaje literario con novelas documentalistas y memorias de campaña. Esta narrativa, nacionalista y edificante, con una revalorización de los elementos indígenas de la cultura mexicana, tuvo como máximos exponentes a autores tales como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán o José Vasconcelos (*Ulises Criollo*, 1935).

Durante la fase armada de la Revolución no aparecieron novelas de este tema, con la única excepción de *Los de abajo* de Mariano Azuela, obra prototípica del hecho armado, en la cual el autor muestra su desencanto hacia las masas, hacia el pueblo por él descrito.

En los años veinte, junto a las novelas de Azuela (*La malhora* de 1923 o *El desquite* de 1925), en las cuales abandona la lucha como tema y se ocupa de la nueva situación social de un país en tránsito hacia la reconstrucción, nos encontramos con la obra de Martín Luis Guzmán (*El águila y la serpiente* de 1928 o *La sombra del caudillo* de 1929), autor de una literatura que constituye la otra visión paradigmática de la Revolución: ambos autores ejemplifican a la novela social y política por excelencia. Si Azuela hace el retrato del pueblo en movimiento, Guzmán ya se ocupa de mirar a la Revolución desde la perspectiva del poder; son éstas las dos visiones paradigmáticas de la Revolución, la de los de abajo y la del poder.

La época de oro de la novelística de la Revolución comprende entre los años veinte y cuarenta de este siglo y puede decirse que culminó con tres obras que, por una parte, significaron la consagración de la narrativa revolucionaria y,

por otra, se convirtieron en puntos nodales para el cambio de rumbo de la narrativa mexicana. Se trata de *El luto humano* (1943) de José Revueltas, *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, las cuales comentaremos en el apartado siguiente.

Hasta tal punto la revolución dejó su huella, que se convierte en un antecedente indispensable para entender la evolución de la narrativa mexicana posterior. Críticos e investigadores como Max Aub, E. Carballo, J.S. Brushwood, S. Sefchovich, J.L. Martínez, R. Castellanos y un largo etcétera, coinciden en señalar como punto de arranque de la narrativa contemporánea mexicana a esta *novela de la revolución*. A este respecto, es interesante la opinión de Jorge von Ziegler, según el cual no se puede decir que exista una novela de la Revolución como corriente literaria ya que lo que “une a los novelistas de la Revolución es un tema y no una técnica o un estilo o siquiera una manera de pensar”; de ahí que para los novelistas, el tema sea la única identidad posible “en este vasto y desorganizado mundo de posibilidades narrativas”⁷.

Efectivamente, se trata de una literatura que es tan diversa, amplia y contradictoria como el proceso mismo en que se gestó y que intenta relatar: junto al relato de los hechos armados y la forma de ser de los revolucionarios (*Mi general*, 1939, de Gregorio López y Fuentes o *Vámonos con Pancho Villa*, 1931, de Rafael F. Muñoz), de las memorias, del problema de la lucha por la tierra o de las guerras cristeras, nos encontramos, además, con diferentes visiones adoptadas por los autores sobre el hecho y sus consecuencias, en función de sus vivencias personales y de su ideología. Tal diversidad, sin embargo, no nos impide ver en estas novelas, no sólo una temática común sino también un estilo y un “tono” que las unifica y nos permite hablar de corriente literaria.

⁷ Von Ziegler, Jorge, “Novelistas o novelas de la Revolución mexicana”, en *La Palabra y el Hombre*, Univ. Veracruzana, Xalapa, Veracruz, enero-junio, 1985.

En cualquier caso, a partir de los hechos revolucionarios, se aprecia cómo la prosa se bifurca en dos tendencias, tal y como se manifiesta en los textos de los autores que se reúnen en el *Ateneo de la Juventud*, fundado en 1910, aunque no empieza a aparecer su obra hasta los años treinta. Esta dicotomía habrá de convertirse en una constante de la narrativa mexicana, hasta la aparición hacia mediados del siglo de las obras de J. Revueltas, A. Yáñez, J. Rulfo y C. Fuentes.

Así, además de los escritores mencionados anteriormente, más interesados por la problemática nacional y que se dedicaron a novelar los hechos revolucionarios por medio de una prosa dinámica y crítica, de esencia épica y afirmación nacionalista, nos encontramos con autores como José Vasconcelos, Julio Torri o Martín Luis Guzmán por ejemplo, que, con Alfonso Reyes como maestro, se muestran interesados en abrirse a la cultura universal, a la “imaginación”. La prosa imaginativa de esta etapa busca evadirse del contexto histórico de la Revolución mexicana; es decir, no refleja directamente los acontecimientos que modificaron la vida del país. Y no sólo se desinteresa de la historia reciente sino que la reemplaza por “un acontecer en que lo subjetivo triunfa sobre lo objetivo, el absurdo sobre la lógica, el juego sobre el compromiso y la estética sobre el dolor, la agonía y la muerte”⁸.

Y junto a los ateneístas, cabe mencionar al grupo de los *Contemporáneos*, formado por poetas que ocasionalmente escribieron cuentos y novelas cortas, lo mismo que ensayos o notas de crítica bibliográfica. Escritores como Torres Bodet, Novo, Owen o Villaurrutia representan esta corriente que quiso llevar lo universal a México; heredaron la actitud universalista del Ateneo de la Juventud pusieron en práctica un cuerpo de ideas individualistas, aristocratizantes y teñidas de pesimismo, a través de una prosa estilizada y sensual; con lo cual se

⁸ Carballo, Emmanuel, en el prólogo a *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, México, Materiales de Extensión Universitaria, Serie Textos, UNAM, 1988, p. 10.

situaron en la orilla opuesta de los nacionalistas a ultranza, defensores de una literatura realista y testimonial. De ellos dice Marta Portal: "Alrededor de 1924 hay una proliferación de novelas intimistas que escriben los literatos 'puros', el grupo de los *Contemporáneos*. Estas novelas, de divagación o intimistas al estilo proustiano, eluden la realidad circundante y por disciplina estética no se refieren a los temas de la Revolución."⁹

Además, de la narrativa publicada ya en el periodo que abarca los años treinta y cuarenta, podemos rescatar dos tipos de prosa, significativas tanto desde el punto de vista literario como sociológico; me refiero a la prosa llamada campesina y a las narraciones indigenistas. Novelas como *El indio* (1935) de Gregorio López y Fuentes o *El resplandor* (1937) de Mauricio Magdaleno, aúnan estos dos tipos de prosa ya que en ellas no sólo aparece la figura del indio sino que ésta aparece identificada con la tierra que habita, conjugando así indio-campesino.

Ambos tipos de prosa reproducen una vez más el ambiente político del momento, el interés por la tierra que se advierte en el plan de gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940) y las promesas de reforma agraria, se plasman en una novela y un cuento del reparto de la tierra; una prosa en la que no hay personajes sino arquetipos: los hacendados, que en todos los casos son malos y el campesino, que en cualquier situación es bueno. Y junto al campesino reaparece el indio como personaje de ficción. Este personaje ya había sido tratado en la narrativa del siglo anterior, dentro de la novela denominada "indianista", en la cual se le idealizaba, exaltando las virtudes del primitivismo.

⁹ Portal, Marta, "Novela mexicana contemporánea", en Tascón, Valentín y Fernando Soria, *Literatura y sociedad en América Latina*, Salamanca, Edit. San Esteban, 1981, p. 162.

Hacia finales del siglo XIX comenzó a desarrollarse lentamente en la América española una tendencia a reconocer la injusticia social perpetrada contra el indio y, más tarde, a tomar en consideración las características étnicas que aislaban a los grupos indígenas; el tema se convirtió en uno de los grandes temas del siglo XX en la literatura hispanoamericana y es aquí en donde podemos hablar de *novela indigenista*.

La diferencia entre indianismo e indigenismo sería la siguiente: la prosa indianista idealiza a los personajes, con una prosa discursiva, retórica, políticamente justa pero en el terreno de la estética ineficaz y muchas veces de valor nulo. La prosa narrativa indigenista, por el contrario, trata de crear una distancia entre el escritor y la materia prima sobre la cual escribe, el indio. Contempla a este como un ser de carne y hueso, con virtudes y defectos, apetencias e inhibiciones.

Se puede considerar que la novela *El indio* (1935) de López y Fuentes fue la que marcó el paso a esta nueva visión del indio, inaugurando así la denominada *novela indigenista* en México. Ahora bien, el concepto que del indio se forma López y Fuentes es el propio de un reformador social, para el que el indio no es parte de la sociedad porque se le considera “otro”; las escenas de su vida están pintadas a la manera costumbrista y aunque el autor le tiene simpatía, no logra penetrar verdaderamente en el ser del indio, como lo hicieron novelistas posteriores. Ve lo que el indio hace, pero no desde el punto de vista del indígena, sino desde el suyo.

Por su parte, la novela *El resplandor* de M. Magdaleno, muestra el carácter de la “otredad” del indio más claramente que la novela de López y Fuentes; con palabras de J.S. Brushwood: “el autor coloca a sus personajes indígenas en contacto directo con el hombre blanco y muestra que el muro que

los separa se eleva o se baja cuando y como le conviene al blanco. El indio es diferente siempre, aunque el muro se baje para permitir al hombre blanco acercarse cuando le conviene.”¹⁰ *El resplandor*, como *El indio*, es una novela indigenista pero su alcance es mucho mayor al convertirse en una novela de protesta social, contra el fracaso de la Revolución en lo que respecta a aliviar la triste situación de esa comunidad, pero más aún contra la falta de consideración humana hacia el oprimido.

Los años cuarenta presenciaron el apogeo de esta tendencia con novelas como *Nayar* (1941) de Miguel Ángel Menéndez, *Los peregrinos inmóviles* (1944) de López y Fuentes, *Lola Casanova* (1947) de Francisco Rojas González, *Donde crecen los tepozanes* (1947) de Miguel N. Lira, *El callado dolor de los tzotziles* (1949) de Ramón Rubín y *Juan Pérez Jolote* (1949) de Ricardo Pozas. Es preciso señalar el carácter excepcional de esta última, en el sentido de que rompe con una serie de lugares comunes: no se trata de leyendas o supersticiones, ni de hábitos o modos de vida, no hay en ella afán de protesta o reforma social, ni miradas complacientes o paternalistas; *Juan Pérez Jolote* es un testimonio en el cual el indígena es su propio relator y no el “otro”.

1.2 1940-1980: del pesimismo a la búsqueda de identidad

Contemporáneos a estas novelas indigenistas nos encontramos con otros ejemplos de cómo, en el transcurso de los años cuarenta, el acento de la novelística se había desplazado claramente del relato de la acción revolucionaria contagiado de idealismo, a la observación de la sociedad producida por la Revolución, la mayoría de las veces impregnada de desencanto y amargura.

¹⁰ Brushwood, J.S., *op. cit.*, 1992, p. 370.

Serán dos novelas las que nos ejemplifiquen esta tendencia; ambas se convierten en el antecedente o, al menos, en indicador de cuáles fueron los caminos que tomó la novela posterior. Me refiero a *Nueva Burguesía* (1941) de Mariano Azuela y *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez.

Después del ciclo de novelas de la Revolución -desde *Los de abajo* (1915) hasta *Tribulaciones de una familia decente* (1918)- Azuela publicó cuatro novelas entre 1937 y 1940, en las cuales expresó su amarga censura de la situación política de la Revolución hecha gobierno. En 1937 en *El camarada Pantoja*, hace una denuncia contra la política del régimen de Calles, en *San Gabriel de Valdivias* (1938), narra la historia de una comunidad víctima, primero del hacendado; luego de un reformador agrario y, finalmente de un militar enviado para restablecer el orden y la justicia, el cual resulta tan malvado como los demás. *Regina Landa* de 1939 critica los nefastos efectos de la burocracia y en *Avanzada* (1940) ataca a la reforma agraria y a los dirigentes obreros.

En general, en estas novelas, sus ataques están orientados contra los dirigentes, pero en 1941 Azuela cambió el blanco de su ataque poniendo al pueblo en lugar de los dirigentes. Así, en *Nueva Burguesía*, rescata ese pueblo de los humildes que, tras la Revolución, se encontraron en circunstancias económicas que les permitieron gozar de bienes materiales hasta entonces vedados para ellos. Esta novela trata básicamente la desorientación del provinciano que llega a la gran ciudad; conformando una nueva clase social que trata desesperadamente de conseguir todo lo que la sociedad urbana le brinda. El autor reproduce de manera convincente personas y problemas, pero lo verdaderamente destacable es la amargura de Azuela ante la nueva escala de valores que rige las vidas de sus personajes; su solución: siempre el pasado mejor que el presente, la provincia mejor que la ciudad, la tradición por fin antes que la modernidad.

En cualquier caso, desde el punto de vista de la narrativa, esta novela resulta doblemente significativa; por una parte, es un ejemplo de cómo la narrativa avanza de la mano de la historia, en el sentido de que se ocupa no de los hechos revolucionarios en sí sino de la Revolución y los revolucionarios ya en el poder. Por otra parte, esta obra se convierte en punto de partida, en antecedente de las novelas “metropolitanas” escritas a partir de los años cincuenta; resultando en cuanto a estilo, estructura y ambientes bastante más innovadora que muchas de las llamadas nuevas novelas.

En 1947 se publica la novela *Al filo del agua*, la cual ha recibido unánimes interpretaciones, si no en cuanto al estilo, sí en cuanto al papel que ha cumplido en la evolución de la narrativa mexicana: “abre la novela moderna” (J. Luis Martínez); “Yáñez consigue en ella lo que no pudieron obtener los novelistas que usan este tema [Revolución]: una partida de nacimiento y un acta de defunción” (E. Carballo); “señala un hito, encierra las características de una nueva dirección” (Brushwood); hasta el punto de que, para este crítico, el año 1947 marca el final de una etapa para la prosa mexicana y el inicio de otra, en lo que se refiere a temas y técnicas.

Ya vimos en su momento la división que Emir Rodríguez Monegal propone a propósito de la novela latinoamericana. Efectivamente, reconoce cuatro generaciones o grupos de escritores en el periodo comprendido entre 1930 y 1960; dentro de la primera generación encontramos a Yáñez, entre otros como Asturias, Borges, Carpentier o Marechal y a los cuales considera los grandes renovadores del género narrativo en este siglo.

Afirma que en los libros de estos escritores no sólo se continúa la tradición de la novela de la tierra -exploración profunda de la naturaleza y del hombre americano, de los mitos [...] - sino que se efectúa en ellos una importante

labor crítica. Así, Yáñez y los demás de su promoción, volcando su mirada sobre esa literatura mítica y de testimonio apasionado, intentaron señalar lo que esa realidad novelesca tenía de retórica obsoleta; buscando al mismo tiempo otras salidas porque “[...] ellos son sobre todo, renovadores de una visión y de un concepto del lenguaje. La primera colección de relatos de Borges [...] marca una ruptura tan profunda con la tradición lingüística de Rivera y de Gallegos, como lo hará más tarde y desde un ángulo más hispánico, Miguel Ángel Asturias [...] o Agustín Yáñez con *Al filo del agua*, [...]”¹¹

Pero, ¿en qué reside la originalidad de la novela de Yáñez? Tal vez no la encontremos en el tema sino en el enfoque y en la abundancia de medios para desarrollarlo. El tema, la historia es la de un pueblo, podría ser cualquiera, en los últimos años de la dictadura de Porfirio Díaz (1876-1910); un pueblo que, a pesar de mantenerse aislado y oprimido por un ambiente hermético y asfixiante donde imperan rígidas normas morales, donde el amor aun habiendo sido legitimado por la bendición eclesiástica, es como un estigma que avergüenza a quien lo padece, a pesar de todo fermentan en él rebeldías, inconformidades y nuevas ideas de justicia. Situación que culmina con el estallido de fuerzas hasta ese momento contenidas. Yáñez termina su novela en el momento en que la Revolución empieza.

Como decíamos, no es en este tema sino en su enfoque en donde residiría el mérito del autor: por una parte, el escritor adopta una perspectiva para considerar la totalidad de los hechos sustentando una ideología que le permite juzgarlos y mostrar su relación con los fines buscados. Por otra parte, juega con una serie de elementos técnicos que van desde el monólogo interior, la yuxtaposición de situaciones y tiempos, dominio idiomático desde el lenguaje

¹¹ Rodríguez Monegal, Emir, “Los nuevos novelistas” en Aurora M^a Ocampo, *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, México, Instituto de Investigaciones filológicas, UNAM, 1984, p. 104.

popular pasando por el culto o incluso el latín, hasta el tratamiento de múltiples personajes y acciones diferentes de un modo contrapuntístico.

Estas razones hacen que Yáñez sea considerado “precursor y maestro de toda la generación actual de narradores [...] por su afán de interpretar la historia patria y de expresar sus hallazgos recurriendo a los procedimientos más novedosos y disímbolos tomados de tradiciones literarias ajenas a la nuestra, pero esforzándose por assimilarlas a nuestra idiosincrasia [...]”¹²

Si cronológicamente *Al filo del agua* fue pionera por las razones anteriormente citadas, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, publicada ocho años más tarde, comparte con ella y quizá supera sus logros. En cualquier caso, estas dos novelas agotan, desde dentro, las posibilidades en que descansaba la prosa de la Revolución y facilitan el advenimiento de un nuevo lenguaje, de nuevos tipos de estructuras y estilos y, sobre todo, el acceso a una temática diferente. Así, con estas obras, por primera vez, se posibilita la entrada del nuevo escenario urbano así como el cultivo de la experimentación lingüística, de manera que ciudad y maestría verbal vendrían a sustituir al campo mexicano y al lenguaje decimonónico hasta entonces predominantes¹³. Frutos posteriores de esta nueva concepción fueron las obras *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, *Los albañiles* (1963) de Vicente Leñero y *La feria* (1963) de Juan José Arreola.

¹² Castellanos, Rosario, *Juicios Sumarios*, México, Cuadernos de la Fac. de Filosofía, Letras y Ciencias de la Univ. Veracruzana, Xalapa, Veracruz, 1966, p. 119

¹³ Precisamente Arturo Azuela hace referencia a esta circunstancia, manteniendo que los diez años comprendidos entre 1945 y 1955 supusieron una verdadera revolución narrativa y no sólo para México; hasta el punto de que no tiene razón de ser hablar del boom de los sesenta, puesto que en la década anterior ya se manejaron todas sus supuestas innovaciones temáticas y técnicas. Recojo estas palabras de su conferencia “Pérdida y resurrección a diez años de la muerte de Juan Rulfo”, pronunciada el 25-IV-1997 en el Instituto de México en España.

Pedro Páramo vio la luz en un período de la historia mexicana que se caracteriza principalmente por el afán de modernización. Dicho período abarcaría dos sexenios presidenciales, el de Ruíz Cortines (1952-1958) y el de López Mateos (1958-1964). Al igual que en los otros ámbitos, en el cultural, la tendencia principal fue el debilitamiento del nacionalismo que desde fines de la Revolución había sido la característica de las ideas. Ya no se trataba de buscar lo propio, la identidad original; a los intelectuales, los estímulos de la Revolución les parecían agotados por haberse convertido en una gastada fórmula de promoción oficialista. Sus miras eran ahora más amplias: ya no importaba la parcialidad del pueblo, de la provincia o incluso del país, sino la totalidad del mundo moderno.

Junto a esta apertura cultural, los prosistas de la década de los años cincuenta enfrentaron dos actitudes: el rechazo del pasado inmediato y el desconcierto frente al futuro; sabían qué es lo que no debían hacer pero ignoraban cuáles eran los caminos que debían tomar.

De esta manera, el proceso modernizador y sus contradicciones impregnaron el debate no solo político, económico o intelectual sino también el panorama literario. En el marco de la narrativa nos vamos a encontrar con una serie de novelas, publicadas en los años cincuenta y sesenta, que reproducen de una u otra forma esa doble dicotomía entre tradición-modernidad y pasado-futuro; novelas que, en definitiva, abren una nueva etapa para la narrativa.

Antes de proseguir, quisiera resaltar, a la luz de lo visto hasta este punto, cómo literatura mexicana y política o sociedad aparecen siempre relacionadas, hasta tal grado que la mayoría de los críticos, incluso los que no pretenden hacer un análisis literario desde el punto de vista sociológico, se han visto obligados a hacer referencia a estas cuestiones; así, es frecuente encontrarnos con

interpretaciones en las que a la aparición de una tendencia se la haga depender de un cambio político, puesto que la literatura se muestra sumisa a los cambios que impone el gobierno. Sirvan como ejemplo de esta perspectiva las palabras de S. Sefchovich a propósito de la literatura producida en los años cuarenta; perspectiva que, por lo que he podido constatar en las novelas posteriores, y querámoslo o no, resulta también válida:

“Desde el [...] viraje de Cárdenas [1934-1940], pasando por Manuel Ávila Camacho [1940-1946] y hasta el fin de Miguel Alemán [1946-1952] han transcurrido los años cuarenta [...] Si con Calles y con Cárdenas hubo experimentación en la literatura, es porque también había una búsqueda política. Con Ávila Camacho y Alemán la novela está tranquila y en ella triunfan quienes traicionan a la Revolución. En efecto, han triunfado los catrines en la realidad y en la literatura. El país marcha por la vía de la modernidad y atrás quedan los indígenas, los campesinos, las leyendas, los pueblos y hasta la Revolución.”¹⁴

Efectivamente, el cambio de escenario real traerá consigo en la novela de los años cincuenta y sesenta la entrada de nuevos protagonistas, nuevos temas, nuevas técnicas y por supuesto nuevos escenarios narrativos. Es el caso de dos tendencias que suponen la irrupción en el mundo de la literatura de autores jóvenes como José Agustín, Gustavo Sainz y Juan Tovar, los cuales plasman sus nuevas actitudes sociales, sexuales y vitales en una narrativa que intenta romper con los convencionalismos literarios¹⁵.

Paralelamente, otros autores como Juan García Ponce, Salvador Elizondo, José Emilio Pacheco y Sergio Pitol, se dedicaron a explorar los mecanismos de la

¹⁴ Sefchovich, Sara, *op. cit.*, p. 140.

¹⁵ Sus novelas aparecen a partir de 1964 y, tras el análisis que Margo Glantz hizo de ellas, han sido catalogadas como “novela de la Onda”; Margo Glantz, *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*, México, Univ. Veracruzana, Veracruz, 1979.

creación literaria, dando lugar a novelas que, esencialmente, versan sobre el acto de escritura en sí mismo.

Siguiendo en nuestro recorrido, nos encontramos con que, nuevamente, un hecho histórico como fue la matanza de estudiantes en Tlatelolco, en 1968, provoca una reacción en los escritores dando lugar a una narrativa testimonial, representada en numerosas novelas que abordaron la cuestión desde diferentes puntos de vista. Los años setenta, literariamente hablando, suponen un periodo de transición; el campo de cultivo de toda una serie de corrientes, las cuales darán sus frutos una década más tarde: novela fantástica, de aventuras, policiaca, etc. son algunos de los subgéneros que surgen o se revitalizan en esta época en obras como las de Bernardo Ruiz, Rafael Bernal y Paco Ignacio Taibo II. A su vez, los diferentes espacios geográficos del país comienzan a surgir, despojados ya de su aura provinciana y nacionalista: el centro de México tiene como relatores a M^a Luisa Mendoza o Severino Salazar, el sur a Hernán Lara Zavala y Silvia Molina, el norte a Daniel Sada y Federico Campbell.

Veamos a continuación las novelas más significativas de este periodo, las cuales supusieron un salto técnico y dialéctico para la prosa mexicana.

El primer camino que tomó la novela, ya ha sido esbozado en el apartado anterior al hablar de Rulfo; ciertamente su representante más destacado. Dicho camino continúa con las preocupaciones que desde el siglo XIX definieron a la literatura mexicana, y permanece en su espacio por excelencia: el campo, los pueblos. Tanto los cuentos de Rulfo de *El llano en llamas* como *Pedro Páramo* son relatos sobre el amor, los rencores, los caciques, el hijo y el padre, la muerte, el tiempo, etc.; y aunque sus interpretaciones son múltiples predomina entre ellas la lectura mítica: Rulfo consiguió romper con el realismo estático y testimonial propio de la novela decimonónica y trajo a la literatura la ambigüedad, la

mitificación de los tipos, del lenguaje, de las situaciones de la Revolución y al mismo tiempo trajo la unión con los grandes mitos de la literatura universal.

Después de él, hubo otros autores que quisieron seguir el camino del pueblo, del campo, de lo tradicional y, sobre todo, mostrar a un país que pasó por una Revolución y no cambió: Rosario Castellanos en *Balún Canán* (1957) y en *Oficio de Tinieblas* (1962) muestra, sin intentar redimirlo, al indígena y lo contrasta con el blanco como dos mundos diferentes, imposibles de comprenderse; Elena Garro en *Los recuerdos del porvenir* (1963) retrata la provincia, en los pueblos que se oponen a cualquier cambio y defienden sus convenciones, pero sobre todo sus mitos y su magia; *La feria* (1963) de Arreola también tendría cabida en esta línea.

El segundo camino que tomó la novela se caracteriza por reunir tres los tres elementos siguientes: tradición de afanes totalizadores para retratar al país, con una concepción moderna de la literatura y con un nuevo espacio que es la ciudad. Uno de los primeros autores en asumir este camino fue Luis Spota, la suya es efectivamente una literatura con afanes totalizadores, con veintiséis novelas en las que quiso recrear todos los aspectos de la vida social, cultural, económica y política de México. En *Casi el paraíso* (1956) por ejemplo, el autor se ocupó de retratar a la burguesía del México posrevolucionario; tema que ya había sido tocado por Azuela en 1941 con *Nueva burguesía* y del que posteriormente nos hablará Fuentes; la diferencia estriba en que fue abordado por Spota de modo distinto y nada intelectual: mucha acción, diálogo rápido, efectos sorprendidos, construcción lineal y ninguna disquisición sobre los males sociales, lo que, junto con la recreación de personajes y situaciones fácilmente reconocibles en el mundo real, le atrajo numerosos lectores.

Ahora bien, el paradigma de este segundo camino no es Spota sino Carlos Fuentes y su novela *La región más transparente* (1958). Sobre esta novela numerosas y variadas han sido las críticas. La mayoría coinciden en otorgarle un papel inaugural -obviando así a *Casi el paraíso*- en cuanto al planteamiento, es decir visión total y crítica de la sociedad en la Ciudad de México posterior a la Revolución; ahora bien, nos encontramos con opiniones encontradas por lo que respecta a sus logros formales; desde *collage* magistral o lenguaje muy trabajado a monumento al confusionismo o solemne en demasía: “su mayor mérito reside en la adecuada conjunción de los modernos procedimientos con una correcta posición política frente a la realidad del país.” (Carballo, 1988), “Toda una red intrincada de alegorías y símbolos [...] con una riqueza lingüística y una carga de inteligencia y de ideas, que en *La región más transparente* se manifestaban aún atropelladamente.”¹⁶, “con él (Fuentes), la novela dejó de ser la artesanía burda y provinciana que se hace ahí de cualquier manera, si al fin y al cabo ni en el propio pueblo del novelista se lee [...] Fuentes elevó la novela a grandes, desmesuradas ambiciones.”¹⁷

En esta misma “línea totalizadora”, utilizando la terminología de S. Sefchovich, cabe la novela de Fernando del Paso *José Trigo* (1966). De este texto que quiere dar cuenta de las luchas entre pueblo y gobierno utilizando para ello a un fantasma llamado José Trigo, resalta sobre todo su ambiciosa elaboración tanto por lo que respecta a su versatilidad estilística como a la estructuración narrativa.

Parecería que el autor quiere dejar consignado en su novela todo lo consignable, a través de variados registros lingüísticos, recorriendo diversos

¹⁶ Martínez, José Luis, “Nuevas letras, nueva sensibilidad” en Aurora M^a Ocampo, *op. cit.*, p. 195.

¹⁷ Blanco, José Joaquín, “Aguafuertes de la narrativa mexicana 1950-1980”, en *Nexos*, n^o 56, agosto de 1982, p. 30.

mitos, incluido el de la pirámide convertido en estructura narrativa, el cual implica un retorno por inversión al punto de partida: el libro consta de nueve capítulos iniciales “ascendentes” (del 1 al 9), seguidos de un puente intermedio para concluir con nueve capítulos “descendentes” (del 9 al 1). La anécdota fundamental de esta novela tiene que ver con una huelga de obreros ferroviarios, el intento fallido de sobornar a un dirigente y su asesinato posterior.

Pero este material narrativo es parte de un cuadro más amplio que comprende una visión de la vida en Nonoalco-Tlatelolco, área que en un tiempo estuvo en las afueras de la Ciudad de México y que actualmente ha quedado completamente dentro de ella. Este marco permite el desarrollo de un tema que si bien incide sobre la anécdota central, no coincide con ella: el tema es el de la experiencia del mexicano provinciano que llega a la capital e ingresa en una comunidad de trabajadores.

En cuanto a las técnicas narrativas, está narrada en primera persona por un narrador que no participa en la novela, un “yo” no identificado que anda en busca de José Trigo. Toda la acción tiene lugar antes de la escena inicial, de modo que lo que sabemos acerca de José Trigo es lo que ya ha ocurrido y por boca de los diferentes personajes. Definitivamente, los aspectos técnicos y estilísticos de la novela “resaltan” tanto ante el lector que éste ve cómo el contenido pasa, no ya a un diferente plano sino a un segundo plano.

Éste aspecto ha provocado en la crítica un rechazo, “considerándola una novela demasiado ambiciosa, que quiere constituirse en arquetípica, en trascendente [...] con montajes llamativos (y hasta presuntuosos) [...]”¹⁸. Con sus dos novelas siguientes *Palinuro de México* y *Noticias del Imperio*, Del Paso

¹⁸ Sefchovich, Sara, *op. cit.*, p. 166.

reafirma su estilo e intenciones: innovador, interesado en los procesos históricos retratados en su totalidad.

Los afanes totalizadores y realistas, las ganas de retratar al país y a su gente, su modo de ser y su historia también se encuentran presentes en novelas como *Ojerosa y Pintada* (1960) de Agustín Yáñez, *La comparsa* (1964) de Sergio Galindo, o las novelas de Jorge Ibarguengoitia que recrean la historia pero de manera crítica, irónica y hasta con humor.

Pero será Vicente Leñero el que conjugue en sus novelas los afanes totalizadores al estilo de Fuentes y las nuevas tendencias de los sesenta, que se preocupaban más por las relaciones humanas y en el ámbito de lo íntimo. Así, su literatura representaría la transición entre los años cincuenta y los sesenta, en el sentido de que pasó de querer conocer al país completo con sus gentes a interesarse por pocos personajes pero en detalle. Obras como *Los albañiles* (1964), *Estudio Q* (1965) o *El evangelio según San Lucas* (1979) son el relato de la historia como vida cotidiana, pretenden un mejor acercamiento a los problemas sociales a través del retrato de sucesos concretos, de individuos concretos, con su forma de hablar; y ésta será precisamente una de las características de la denominada “literatura de la onda”.

De los estudios dedicados a esta corriente podríamos destacar los de Margo Glantz (ver nota 15) y M^a Isela Chiu-Olivares¹⁹, aunque la “novela de la Onda” aparece como referencia obligada en todos los análisis de la narrativa mexicana contemporánea. Todos ellos coinciden en otorgar un valor inaugural a dicha corriente; en el sentido de que supuso una ruptura en varios niveles: en el lenguaje, en la actitud del narrador, en los temas y en las técnicas narrativas.

¹⁹ Chiu-Olivares, M^a Isela, *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*, Madrid, Edit. Pliegos, 1990.

Así, serán elementos constitutivos de estas novelas los juegos lingüísticos y tipográficos; el empleo del habla coloquial, el tratamiento de temas hasta entonces tabú en la narrativa, como el sexo o las drogas; el empleo de recursos narrativos inusuales, como grabadoras, teléfono, etc., así como el papel que desempeña la Ciudad de México en la trama²⁰.

Aunque la crítica ha asumido la denominación “novela de la Onda” como sinónimo de corriente literaria e indirectamente de generación de escritores, curiosamente son los propios autores aludidos los que se niegan a asumir dicha denominación. A este respecto, son relevantes las palabras de José Agustín: “[...] Yo no soy el que dice que yo soy de la Onda [...] todas las formulaciones en torno a la Onda han sido extraordinariamente vagas y de una irresponsabilidad y de una falta de rigor crítico alarmante. Por eso yo me niego a ser circunscrito a una corriente que yo no inicié, que yo no propuse, y que a la crítica le ha servido como una etiqueta sumamente simplista, de una falta de rigor extraordinaria [...]”; “No constituimos un movimiento literario [...] Brushwood, en su último libro sobre la literatura mexicana, se la pasa hablando de la Onda, pero nunca define qué diablos es. Carlos Monsiváis dice una cosa, Margo Glantz, que fue la que inventó toda esta payasada, dice otra cosa enteramente distinta [...] y nadie se pone de acuerdo en lo que es la Onda [...]”²¹.

A pesar de todo, válganos la denominación “novela de la Onda” para referirnos principalmente a tres novelas. Aunque serán analizadas en el capítulo III, adelantaremos que son consideradas como iniciadoras de dicha corriente y se

²⁰ De los estudios monográficos sobre la “Onda” podemos destacar las tesis siguientes: Schafer, Susan Carol, *Prose fiction of the Onda Generation in Mexico*, Univ. of California, Los Angeles, 1981; Martínez, Jorge, *La novela de la adolescencia en México*, Univ. of California, Irvine, 1982.

²¹ Teichmann, Reinhard, *De la Onda en adelante. Conversaciones con 21 novelistas*, México, Edit. Posada, 1987, pp. 60 y 61 respectivamente.

trataría de: *La Tumba* (1964); *De Perfil* (1966), ambas de José Agustín y *Gazapo* (1966), de Gustavo Sainz. El autor de *La Tumba* nos presenta la vida de un joven escritor, de familia acomodada, que se entrega a las “delicias” de la vida para terminar en una situación vital próxima al suicidio. Obra esta mucho más sombría y depresiva que su siguiente novela *De Perfil*, en la que recoge tres días de la vida de un joven, los cuales se convierten en un rito de iniciación hacia la madurez; este viaje iniciático será el mismo que aparezca en *Gazapo*, obra que comparte con la anterior el espíritu de rebeldía de unos jóvenes desapegados de sus familias, de su entorno, sin motivaciones vitales, intelectuales o políticas definidas.

Por último, debemos hacer referencia a la tercera línea que se manifiesta en la narrativa de ésta época. Dicha línea tiene como primer representante a Juan José Arreola, en cuyos relatos, de poderosa imaginación, la sencillez de la forma y la palabra contrastan con la complejidad de lo relatado. Si bien no puede decirse que haya tenido descendientes directos, sus obras abrieron el camino hacia lo íntimo y las emociones personales, hacia una prosa preocupada por problemas cotidianos pero no superficiales, preocupada por encontrar lo esencial de las relaciones humanas y, al mismo tiempo, de la perfección estilística.

Podemos apreciar estos rasgos en novelas como: *Polvos de arroz* (1958), *La justicia de enero* (1959), *El bordo* (1960) y *Nudo* (1970) de Sergio Galindo, novelas en las que el autor se interesa por las relaciones humanas, por la dificultad de la vida personal, por la familia y sus costumbres, con un estilo llano preocupado por los detalles; Sergio Pitol, por su parte, hace relatos “de época” que ven a la historia desde una perspectiva familiar y a la familia desde una perspectiva subjetiva; así ocurre en *El tañido de una flauta* (1972) y en *El desfile del amor* (1984), novela que obtuvo el premio Herralde de novela en España y que será analizada en el capítulo siguiente en su calidad de novela urbana. Juan

García Ponce, obsesionado por las relaciones humanas, la angustia existencial, el amor, el cuerpo y el sexo, va evolucionando en sus novelas -desde *Su imagen primera* (1963) a *De ánimo* (1984)- hacia una mayor subjetividad. Carlos Fuentes, en textos como *Aura* (1962) o *Cumpleaños* (1969) también ejemplifica esta línea personalista y no social.

Añádiremos un título más a este grupo: *El libro vacío* (1958), de Josefina Vicéns. En él, la autora se ocupa del ser interior, de la angustia y del miedo; pero además, como dice Cristopher Domínguez: “ [...] involucra a una ciudad vacía, despojada del magnetismo de la comunidad, engendrando hombres vacíos [...]”²². Ambos factores son tomados en cuenta por Guadalupe López Bonilla cuando selecciona esta novela en un estudio en el que mantiene que el realismo en la novela de esta época —entendido como incorporación de hechos históricos y nacionales- no es incompatible con la universalidad de los textos.²³

Puede decirse que la narrativa de los años setenta comienza con la publicación en 1965 de *Farabeuf* de Salvador Elizondo, la cual inauguraría un estilo que ha recibido los nombres de “metaficción”, “escritura” o “formalismo”. Novelas posteriores como *Cambio de piel* de Carlos Fuentes, *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco y *El garabato* de Vicente Leñero, todas ellas publicadas en 1967, son un ejemplo de esta tendencia preocupada por la creación en sí misma, por la participación del lector, por el nuevo papel del narrador. Lo importante es la forma, las técnicas, los montajes y sobre todo la autorreferencia; el tema es la técnica y viceversa.

²² Domínguez Michael, Cristopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991, vol. I, p.1053.

²³ López Bonilla, Guadalupe, *La novela urbana en México: 1958-1968. Josefina Vicéns, Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero, Fernando del Paso*, Univ. of California, San Diego, Degree PH, 1991.

Pero, esta novelística adquiere una especial relevancia: la literatura mexicana, ya desde el periodo de la Independencia en el siglo pasado, tuvo como principal característica el haber sido absolutamente social, realista y testimonial; en cambio, esta narrativa se opuso a continuar con esta tradición y sólo se preocupó por lo estético, por el hecho mismo de novelar.

Este espíritu es el que aparece en las novelas de Julieta Campos *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina* (1974) o *El miedo a perder a Eurídice* (1979); donde elimina las fronteras entre lo literario y lo metaliterario, entre el autor y su obra. Rasgos similares se encuentran por ejemplo en *Acto propiciatorio* (1970) y *Lapsus* (1971) de Héctor Manjarrez, *Tantadel* (1975) de René Avilés Fabila, *Segundo sueño* (1976) de Sergio Fernández y *Si muero lejos de ti* (1979) de Jorge Aguilar Mora.

Pero el panorama de los años setenta estaría incompleto si no hiciéramos referencia al grupo de novelas surgidas a raíz de 1968 que, desde las más diversas tendencias narrativas y posiciones ideológicas, tocan el tema de la matanza de Tlatelolco. Hecho que marcó a una generación de escritores, protagonistas o testigos de los sucesos, como queda patente en los numerosísimos libros que se publicaron en los años inmediatamente posteriores. Sirvan como ejemplo: *El apando* (1969) de José Revueltas, *El gran solitario de palacio* (1971) de René Avilés Fabila, *Cadáver lleno de mundo* (1971) de Jorge Aguilar Mora, *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971) de M^a Luisa Mendoza, *La plaza* (1972) de Luis Spota, *Palinuro de México* (1977) de Fernando del Paso, *Al cielo por asalto* (1979) de Agustín Ramos, *Muertes de Aurora* (1981) de Gerardo de la Torre o *Que la carne es hierba* (1982) de Marco Antonio Campos.

Las dos últimas décadas apuntan, en líneas generales, a un abandono por parte de los narradores, de la novela conceptual, culta y reflexiva, compleja y

erudita que caracterizó a la novelística de los años anteriores. Del experimentalismo narrativo convertido en literatura de la literatura, se pasó a una prosa deseosa de contar historias; lo cual se ha traducido en un mayor cultivo de ciertos géneros hasta ese momento poco apreciados: *thriller* político, ciencia ficción, novela de folletín, etc.

De esta manera, en la actualidad, la nota común es precisamente la diversidad; no obstante, a la luz de las novelas publicadas, se aprecian ciertas tendencias significativas que podríamos esquematizar así²⁴:

1. - *Presencia de lo cotidiano*, en novelas de carácter intimista que abren las puertas a visiones subjetivas, a la experiencia personal.

En los años setenta, narradoras como M^a Luisa Mendoza con *Con él, conmigo, con nosotros tres* (1971) y *De Ausencia* (1974); Silvia Molina con *La mañana debe seguir gris* (1977) o M^a Luisa Puga con *Las posibilidades del odio* (1978) y *Pánico o peligro* (1983) iniciaron este camino; el cual se sigue manifestando en los años ochenta, en la obra de otras narradoras como Angeles Mastretta (*Arráncame la vida*, 1985); Carmen Boullosa (*Mejor desaparece*, 1987); Barbara Jacobs (*Las hojas muertas*, 1987); Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*, 1989) y un largo etcétera. En sus cuentos y novelas igualmente se interesan por su condición femenina que por contar historias ajenas a conflictos sexistas; sus obras son experiencias personales que en ocasiones llegan a ser la suma de un estado de ánimo generacional, en el que los lectores se reflejan, intelectual o emotivamente.

²⁴ Gabriel Trujillo Muñoz se refiere a estos aspectos en "La narrativa mexicana finisecular", *La Jornada Semanal*, n° 252, 10-abril-1994, pp. 18-23. Suplemento del periódico *La Jornada*, México.

A este respecto puede ser interesante rescatar la opinión de dos de las escritoras; opinión compartida por el resto, a tenor de lo que manifestaron en una entrevista realizada por Reinhard Teichman en 1987:

Silvia Molina, a propósito de si hay un tema feminista en su novela *La mañana debe seguir gris* dice: “No. Critico una clase social. Doy una historia de amor, cómo la protagonista va en busca de su identidad y de su libertad. Pero si hubiera sido hombre, el protagonista hubiera hecho lo mismo. No busco una literatura femenina. Simplemente sucede que soy mujer.”

M.L. Puga comenta: “Sé que esto de las mujeres está de moda. Lamento no abundar más en el asunto, pero tengo la impresión de que pienso más en términos de escritura que de identidades sexuales”²⁵.

El hecho de que sólo se mencione aquí el caso de escritoras no significa que suscribamos una asociación entre esa actitud intimista y el género femenino. En capítulos anteriores y posteriores hemos visto y veremos cómo dicha tendencia no constituye una marca de género.

2. - *Rescate de la historia*, convirtiéndose ésta en protagonista de novelas que intentan revisarla y desmitificarla.

Este es el caso de *Gringo viejo* (1981) de Carlos Fuentes, de *Noticias del Imperio* (1987) de Fernando del Paso y *Madero* (1990) de Ignacio Solares; novelas en las que se retoma la Revolución mexicana como tema. Por lo que respecta a la historia más reciente, se ha producido en los últimos años una narrativa histórica revisionista y desmitificadora, sin muchos héroes pero con multitud de villanos. Esto es apreciable en tres novelas publicadas en 1991: *La*

²⁵ Teichmann, Reinhard, *op. cit.*, pp. 301 y 137 respectivamente.

guerra de Galio de Héctor Aguilar Camín, *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor, e *Historias de la guerra* de Sergio Gómez Montero.

3. - *Reflejo de la realidad social y política*, en novelas que van de lo policiaco a lo político, cuya intención es revelar las sórdidas entrañas de la realidad mexicana.

La novela de 1969 *El complot mongol*, de Rafael Bernal, inaugura el género policiaco en México; una intriga de espionaje insólita, manejada con un tono sardónico, sirve para retratar una ciudad de México trágica y a la vez cómica, amarga y a la vez entrañable. Narradores posteriores como Paco Ignacio Taibo II, con su detective Belascorán desde *Días de combate* (1976) hasta *Adiós Madrid* (1993) o Rafael Ramírez Heredia en *Muerte en la carretera* (1985), han seguido esta línea que, más que pretender ser un relato de crímenes particulares, se trata de una auténtica radiografía de las zonas más oscuras y conflictivas de la realidad²⁶. Este hecho acerca las novelas policiacas a los textos directamente políticos de Federico Campbell (*Pretextos*, 1979), Hernán Lara Zavala (*Charras*, 1990) o Agustín Ramos (*Al cielo por asalto*, 1979 y *Ahora que me acuerdo*, 1989).

En una serie de entrevistas realizadas por Vicente Francisco Torres y recopiladas en 1991, podemos ver cuál es la opinión de dos de los escritores arriba mencionados respecto de su narrativa:

Paco Ignacio Taibo II, a propósito de su interés por la novela policiaca comenta que “sabía que por su propia naturaleza, que por el hecho de plantear un problema criminal, traerla a México era apasionante, porque la criminalidad

²⁶ La novela de 1953 *Diferentes razones tiene la muerte*, de la autora M^a Elvira Bermúdez, sería un ejemplo temprano de novela policiaca. Sin embargo, no sigue la línea de las novelas mencionadas, en el sentido de que se acerca más a la novela “enigma” o de “caso cerrado”.

estaba frente a nosotros todos los días. Yo quería hacer una novela social y contar mis experiencias como náufrago del 68; y lo que más se acercaba a mi punto de vista era la novela policiaca.”

Sobre los vínculos entre literatura y política que se manifiestan en la obra de Agustín Ramos, éste dice lo siguiente: “la literatura es una forma de hacer política, definitivamente. El problema son las conclusiones a las que llegas después de practicar cierta política, no cierta literatura. Lo que está entrando en crisis es nuestra forma de hacer política, y no la manera de escribir. Toda escritura es política y de algún modo tiene una repercusión.”²⁷

4. - *Integración de diversos niveles de realidad y fantasía*, donde quedan incluidos el exotismo, el terror, la ciencia-ficción, lo mitológico y los viajes imaginarios.

Ciertamente, estos aspectos le han sido extraños a la narrativa mexicana, en la que siempre ha predominado el realismo, ya fueran los temas históricos, policiacos, intimistas o políticos. Sin embargo, a partir de los años ochenta aparecieron una serie de novelas en las que sí es apreciable la integración entre el realismo y lo fantástico o maravilloso. Influencias que van desde la mística oriental (*Entrecruzamientos* de Leonardo da Jandra) al sincretismo religioso católico-náhuatl (*Regina* de Vicente Velasco Piña), se combinan con universos personales donde campea lo absurdo y coinciden lo posible y lo irreal, donde el futuro se presenta en forma de pesadilla ya sea con sesgos preventivos, místicos o irónicos.

²⁷ Francisco Torres, Vicente, *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*. México, Edit. Leega, 1991, pp. 195 y 179 respectivamente.

5. - *Nuevos regionalismos*: frente al centralismo narrativo que se ocupaba exclusivamente de glosar la vida de la Ciudad de México, se produce el ascenso de relatos regionales que intentan develar nuevos paisajes existenciales. El “campo”, como lo entendía la narrativa pre-rulfiana, desapareció, y no será hasta la década de los años ochenta cuando el “campo” vuelva a la literatura.

La renovación de la narrativa rural vino de la mano de una generación de escritores nacidos en la provincia, concretamente en el norte, y desligados parcialmente de la literatura producida en la capital. Ricardo Elizondo (*Relatos de mar, desierto y muerte*, 1980; *Setenta veces siete*, 1987); Daniel Sada (*Juguete de nadie y otras historias*, 1986; *Albedrío*, 1989) y Jesús Gardea (*Los viernes de Lautaro*, 1979; *La canción de las mulas muertas*, 1981) comienzan la década con una literatura sin pretensiones localistas, firme en su afán de reconquista de una vida abandonada para la literatura del país.

Pero con anterioridad a ellos, cabe hablar de autores como Gerardo Cornejo (*La sierra y el viento*, 1977), David Martín del Campo o Hernán Lara Zavala (*De Zitilchén*, 1981); escritores que buscan la rehabilitación de la provincia como opción literaria. La provincia en Martín del Campo (*Mar de lobos*, 1987; *Tres árboles*, 1988) según la interpretación de Christopher Domínguez Michael:

“ofrece la visión de una tierra arrasada que no genera nuevas historias ni ofrece oportunidades radicales a la imaginación [...]”, situación que “se ve paliada por un fenómeno que llamaremos ‘macondismo’ y que se origina, naturalmente, en la devastadora influencia de *Cien años de soledad* [...] Zitilchén para Hernán Lara Zavala, Santa María en Jorge Armando Chacón y Placeres en Jesús Gardea, son aldeas totales que concentran al realismo y a sus negaciones, a lo sobrenatural y a sus delirios. Negativas a difuminar al hombre y al espacio, se

convierten en soluciones de compromiso entre el viejo regionalismo y el moderno realismo mágico. El macondismo [...] (sin embargo) limita la evolución de estos autores hacia soluciones más arriesgadas.”²⁸

A este respecto resultan ilustrativas las propias palabras de Jesús Gardea, el cual, en una entrevista concedida a Vicente Francisco Torres y al referirse a qué autores le han influido, dice:

“Son muchos los que me han enseñado el color de un adjetivo. A algunos les tengo mucho miedo por las influencias. Le tengo miedo a García Márquez y trato de leerlo en dosis homeopáticas [...] tengo demasiada facilidad para imitar la prosa de otros [...] pero quiero hablar con mi voz [...] lo que yo quiero es ser honesto y no imitar conscientemente.”²⁹

Un ejemplo más es el de la novela *Intramuros* de Luis Arturo Ramos, publicada en 1983. Su ambientación, la ciudad de Veracruz, y las preocupaciones sociales que deja entrever, son diferentes a los que se observan en las novelas ubicadas en las provincias del norte como las de Gardea, si bien todas ellas tienen elementos en común; a propósito de esto y al referirse a la novela de Ramos, dice Timothy Richards lo siguiente:

“Con su ubicación en la provincia, la evocación de un reciente periodo histórico, el tratamiento de un tema importante en el desarrollo cultural del país (llegada de exiliados españoles), y sus conservadoras técnicas narrativas, aparece como un notable ejemplo de las actuales tendencias de la narrativa mexicana contemporánea.”³⁰

²⁸ Domínguez Michael, Cristopher, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México, F.C.E., 1991, p. 522.

²⁹ Francisco Torres, Vicente, *op. cit.*, p. 108.

³⁰ Richards, Timothy, “Luis Arturo Ramos y la novela de la vuelta a la provincia”, *Plural*, n° 19, enero, 1987, pp. 32.

Pero, al margen de cualquier valoración, lo cierto es que éstos autores están configurando con sus obras toda una tendencia narrativa que, en cierta manera, se corresponde con el momento histórico presente; momento que ve cómo la Ciudad de México se desborda, dejando de ser un paraíso de oportunidades. Ante esta situación, el campo o la provincia, entendidos más como un modo que como un medio de vida, aparecen como la única alternativa válida. Podemos suponer que éste contexto es el que ha favorecido el cultivo de nuevos escenarios narrativos y como dice Emmanuel Carballo: “frente a estos nuevos paisajes, los protagonistas de las novelas quizá adopten distintas posturas en cuyos extremos figurarían la complacencia y el repudio; es decir, los síndromes del paraíso recobrado y del paraíso perdido.”³¹

Curiosamente, las obras que marcan el final de nuestro recorrido por la narrativa mexicana nos han llevado al mismo punto en el que comenzábamos: la provincia, el campo. Pero, muchos han sido los cambios a lo largo del siglo como para hablar de este “nuevo regionalismo” como de un retorno al pasado. Entre la vida rural de principios de siglo y la vida en provincia de la actualidad, con sus respectivas ficciones literarias, han mediado una serie de acontecimientos, históricos y sociales unos, literarios otros, que nos impiden buscar un paralelismo total entre ambas. Uno de esos acontecimientos sería el de la conformación y desarrollo de la “ciudad” a partir de los años cuarenta, como centro urbano moderno; cuya obvia influencia en el medio social no lo es menos en el medio literario: una nueva realidad social tuvo su respuesta en una nueva forma literaria. Se trataría de la denominada “novela urbana” y de la cual nos ocupamos a continuación.

³¹ Carballo, Emmanuel, *prólogo citado*, p. 19.

CAPÍTULO II

1. NOVELA URBANA EN MÉXICO

“[...] en los novelistas que ahora (1965) produce infatigablemente la América Latina, el punto de gravedad del mundo narrativo parece haberse desplazado desde esa naturaleza creada por Dios a la creada por el hombre: de la selva o la pampa o la cordillera a la gran ciudad [...]”¹.

Y el caso de la novela mexicana no es una excepción, como así atestiguan gran parte de las novelas publicadas a partir de la segunda mitad de este siglo. Las historias que inspiran a los narradores ya no están ligadas al medio rural sino al medio urbano; revistiéndose de múltiples formas eso sí, ya sea para contarnos sobre adolescentes nacidos y crecidos en la ciudad, sobre estudiantes que viven en ella o sobre un individuo que sobrevive, sobre la evolución de diferentes áreas urbanas, etc. Con mayor o menor protagonismo, la ciudad está presente en la trama.

Y no sólo bastará con su presencia, la cuestión está en cuál es el tratamiento que se le da a la ciudad; éste, debe ser de tal naturaleza que implique algo más que una presencia, es decir, la ciudad entendida más como un modo de vida que como un medio. Arturo Azuela abunda en este aspecto cuando dice: “En primer lugar, su lugar intrínseco es la Ciudad de México. En segundo lugar, la presencia de la ciudad a lo largo de la narración, es de tal naturaleza que también se la pueda calificar de personaje ciudad y la mayoría de los personajes de la narración [...]”².

¹ Rodríguez Monegal, Emil: “La temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para concentrarse en la ciudad” en Ocampo, Aurora M^a, *op. cit.*, 1984, p. 26.

² Azuela, Arturo, “El desencanto permea la novela urbana”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, 7-VIII-1981.

En definitiva, teniendo en cuenta que muchas de las situaciones son producto de una lógica interrelación del hombre con su ambiente específico, con la ciudad misma, lo decisivo está en que el autor sepa captar esa relación de causa-efecto entre la ciudad y los problemas del individuo; creándose así el verdadero ámbito de la *novela urbana* o, por el contrario, deje que la ciudad cumpla el papel de pasivo telón de fondo de las vivencias de los personajes. Por tanto, diversas son las perspectivas a la hora de abordar el tema, de aprehender la realidad; así como diversos serán los mecanismos lingüísticos y literarios de los que se van a servir los autores, es decir, la reconstrucción u ordenamiento estético de esa realidad aprehendida.

2. NOVELA URBANA COMO FENÓMENO LITERARIO

A lo largo de este trabajo hemos hecho referencia a los conceptos de *barbarie* y *civilización*, como aquellos que vendrían a encarnar dos universos diferenciados, plasmados literariamente en la obra de numerosos narradores. El primer concepto venía asociado a la naturaleza y al paisaje, de la mano de autores de la talla de José Eustasio Rivera en Colombia, o Rómulo Gallegos en Venezuela, por citar sólo algunos ejemplos significativos. En ellos, los elementos naturales dominaban y sometían de tal modo a los individuos que casi los hacen desaparecer; haciendo de los conflictos y pasiones, hechos abstractos y anónimos.

Pero, ya en nuestro siglo, asistimos a un cambio de escenario; la tierra tiene que dejar paso a una nueva realidad social como son las “grandes ciudades”; universos de civilización que concentrarán ahora la atención de los novelistas. Con ellos, el género novelesco se ve revitalizado, sobre todo a partir

de los años cuarenta y cincuenta: Onetti publicaba en 1941 *Tierra de nadie*, novela que, como ya comentamos, ofrece un caótico fresco de la capital argentina en vísperas del peronismo, de una sociedad urbana en proceso de rápidas transformaciones; se trata de una sociedad que actúa como un imán sobre los nuevos habitantes, ahora desarraigados y perdidos³. La visión mostrada por Onetti será la que cultiven autores como Carlos Fuentes, Julio Cortázar o Mario Vargas Llosa en algunas de sus novelas; novelas en las cuales registran, escudriñan, sueñan o inventan el rostro de sus ciudades: la Ciudad de México, Buenos Aires y París o Lima son los nuevos rostros que vienen a sumarse a los de urbes ya consagradas por la literatura -Dublín, Berlín, París, Manhattan- y que enriquecen el panorama narrativo con temas, técnicas y estéticas diferentes.

En la narrativa mexicana, hablar de un rostro urbano es hablar de la Ciudad de México, casi exclusivamente, de manera que hablar de *novela de la ciudad*, equivale a hablar de su capital. Su papel determinante y preponderante en las narraciones se corresponde con el papel determinante que desempeña en el mundo real. Dado que esta correspondencia subyace en la mayoría de nuestras novelas, creo conveniente prestar atención, en primer lugar, a la evolución sufrida por la ciudad a partir de la segunda mitad del siglo para así conocer el contexto en el que se han inspirado los autores al componer sus obras.

³ En el mismo año se publica en México *Nueva burguesía*, de M. Azuela que, salvando las diferencias, comparte la misma visión de Onetti, ahora aplicada a la Ciudad de México.

3. DOS CIUDADES: LA CIUDAD REAL Y LA CIUDAD NOVELADA

Con este epígrafe estamos haciendo referencia, en realidad, a la existencia de dos extremos relacionados entre sí desde un punto de vista semiótico. Por una parte, la ciudad novelada sería la *narración* y por otra, la ciudad real sería la realidad extratextual; de manera que debemos entender a la *narración* como una forma actualizada de plasmar estilísticamente una *historia*, la cual a su vez, plantea bien una conceptualización, bien una representación de esa realidad extratextual. Así, la *narración* se convierte en *significante*, la *historia* en *significado* y el *referente* sería la realidad extratextual a la cual la *historia* y la *narración* se refieren.

3.1 *La ciudad real*

¿Cuál es nuestro referente concreto? Aquella “Ciudad de los palacios”, a la que pudo llamarse en un tiempo “la región más transparente”, y de la que ahora sólo queda una huella “ojerosa y pintada”. En cualquier caso, salvo escasas excepciones en que aparecen otros centros urbanos, la Ciudad de México, el Distrito Federal, será el referente por excelencia. Y esto no obedece ni mucho menos a la casualidad o a una preferencia de los autores; las peculiaridades que posee dicha ciudad la convierten en fuente de inspiración por sí misma. Los narradores que tienen cabida en este trabajo -se trata de autores nacidos y crecidos en la ciudad en la mayoría de los casos-, tomarán entonces a la ciudad como parte de sus novelas para, unas veces utilizarla como marco en el que se va a desarrollar la acción, y otras, para conceptualizarla; convirtiéndola en un símbolo, ya sea de la problemática interna de los personajes o del deterioro externo ocurrido en el hábitat urbano.

En cualquier caso, la realidad histórica subyace en sus escritos, ejerce cierta influencia en ellos y de ahí que sea conveniente tomar en consideración ciertos aspectos de la realidad que, a mi juicio, han sido significativos para la evolución urbana:

3.1.1 De lo telúrico al arrabal o proceso de transformación de una sociedad preindustrial y rural en industrial y urbana.

En los años cincuenta se fue quedando atrás la vieja concepción rural de México; la proporción de la población nacional que vivía en zonas urbanas era de un 22% en 1949, duplicándose en 1970 y siendo en la actualidad de alrededor de un 55%. El Distrito Federal, creado en 1928 como unidad administrativa única, fue adquiriendo protagonismo económico (concentración industrial) y demográfico (en la actualidad cuenta con más de ocho millones de habitantes, más doce millones en el área metropolitana) en la vida nacional debido a la enorme centralización política; la política citadina es, en gran medida, la política nacional. El crecimiento experimentado por la Ciudad de México generó una enorme demanda de mano de obra, gran parte de la cual fue satisfecha gracias a la migración de la provincia a la ciudad; emigrantes que vieron en la ciudad la oportunidad para mejorar su precaria situación y que en la mayoría de los casos vinieron a conformar cinturones de miseria.

De esta forma, sus peculiaridades geográficas, de población, sociales o incluso políticas como centro emisor y receptor de cualquier movimiento, convierten a esta ciudad en un verdadero microcosmos dentro del país: estamos ante la ciudad de mayor extensión, la más poblada proporcionalmente, la más contaminada, etc.

Industrialización y desarrollismo generaron formas de cultura urbana pero también un franco proceso de cambios profundos en la identidad nacional. Surgían las primeras manifestaciones de una nueva sensibilidad y una nueva mentalidad que afloraría con claridad a finales de los años sesenta y que en las dos décadas siguientes sería ya una realidad indiscutible.

3.1.2 Fecha clave: 1968

Efectivamente, este año marcó un parteaguas no sólo político sino también cultural. La Ciudad de México fue el escenario de una forma de represión política que llegó a sus últimas consecuencias en la matanza llevada a cabo contra los estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas. El movimiento estudiantil venía acompañado de todo un movimiento contracultural que vino a conformar el denominado “espíritu del 68”; espíritu que supuso el cierre de una etapa y fue calificado como el hecho más importante de la historia de México después de la revolución de 1910.

La mayoría de los autores que tienen cabida en nuestro trabajo vivieron ese momento o lo han plasmado en algunas de sus novelas, transformándolo así en materia narrativa. Novelistas e intelectuales impregnados ya de este espíritu, dejaron atrás, por superada, la polémica de nacionalismo (típico del provincianismo) versus cosmopolitismo (típico de la vanguardia), admitían ambas polaridades y se resolvían en la síntesis de una nueva sensibilidad que implicaba una distinta apreciación de México.

3.2 *La ciudad novelada*

Los autores no han querido -o mejor dicho, no han podido- sustraerse a la realidad que les circunda. Desde la antigua Technotitlán al actual Distrito Federal, son numerosos los textos literarios representativos de las distintas etapas por las que ha pasado la capital. Este hecho motivó que el Consejo de la Crónica de la Ciudad de México publicara en 1988 un volumen de más de cuatrocientas páginas⁴, cuyo cometido era el de seleccionar una serie de trabajos procedentes principalmente de la novela, del cuento, de la poesía, de la crónica, del ensayo, de las memorias y de los libros de viajes. En ellos, la Ciudad de México no debería ser sólo “telón de fondo o presencia inanimada sino personaje o, por lo menos, naturaleza que de una u otra manera transforme la vida de los personajes de papel y tinta”⁵.

La antología comienza con textos pertenecientes a la etapa prehispánica y virreinal; desde Nezahualcoyotl, siguiendo con Bernal Díaz del Castillo, Artemio del Valle Arizpe, Bernardo de Valbuena, Manuel Payno, Manuel Gutiérrez Nájera o Ángel del Campo, por citar sólo algunos nombres, hasta llegar al siglo XX, con autores como Federico Gamboa, José Vasconcelos, Salvador Novo, Octavio Paz, Alfonso Reyes, José Emilio Pacheco, Carlos Fuentes, Arturo Azuela, Fernando del Paso y un largo etcétera.

Unificados todos ellos por un elemento común, el cual da pie a poder ser antologados en una misma obra, nos encontramos con que, ese elemento común, es abordado de varias maneras. Por ejemplo, en novelas como *La Rumba* (Ángel del Campo, 1890) o *Santa* (F. Gamboa, 1903), el elemento urbano, el tratamiento

⁴ *Páginas sobre la Ciudad de México. 1469-1987*, Carballo, Emmanuel y José Luis Martínez, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, México, 1988.

⁵ Carballo, E. y Martínez, J. L., *idem*, p. 22. Estas palabras nos recuerdan lo ya dicho en este trabajo respecto de uno de los criterios básicos a la hora delimitar el concepto de novela urbana.

de la ciudad adquiriría relevancia en tanto que servía para hacer comparaciones con la vida supuestamente sencilla de la provincia; es decir, la Ciudad de México, o cualquier otra, eran aún enclaves en vías de desarrollo a los que los autores, junto con sus personajes, se “atrevían” a asomarse con la inocencia y la curiosidad del hombre de provincia que tiene ante sí un mundo diferente. A medida que la ciudad, gracias al proceso de modernización, va adquiriendo los rasgos de una urbe industrializada, los autores ven en ella nuevamente un punto de referencia, una fuente de inspiración para sus obras.

“ [...] desde mediados de los años cincuenta la prosa narrativa [...] al tiempo que decaía o culminaba, según los autores, la antigua tradición rural de escenas y episodios revolucionarios se iniciaba, en un sentido realmente moderno, la corriente urbana, con indagaciones psicológicas y actitudes críticas y hasta con saltos a los grandes panoramas sociales [...]”⁶.

“ [...] en la novela mexicana reciente, la ciudad de México desempeña un papel muy especial que corresponde a su importancia como punto focal de la nación. El enfoque narrativo sobre la ciudad es variable [...]”⁷.

De esta ciudad de ficción, presente fundamentalmente en la narrativa mexicana a partir de los años cincuenta, nos ocuparemos a continuación.

⁶ Blanco, José Joaquín, “Aguafuertes de la narrativa mexicana 1950-1980”, *Nexos*, nº 56, agosto de 1982.

⁷ Brushwood, J.S., “Fuentes y Sainz: la transformación narrativa”, *Plural*, nº 116, mayo, 1981, p.18.

4. NOVELA URBANA COMO MANIFESTACIÓN LITERARIA

Al repasar el panorama de la narrativa contemporánea en México, nos hemos servido de algunas fechas consideradas clave, bien por coincidir con hechos históricos determinantes o bien con la publicación de novelas especialmente significativas. Este último es el caso de 1958, fecha de publicación de *La región más transparente*; una novela que sin duda introdujo nuevas perspectivas para el mundo de la narrativa.

Desde la perspectiva de la novela urbana como manifestación literaria, la crítica, en su mayoría, ha considerado esta novela de Fuentes como la iniciadora de esa tendencia en la que la Ciudad de México adquiere un papel relevante en el relato. Pues bien, esta afirmación constituye ya un lugar común, pero creo que debería ser matizada.

Si buscamos entre las novelas publicadas con anterioridad a *La región más transparente* nos encontramos con un nutrido grupo de novelas que ejemplifican la misma tendencia en cuanto a la utilización de la ciudad como referente extratextual. Ciertamente, en esas primeras apariciones, el novelista opta por recrear una serie de elementos urbanos aunque sin atender a la ciudad en su totalidad, como un todo aglutinador; no hay en ellas visión globalizadora sino que responderían a un deseo de plasmar las nuevas circunstancias sociales de una ciudad aún en proceso de modernización, más con fines moralizantes que puramente estéticos.

Aún así, la ciudad desempeña en ellas un papel narrativo, entonces, ¿por qué otorgar ese papel de iniciadora a *La región más transparente*? El carácter de primera novela urbana le vendría dado más bien por el hecho de que con ella, por primera vez la Ciudad de México es retratada y concebida como una entidad

moderna, por el hecho de que el autor pretende captarla en su totalidad, tratando de hallar su esencia e idiosincrasia. Ciertamente, estas características no son aplicables a las novelas que la preceden cronológicamente y que directa o indirectamente utilizan a la ciudad como elemento narrativo.

Por tanto, desde el punto de vista de la narrativa urbana, lo que verdaderamente está inaugurando la novela de Fuentes es una concepción de la ciudad, buscando lo intrínseco de su naturaleza; concepción que luego se traducirá formalmente en un discurso novedoso para la narrativa mexicana.

Pero todo esto no pudo surgir de la nada; las novelas anteriores fueron aportando ideas y experiencias literarias -individuales y concretas-, a modo de cimientos en los cuales Fuentes pudo apoyar su novela. Así, más que “iniciadora” deberíamos enjuiciarla como bisagra entre aquellas manifestaciones literarias urbanas de la primera década del siglo y la narrativa urbana contemporánea, ya consolidada.

4.1. ¿Cuándo y por qué se produce el salto?

Sirviéndonos entonces de *La región más transparente* como eje, hagamos, en primer lugar, un breve recorrido por aquellas novelas en las que la ciudad hace sus primeras apariciones.

En realidad, la Ciudad de México aparece en la narrativa ya en el siglo XIX, en el momento mismo en que surge la novela en el país: se trata de *El periquillo Sarniento* (1816) en donde Lizardi (1776-1827) nos ofrece, con propósitos docentes, un panorama completo de la vida metropolitana, retratando desde la clase dominante hasta la más humilde. Pero de esta novela y de las que

durante todo ese siglo se ocuparon de la ciudad nos da cuenta el libro *Los novelistas y la ciudad de México (1810-1910)* de M^a Teresa Bisbal. Aunque con un propósito distinto al nuestro, como es el de “dar idea, a través de las novelas, del aspecto físico de la ciudad y de la vida que en ella se llevaba por los años 1810 a 1910”⁸, nos interesa porque “para ello he seleccionado a varios autores del siglo XIX que recogen diferentes facetas del México de la Independencia a la Revolución”.

Efectivamente, comienza su estudio con Lizardi y continúa, entre otros, con Manuel Payno (1810-1894) “que ofrece un amplio cuadro de la ciudad de mediados de siglo”; José Tomás de Cuellar (1830-1894) que retrata gentes y costumbres de la década de 1860; Emilio Rabasa (1856-1930); José López Portillo y Rojas (1850-1923); Rafael Delgado (1853-1914); Ángel del Campo (1868-1908) y Federico Gamboa (1864-1939), los cuales “revelaron la vida de la capital al describir los aspectos socio-políticos del fin de siglo.”

Bisbal comienza trazando la fisonomía histórica del país durante el periodo elegido, para después, a lo largo de cinco capítulos, describirnos diferentes aspectos de la ciudad, siempre a la luz de lo que aportan los textos seleccionados: educación y costumbres, vida familiar, tipos ciudadanos, moda, diversiones o teatros son cuestiones que se tratan en este libro.

Algunas de las novelas comentadas son: *Los bandidos de Rio Frio* (1889-1891) de Manuel Payno, un folletín costumbrista que, recurriendo a los trucos más efectistas del género, pinta el México de mediados de siglo y principalmente su capital. *Ensalada de pollos*, de José Tomas de Cuellar, es valiosa sobre todo como documento, siempre con fines moralizantes, y testimonio de la

⁸ Bisbal, M^a Teresa, *Los novelistas y la Ciudad de México (1810-1910)*, México, Edic. Botas, 1963. Ésta y las citas siguientes pertenecen a la página diez del libro.

galería de tipos y costumbres de la época. Rafael Delgado en *Los parientes ricos* se sirve del contraste entre la sencillez de la vida provinciana y la vida acelerada de la ciudad, de la pureza del campo frente al “cenagal pestífero” que es la ciudad. La misma contraposición de valores aparece en *La gran ciencia* de Emilio Rabasa.

Y para finalizar el siglo Bisbal se refiere, entre otras, a dos novelas a las que ya hemos hecho referencia en el apartado anterior; en ellas campean los amores truculentos, los celos, el vicio y la miseria física y moral. Es el caso de *La Rumba*, una novela de Ángel del Campo que fue publicada por entregas entre 1890 y 1891 y cuya acción se desarrolla en uno de los barrios periféricos de la ciudad, cuyo nombre da título a la novela. En ella, una muchacha pobre e ingenua se deja atraer por los brillos de la ciudad hasta que se convierte en la presa fácil de un tipo sin escrúpulos que la humilla y deshona. Por su parte, en *Santa* (1903), Federico Gamboa insiste en el tema de la novela anterior, haciendo que la protagonista caiga irremediabilmente en las redes que le tiende una ciudad que no es sino el seno mismo de la corrupción.

Pero, de ninguna manera, los primeros años del siglo XX, supusieron que la ciudad se convirtiera en el escenario por excelencia de la narrativa; en el caso de las novelas anteriores ciudad y provincia, como materia narrativa, aún no aparecen desligadas.

Y es que la situación política y social favorecía un tipo de narrativa en la cual la provincia se erigía como medio primordial frente a la ciudad. Efectivamente, la Revolución de 1910 y la narrativa rural van íntimamente ligadas, pero lo que nos interesa ahora es, analizar la paulatina gradación de la temática rural a la plenamente urbana. Es decir, qué ocurrió en el campo de la novela entre las denominadas “novelas de la revolución” aún apegadas a lo

telúrico y nuestra novela-eje *La región más transparente*. Podemos esquematizar este proceso sirviéndonos de tres etapas, las mismas que utiliza Moreno Durán en su estudio sobre narrativa hispanoamericana contemporánea y que ya hemos citado en otras ocasiones⁹:

a) una primera etapa *testimonial y documental* del proceso revolucionario, que en esencia suponía el paso de un tipo de sociedad rural, campesina, a una sociedad industrial. De esta etapa es representativa la novela de Azuela *Los de abajo*, escrita sobre la marcha misma de la revolución y publicada en 1915.

b) una segunda etapa de *retrospección recreativa*, donde se aborda desde un punto de vista crítico, ya con una visión histórica, el hecho revolucionario desde sus vísperas hasta sus consecuencias. Una novela como *Al filo del agua* de 1947 bien podría ejemplificar la primera perspectiva.

c) una tercera etapa de *mitificación y reconstrucción fantástica*, donde el campo mexicano y la situación del indio, se convierten ahora en mito. El tiempo de la revolución pertenece a un orden ya superado y, entre otras cuestiones, es ésta la que aparece en la Comala de *Pedro Páramo* (1955).

Entre dos obras como *Los de abajo* y *Pedro Páramo* tuvieron que transcurrir cuarenta años para permitir que sus autores asumieran, como individuos, los hechos revolucionarios y sus consecuencias y, ya como narradores, superaran la temática rural, asociada a la revolución. Pero, aún dentro de este contexto, siguieron apareciendo algunas novelas asociadas a la ciudad, que supieron vislumbrar la importancia que iba adquirir en los años siguientes.

⁹ Moreno Durán, R.H., *op. cit.*, p. 238.

“¿Es ésta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico? ¿Por qué se empaña, por qué se amarillece? Corren sobre él como fuegos fatuos los remolinillos de tierra. Caen sobre él los mantos de sepia, que roban profundidad al paisaje y precipitan en un solo plano espectral lejanías y cercanías, dando a sus rasgos y colores la irrealdad de una calcomanía grotesca, de una estampa vieja artificial, de una hoja prematuramente marchita?”

Este fragmento pertenece a “Palinodia del polvo”, ensayo que Alfonso Reyes (1889-1959) publicó en 1940¹⁰; una época en la que la Ciudad de México no se había convertido en la megalópolis que ahora es y que, sin embargo, era capaz ya de inspirar ese desencanto en el autor. Antes, Martín Luis Guzmán (1887-1976), también del grupo del Ateneo de la Juventud como Reyes, publicó dos novelas: *El águila y la serpiente* en 1928 y *La sombra del caudillo* en 1930, clasificables como “novelas de la revolución” y que si ahora las mencionamos es porque en ellas aparecen escenas memorables del paisaje de la ciudad, porque el autor quiso evocar emocionadamente imágenes de su valle, el mismo valle metafísico evocado por Reyes.

Y ya al margen del hecho revolucionario, aunque sus consecuencias indirectamente puedan formar parte de la historia, tenemos *La Malhora*, publicada en 1923. Se trata de una novela corta en la que Mariano Azuela abandona el tema de la Revolución para, con una visión pesimista, recrear la existencia de una serie de tipos degenerados y miserables en uno de los sectores más pobres de la Ciudad de México, el barrio de Tepito, al cual veremos reaparecer en novelas contemporáneas; lo mismo que en *Nueva burguesía* de 1941, otra de las novelas del mismo autor ya comentada en este trabajo, la cual

¹⁰ Reyes, Alfonso, “Palinodia del polvo”, *Obras Completas de Alfonso Reyes*, México, FCE, vol. XII, 1960, p. 61.

elige como escenario el barrio de Nonoalco-Tlatelolco (con su plaza de las Tres Culturas), lugar común de novelas urbanas posteriores. Y dentro del barrio, será una vecindad y la relación entre sus inquilinos lo que de pie a Azuela para el desarrollo de la acción; si menciono este elemento es por el hecho de que existe otra novela, escrita dos años más tarde, que comparte la misma característica.

Se trata de *Ojalá te mueras*, de Arlés –así firmaba Rafael Ramírez (1912-1969)-; fue escrita en 1943, premiada en 1945 y publicada en 1947. Puede decirse que pasó desapercibida en su momento y que, en la actualidad, es prácticamente ignorada. En ella entran en escena una serie de personajes que habitan una vecindad de un barrio periférico cualquiera de la Ciudad de México. Con un estilo que va de la oralidad hasta la prosa poética, el autor recrea escenas de la vida cotidiana, haciendo hincapié en la violencia que impregna sus vidas, ya sea por medio de escenas con diálogos directos o de descripciones en tercera persona.

Gracias a Gustavo Sainz, esta novela ha sido rescatada en una edición actual¹¹, y resulta interesante recoger algunas de sus apreciaciones sobre ella: Sainz comenta que fue Oscar Lewis el primero que le habló de forma entusiasta de la novela, en la que veía el nacimiento de una poderosa corriente literaria y que “no era sino la voz de un movimiento más denso y más firme, social y político, y que en los últimos años ha encontrado en Carlos Monsiváis a su cronista implacable: la proletarización de la ciudad, el rebajamiento del lenguaje y de los personajes literarios, la novela documento, la novela antropológica, sociológica y lingüística, la oportunidad de los marginados [...]”.

¹¹ Gustavo Sainz rescata esta novela junto a *La muerte es una ciudad distinta* de Olivia Zúñiga y *Babel* de Arturo Martínez Cáceres, en *Ojalá te mueras y otras novelas clandestinas*, España, Océano, 1982. Existe otra edición mexicana más reciente de la novela de Arlés publicada por CONACULTA, Lecturas Mexicanas, 3ª serie, nº 42, 1991.

Efectivamente, en los años ochenta, son numerosas las obras que, más cercanas a la crónica que a la novela, describen y recrean a personajes y espacios urbanos con la intención de dar testimonio de su presencia; intención que se refleja en la forma, en lo que concierne sobre todo a la preferencia por el lenguaje popular, por la oralidad.

Asimismo, según Sainz, “Arlés, sin saberlo, se anticipó a Sergio Magaña, a algunos textos de Carlos Fuentes, y a la novísima expresión de Armando Ramírez, Emiliano Pérez Cruz, [...]”. A mi parecer, sobre todo se anticipó a Armando Ramírez, autor que se propuso dar una visión del peculiar barrio de Tepito, pero con los ojos, el habla y la escritura propias del barrio. Las dosis de costumbrismo y de lenguaje marginal a veces soez de sus novelas, son rasgos que ya encontramos en *Ojalá te mueras*. Y en lo que discrepo de la crítica de Sainz es cuando afirma que “Su vecindad (la de *Ojalá te mueras*) fue la primera vecindad literaria”¹²; afirmación errónea puesto que ya, dos años antes, Arturo Azuela había utilizado este espacio urbano en su novela *Nueva burguesía*. En definitiva, lo que aporta la novela de Arlés es una visión de la urbe, un esfuerzo por demostrar la irrealidad, la violencia y la irracionalidad de la ciudad; cualidades éstas que vamos a apreciar en las novelas urbanas contemporáneas y, por lo tanto, bien podría sumarse a la lista de novelas que nos ocupan, como un antecedente literario más.

Debemos ahora hacer referencia a una cuarta novela, anterior cronológicamente a *La región más transparente*, en la que la ciudad también ocupa un lugar importante dentro de la narración. Me refiero a *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli, novela intimista que al mismo tiempo que registra la evolución interior del protagonista, nos sirve como retrato de época de la Ciudad de México y que será comentada en el capítulo siguiente.

¹² En el prólogo de Sainz, *op. cit.*, p. 9.

Al conjunto de novelas que aún se asomaban tímidamente a la ciudad, debemos añadir una nueva circunstancia como es el proceso gradual que se produjo en el tratamiento literario del hecho revolucionario, es decir, el proceso en definitiva de cambio de la temática rural hacia la urbana. Ambos elementos conforman el contexto literario que permitió, por una parte, abrir las puertas a una visión diferente de la gran ciudad, de la capital, y por otra, permitió que se conjugaran desde una nueva perspectiva y aparecieran novelados en textos como los de Fuentes.

Efectivamente, tanto en *La región más transparente* como en *La muerte de Artemio Cruz* encontramos dicha conjugación, de manera que sus personajes (Federico Robles o Artemio Cruz) se convierten en el producto de un pasado y el prototipo del presente. Artemio Cruz, por ejemplo, luchó, creció y se formó en la Revolución y tras casi cuarenta años de superada, es ahora el prototipo del potentado cuyo escenario no es ya el pueblo sino la ciudad. Por su parte, en *La región más transparente*, abandonando completamente el “esteticismo campirano” en palabras de Carballo¹³, Fuentes utiliza como escenario de la acción a la gran ciudad, vista desde los lugares elegantes a los netamente proletarios. Las diversas historias que cuenta le permiten asomarse a la vida de la ciudad, inquirir la conducta de sus habitantes y como en una proyección enjuiciar la historia mexicana de la primera mitad del siglo XX.

¹³ Carballo, Emmanuel (1988), *op. cit.*, p. 24.

4.2 1964-1984: de la novela de la “Onda” a nuestros días

Situados en la segunda mitad del siglo, nos encontramos con una generación de escritores para los que, entre otras cuestiones, la Revolución ya no es un referente inmediato; son momentos de desencanto que se reflejan también en las novelas de la ciudad de esta época. En ellas pueden remitirse al pasado, sí, pero para desmitificarlo. Es el caso de la “narrativa de la Onda”, representada por novelas como *De perfil* (1966) de José Agustín o *Gazapo* (1965) de Gustavo Sainz; recrean aspectos del entorno urbano por medio de personajes que son un producto de él, pero que nada tienen que ver con las figuras entronizadas por Fuentes. Los adolescentes de Agustín y Sainz, que serían ya los hijos de la generación recreada por Fuentes, asisten a otros momentos de la ciudad; poco alentadores por cierto, si pensamos que sólo dos años más tarde se produciría la matanza de Tlatelolco.

Sobre las novelas publicadas en la década de los setenta que trataron los hechos de Tlatelolco, a lo ya dicho en el primer capítulo sobre ellas, sólo quisiera añadir aquí una consideración, en lo que respecta a su condición de novelas urbanas. En principio, por tratarse de obras cuya acción está situada y arranca en un espacio urbano, dándole un papel relevante dentro de la narración, podríamos considerarlas dentro de la categoría de *novelas urbanas*. Ahora bien, tanto el espacio como los personajes se convierten, en la mayoría de los casos, en un medio del que se sirven los autores para, por medio de la recreación de unos hechos que sucedieron en la ciudad, extrapolarlos al país entero; de manera que estas novelas se convierten en crónica o documento de una situación política general, no privativa de la capital.

Los autores se sirven de la ciudad, ya sea para denunciar injusticias, mostrar su inconformidad, contarnos las vicisitudes de sus protagonistas, qué

consecuencias ideológicas trajo para las generaciones posteriores, etcétera, cuestiones que, en definitiva, son el fin primordial de este grupo de novelas. De esta manera, lo que estas obras puedan tener de “urbano” se convierte en un elemento circunstancial, están ambientadas en la ciudad porque los hechos allí se produjeron; serían un ejemplo, más que de “narrativa *de* la ciudad”, de “narrativa *en* la ciudad”.

Por lo que respecta a las novelas aparecidas en las dos últimas décadas, destacaremos que el número de ellas que otorgan a la ciudad el papel de mero telón de fondo es mayor que el de aquellas que la abordan como un fin temático en sí mismo.

Dentro del primer grupo, además de las del ciclo de Tlatelolco que acabamos de comentar, nos encontramos con aquellas que, en su intento por reflejar la realidad social y política, ven en la capital de la nación su mejor fuente de inspiración. Y es que, la Ciudad de México, como centro neurálgico, es un verdadero caldo de cultivo de todo tipo de situaciones y personajes tipo.

Es el caso de las novelas policiacas, con detectives como el creado por Paco Ignacio Taibo II, o las que tratan el problema de los homosexuales, a la manera de Luis Zapata, o las que recrean los ambientes más sórdidos, como hace Armando Ramírez. Estos autores, a pesar de su afán por recrear la vida urbana cotidiana, parecen estar inmersos en una especie de juego entre realidad extratextual y ficción novelesca, de manera que, en muchas ocasiones, la realidad supera con creces a la ficción. En contrapartida, se da el caso de ficciones que supieron adelantarse a la realidad: ambientada en la Ciudad de México, *Manuscrito hallado en un portafolios* (1981), de Fernando Curiel, nos habla de asesinatos de personajes públicos, de intrigas políticas, de manipulación

informativa, etc., y es que ¿cualquier parecido con la realidad es mera coincidencia?

Dentro del segundo grupo, es decir, aquellas novelas para las que la ciudad es algo más que una escenografía, resultan un grupo heterogéneo, ya que abordan la condición urbana desde variadas perspectivas. En la panorámica general realizada en el primer capítulo, distinguíamos entre cinco tendencias significativas para la narrativa de las dos últimas décadas; hablábamos de los nuevos regionalismos o de la integración de diferentes niveles de realidad y fantasía. Pues bien, incluso cuando los autores buscan otros escenarios no urbanos para sus novelas, lo hacen desde la perspectiva de la ciudad; es decir, como una huida o un reencuentro con otros espacios, de manera que el concepto de lo urbano subyace en ellas, en estado latente.

Entre las novelas que intentan rescatar o reconstruir la historia, también tenemos ejemplos de novelas urbanas que adoptan esta perspectiva. En unos casos se trata de reconstrucciones con una visión enciclopédica, como es la de Fernando del Paso, en *José Trigo*(1966) o en *Palinuro de México* (1980); en otros la evolución de la ciudad se entreteje con la de las sagas familiares, tal y como lo hace Arturo Azuela, en *El tamaño del infierno* (1974).

No faltan las visiones más intimistas, en las que la ciudad aparece a los ojos del lector desde un ángulo mucho más reducido: unas veces a través de las vivencias de un personaje que habita un espacio urbano concreto, como es el caso de *Pánico o peligro* (1983) de M^a Luisa Puga; otras, a través de los deseos por reconstruir el pasado, no sólo el de los personajes sino también el de la ciudad. Este hecho da lugar a que, siguiendo la historia de un edificio, por ejemplo, se reconstruya la infancia del personaje. Tal es el caso de Sergio Pitol en *El desfile del amor* (1984) o de Azuela en *La casa de las mil vírgenes* (1983).

Incluso los años de la adolescencia rememorados, aparecen tan íntimamente ligados a la fisonomía antigua de la ciudad, que ambos elementos se conjugan para conformar un solo pasado, visto con nostalgia, como ocurre en *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco.

Terminamos aquí el recorrido por las diferentes manifestaciones que ha sufrido la narrativa urbana; desde los que considerábamos antecedentes literarios de la primera mitad del siglo, pasando por el cambio que supuso la novela de Carlos Fuentes, hasta las novelas que en los años ochenta explotan los caminos abiertos por sus antecesoras.

CAPÍTULO III

1. PROPUESTA DE ESTUDIO

Lo que ahora nos proponemos es el análisis de un conjunto de novelas seleccionadas de entre aquellas que recrean la ciudad, algunas de las cuales han sido mencionadas anteriormente. Se trata de un *corpus* representativo de la novela urbana, tal y como se ha manifestado en la narrativa mexicana contemporánea.

Tendremos presente la caracterización de novela urbana que hicimos en la primera parte de nuestro estudio y veremos en qué medida nuestras novelas mexicanas desdican o corroboran dicha caracterización. Con ello, estaremos comprobando, en primer lugar, la existencia de la novela urbana como una tendencia significativa dentro de la narrativa mexicana contemporánea y, en segundo lugar, con las notas que vayan aportando las novelas mexicanas seleccionadas, completaremos la caracterización del concepto de novela urbana.

A continuación veremos cuáles han sido los criterios de selección de dicho *corpus*, así como las obras seleccionadas, las cuales, finalmente, nos permitirán establecer nuestras conclusiones.

2. CRITERIOS DE SELECCIÓN

Aparte del evidente criterio temático, hemos seguido otro temporal con el fin de fijar unos límites cronológicos. Nuestro estudio abarca un periodo de dos décadas, cuyos límites vendrían dados por dos fechas: 1964 y 1985.

La elección de estas dos fechas concretas obedece a que en ellas fueron publicadas dos novelas significativas para la conformación de la tendencia objeto de nuestro estudio: con la primera novela, *La Tumba*, de José Agustín, iniciamos el análisis puesto que, por sus aportaciones estilísticas y temáticas, supuso un punto de arranque dentro de la narrativa urbana. Por su parte, la novela *Ciudad en suspenso* de Carlos Ruiz Jiménez, nos marcará el límite cronológico actual; basándonos en que, además de ajustarse a las características de la novela de la ciudad, supone la culminación de un periodo. Culminación que no conlleva el agotamiento de posibilidades narrativas sino la apertura de nuevos caminos en el tratamiento de la ciudad como personaje.

No obstante estas dos fechas concretas, resultará pertinente tomar en consideración una serie de novelas publicadas con anterioridad a 1964 por una parte y, por otra, novelas posteriores a 1985. Aquellas por ser ilustrativas de los primeros momentos para la novela urbana, tal y como comentábamos en el capítulo anterior, y éstas por apuntarnos hacia dónde camina la novela urbana actual.

3. CORPUS DE NOVELAS

Las obras aparecen agrupadas en función de sus similitudes en cuanto al tratamiento dado a la Ciudad de México. Cada grupo implica asimismo una concepción diferente de ella por parte de los narradores que, como veremos, se plasma en unas fórmulas narrativas acordes con dicha concepción.

Bajo el epígrafe *Primer acercamiento* tenemos aquellas novelas que recrean una ciudad aún en proceso de formación; los personajes se acercan a ella para enfrentarse a algo extraño y tratan de acoplarse a sus exigencias. La ciudad supone el medio de vida, una forma de subsistencia. El tono predominante es una mezcla de contradicciones, fruto de la esperanza y el desencanto que provoca vivir en la ciudad.

Primer acercamiento

- 1941 *Nueva burguesía* (Mariano Azuela)
- 1966 *José Trigo* (Fernando del Paso)
- 1973 *El tamaño del infierno* (Arturo Azuela)
- 1975 *Un tal José Salomé* (Arturo Azuela)

Este grupo da paso al segundo: *Conceptualización de la ciudad*. En él recogemos tres novelas en las que la ciudad ya no es un entorno ajeno para los personajes y, sin embargo, aunque han asumido sus leyes, no dejan de cuestionárselas. Es el momento de reflexionar sobre la ciudad como modo de vida. Ésta tiene ya los rasgos de una ciudad moderna y el tono que impregna los textos que recrean este momento no difiere en mucho de los del grupo anterior.

Conceptualización de la ciudad

- 1956 *Casi el paraíso* (Luis Spota)
 1958 *La región más transparente* (Carlos Fuentes)
 1959 *Ojerosa y pintada* (Agustín Yáñez)
- *1944 *Ensayo de un crimen* (Rodolfo Usigli)

Pero la ciudad global de este grupo se fue seccionando en partes, de manera que la novela posterior preferirá la pormenorización, la parte por el todo podríamos decir.

De ello nos ilustran los cuatro epígrafes siguientes, a través de los cuales iremos desgranando las líneas predominantes que ha seguido la narrativa urbana en México. Cada epígrafe representa un modo de interpretar la ciudad, si bien es cierto que no todos se van a ajustar en igual medida al concepto de novela urbana que hemos trazado.

1. Reflejo de la realidad social

- 1964 *La Tumba* (José Agustín)
 1965 *Gazapo* (Gustavo Sainz)
 1969 *El complot mongol* (Rafael Bernal)
 1971 *Chin-Chin el teporocho* (Armando Ramírez)
 1979 *Violación en Polanco* (Armando Ramírez)
Violeta-Perú (Luis Arturo Ramos)
El vampiro de la colonia Roma (Luis Zapata)

2. Reflejo de la realidad política

- 1971 *El gran solitario de palacio* (René Avilés)
- 1977 *Palinuro de México* (Fernando del Paso)
- 1982 *La vida no vale nada* (Agustín Ramos)
- 1985 *Ahora que me acuerdo* (Agustín Ramos)
- 1987 *Pasaban en silencio nuestros dioses* (Héctor Manjarrez)

3. Predominio de lo individual

- 1971 *Cadáver lleno de mundo* (Jorge Aguilar Mora)
- 1981 *Las batallas en el desierto* (José Emilio Pacheco)
- 1982 *Una piñata llena de memoria* (Daniel Leyva)
- 1983 *Pánico o peligro* (M^a Luisa Puga)
- 1984 *El desfile del amor* (Sergio Pitol)
- La casa de las mil vírgenes* (Arturo Azuela)

4. Una apuesta de futuro

- 1985 *Ciudad en suspenso* (Carlos Ruiz Mejía)

Desde la conceptualización de la ciudad, entendida ésta como ente urbano moderno, en las novelas de los años cincuenta, hasta la íntima visión de ella en las novelas de los años más recientes, se ha producido una evolución que vendría íntimamente ligada a la acontecida en el resto de la narrativa. El epígrafe que encabeza cada uno de los grupos estaría haciendo referencia a un momento de dicha evolución. Si recordamos lo dicho en el punto 4. del capítulo anterior,

hablábamos de una transformación temática y de planteamiento en las novelas de los años sesenta y setenta. En ellas se produce una evolución desde las visiones panorámicas de la sociedad, con la obsesión por explicar lo nacional, -suma de mito, historia e incluso política- hasta las visiones más cotidianas que ya ven desde otro ángulo esa misma realidad.

Partiendo de este planteamiento y aplicándolo ya a la *novela urbana* me atrevería a darle una interpretación: podemos apreciar cómo esta tendencia narrativa ha seguido un camino que iría del exterior al interior, de la mera observación de una realidad a la participación activa en ella. En definitiva se trata de una, valga el término, interiorización que estaría afectando por igual al plano de la forma, de la técnica literaria, como al plano del contenido, en nuestro caso lo que se refiere al tratamiento dado al elemento urbano.

En líneas generales, desde el punto de vista de las técnicas narrativas, tenemos una evolución de la novela tradicional, decimonónica, hasta llegar, ya en los años sesenta, al extremo de la metaficción o “escritura” como se le ha dado en llamar; de manera que el foco de interés pasó a ser el interior del lenguaje, la intimidad del acto de escribir; como si los escritores, al tomar conciencia de ese acto hubieran tomado posesión de él, hubieran logrado conquistarlo.

Por otra parte, desde el punto de vista del papel de la ciudad como tema o como personaje, podríamos establecer un paralelismo con la evolución anterior. Tal y como veremos ejemplificado en las novelas seleccionadas, partiremos de la provincia para ir poco a poco tomando contacto con la ciudad propiamente dicha: primero contactamos con la periferia, a través de personajes que son a modo de colonizadores tratando de adaptarse a su nueva situación de hombres

urbanos; el marco en el que se desarrollan estas novelas van a ser zonas de la periferia como Santa M^a la Ribera, Nonoalco-Tlatelolco, etc.

En un paso siguiente, esos colonizadores toman conciencia de su poder y ven en la ciudad un medio para acrecentarlo; los colonizadores se convierten así en conquistadores que han dejado la periferia para concentrarse en pleno centro urbano: ahora estamos en nuestro “condominio” del Paseo de la Reforma o del Zócalo. Pero la fiebre de la conquista pasa, pasan también los planteamientos que pretenden trascender la realidad tangible y se deja paso a lo cotidiano, a lo anecdótico. Ahora nos encontramos con personajes de carne y hueso que se desenvuelven en una ciudad que ya es su medio natural, lo mismo da que sea el centro o la periferia; Las Lomas o la colonia del Valle. Estas calles dejan de ser objeto de conquista para convertirse en un elemento más de la cotidianidad.

De esta forma, la narrativa urbana nos permite establecer dos “geografías” que discurren paralelamente: una es la de la ciudad y otra es la de la novela. El desarrollo de ambas se muestra parejo, puesto que ambas apuntan hacia el mismo sentido: al igual que la evolución de la ciudad nos va llevando a su centro urbano, al interior, la evolución de la narrativa nos va llevando también a una interiorización. Esto último se traduciría en que, por una parte, el foco de interés se desplaza de lo “contado” al mismo hecho de “contar”, al acto de escritura, y por otra, se desplaza de la colectividad al individuo.¹

Pero pasemos a analizar esta evolución, viendo cómo se manifiestan los rasgos anteriores en las novelas seleccionadas.

¹ Al margen de los elementos locales, como vemos, ya han aparecido varios de los rasgos que utilizábamos al hacer la delimitación del concepto de novela urbana.

4. ANÁLISIS

El primer grupo, *Primer acercamiento*, lo componen cuatro novelas que, aunque distantes cronológicamente, poseen, a priori, una nota común: cronológicamente nos remiten a un tiempo pasado y espacialmente a un entorno urbano concreto. Además, ya situados en la década de los años sesenta y setenta, nos vamos a encontrar con que los autores, si bien continúan con esa preocupación por explicarse la idiosincrasia del país, -preocupación que se convierte en trasfondo obsesivo en un buen número de novelas-, introducen novedades por lo que respecta al método: del mosaico de personajes visto como un cúmulo de personalidades, pasamos al retrato de gentes concretas.

Así, la acción de *El tamaño del infierno* se remonta a la primera década del siglo mientras que *Nueva burguesía* y *José Trigo* lo hacen a los años cuarenta y cincuenta respectivamente. El espacio donde transcurre la acción se corresponde con lo que en aquellas épocas era el cinturón de la ciudad. Los personajes son una muestra de aquellos emigrantes rurales que se convierten en seres “despaisajados y huérfanos” como los de *Un tal José Salomé* o en oportunistas y corruptos como los de *Nueva burguesía*.

Ahora bien, ¿cuál es el entorno urbano concreto? Tanto en *Nueva burguesía* como en *José Trigo* se trata de Nonoalco. Ésta era su aspecto según la novela de Mariano Azuela:

“Esta vecindad era una de las más grandes de la calzada de Nonoalco, en la cercanía de Buenavista, estación de los Ferrocarriles Nacionales de México. Ocupada por obreros, chóferes, ferrocarrileros, mecánicos, constaba de doce buenos departamentos sobre el patio central y cuarenta vivienditas en los cuatro largos y angostos pasillos que lo cruzaban.”²

² Azuela, Mariano, *Nueva burguesía*, México, F.C.E., Lecturas Mexicanas, 1992, p. 11.

“ Hormigueaba la multitud haraposa y famélica, acarreada de los estados de México, Hidalgo, Tlaxcala y Morelos, a falta de concurrentes de la capital. Eran las mismas bestias de carga al servicio del encomendero español después de la Conquista, las mismas que hoy obedecen al líder, al sargento o al presidente municipal.”³

Es el mismo entorno de *José Trigo*, Nonoalco-Tlatelolco donde, además, aparecen lugares emblemáticos como la estación de Buenavista, el puente de Nonoalco, la calle del Ciprés, el Boulevard de Camarones, Río Consulado, la Glorieta de Peralvillo, la fábrica de “Tequila Cuervo” y la de “Sidral Mundet”.

Calles y personajes conformarían un fresco no sólo de la Ciudad de México sino también del país, pero desde la perspectiva de un grupo de personajes concretos unidos a su entorno.

En relación con este aspecto, *José Trigo* basa su historia en la de los trabajadores ferroviarios que estuvieron concentrados en la zona periférica de Nonoalco-Tlatelolco y que en la actualidad se ha convertido en la tristemente famosa Plaza de las tres Culturas. La acción recorre los siglos desde los días prehispánicos hasta el presente, sirviéndose de un estilo a veces épico, ostentoso otras y, en cualquier caso, lingüísticamente muy rico.

Pero en esta novela también nos encontramos con la experiencia del mexicano provinciano que llega a la capital; circunstancia que igualmente aparece tratada en *El tamaño del infierno*: los personajes se trasladan desde la provincia para integrarse, en un principio, a los barrios de Tlatelolco y Santa María la Ribera -espacio este elegido por Arturo Azuela para otra de sus novelas,

³ Azuela, Mariano, *op. cit.*, p. 79.

La casa de las mil vírgenes-. Por su parte, en *Un tal José Salomé*, ambientada en El Rosedal, se dice:

“Quiero aclararle que la ciudad era un punto blanco, reverberaba a la distancia como si nadie la pudiese tocar. Si, la ciudad estaba lejos, muy lejos. No había la menor urgencia de conocer sus azares [...] De pronto, en unos cuantos años, pasamos del campo abierto a la guarida, de nuestra pobreza de siglos a una miseria ignorada [...] nos habían arrancado las raíces [...] los silencios eran diferentes [...] nada sería como antes, ni siquiera los reflejos de la luna”.⁴

Y efectivamente, así ocurriría:

“Los edificios que rodean al Rosedal van prendiendo más luces, como si también iluminasen el inicio de las vidas nocturnas, sucesiones de ascensos y caídas, como si también dieran a conocer el cúmulo de soledades nuevas que habitaban desde ahora por aquellos terrenos [...] Allá abajo, entre barraca y barraca, entre pocilga y pocilga, se alternan las sombras, por los declives o promontorios del terreno, donde están esparcidos algunos trozos de madera, cartón envejecido y montones de basura sobre roperos estropeados. Han desaparecido las bardas que lo circundaban y brilla como nunca el pavimento de las avenidas [...]”⁵.

El pavimento que ha sustituido al campo abierto, junto a las avenidas con sus modernos edificios, componen el nuevo escenario urbano. En este contexto ya no tienen cabida los héroes ni los alegres paseantes, no tienen sentido las lamentaciones, para bien o para mal, es lo que hay.

⁴ Azuela, Arturo, *Un tal José Salomé*, México, Argos Vergara, 1982, p.8.

⁵ Azuela, Arturo, *idem*, p. 182.

Y ante esta nueva realidad, contamos con la postura adoptada por los narradores tal y como la plasman en las novelas del siguiente grupo, *Conceptualización de la ciudad*. Dichas novelas, sirviéndose de diversos mecanismos narrativos, tienen en común la intención básica de convertirse en un prisma para llegar a comprender no sólo los cambios sufridos por la ciudad sino por todo el país.

La siguiente cita de Sara Sefchovich nos introduce en ellas:

“El segundo camino que tomó la literatura mexicana en los años cincuenta, reúne la tradición de afanes totalizadores para retratar el país con una concepción moderna de la literatura y con un nuevo espacio que es la ciudad.”⁶

Así, *La región más transparente* sería un retrato de la sociedad en la Ciudad de México posterior a la Revolución. Sus personajes plenamente urbanos, ya sean empresarios, prostitutas, nuevos ricos, actrices o poetas, pasean sus virtudes y defectos en una ciudad que ya es suya.

Dos años antes, Spota también había retratado a la incipiente burguesía del México posrevolucionario, la cual pretendía la modernidad y sólo conseguía la “fachada próspera detrás de la cual seguían presentes el robo y la corrupción”. En este caso, el autor narra las vicisitudes de un supuesto príncipe europeo que pretende introducirse en el círculo de la clase alta de la capital mexicana. La intención del autor es ambiciosa: se propone hacer una crítica de una clase social frívola, corrupta e hipócrita; sin embargo, esta crítica pierde efectividad por ser, primero, demasiado explícita, incluso con moralina y, segundo, por valerse de unos personajes exageradamente superficiales en su

⁶ Sefchovich, Sara, *México país de ideas, país de novelas*. México, Grijalbo/Enlace, 1987, p. 163.

comportamiento y lineales en su elaboración narrativa, de manera que difícilmente sustentan la ambiciosa intención de la novela.

La diferencia entre esta novela y la de Fuentes estaría, entre otras cosas, en la forma de abordar el tema: nada intelectual en Spota que prefiere la acción, los diálogos rápidos o la estructura lineal. Sí es acertada la utilización de dos planos narrativos que al comienzo transcurren paralelamente y poco a poco van acercándose para ilustrarnos, alternativamente, el presente y el pasado del protagonista. Sin que invalide el resultado, su tono es “facilón”, si lo contrastamos con la complejidad de la obra de Fuentes.

Pero, ¿en qué “rumbo” estamos ahora? Hemos dejado el ferrocarril en las afueras para desplazarnos ahora en taxi; en el taxi de A. Yáñez que nos llevará por las calles de la *Ojerosa y Pintada* ciudad:

“Al sanatorio Láinez, en las calles de la Veracruz”, el cabaré Leda, el Árbol de la Noche Triste [...], “Tomó el Paseo de la Reforma, en dirección al centro de la ciudad. Bajó por Juárez. Torció a San Juan de Letrán hasta Niño Perdido. Hacía largas paradas frente a los centros nocturnos [...]”. “Siguió por las calles de la Soledad. Merodeó entre los comercios de Jesús María, de paso al mercado de la Merced [...]”.⁷

La historia se corresponde con las experiencias de un personaje, un taxista, a lo largo de dos días de su trabajo recorriendo la ciudad; más que cumplir un papel protagonista, el chófer se convierte en el hilo conductor -nunca mejor dicho- de todo un mosaico de personajes urbanos. Gracias sobre todo a los diálogos que reproducen fielmente la condición de cada uno de ellos, nos encontramos con un relato verosímil y que demuestra el poder de atracción que

⁷ Yáñez, Agustín, *Ojerosa y pintada*, México, Joaquín Mortiz, 1967.

la ciudad ejerce en todos los órdenes. Uno de esos personajes prototípico es el del joven de provincia que, recién llegado a la ciudad, quiere dejar de serlo:

“¿Podré triunfar en medio de toda esta confusión? Ahora mismo, estos edificios altos parece que me apachurran el corazón. Ah: el famoso Palacio de Hierro, el Puerto de Liverpool -cuando entraron a la plaza de la Constitución, exclamó-: ¡el Zócalo!”⁸

Unos versos que Ramón López Velarde utiliza en su poema “La suave patria”⁹ sirven de título para esta novela y con ella nos encontramos con una perspectiva diferente a la hora de abordar “La vida en la ciudad de México” tal y como reza el subtítulo. Esta novela fue recibida en su momento por la crítica con gran frialdad, principalmente porque tras la publicación en 1947 de *Al filo del agua, Ojerosa y pintada* no parecía cumplir con las expectativas puestas en ella y quizá también por un agravio comparativo con *La región más transparente*, la cual apareció publicada un año antes.

Ciertamente ambas novelas admiten su comparación ya que comparten algunos temas y motivos, tipos de personajes y situaciones, tono pesimista e incluso algunos recursos narrativos; pero no hay que olvidar que ambos autores tenían ante sí el mismo objeto de estudio, es decir, una misma ciudad en una misma época.

Con todo, aunque el motivo inspirador es el mismo en ambos casos, no cabe duda de que su interpretación puede ser variable; la ciudad de México es aprehendida e interiorizada primero según la perspectiva de cada autor, otorgándole un significado personal, que después será plasmado literariamente

⁸ Yáñez, Agustín, *op. cit.*, p. 48.

⁹ López Velarde, Ramón, “La suave patria”, 1ª edic. de Francisco Monterde, México, 1944; *Obras Completas*, México, Edit. Nueva España, 1944.

según sus pretensiones estéticas. La visión de Fuentes es la de un hombre urbano cosmopolita, conocedor de un gran número de círculos sociales, mientras que la de Yáñez es la del escritor de provincia ajeno a la vida tumultuosa de la gran ciudad. Por otra parte, no debemos olvidar que *La región más transparente* es la primera novela de Fuentes mientras que *Ojerosa y pintada* engrosa la lista de novelas de un escritor ya maduro, con lo cual la actitud al enfrentarse a ellas también será diferente.

Sin embargo, se ha querido ver en la novela de Yáñez una hermana menor de *La región más transparente* y, de hecho, la crítica se ha ocupado menos de ella y cuando lo hace, como nosotros ahora, es para contraponerla a la novela de Fuentes.

Pero, aunque sea así, se pueden reconocer sus valores originales, como hace Antonio Marquet en un artículo titulado “Ojerosa y Pintada y La región más transparente. Dos visiones de la ciudad de México en los años cincuenta”.¹⁰ En él pretende “poner en relieve algunos elementos similares -pero con significado diferente en cada autor- con el deseo de contribuir a una mejor comprensión de *Ojerosa y pintada*”¹¹.

Marquet contrasta el papel de los personajes como principio organizador de la trama y en este sentido mantiene que en *Ojerosa y pintada* “los personajes se organizan a través de pares netamente antinómicos: existen quienes tienen éxito en la ciudad de México y los que fracasan en ella (la gran mayoría); las prostitutas y las presidentas de ligas cristianas [...]; los corruptos y amorales y la gente honesta [...]”¹². También se fija en las atmósferas recreadas, siendo que

¹⁰ Marquet, Antonio, “*Ojerosa y pintada y La región más transparente*. Dos visiones de la ciudad de México en los años cincuenta”, *Plural*, n° 193, octubre, 1987, pp. 22-31.

¹¹ Marquet, Antonio, *idem*, p. 23.

¹² Marquet, Antonio, *idem*, p. 25.

“En la ciudad de México que nos dejó en herencia Yáñez, los personajes, salvo aisladas excepciones, viven en una especie de agobio. En algunos casos este sentimiento llega hasta la enfermedad mental [...]. En otras ocasiones toma la forma de un desaliento profundo [...]”¹³. En cualquier caso, “el ciudadano es un ser derrotado, indefenso y perseguido. Cuando no está loco o borracho, un aspecto ineluctable ensombrece su porvenir”¹⁴.

Además, le parece significativo el hecho de que ambas novelas eludan el nombre propio de la ciudad para sus títulos y prefieran frases ya acuñadas que se refieran a ella; tanto la frase del varón de Humboldt rescatada por Fuentes como el verso de López Velarde retomado por Yáñez se enmarcan dentro de una tradición que exaltaba los atributos de la ciudad y, paradójicamente “A partir de Yáñez y Fuentes, la ciudad de México aparecerá en la narrativa como una región de caos, del desconcierto, de la enajenación y de lo abyecto.”¹⁵

Sirviéndose de variados recursos, “ambos autores coinciden en señalar esa pútrida descomposición de la ciudad”¹⁶ contribuyendo así a configurar la imagen literaria de la ciudad de México. Por último, Marquet destaca la circunstancia de que la ciudad aparece en ambas novelas como el lugar del diálogo imposible, de la incomunicación y la soledad.

También en 1959 otro autor acostumbrado a frecuentar el ámbito urbano en sus poemas y cuentos, traslada la acción de una novela a la Ciudad de México de los años cincuenta; se trata de la novela *El sol de octubre* de Rafael Solana (1915-1922). Según J. L. Martínez, esta novela que “cuenta varias historias entrelazadas de las vidas y amores de deportistas, juniors y señores

¹³ Marquet, Antonio, *op. cit.*, p. 26.

¹⁴ Marquet, Antonio, *idem*, p. 26.

¹⁵ Marquet, Antonio, *idem*, p. 27.

¹⁶ Marquet, Antonio, *idem*, p. 28.

ricos” y tiene alguna semejanza con las dos novelas comentadas de Fuentes y Spota, resulta “equilibrada, y es de fácil lectura, aunque a menudo es banal”¹⁷. En cualquier caso, la ciudad es rescatada en la novela y nos importa sobre todo como contrapunto de *La región más transparente*, por lo que respecta al planteamiento del autor al enfrentarse a la ciudad como materia narrativa.

Por su singularidad, merece una mención aparte la novela *Ensayo de un crimen*. Adelantándose a su tiempo, es capaz de abandonar por completo cualquier referencia a lo rural, ni siquiera para oponerlo a lo urbano y, además, centra la acción en un individuo, concretamente en el proceso psicológico que éste sufre; lo que supone un distanciamiento no sólo de sus contemporáneas sino también de novelas totalizadoras como *La región más transparente*.

Roberto de la Cruz, el protagonista, parece rendir un homenaje a la ciudad: visita tiendas, cafés y hoteles emblemáticos; sus paseos por Chapultepec o el Paseo de la Reforma, adquieren un valor determinante para el desarrollo de la acción y vienen acompañados de descripciones de personajes que se convierten en tipos de una época de la ciudad. *Ensayo de un crimen*, publicada en 1941, podría ser considerada como un “adelanto” de esa tendencia narrativa cuyo foco de atención es el individuo y que no se manifestará significativamente sino hasta la década de los años setenta y ochenta.

Mientras tanto, nuevas generaciones de ficción pueblan la Ciudad de México; ellas serán las protagonistas de las novelas siguientes, que nosotros agrupamos bajo el epígrafe *Reflejo de la realidad social*.

Partimos de la denominada “literatura de la onda” -sobre la aceptación de esta “etiqueta” ya hablamos anteriormente-. Se trata de una literatura urbana por

¹⁷ Martínez, José Luis, *Literatura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta, 1995, p. 161.

excelencia, aunque la importancia de la ciudad como personaje no es equiparable en todas ellas. En líneas generales, por un lado, contribuyen al desarrollo de la novela urbana aportando escenarios narrativos no manejados hasta entonces en la ficción: la colonia del Valle, la Narvarte o la colonia Roma; con las connotaciones sociales que ellas conllevan, al ser zonas de residencia de la clase media principalmente. Por otro lado, los protagonistas de estas historias son un producto del contexto urbano: estudiantes de clase media y despolitizados en este caso. Novelas como *Gazapo*, *La Tumba* o *De perfil* ejemplifican lo dicho.

Según las palabras de Gustavo Sainz, *Gazapo* fue el resultado de su interés por “colmar una de los casilleros vacíos” de la literatura mexicana contemporánea; precisamente el de la “novela de la adolescencia, urbana [...], un acostumbramiento en el smog del DF”¹⁸. En este sentido, la novela cumplió su cometido; se aprecia en ella la labor de un autor joven inmerso en las circunstancias propias de los jóvenes como él que “ni habíamos jugado con vacas, ni habíamos salido de cacería, crecimos con el cine y los discos. En este contexto escribí *Gazapo* [...]”¹⁹.

En el caso de *La tumba*, el relato en primera persona de un adolescente con inquietudes literarias, se convierte en la crónica de la vida cotidiana de su círculo de amistades. Los sentimientos de este grupo de adolescentes impregnan el tono general de la novela, es decir, pesimista; y es que se trata de personajes escépticos, conformistas o, simplemente, “vividores” de una ciudad que ya es suya. Y como dice Gómez Montero, a propósito de José Agustín: en su novela “la ciudad, esta pinche ciudad, visualizada a través de sus jóvenes de la 'peque' [...] aparece tal y como es: brutal, descarnada, enajenante. Pero sobre todo,

¹⁸ “Entrevista con Gustavo Sainz”, *México en la Cultura*, suplemento de *El Nacional*, 11-marzo-1973.

¹⁹ Millán, Josefina, “Gustavo Sainz; el humor o el suicidio: nuestra única alternativa”, *Diorama de la Cultura*, *Excelsior*, 24-noviembre-1974, p. 4.

objetiva y real; ya no mediada por la absurda visión mesiánica -visión deformante- del Fuentes de la región, por la visión intimista y esotérica, de Elizondo y García Ponce; por el animismo y psicologismo 'dostoyevskiano' de Leñero. Visión pútrida si se quiere, pero vigorosa".²⁰

Enajenación en la colonia del Valle, a la que habría que sumar la violencia de *Violación en Polanco*. Esta novela parte de una anécdota central: tres jóvenes con deseos de venganza deciden secuestrar a una mujer determinada para someterle a todo tipo de vejaciones. Tras subirla a un camión, emprenden un recorrido por la ciudad de México durante el cual la mujer es golpeada y violada repetidas veces. Uno de los valores del relato es que reproduce fielmente el habla coloquial propio de este grupo de jóvenes marginados, y a través de sus propias palabras vamos conociendo cuáles son sus impresiones sobre la ciudad, sobre todo del "fragmento" de ciudad que les ha tocado vivir: el de los sobrevivientes.

Violación en Polanco abandona a los jovencitos de clase media para introducirnos en el lumpen. El centro de reunión de los protagonistas ya no será la "prepa" -diminutivo de Preparatoria, etapa educativa equivalente al Bachillerato- sino el cine de barrio, la esquina del Sanborn's de la calle Niza o un camión de la ruta 100 - tipo de transporte colectivo -. Y dentro de este territorio tan delimitado encontramos un espacio con valor narrativo aún más concreto; se trata de un cine de segunda, en el que, a modo de refugio, se reúnen prostitutas, homosexuales y drogadictos.

El relato se desarrolla alternando la narración de las peripecias de ese peculiar recorrido por la ciudad y las secuencias de lo que ocurre en el cine; los protagonistas de ambas historias son los mismos, pero, lo que en esencia las

²⁰ Gómez Montero, Sergio, "José Agustín y su contexto histórico" en *La Palabra y el Hombre*, enero-junio de 1985, Univ. Veracruzana, Xalapa, Veracruz.

cohesiona es la atmósfera de violencia, de rencor social, de sexualidad desbordada y marginalidad en la que viven estos jóvenes urbanos.

El motivo del viaje como motivo que estructura el relato también es utilizado en la novela *Violeta-Perú*. En este caso, tenemos al protagonista que, botella de tequila en mano, aborda un autobús; a partir de ahí, el presente y el pasado, la realidad del personaje y la ficción, se entremezclan. El trayecto de un lado a otro de la ciudad adquiere un valor especial para el protagonista: cada tramo recorrido refresca su memoria y le permite enfrentarse a sus recuerdos, pero sobre todo a sus frustraciones.

Las dos novelas siguientes *Chin-Chin el teporocho* y *El vampiro de la colonia Roma*, siguen insistiendo en lo que ya es una constante en este grupo. Me refiero a lo que atañe a la experimentación formal: juegos lingüísticos, dobles sentidos, ruptura del orden lógico, registros idiomáticos coloquiales, mecanismos narrativos poco usuales como reproducción de conversaciones telefónicas, grabaciones, etc. Y para completar el cuadro de tipos urbanos que han ido componiendo las novelas del grupo, ambas nos ilustran con nuevos personajes marginales y frustrados.

Chin-Chin el teporocho es el relato en primera persona –sin acentuación, sin puntuación– de un joven que, aunque cargado de buenas intenciones, cae irremisiblemente en las redes del alcohol y las drogas. Aquí la ciudad se presenta nuevamente como un escenario hostil y dramático.

Por su parte, *El vampiro de la colonia Roma*, con visos de novela picaresca, también recurre a la primera persona dirigida en este caso a un interlocutor-lector. El relato reproduce una grabación magnetofónica y expresamente el autor advierte de la exigencia de mantener una mínima

credibilidad fonética; tipográficamente, esto se traduce en un texto sin puntuación –únicamente se utilizan espacios, más o menos largos, para separar palabras y frases- y, sin embargo, el autor no renuncia al uso de otros signos como los de interrogación o las comillas por ejemplo. La efectividad de todo esto resulta dudosa más allá del puro experimento formal.

Como decíamos, esta novela nos ilustra con un nuevo personaje, uno al que su condición de homosexual le proporciona su sustento económico. La colonia Roma con sus esquinas, sus rincones, sus cines o sus lavabos de restaurante, no es sólo el escenario de los hechos sino el espacio que propicia la entrada a los suburbios humanos de la ciudad.

Pero la acción se puede circunscribir aún más. En *El complot mongol* será una calle la que actúe como centro narrativo; en este caso por su condición de ser el “barrio chino” del Distrito Federal. Aquí encontraremos crímenes y corrupciones políticas, chinos conspiradores y agentes secretos cuyo centro de operaciones estará ubicado en la calle Dolores y sus alrededores. El protagonista es aquel hombre que hizo la Revolución y ahora, a sus años, se muestra escéptico y desencantado; así, esta novela se aparta de las anteriores, en el sentido de que ya no encontraremos adolescentes traumatizados ni jóvenes marginales. Por otra parte, tampoco se pretende experimentar formalmente: una tercera persona se encarga de narrar los hechos siguiendo la sucesión temporal lineal y, paralelamente, un monólogo del protagonista nos sirve para conocer su identidad, así como su trayectoria vital y profesional.

Con todo, *El complot mongol* resulta ser una novela original en su contexto, desde un punto de vista temático, y ágil y efectiva desde un punto de vista técnico. Y no sólo dentro del grupo en el que la hemos incluido sino también dentro del panorama general de la novela urbana contemporánea.

Y del barrio chino llegamos a *Tepito*, espacio prototípico del lumpen urbano y el cual da título a un texto de Armando Ramírez publicado en 1983. Más que una novela, se trata de una crónica en donde se rescata la vida del barrio por medio de personajes y lugares concretos: el teporocho -vagabundo- que subsiste, el boxeador-héroe del barrio, la fonda de doña Xochitl, los tacos por la tarde, una fiesta de 15 años convertida en rito no sólo de iniciación social sino también sexual, la fayuca -contrabando-, los baños públicos como centros de reunión, etc.

Y al igual que Tepito, La Plaza de las tres Culturas se ha convertido en otro de los espacios urbanos con mayor protagonismo en la narrativa urbana mexicana. En este caso, los autores no pretendían el retrato sociológico sino el político. En este sentido, las novelas agrupadas bajo el epígrafe *Reflejo de la realidad política* serían sólo una muestra de la respuesta literaria que obtuvo la matanza de estudiantes en 1968.

*El gran solitario de Palacio*²¹, basada en el movimiento estudiantil de 1968, se convierte, por extensión, en una sátira al sistema político mexicano. Sistema cuyo máximo representante es el presidente de la república en turno. Ocurre que el lugar de residencia del presidente está en la ciudad, que los estudiantes se manifestaron principalmente en la ciudad y por eso, René Avilés hace que la acción transcurra en ella. Quiero decir con esto que el papel desempeñado por la Ciudad de México es importante única y exclusivamente en tanto que escenario de los hechos.

Haciendo alarde de una mayor erudición, Del Paso, en su recorrido por la historia del país, nos habla también del movimiento estudiantil como un

²¹ Publicada en 1971 en Buenos Aires por Compañía Fabril Editora.

momento histórico definitivo, el cual le sirve de broche final a su enciclopédica y erudita novela *Palinuro de México*.

La novela de Agustín Ramos *La vida no vale nada* nos cuenta la historia de cinco jóvenes: todos ellos viven en una colonia obrera, sin faltar el personaje que, proveniente de la provincia, se enfrenta con la brutalidad de la ciudad. Todos participan ya del desencanto posterior a la matanza del 68 y con una visión irónica se dan cuenta de que hay pocas cosas en las que creer. Por su parte *Ahora que me acuerdo*, del mismo autor, es un verdadero recuento de la vida política del país desde el 68 hasta 1981; sin embargo, la ciudad adquiere en ella un valor diferente: ya no se trata de un escenario sino de un protagonista más. Así, una nota común de esta novela como es el sentimiento de nostalgia, se convierte por igual en nostalgia por el pasado de los individuos como de la ciudad, haciendo que ésta adquiera significaciones diferentes en función de los estados de ánimo de los personajes, tal y como podemos advertir en las siguientes citas:

“No es que al filo de tu ausencia la ciudad empezara a desmoronarse, de hecho ella entera bien vista nunca ha sido otro fenómeno que un deslizamiento hacia la nada [...]”²² o “(esta ciudad es) la creación más perfecta, más sucia de la civilización del malestar.”²³. Y como ejemplo del simbolismo que se le otorga a la Ciudad de México en esta novela, valga la siguiente cita en donde el nombre de dos calles le sirven al autor para mostrarnos su desencanto: “[...] vámonos ya [...] pero ¿por Reforma o por Revolución? Las dos vías están congestionadas por los dogmas, por el miedo y la desesperación [...] ni a cuál irle carajo [...]”²⁴.

²² Ramos, Agustín, *Ahora que me acuerdo*, Grijalbo, México, 1985, p. 28.

²³ Ramos, Agustín, *idem*, p. 41.

²⁴ Ramos, Agustín, *idem*, p. 226.

Pasaban en silencio nuestros dioses es un ejemplo más de cómo los autores, para hablarnos de la crisis política por la que atraviesa el país en los años setenta sitúan la acción en el Distrito Federal. En este caso, el espacio urbano es aún más reducido ya que esta novela versa sobre el sur del Distrito Federal y sus gentes: compromisos políticos, movimientos contestatarios como el jipismo o el feminismo son algunos de los aspectos que aparecen en esta novela, pero siempre a través del ángulo particular de esa zona de la ciudad.

Si en su mayoría las novelas que recrean la realidad política mexicana, en concreto las que aquí hemos comentado, se sirven de la ciudad como mero telón de fondo, debemos advertir algunas excepciones entre ellas. En las dos últimas, *Ahora que me acuerdo* y *Pasaban en silencio nuestros dioses*, se aprecia un mayor interés por lo particular; es decir, por lo que respecta a los personajes, independientemente del tema tratado. Lo importante es que lo que el lector conoce son sus experiencias personales y concretas y, por lo que respecta a los espacios, independientemente de que se hable de todo un país, lo que el lector conoce son las circunstancias por las que atraviesa una ciudad concreta.

Pero, además, centrarse en lo particular implica que los autores adopten una visión subjetiva de los hechos y es desde ésta perspectiva desde la que se nos presenta la relación entre ciudad y personaje. Ambas fueron publicadas en los años ochenta; este hecho nos hace suponer que ya estamos ante novelas escritas en consonancia con la tendencia narrativa observable en esas fechas, la cual ya no dará importancia a la coyuntura política como tema central sino a los “interiores”, y valga éste término para referirnos a las novelas del siguiente grupo: *Predominio de lo individual*.

A partir de aquí, el universo de acción se nos va reduciendo cada vez más; según palabras de S. Sefchovich:

“La ciudad (...) ni siquiera existe como un todo: es el barrio, la provincia, la parte conocida de cada quien, el pedacito desarticulado del todo, el mundo fragmentado, y sobre todo el lugar sitiado por la violencia y el miedo. La colonia Roma, Tepito, Polanco, Guerrero, son espacios de resquemor y desconfianza y de amor y supervivencia.”²⁵

Unido a esto, apreciaremos que la literatura preocupada por los experimentos lingüísticos y técnicos dejó sus frutos; así, aunque los autores se centren en el relato de una historia, no dejarán de dar toda su importancia a la narratividad. De esta manera, la integración de las dos vertientes marca la novela mexicana de los ochenta, porque en ella lo formal y la preocupación individual se unen al relato de una historia y a la indagación de lo social.

Este sería el caso de *Cadáver lleno de mundo*, una novela que pone de manifiesto la preocupación del autor por el lenguaje en sí mismo: el principio organizador y medio primordial de la ficción novelesca. En este texto, la narración se da en dos niveles: uno consiste básicamente en asociaciones lingüísticas –juegos de palabras, encadenamiento de ideas, metáforas, etc.- y el otro nivel consistiría en la utilización de diversos cuadros, más que narrativos, pictóricos. Al ser conjugados ambos niveles, la historia se presenta ante el lector como una sucesión indivisa de hechos, encadenados narrativamente gracias al lenguaje; éste se convierte al tiempo en el andamiaje y la fachada del relato.

Según Paloma Villegas, podríamos comparar esta novela con un experimento químico en el que todos los elementos narrativos podrían ser combinados infinitamente:

²⁵ Sefchovich, Sara, *op. cit.*, p. 226.

“[...] se mezclan en *Cadáver lleno de mundo* acotaciones del presente periodístico, del pasado filológico [...] las calles de México, el niquelado de los automóviles, [...] Simon y Garfunkel [...]”, y fuera cual fuera su combinación, el resultado final siempre sería el mismo ya que “En la oscuridad graduable de su panorama destella sólo el lenguaje potenciado [...]”²⁶.

Pero, podemos preguntarnos, todo esto, ¿tiene algo qué ver con el entorno urbano? Sí, puesto que en este relato la ciudad omnipresente resulta ser la suministradora inagotable de unos personajes cuyas relaciones están condicionadas por la idiosincrasia urbana: el azar o la arbitrariedad es lo que cuenta. Además, se aprecia un deseo por parte del autor de delimitar ciertos territorios de la ciudad con el fin de tomar posesión de ellos; de sentir que esos ámbitos públicos de la ciudad pueden llegar a convertirse en ámbitos privados e íntimos.

Precisamente este último aspecto cobra una relevancia mayor en la novela *Pánico o peligro*. Con ella, nuestro recorrido por la Ciudad de México, en compañía de la protagonista, se limita a una avenida: Insurgentes. Aquí la ciudad adquiere un valor y un sentido como quizá en ninguna otra novela de las analizadas. Como dice la contraportada a la edición de Siglo XXI, esta novela “es la historia de cuatro amigas que nacen, crecen y viven a lo largo de la Avenida Insurgentes, ascendiendo por ella e impregnándose de las mismas vicisitudes que el progreso ha impreso en la faz de esta ciudad.”

En realidad, la novela se teje alrededor de la vida de Susana, pero sabemos de ella a través de sus propias palabras. Su historia está repleta de anécdotas, encuentros y situaciones cotidianas más o menos triviales; lo

²⁶ Villegas, Paloma, “Nueva narrativa mexicana”, *La cultura en México*, Suplemento de *Siempre!*, 30-enero-1974, p. VII.

verdaderamente importante es que ella siente la necesidad de escribir sobre su mundo. En principio, sus palabras van dirigidas a su compañero, pero ciertamente, necesita escuchar su propia historia contada por ella misma, hasta el punto de que hace de la escritura un acto de autoafirmación.

En una ocasión escribe la protagonista: “El mundo para ti es realmente una visión que se inició cuando eras chico y que se fue elaborando y ampliando a medida que crecías. Que tu poder de conquistar espacios aumentaba. Pero, cómo te explico: todo desde un mismo rincón. Un rincón desde donde no necesariamente se ve todo, pero sí se puede decir todo.”²⁷ Independientemente del valor metafórico de ese espacio, el rincón particular de Susana bien podía ser su habitación, una ventana desde la que observar el exterior o incluso puede ser la calle en la que vive.

Cuando la protagonista sale a la calle, el recorrido físico por la avenida de Insurgentes se convierte en un verdadero recorrido vital para ella, de manera que las luces de la ciudad, las esquinas o sus imágenes son capaces de influir en su estado de ánimo, permitiéndola un reencuentro consigo misma. Esta novela ejemplificaría doblemente esa tendencia hacia “lo interior” de la que hablamos. Tenemos dos protagonistas: por un lado la conciencia de un personaje que nos revela sus temores, alegrías y frustraciones a través de sus escritos y por otro, una calle de la ciudad de México que se convierte en un verdadero microcosmos.

La ciudad ya no se concibe como un todo homogéneo sino como una suma de fragmentos. La realidad urbana resulta tan compleja y heterogénea que circunscribirse a la circunstancia concreta de un individuo en relación con una de las avenidas de la ciudad, parece ser la única manera verosímil de captar dicha realidad. Y a propósito de esta tendencia a la fragmentación, la propia autora

²⁷ Puga, M^a Luisa, *Pánico o peligro*, México, Siglo XXI editores, 1983, p. 196.

comenta en una entrevista cómo, además de una serie de razones que tienen que ver con el mundo editorial y que contribuyen a que aumente el número de cuentistas, hay otro factor importante, que tiene que ver con la forma misma de la ciudad de México:

“Ustedes han visto la ciudad y saben que es un monstruo. Supongo que una ciudad gigantesca no siempre es tan singular; Tokio también es una ciudad gigantesca, pero está consolidada, es homogénea, y México no, México son mil pueblos juntos, mil pueblos en donde hay una diversidad de vidas y unos contrastes tremendos. Entonces, yo creo que la gran tentación del escritor mexicano contemporáneo es escribir la panorámica del D.F., pero la única forma en que puedes acercarte es paso a paso... cuento a cuento.”²⁸

Y cerca de la Avenida de Insurgentes, nos vamos a la esquina de las calles Orizaba y Durango, allí “Un hombre se detiene frente al portón de un edificio de ladrillo rojo situado en el corazón de la colonia Roma, una tarde de mediados de enero de 1973. Cuatro insólitos torreones, también de ladrillo, rematan las esquinas del inmueble. Durante décadas, el edificio ha constituido una extravagancia arquitectónica en ese barrio de apacibles residencias de otro estilo. [...] Hay algo triste y sucio en ese rumbo que hasta hacía poco lograba sostener aún ciertos alardes de elegancia [...] La apertura de la estación del metro, las bocanadas de desarrapados que vomita regularmente, la aparición de innumerables puestos de fritangas, tacos, quesadillas y elotes; de periódicos y libros de segunda mano, los vendedores de perros, de juguetes baratos, de medicamentos milagrosos, señalan el auténtico fin de esa parte de la ciudad, el comienzo de una época distinta.”²⁹

²⁸ Miller, Beth, *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual*, México, Univ. de Guadalajara, Univ. Veracruzana, Conaculta, INBA, 1990, p. 134.

²⁹ Pitol, Sergio, *El desfile del amor*, México, Ediciones Era, 1989, p. 9; Primera edición, Barcelona, Anagrama, 1984.

Así comienza la novela *El desfile del amor* y la descripción se corresponde con el llamado edificio *Minerva*, cuya peculiar arquitectura le singularizó en el momento de su construcción -finales del XIX- y lo sigue haciendo en la actualidad. Esta referencia pormenorizada a un rincón de la ciudad no es en absoluto gratuita para la narración. El protagonista, un historiador que pasó su infancia en dicho edificio, descubre que por aquellos años, concretamente 1942, se cometió un crimen con unas implicaciones políticas, sociales y personales que ahora pretende descubrir.

Independientemente del desarrollo de sus pesquisas, mitad históricas, mitad detectivescas y que implican una estructura propia de la novela policiaca, aquí nos interesa la novela por otras razones. Como documento histórico, a través de la galería de personajes y sus vivencias, conocemos algo más de la vida en la ciudad de México en el periodo de los años cuarenta; momentos de súbito cosmopolitismo como el mismo protagonista destaca. Por otra parte, en ella vemos nuevamente cómo la percepción de la ciudad en tanto entorno vital, se ve reducida a una suma de fragmentos; si bien cada uno de ellos –en este caso un edificio- se convierten en el universo total del protagonista.

Añadiría un aspecto más que hasta ahora no había aparecido en nuestras novelas o, al menos, no de manera significativa. Me refiero al papel que desempeña el espíritu nostálgico de autores o personajes a la hora de enfrentarse a la ciudad como elemento narrativo. A este respecto dice Federico Patán: “Ese lento y tentativo rescate de lo ocurrido incluye la ciudad, y esta perspectiva hace de la novela un ejercicio de nostalgia. [...] *El desfile del amor* recrea con presencia suficiente edificios, calles y barrios (la colonia Roma, San Ángel,

Coyoacán) del pasado, para que podamos compararlos con los del presente [...] esta perspectiva hace de la novela un ejercicio de nostalgia [...]”.³⁰

Esta característica de la novela de Pitol nos da paso para tomar en consideración las dos novelas siguientes; se trata de *Las batallas en el desierto* y *La casa de las mil vírgenes*. Lo que une a ambas es esa visión nostálgica por la ciudad del pasado; si bien es cierto que esta perspectiva impregna numerosas obras, sirvan estas dos novelas como ejemplo.

Con *Las batallas en el desierto* asistimos al relato de un adulto que, haciendo un ejercicio de memoria, se remonta a su época de adolescente para revivir esos años. La anécdota central –el protagonista se enamora platónicamente de la madre de un compañero de clase– es el desencadenante de una serie de hechos y sobre todo de sensaciones e impresiones que marcarán para siempre al protagonista.

Desde un principio, el lector se siente cómplice de este adolescente incomprendido, y no podía ser menos ya que el relato en primera persona reproduce de forma muy verosímil la forma de pensar y sentir del narrador: ingenuidad, incompreensión del mundo de los mayores, etc. Efectivamente, esta sería una de las virtudes del texto. Tenemos a un narrador adulto que pretende rescatar un momento concreto de su pasado; en este caso se trata de su época de adolescente vivida en la colonia Roma, una serie de edificios y calles que constituyen sus fronteras naturales por entonces. Los hechos narrados ocurren durante los años cuarenta, una época de desarrollo para el país no exenta de corruptelas políticas e injusticias sociales.

³⁰ Patán, Federico, *Contrapuntos*, México, UNAM, Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal, 1989, p. 89.

Pero lo que podría haber sido un relato objetivo, con un valor más o menos documental, se convierte en una rememoración cargada de lirismo, gracias a que el narrador olvida sus esquemas mentales propios de la madurez y elabora el relato desde la perspectiva del adolescente que fue. Así, su universo se reduce, junto al círculo del colegio y de la familia, a la entrañable colonia Roma; un espacio por el que el protagonista siente unos vínculos especiales. Además de representar su universo espacial, ambos, protagonista y barrio –entiéndase ciudad- crecen, se desarrollan y transforman a un tiempo.

Y, como vemos, volvemos a la fragmentación característica de las novelas anteriormente comentadas; pero en este caso no podía ser de otra manera si el relato quería ser mínimamente verosímil. No aparece la ciudad total, de cuya concepción carece el adolescente protagonista, sino una parcela de la misma.

En cuanto a este papel que Pacheco ha otorgado a la ciudad no sólo en esta novela sino también en sus cuentos, veamos un fragmento de una entrevista realizada por Marco Antonio Campos:

“P: Otra obsesión de Pacheco es la ciudad de México.

R: Pero no desde sus inicios literarios. Por ejemplo, en *El viento distante*, pese a reconocer espacios de nuestra ciudad [...] no existen nombres propios. En *El principio del placer* los hay, pero como marco mínimo; sólo en *Las batallas en el desierto* vemos un haz de imágenes de la antigua colonia Roma, antes de que la criminalidad de políticos corruptos y de fraccionadores intolerablemente ávidos la transformaran de la ciudad de los palacios en la atarjea que deja caer el agua de las pesadillas. No es el amplio mural que pintó Fuentes en *La región más transparente*; es un fresco en una pared, pero lleno de detalles, elocuente, vívido. [...].”³¹

³¹ Campos, Marco Antonio, *Siga las señales*, México, Premiá Editora, 1989, p. 99.

Sea o no un mural de la ciudad, terminaremos con un fragmento que denota esa nostalgia por el pasado que mencionábamos al comienzo. Ya al final del texto, el protagonista, el adulto, ha perdido la ingenuidad y en cierta manera la ilusión, lo cual le hace expresarse así:

“Qué antigua, qué remota, qué imposible esta historia. Pero [...] existió cuanto me he repetido después de tanto tiempo de rehusarme a enfrentarlo. Nunca sabré si el suicidio fue cierto. Jamás volví a ver a Rosales ni a nadie de aquella época. Demolieron mi casa, demolieron la colonia Roma. Se acabó esa ciudad. Terminó aquel país. No hay memoria del México de aquellos años. Y a nadie le importa: de ese horror quién puede tener nostalgia.”³²

Pero, paradójicamente, ya lo decíamos, la novela es un ejercicio de nostalgia de un tiempo y un lugar que, pese a los sinsabores, ocupa un lugar entrañable en la memoria del narrador. Lo mismo podemos decir de *La casa de las mil vírgenes*, pero con la diferencia de que en este texto el rescate del pasado carece del lirismo de la novela de Pacheco. A pesar de que la primera es más compleja estructuralmente y nos ofrece una visión múltiple gracias al relato de varios personajes, con lo que teóricamente debería ser más rica para el lector, creo que no alcanza a hacernos revivir su parte de la ciudad con la misma intensidad y encanto a como lo hace *Las batallas en el desierto*. En cualquier caso, en la novela de Arturo Azuela la nostalgia está dirigida a otro barrio emblemático de la ciudad: Santa M^a la Ribera. El relato se teje en torno a las vivencias de unos jóvenes que van creciendo y educándose en ese marco³³.

³² Pacheco, José Emilio, *Las batallas en el desierto*, México, Ediciones Era, 1992, p. 67. Primera edición de 1981.

³³ Otro relato suyo de 1973, *El tamaño del infierno*, también transcurría en Santa María la Ribera.

Como ocurría en *El desfile del amor* el eje narrativo lo constituye un edificio; aquí se trata de un burdel situado en la ya desaparecida Casa de las Mil Vírgenes:

“En el costado oriente de la Alameda de Santa María la Ribera, en la calle del Pino –hoy doctor Atl- había una casa en completo abandono. [...] Nuestra adolescencia tuvo su centro de operaciones frente a aquella casa afrancesada, [...] Según historias clandestinas, todo cuanto ahí sucedió fue motivo de murmuración y escándalo. [...] Entre lo insólito y lo prohibido, desde antiguas felonías a cadáveres expuestos al público, en ese mundo aparte no sólo vivieron golfas y menesterosas sino también traficantes y disolutos [...] aquel viejo palacio [...] fue ennoblecido por nosotros y cómplice de nuestros primeros escarceos eróticos, de nuestra primera estación de libertad. [...] Como ave mitológica, una vez destruida, de fantasías distantes y cenizas en el olvido, resurgió La Casa de las Mil Vírgenes. Así nacieron estas páginas [...]”³⁴.

Pero no sólo la casa será la protagonista, junto a ella sabremos de sus moradores, sabremos del barrio y sus habitantes; todos inmersos en un proceso donde los cambios resultan igualmente significativos para unos y otros, para la fisonomía de la ciudad y para la evolución de los individuos. Con el fin de dar cuenta de todo ello, el relato recoge hechos y vivencias de los personajes, que ocurrieron durante un periodo amplio. El autor divide el relato en cuatro partes, en cada una de las cuales aparecen intercaladas las subdivisiones siguientes:

1. - una serie de capítulos con un narrador omnisciente, el cual describe las andanzas de unos cuantos muchachos que comparten juegos e inquietudes en

³⁴ Azuela, Arturo, *La Casa de las Mil Virgenes*, México, Plaza y Valdés, Colección Platino, 1993, p. 7. Primera edición en Madrid, Argos Vergara, 1983.

el barrio; el referente temporal de dichos capítulos comprende el periodo de 1945 a 1952, concretamente hasta la última semana de noviembre y el primer lunes de diciembre.

2. - cuatro secciones denominadas “Intermedios”; en ellas, uno de los personajes recuerda momentos significativos de su adolescencia y juventud. Los momentos seleccionados coinciden con circunstancias variadas, desde su conocimiento del final de la segunda guerra mundial en 1945, pasando por la asistencia a un concierto de José Alfredo en 1954, o algunos problemas sufridos por los amigos del grupo en 1961, hasta la fatídica fecha de 1971 en la que nuestro narrador resulta herido tras participar en una manifestación.

3. - ocho secciones encabezadas con el nombre de “Aliba”, un limpiabotas que es todo un personaje en el barrio, realmente “es la conciencia viva, lúcida, del corazón de Santa María la Ribera”. En estas secciones, uno de aquellos muchachos que creció en el barrio, pide ahora (1983) a Aliba que relate la verdadera historia de La Casa. El referente temporal en este caso abarca desde 1903, el año de su inauguración, hasta 1945, fecha en que fue clausurada. Por supuesto, sus relatos hacen alusiones constantes a la fisonomía cambiante del barrio, con referencia concreta a calles, plazas, parques o cines.

La novela termina con unas reflexiones del hombre ya maduro que, tras este verdadero repaso por su historia, tejida paralelamente a la del barrio, siente cómo “Esa noche de junio de 1983, quizá como nunca desde hacía treinta años, otra vez quise vivir en la calle del Pino –hoy doctor Atl- en el costado oriente de la Alameda de Santa María la Ribera...”³⁵

³⁵ Azuela, Azuela, *op. cit.*, p. 300.

Dentro de este mismo grupo debemos añadir otra novela que, curiosamente, comparte con *La Casa de las Mil Vírgenes* no sólo el recurso a la memoria como forma de recuperar el espacio urbano, sino que también comparte su peculiar estructuración del relato.

Se trata de *Una piñata llena de memoria* de Daniel Leyva y, por lo que respecta al primer aspecto mencionado, esta novela nos presenta otra visión particular de la Ciudad de México, en este caso idealizada gracias al influjo de la nostalgia por el pasado. Por lo que respecta a su estructura externa, la novela se divide en tres partes –Colonia, Independencia y Revolución– y a su vez, cada una de ellas en capítulos de tres tipos, en función de la historia a la que se refieren. Hay capítulos que, encabezados por letras y experimentando con todo tipo de juegos lingüísticos, están dedicados a los comentarios del narrador a propósito de lo dicho en los demás capítulos; los cuales vienen identificados por números arábigos y números romanos. A pesar de que en cada uno de ellos se narran historias diferentes, existe una conexión que impide concebirlos no ya como relatos paralelos sino absolutamente desconectados narrativamente. Este puente de unión podría ser la importancia que se le otorga a la memoria, histórica o vital, a la hora de encontrar un sentido al momento presente; “recordar es vivir” podría ser el leit motiv de ambas.

Así, tenemos por un lado la historia de Jaime Rafael, un mexicano afincado en París y del que, aparte de sus peculiares relaciones con una australiana, sabemos que su padre se encargó de registrar, dato por dato en una libreta, los primeros quince años de su vida. Misión que Jaime continuará, urgido por la necesidad de mantener viva su memoria. Su intención es escribir una novela, empresa que consigue únicamente a su regreso a México, cuando se reencuentra consigo mismo en la ciudad.

Por otro lado, los capítulos encabezados por números romanos están dedicados a las memorias de una mujer, escritas por su hija:

“Madre mía:

He cumplido mi promesa que te hice de escribir tus memorias, para que algún día, tus bisnietos, se den cuenta de la maravillosa evolución del México en que tú naciste al actual. [...]”³⁶.

A modo de crónica, se rescata la ciudad que esta mujer conoció y vivió, concretamente la del periodo comprendido entre los últimos años del siglo pasado y 1961. Aunque, como ella dice:

“Sería imposible pretender que ustedes, mis bisnietos y aun los actuales habitantes de la capital, pudieran, claramente, imaginar cómo se desarrollaba la vida en la metrópoli a finales del siglo pasado [...]”, lo cierto es que hace un repaso de numerosos hechos políticos y sociales, de lugares de encuentro y ocio, de fiestas relevantes o profesiones de la época. En definitiva, todo un manual de usos y costumbres; pero no puramente descriptivo y objetivo sino con sentimiento, ya que “[...] en esta empresa me guía también un sentimiento personal y algo egoísta pues vislumbro el placer que sentiré al recordar [...] Hablo de un México muy distinto del actual, pero no por eso menos encantador.”³⁷

Hasta tal punto adquiere importancia el rescate de la ciudad que, en realidad, el personaje central de esta parte de la novela no sería tanto la historia de esta mujer como la propia Ciudad de México, eso sí, vista a través de sus ojos

³⁶ Leyva, Daniel, *Una piñata llena de memoria*, México, Joaquín Mortiz, 1984, p. 244. Premio Nacional de Novela del INBA y Gobierno de Querétaro, 1982.

³⁷ Leyva, Daniel, *ídem*, p. 20.

y contada a través de su propio lenguaje. Las memorias terminan cuando ya, presintiendo su despedida de la vida, sus nietos y bisnietos le llevan a pasear en una Navidad y tiene oportunidad de constatar los progresos “sufridos” por la ciudad:

“Aventura maravillosa fue ver el desenvolvimiento prodigioso del mundo y de nuestro México, nuestra ciudad de México hoy transformada en una gran urbe Metropolitana. [...] dos de mis nietos me llevaron –en automóvil– a recorrer la Ciudad. Mi bella y entrañable Ciudad de México se vistió de gala para despedirme y se adornó profusamente con miles de foquillos de colores. Mi Alameda, mi Zócalo, mi Catedral, mi Paseo de la Reforma lucían su magnificencia. Daba la impresión, por todas partes donde pasábamos, que mi Ciudad ardía en ascuas o que, de pronto, una cascada de rubíes, esmeraldas, zafiros y diamantes flotaba en el espacio. De esta forma la Ciudad de México se despidió de mí pues sabía, ella, que era la última vez que me vería.”³⁸

Y de la nostalgia por el pasado de la ciudad llegamos a la invención de su futuro. Bajo el epígrafe *Una apuesta de futuro* sólo aparece una novela, y es que el futuro de la ciudad como tema, con lo que conlleva de creación de nuevos escenarios narrativos, no parece haber interesado a los autores; siempre preocupados por la recreación o bien del presente más inmediato o bien del pasado. Aunque con reservas, me arriesgo a afirmar que, de las novelas publicadas hasta 1985, sólo una novela encajaría claramente en este apartado y se trataría de *Ciudad en suspenso*³⁹.

³⁸ Leyva, Daniel, *op. cit.*, p. 243.

³⁹ En el apartado 6. mencionaremos algunas novelas, publicadas con posterioridad, que coincidirían en parte con este planteamiento.

En esta novela nos encontramos nuevamente con la presencia de dos historias paralelas. En un principio, aparecen intercaladas sin mayores nexos de unión: el relato de una de las historias se hace mediante una primera persona y aparece encabezado por letras; el relato de la otra historia es en tercera persona y encabezado por números. Hasta tal punto aparecen desconectadas que podrían leerse independientemente. Luego, comprendemos que, en realidad, se trata de dos niveles de ficción ya que uno de los relatos se corresponde con la novela que está escribiendo el protagonista del otro relato.

La novela que escribe Adalberto trata de un personaje, Manuel, cuya vida cotidiana se ha visto alterada últimamente por una serie de sucesos extraños que le llevan a sospechar que: “hay una especie de conspiración destinada a terminar con la ciudad, o más propiamente con el ciudadano común. Día a día ocurren situaciones inexplicables o desafortunadas. (...)”.⁴⁰

Falsas apariencias, accidentes o muertes fortuitas no son para Manuel hechos aislados sino hechos concatenados que forman parte de dicha conspiración; en cualquier caso, se siente confundido, como si viviera en una pesadilla continua. Desgraciadamente, no podemos ver en qué acaban las peripecias de Manuel ya que el relato acaba aquí. Aparentemente.

La novela sobre Adalberto se plantea en el primer capítulo como una novela policiaca: un tiroteo, muerte misteriosa de un amigo, casos previos sin resolver, relaciones sentimentales equívocas y un personaje, Adalberto, al que se le encomienda la misión de esclarecer los hechos. Este sería el esquema inicial.

⁴⁰ Ruiz Mejía, Carlos, *Ciudad en suspenso*, México, Joaquín Mortiz, 1986, p.26. Premio de Novela José Rubén Romero, 1985.

Poco a poco, las peripecias de Adalberto empiezan a tener paralelismos con las de Manuel, su criatura de ficción: en un momento, alguien le advierte al primero que:

“La ciudad se comporta ahora de manera muy especial y los que pretendemos sobrevivir nos adaptamos a ella, incluso con facilidad. He ahí todo el secreto, no dejes que nada te conduzca a la desesperación. Los hombres que pierden la calma son las primeras víctimas. Puedes estar seguro de que a ellos los engulle la ciudad con verdadero deleite. ¿Acaso no trabaja para eso?”⁴¹

Y es aquí donde empiezan las interferencias entre ambos niveles de ficción. Ya vemos como las sospechas expresadas por Manuel se ven corroboradas por estas palabras que escucha su creador. En otra ocasión es el propio Adalberto quien al hablarnos de su novela deja patente dichas interferencias; ocurre en el tercer capítulo y dice:

“- (mi novela) Habla de la ciudad, de la forma en que ha devorado el alma de sus habitantes. El personaje central se llama Manuel, es un constructor que se empeña en levantar una torre altísima [...] no tiene ninguna utilidad práctica.

-¿Es algo simbólico?

-Los hijos de la ciudad andan como ratas ciegas, chocando entre sí a cada instante, y buscan las cloacas o los botes de basura para subsistir, han dejado de mirar hacia las alturas, han dejado de ver por sus almas. Manuel es el último de los hombres; él [...] hace crecer la torre, pero su espíritu sigue igual de pequeño, es el último rebelde, la postrer víctima de la ciudad. Por lo menos esa es la intención o el sentido que quiero dar a la novela. [...]

-¿Con cuál de los personajes te identificas?

⁴¹ Ruiz Mejía, Carlos, *op. cit.*, p. 38.

-Yo soy uno de los habitantes que agonizan junto con la ciudad.”⁴²

Y con estas palabras sobre el destino que le espera a su personaje cuando consiga acabar la novela, en realidad está adelantándonos el suyo. El también será la última víctima de la ciudad. Otra de las interferencias tiene que ver con la aparición de ciertos personajes en la acción de los dos relatos; en una ocasión Manuel encuentra un muerto en su baño, el mismo que luego reaparece en la vida de Adalberto:

“-Pero, ¿Cómo es, qué hace? [...]

-Aparece muerto sobre la taza de los baños. Parece como si estuviera defecando, pero no es así. Las gentes se deshacen de él, pero luego aparece en otro departamento y es el mismo [...] Siento que voy a desmayarme. La historia es demasiado similar a la que ocurre en la novela que estoy escribiendo. ¿Puede ser una casualidad?”⁴³

Lo que en un principio parece un misterioso caso de intromisión de personajes de ficción en la realidad, parece encontrar explicación en el fenómeno contrario, al menos es la explicación que se da el propio Adalberto para tranquilizarse; así, sería él quien, aun habiendo perdido la conciencia de ello, ha utilizado a personajes de su entorno real o anécdotas que alguien le contó, para convertirlos en personajes y hechos de ficción.

La inclusión de una novela dentro de la novela, aunque al final se produzcan interferencias entre ambas y los personajes se entremezclen, no aportaría ninguna innovación desde el punto de vista narrativo, tampoco las

⁴² Ruiz Mejía, Carlos, *op. cit.*, pp. 62-63.

⁴³ Ruiz Mejía, Carlos, *idem*, p. 126.

referencias al acto mismo de escritura; ciertamente estos recursos no son ajenos a la narrativa mexicana contemporánea. Desde la perspectiva de nuestro análisis, la peculiaridad de esta novela residiría en dos aspectos:

- a) inclusión de elementos fantásticos y maravillosos en la acción y
- b) papel activo otorgado a la ciudad como parte de ella.

La ciudad está siempre presente como un agente vivo que modifica la vida de los personajes. Pero no se trata de la ciudad amable y acogedora sino del monstruo devorador que ya hemos visto aparecer en otras novelas. La ciudad es el agente mismo de la conspiración que acecha sobre los ciudadanos y el autor se sirve de diferentes recursos para transmitirnos esa sensación de destrucción; unas veces son las propias palabras de los personajes las que hacen explícita la situación:

“-Ya no hay asuntos importantes de qué hablar. Las tres cuartas partes de la población están por desaparecer envenenadas. El aire de la ciudad contiene un elemento mortal.”⁴⁴ O, “¡Dios mío! La Torre Latinoamericana está totalmente destruida. ¿Qué la pasó? Y el edificio que le sigue, y aquella casa, y la otra construcción. ¿Qué está ocurriendo con la ciudad? [...]”⁴⁵.

Y otras es tarea del propio protagonista cuando, por ejemplo, nos narra situaciones y atmósferas oníricas, más cercanas a la pesadilla que al sueño. Un estacionamiento en la ciudad puede dar lugar a escenas como la siguiente:

“Tomados de la mano, corriendo con dificultad por mi pierna herida a

⁴⁴ Ruiz Mejía, Carlos, *op. cit.*, p. 181.

⁴⁵ Ruiz Mejía, Carlos, *idem*, p. 195.

través de las estrechas avenidas, llegamos al estacionamiento y terminamos exhaustos frente a dos policías recargados en una patrulla. Ambos nos apuntan con armas de grueso calibre. [...] A lo lejos veo que se mueven algunos individuos y adquiero la convicción de que me andan buscando. Con profundo pesar me doy cuenta de que he dejado mi sangre por el camino. [...] Pienso que la hemorragia me ha debilitado haciéndome ver visiones, [...] La noche ha caído y tengo que moverme hacia la región de las tumbas para no ser descubierto. Se ha soltado un viento frío que me cala los huesos. Escucho los gritos de los que me andan buscando, [...] ¿Cuánto tiempo tendré que esperar escondido en esta cripta cada vez más fría?”⁴⁶

Dentro de este clima abundan las situaciones inverosímiles, absurdas en algunos casos: independientemente de que el narrador siga siéndolo incluso después de muerto, aparecen muertos sentados en el baño de casa, la “tina se atora” porque un feto se ha quedado atascado en ella, una mujer llora lágrimas de leche, o incluso decir que las calles aparecen silenciosas y desiertas. Y, al final, las últimas escenas de la novela no dejan lugar a dudas sobre el futuro que espera a los habitantes de la ciudad:

“-¿Has notado cuántas casas y edificios han desaparecido desde la última vez que estuvimos aquí? –inquire Carolina.

-¿Habrá desaparecido la ciudad de México antes de que haya perdido la necesidad de vivir en ella? [...]”⁴⁷

“No sé cuánto tiempo pasamos así. No sé siquiera si el tiempo vuelva a tener significado para mí. Poco a poco las casas vecinas, y por último el edificio

⁴⁶ Ruiz Mejía, Carlos, *op. cit.*, p. 106.

⁴⁷ Ruiz Mejía, Carlos, *idem*, p.199.

mismo, desaparecen. El desierto se extiende en todas direcciones y el viento nos llena la cara de arena.”⁴⁸

Sin duda, todo ello contribuye a crear un panorama urbano nada prometedor, más bien apocalíptico; es la imagen de la ciudad devastadora, hostil para el individuo⁴⁹. Con lo cual, *Ciudad en suspenso* abunda en esa imagen recurrente tan característica de la novela urbana no sólo mexicana si no, se puede decir, de la hispanoamericana en general.

De esta forma, hemos recorrido la ciudad desde diferentes planos. Por un lado, el geográfico, que nos llevó desde la provincia hasta el centro mismo de la ciudad; por otro, el intelectual, según el cual, unas veces vemos a la ciudad como una totalidad, reflejo de todo un país, y otras, resulta ser un cúmulo de fragmentos que se convierten en verdaderos microcosmos. Desde el plano existencial, la ciudad era el marco donde se desenvolvían unos personajes concretos, para los que la ciudad es un elemento más que se entromete en sus vidas y, el cronológico, que nos mostraba cómo el paso del tiempo ha ido haciendo mella en su desarrollo hasta llegar a configurarse con su aspecto actual. Aspecto que, lógicamente, seguirá evolucionando de forma paralela a como lo harán sus habitantes, en una interrelación mutua.

⁴⁸ Ruiz Mejía, Carlos, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁹ Sobre la visión apocalíptica como asunto literario y las técnicas narrativas que lleva aparejada, resulta interesante el estudio de Lois Parkinson Zamora que lleva por título *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México, FCE, 1994. Edic. original: *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*, Cambridge University Press, 1989.

5. CORRIENTE O SUMA DE INDIVIDUALIDADES

En total han sido veintisiete las novelas tomadas en consideración en nuestro análisis. A priori, todas ellas tenían cabida en el gran grupo de la novela urbana, y de ahí su selección. Ahora bien, la caracterización que hemos hecho del concepto de novela urbana, sin llegar a ser un sistema estricto y cerrado de reglas, marcará la pauta para discernir cuáles de esas novelas realmente cumplen los requisitos para ser catalogadas como tales.

Recordemos que por novela urbana entendíamos aquella en la que la ciudad, en tanto signo literario, asumía una serie de valores; a saber: valores semánticos dentro de la historia, valores estructurales dentro de la narración y técnicos y estilísticos dentro del discurso. Para que la interrelación entre estos tres niveles tuviera verdadero sentido, debía ser entendida como el producto de una unión, de una unidad estética compartida por todos, producto de un código cultural común.

Así, en el plano narrativo y discursivo encontramos algunas de las manifestaciones concretas de esta unidad estética; mencionábamos entre otras la alteración del orden temporal lógico, la preferencia por un tipo de narrador en primera persona o la tendencia a lo que llamábamos fragmentación narrativa. Además, hablábamos de las peculiaridades en la caracterización del espacio y de los personajes.

Pues bien, en la mayoría de nuestras novelas aparecen algunos de estos rasgos, fundamentalmente los que tienen que ver con la caracterización del espacio o con el tono, pesimista generalmente, del relato. Ahora bien, no en todas las novelas la presencia de estos rasgos es síntoma de que exista la

mencionada unidad estética y, por lo tanto, esas novelas no se sustentan en lo que sería la esencia de la novela urbana, de manera que nuestro grupo se ve reducido cuantitativamente.

A la luz de estas y otras consideraciones, repasaremos cada uno de los grupos en que quedaron clasificadas las novelas.

En primer lugar, decíamos, no basta con que la ciudad cumpla en la novela el papel de telón de fondo o escenario de los hechos para considerar a una novela como urbana; en ese caso se trataría sencillamente de una novela ambientada en la ciudad. Creo que así se pueden interpretar las cinco obras que en nuestro trabajo aparecen bajo el epígrafe *Reflejo de la realidad política*. Independientemente de que algunas de ellas abunden en algunos rasgos propios de la novela de la ciudad, la nota común es que su fin primordial es la recreación de hechos políticos o culturales que, por una serie de circunstancias extraliterarias, acaecieron en la ciudad o es en ella en donde el autor mejor puede inspirarse para realizar dicha recreación.

En segundo lugar, partiendo de que el elemento urbano debe ser algo más que una ambientación, mencionábamos la necesidad de que una novela urbana debe aparecer, implícita o explícitamente, una relación causa-efecto entre la ciudad y los problemas del individuo. La consideración de dicha interrelación nos lleva a seguir discriminando ciertas novelas incluidas en nuestro *corpus*.

Entre las que conforman el grupo *Primer acercamiento*, apreciábamos una esencia común que las unificaba, relacionada con los conceptos de “civilización” y “barbarie”. Efectivamente, recrean la visión de una ciudad aún en vías de desarrollo; desde la perspectiva de la provincia, del hombre de provincia que

comienza a poblar la ciudad y debe enfrentarse a ella. Dado que esta perspectiva implica la consideración de los problemas de una serie de individuos, en tanto que individuos “urbanos” o aprendiendo a serlo, podemos considerar a este grupo de novelas como *urbanas*, o mejor dicho, una manifestación más de esta tendencia.

Desde otros planteamientos también se pone de manifiesto esa interrelación entre ciudad e individuo. Planteamientos que pueden oscilar entre la visión global de la ciudad, como un todo susceptible de ser interpretado y cuestionado, y la visión fragmentada de la misma –con las consecuencias formales y técnicas que conlleva-. Fruto de la primera visión son las novelas del grupo *Conceptualización de la ciudad*, en las que ésta aparece convertida en metáfora de un modo de vida peculiar. Mientras tanto, las novelas del grupo *Reflejo de la realidad social* o las del grupo *Predominio de lo individual* serían ilustrativas de la segunda visión.

En *Reflejo de la realidad social* nos encontramos con textos escritos por autores jóvenes, formados y crecidos ya en la ciudad y por lo tanto, desde su perspectiva, ni sienten la necesidad de teorizar sobre ella ni la ven con los ojos extrañados del que llega de fuera. Por otra parte, la ciudad como escenario de los hechos es evidente en estas novelas, pero ¿se da el siguiente paso? Este grupo es amplio y ya vimos las diferencias entre unas novelas y otras a este respecto. En general, recrean los “síntomas” que conlleva la vida en una urbe moderna y sólo algunas van más allá, planteándose la ciudad como un ente en relación con los individuos.

Añadiremos que, en cuanto a las correspondencias entre tema y técnica, las novelas de este grupo destacaban por ser las introductoras de ciertos recursos

formales, entre ellos la utilización de registros idiomáticos peculiares, propios del entorno urbano y, en consecuencia, de la narrativa que trata de recrearlo. Para estos escritores, la forma más idónea de dar verosimilitud a sus textos es mediante el empleo del lenguaje popular, de aquellos giros y vocablos típicos de los sectores que tienen cabida en sus textos. No cabe duda de que estas novelas fueron pioneras en la introducción de nuevos registros, enriqueciendo así la pluralidad léxica de la narrativa mexicana contemporánea.

A su vez, al permitir la entrada en el mundo de la novela a protagonistas que hasta entonces estaban relegados del mundo de la ficción, estas novelas enriquecieron la galería de personajes de la narrativa mexicana. Ciertamente, se trata de personajes que encarnan al prototipo de “héroe” urbano tal y como lo ha entendido la novela contemporánea, es decir, el antihéroe, el “outsider”.

Y tampoco nos encontraremos con héroes acometiendo grandes gestas en las obras que integran el grupo *Predominio de lo individual*. Sus protagonistas son hombres comunes y sus gestas tienen que ver con batallas interiores, más líricas que épicas.

Pues bien, estas novelas tienen en común no sólo el cumplir lo enunciado por el epígrafe, sino también el haber sido publicadas, excepto una, en la década de los años ochenta. Resalto esto por dos razones: es en esa década en la que aparece el mayor número de novelas que abordan el tema de la ciudad y, además, lo hacen desde una perspectiva que tiende a interiorizar la ciudad. Es decir, el tono adoptado por los autores para relatarnos sus diferentes historias resulta de tal naturaleza que hace posible, no sólo la aparición de la ciudad como protagonista de la trama, sino la concepción de la ciudad más como modo de

vida que como medio; de tal manera que todas estas novelas se ajustarían perfectamente a nuestra concepción de *novela urbana*.

Y lo mismo podríamos decir de *Ciudad en suspenso*, novela que cerraba nuestro corpus y en la que la ciudad cumplía un papel activo en la evolución vital de los personajes.

Desde el punto de vista de la forma, ella puede servirnos como ejemplo de relato que conjuga ciertas técnicas que caracterizan a la novela urbana contemporánea. No queremos decir que sean técnicas exclusivas de ella, pero sí que resultan especialmente adecuadas para su discurso. Me refiero a recursos como: alternancia en la narración de historias que transcurren paralelamente; diversidad de puntos de vista en el relato; ambigüedad intencionada entre la realidad y la ficción de los personajes; etc. Por último, y por lo que respecta a la caracterización que se hace de la ciudad, esta novela abunda en su imagen literaria por excelencia: imagina y augura una ciudad futura devastada y devastadora; apocalíptica en definitiva.

Después de estas consideraciones podemos retomar la disyuntiva que planteaba el epígrafe: corriente o suma de individualidades.

Es evidente en estas novelas la recurrencia del tema de la ciudad, con mayor o menor relevancia narrativa según los textos. Obviamente, de la sola presencia de este rasgo no podríamos inferir la existencia de una corriente o tendencia. A esto podríamos añadir la diversidad de técnicas y planteamientos que existen entre las novelas seleccionadas, lo cual nos invitaría a pensar que cada una representa un mundo de ficción con la suficiente independencia como para no formar parte de ninguna categoría aglutinadora.

Sin embargo, esta diversidad debe ser entendida como una consecuencia más del tema, como una exigencia. De ahí que para el caso de la narrativa mexicana podamos hablar de una corriente urbana. La heterogeneidad de la Ciudad de México admite tantas interpretaciones poéticas que difícilmente puede ser expresada de forma homogénea, por todos los autores y a lo largo de dos décadas. La ciudad ecléctica y en continua evolución se plasma en novelas que, a su vez, van aportando nuevas perspectivas a la hora de abordar la ciudad como tema y van añadiendo nuevas fórmulas estéticas a su código retórico.

6. ¿HACIA DÓNDE SE DIRIGE LA NOVELA URBANA ACTUAL?

¿Qué ha ocurrido después de 1985 en el panorama narrativo?, ¿Hacia dónde se dirige la novela urbana actual? Dentro del panorama actual, tan variado en temas y técnicas, es difícil hablar de una tendencia predominante, pero lo que sí es cierto es que la Ciudad de México, como fuente de inspiración, sigue teniendo un papel importante en la narrativa mexicana.

En los últimos diez años han seguido apareciendo novelas cuyo denominador común, en principio, es que la acción está ubicada en la Ciudad de México y, en mayor o menor medida, este espacio concreto justifica y provoca el desarrollo de las historias que estas novelas tratan de recrear. La conjugación de una serie de elementos como el carácter de dichas historias, así como el personaje-tipo que las protagoniza y los ámbitos íntimos que frecuenta, más los rasgos con que la ciudad es caracterizada en la mayoría de estas novelas, produce una imagen de la ciudad que sigue abundando en el tópico de la megalópolis moderna, violenta y hostil. Asimismo, por su planteamiento, por su visión de la ciudad, todas son susceptibles de ser clasificadas dentro de alguno de los grupos en los que quedaron divididas las novelas de nuestro corpus; lo cual corroboraría la validez de dicha clasificación.

En 1985 aparece *Calles como incendios* de José Joaquín Blanco. Se trata de un texto bien elaborado que, para hablarnos del desamparo espiritual en el que se encuentran las masas urbanas, se sirve de una serie de elementos que, por separado, se dan en la realidad: ciudadanos marginales deseosos de aferrarse a un ideal, falsos profetas con aspiraciones mesiánicas, falsos héroes sociales glorificados y mitificados, corrupción, etc. El problema surge cuando, como ocurre en este relato, dichos elementos se combinan bajo el reclamo de fundar

una utopía urbana. Blanco encuentra en la Ciudad de México el perfecto caldo de cultivo para que esto ocurra. Aprovechemos para destacar dos novelas de este mismo autor: *Noche de califas* de 1982 y *Las púberes canéforas* de 1983; ambas inspiradas en la ciudad nocturna y su “fauna” humana característica.

De 1987 destacaremos tres novelas que, aunque dispares entre sí, tocan de una u otra manera el tema de la ciudad. La primera es *Polvos de la urbe* de Victor Roura y se trata de un reportaje novelado sobre la vida de un rockero en continua búsqueda existencial, y que desapareció con el terremoto que asoló la Ciudad de México.

Carlos Fuentes, con su *Cristobal Nonato*, continúa e insiste en el tratamiento narrativo de los problemas ontológicos del mexicano. El panorama trazado por Fuentes, siempre ambicioso en sus planteamientos, utiliza a la Ciudad de México como plataforma para referirse a todo el país; pasa revista a los problemas nacionales del pasado, a los que se vienen a sumar los sufridos en el presente y que, irremediamente, tendrán sus consecuencias en el futuro. El futuro que imagina Fuentes en esta novela está teñido de pesimismo y no depara grandes esperanzas; en este sentido, recordemos lo dicho a propósito de la novela *Ciudad en suspenso* y su visión apocalíptica. Esta misma visión es la que aparece en dos novelas posteriores que también juegan con la imaginación para adelantarnos lo que será la ciudad del futuro; se trata de *La noche oculta* (1990) de Sergio González Rodríguez y *Tiempo lunar* (1993) de Mauricio Molina.

La tercera novela que destacamos de 1987 es *Me llaman la Chata Aguayo* de Armando Ramírez. En ella se toma el pulso a un sector popular de la ciudad de México, mediante el discurso de uno de sus representantes; la protagonista de esta historia nos cuenta sus peripecias en calidad de “lideresa” de los vendedores

ambulantes de la céntrica calle de La Soledad. La vecindad en la que vive y las calles en las que creció y ahora trabaja parecen ser su universo conocido y, por otra parte, único necesario; de manera que la ciudad que se retrata se limita a un par de calles pero con la suficiente vitalidad y personalidad como para ocupar la vida de la protagonista y sus convecinos. De nuevo la ciudad fragmentada.

Y si la Chata Aguayo representa un prototipo de mujer, diez años antes, Gustavo Sainz había trazado su contrapunto en la novela *La princesa del palacio de hierro*.

Ambas, tienen en común el ser reconstrucciones de la vida cotidiana de sus protagonistas; reconstrucciones que igualmente se llevan a cabo a través de su propio discurso. Ambos autores prefieren ceder la palabra a sus personajes, y así, al tiempo que se ponen en juego los registros idiomáticos más acordes con su condición social, nos informan espontáneamente de sus hábitos, de sus miedos y de sus ambiciones personales. En este sentido, afirma Sainz que “*La princesa del palacio de hierro* es una novela de lenguaje. La voz de ella es una manera muy especial de enfocar la gramática y por lo tanto la vida. El mundo se reduce a las palabras que tienes para enunciarlo.”⁵⁰

Cada una de las protagonistas, que poco tienen de míticas y sí mucho de reales, asumen los valores de dos microcosmos urbanos extremos y, sin embargo, viven la misma ciudad: tan plural que es capaz de engendrar dos tipos humanos tan distintos.

1989 es el año de publicación de dos novelas significativas para la novela urbana. Se trata de *La jaula de Dios* de Rafael Ramírez Heredia y *La leyenda*

⁵⁰ Millán, Josefina, *op. cit.*, p. 4.

escandinava del chileno Nelson Oxman. En la primera, el autor concibe una Ciudad de México múltiple, a la que no es posible aproximarse a través de una sola anécdota o un solo personaje. Quizá por eso la novela entreteje una red de historias a partir de la vida de seis personajes, dispares entre sí pero coherentes todos con la ciudad que les ha tocado vivir.

Ramírez Heredia, además de introducirse en el alma de esos personajes, va tocando temas como el de la migración a la ciudad o los cambios por los que ésta ha pasado. Hay un personaje, por ejemplo, que combina estos aspectos, un inmigrante cuyo relato nos hace ver que su evolución personal y la de la propia ciudad forman parte de un mismo proceso. Por lo demás, las vidas de los personajes discurren paralelas, cada una en su ámbito particular, hasta que, irremediabilmente, las azarosas circunstancias de la vida urbana propician su encuentro. Pero no hablamos de encuentros fraternales, entrañables, sino todo lo contrario, de encuentros fruto de la violencia y el terror que la ciudad alberga en su seno. La violencia como ingrediente de la vida urbana, como característica importante dentro de su concepción, es una de las notas más destacables de este relato.

Y otra forma de violencia es la que aparece en *La leyenda escandinava*. Novela que, por otra parte, reúne y engloba muchos de los rasgos temáticos y estilísticos de los que venimos hablando: la ciudad impone unas leyes, ambiente de violencia y escepticismo, un narrador protagonista nos introduce en las historias de otros personajes, metaficción, verosimilitud mediante el empleo de registros verbales coloquiales. Vamos a detenernos en su análisis.

El título está haciendo referencia en realidad a un espacio concreto de la capital como es la colonia Escandón, una zona habitada principalmente por la

clase baja, con las consiguientes connotaciones sociales negativas que esto conlleva. Pero, la narración, tal y como está planteada, va abriendo diferentes perspectivas, no sólo temáticas sino también estilísticas.

Efectivamente, lo que podría haber sido una crónica de la vida cotidiana de un sector de la sociedad urbana, se convierte, en primer lugar, en el discurso en torno al proceso de escritura que realiza Ulises: un maestro universitario, crecido y formado vitalmente en el sur de la ciudad; es decir, en el polo opuesto, en todos los sentidos, de la colonia Escandón. Ulises se ve en la necesidad de escribir una novela pero, para crear su mundo de ficción, necesita un mundo real en el que inspirarse; lo cual le plantea un doble problema: qué realidad elegir y cómo transmitirla, es decir, cómo transformar las acciones reales en imágenes verbales, cómo atrapar la realidad y contar la historia de ese instante. Así, a través de la figura del escritor, que al mismo tiempo es agente y protagonista de una realidad que pretende transformar en ficción, en la novela de Oxman aparecen planteadas de manera explícita cuestiones teóricas acerca del proceso de escritura: autor en busca de un personaje y de un espacio, límites entre realidad y ficción, personaje como proyección del autor, etc.

Pues bien, ¿con qué realidad se encuentra Ulises? ¿Cuáles son las experiencias sensibles que, desesperadamente, trata de convertir en lenguaje? En principio, se encuentra con un grupo de adolescentes y jóvenes que conforman una de las bandas de la ciudad, los “aguerridos”, cuya base de operaciones se halla en la Escandón. Este forastero que es Ulises, trata de integrarse en el grupo y, gracias a él, el lector conoce a Iván, a Satanás o a la Mariposa; los cuales ocupan su tiempo sencillamente en sobrevivir en la ciudad, unas veces defendiéndose y otras atacando.

Como vemos, esta novela ejemplifica esa tendencia a minimizar la ciudad, a observarla no en toda su magnitud sino desde la perspectiva de un ámbito espacial y un grupo reducido de personajes. Pero es que, en este caso, no podía ser de otra manera. Para los “aguerridos”, la ciudad es lo que conocen, es decir, la colonia y sus alrededores. Una colonia que, físicamente, no es más que una isla a la que se puede acceder sólo a través de dos vías circulatorias. Ambas vías o ejes en realidad están marcando el territorio de los “aguerridos”, de manera que adquieren especial relevancia, cumplen una doble función: tratarse a la vez de ejes viales y vitales.

Escandón se convierte así en un lugar aislado, en un verdadero refugio: seguro de las incursiones de la policía, con su propio mercado, su camellón o mediana como lugar ideal para jugar al fútbol, los graffitis en las paredes a falta de obras de arte en los muros, un coche para dormir, siempre se puede secuestrar un autobús para las excursiones y, por supuesto, los baños públicos de la calle Martí, un lugar de encuentro entre personajes y en donde se irá gestando, a través de sus pláticas, la leyenda del territorio escandinavo.

Igualmente, los otros espacios urbanos que aparecen en el texto adquieren un papel especial, ya que no son meras referencias espaciales sino que acarrearán una serie de valores ya asumidos por todos. Sus connotaciones forman parte del código de los habitantes de la ciudad.

Por último, las descripciones del aspecto urbano que predominan en el relato, insisten en presentarnos un Distrito Federal como un hábitat agresivo, hostil, deshumanizado; incluso aparece un personaje que va a publicar un libro sobre el estado de violencia que impera en la ciudad.

Definitivamente, el papel de la ciudad dentro de esta novela no es el de mero telón de fondo; cada espacio urbano, al crear sus propias coordenadas vitales está interactuando con sus habitantes, como medio ambiente que condiciona. Este planteamiento, como veremos, implica una estructura narrativa determinada.

Y en 1994 volvemos al mismo escenario, la misma colonia que sigue sufriendo el clima de violencia. En *Luna de Escarlata* de Rolo Diez, se insiste en recrear este clima pero ahora desde otro ángulo y con otro tipo de personajes.

Estructuralmente, esta novela se acerca a *La jaula de Dios* en el sentido de que las historias que, en un principio, aparecen narradas de forma sucesiva, independientes, llegan a entrecruzarse en un momento del relato, aunque siempre gracias a motivos circunstanciales. Así, junto al relato de la vida íntima y familiar de la protagonista, se producen una serie de sucesos y acontecimientos violentos que, finalmente, acabarán por afectarla. En *Luna de escarlata* se hace alusión a aspectos que ya forman parte del imaginario colectivo a la hora de caracterizar a la ciudad: ciudad-monstruo, ambientes sórdidos, corrupción administrativa y policial, connotaciones sociales de ciertas colonias, etc.

Pero la violencia no termina aquí; también en 1994 una novela como *Los secretos del Paraíso*, de Guillermo Zambrano, aborda desde la misma perspectiva otro ámbito de la ciudad: un burdel del centro de la ciudad en el que se produce un crimen, es el escenario elegido para que transiten ante nuestros ojos prostitutas, travestíes, hombres fracasados y soñadores frustrados.

1994 siguió dando sus frutos con una novela de Juan García Ponce, *Pasado presente* y un texto de Gonzalo Celorio, *El viaje sedentario*, que bordea

los límites de la crónica y la novela. En este caso, la nota común entre ambas sería el intento de recuperación nostálgica del pasado, tanto espacial como vital; aspectos que en muchos casos aparecen íntimamente unidos.

Pasado presente por su parte, dedica el comienzo de la narración a relacionar de forma explícita la evolución de la ciudad con la de los personajes. Pero se trata nuevamente de una ciudad fragmentada, la ciudad íntima es el departamento, el café, una plaza y una serie de lugares concretos frecuentados por los personajes.

Mientras tanto, *El viaje sedentario* se compone de textos escritos como unidades independientes y que ahora son reunidos, logrando dotar al conjunto de una coherencia externa e interna gracias a un denominador común: todos versan sobre el espacio. Este es el tema latente en el libro, el espacio y la ubicación del autor en él. La primera parte reúne textos más subjetivos, intimistas y líricos, mientras que la segunda recoge textos más reflexivos en los que predomina el tema de la arquitectura. En cualquier caso, junto al narrador en primera persona, nos transportamos por varias instancias de la ciudad, precisamente aquellas que forman parte ya de su historia personal; por ejemplo, con él nos sentamos ante el escritorio del padre, paseamos por el jardín, merodeamos por algunas calles y contemplamos y vivimos la Catedral, algo más que una obra arquitectónica.

Y terminaremos este repaso por la novela actual con otra forma de nostalgia, la que pone en práctica el protagonista de *Materia dispuesta*, novela que Juan Villoro publica en 1997; aunque ya seis años antes había abordado el tema de la Ciudad de México en *El disparo de argón*. En *Materia dispuesta* se entremezclan los recuerdos y los sentimientos del personaje, con el territorio de ciudad que le tocó habitar. Se trata de una zona situada en los límites urbanos,

pero que adquiere el valor de ser algo más que una simple ubicación espacial: convertida en espacio simbólico, conlleva los problemas propios de sentirse en la frontera, de estar siempre al margen de la realidad. En este caso, la realidad del protagonista es la propia Ciudad de México y de ella llegará a decir:

“para los naufragos la vida se hallaba lejos [...] para nosotros, en los resplandores mercuriales que avistábamos desde la azotea [...]. Cuando mi padre y yo íbamos en el Nausica, los túneles, las bardas, los edificios en incesante construcción, nos envolvían, nos tragaban. Estos desplazamientos me descubrieron la capacidad de entraña de la ciudad, su resistencia estomacal; estábamos en la zona de los residuos finales y el camino de regreso implicaba el paso por los grises intestinos en busca de la boca donde todo se decidía, el Zócalo, la plaza bajo el sol.”⁵¹

Todas estas novelas están contribuyendo a trazar una cartografía especial de la ciudad; un mapa que es a un tiempo referencia espacial y emotiva. Pero si la ciudad del pasado cuenta con la nostalgia para tamizar los hechos, la ciudad del presente no cuenta con ningún aliado, quizá por eso, ningún relato actual nos ha sorprendido con una caracterización positiva de la ciudad. Habrá que permanecer atentos.

⁵¹ Villoro, Juan, *Materia dispuesta*, México, Alfaguara, 1997, p. 38.

Por último, quisiera resaltar que, como era de suponer, otros géneros literarios se han visto igualmente influidos por la ciudad como elemento digno de sus discursos. Es lo que ocurre con la **crónica**, preocupada desde siempre por documentar la evolución de la ciudad y sus habitantes. En el panorama contemporáneo, hablar de la crónica es hablar de autores como Carlos Monsiváis o Elena Poniatowska, pero tampoco podemos olvidar a otros como el José Joaquín Blanco de *Los mexicanos se pintan solos* (1990) y *Función de medianoche* (1981). Además, resulta significativa la frecuencia con que aparecen números monográficos de revistas y publicaciones periódicas dedicados a la Ciudad de México. En cuanto al **ensayo**, destacaría a Vicente Quirarte con sus *Viajes alrededor de la alcoba* (1993), en el que aparece el entrañable texto “La ciudad en sus narradores” o sus *Enseres para sobrevivir en la ciudad* (1994).

Por lo que respecta al **cuento**, un género especialmente adecuado para recrear la ciudad, también nos deja magníficos ejemplos de relatos urbanos; por citar algunos casos, contamos con los de J. Emilio Pacheco o Guillermo Samperio en *Miedo ambiente* o en *Gente de la ciudad* (1986); Enrique Serna y Oscar de la Borbolla; Roberto López Moreno en *Yo se lo dije al presidente* (1987) o Emiliano Pérez Cruz en *Si camino voy como los ciegos* (1987).

La **poesía** mexicana desde siempre se ha mostrado sensible a la circunstancia urbana; ahí tenemos el caso de Efraín Huerta en *Los hombres del alba* (1937), primer libro de poesía íntegramente dedicado a la ciudad de México; los primeros poemas sobre la ciudad de Octavio Paz que datan de los años cuarenta; Jaime Sabines en *Diario Semanario y Poemas en Prosa* (1962); Eduardo Lizalde y su *Tercera Tenochtitlan* (1982); J.Emilio Pacheco en *Miro la tierra: Elegía del retorno* o Raúl Renán en *Los urbanos* (1988).

CONCLUSIONES

Nuestra hipótesis de estudio partía de la consideración de que la *novela urbana* podía constituirse en una tendencia narrativa dentro de la novela hispanoamericana contemporánea.

El primer objetivo general, por tanto, consistía en comprobar la incidencia narrativa que la ciudad, como elemento ya de ficción, había tenido en este contexto. Además de servirnos de textos críticos y teóricos, a veces dispares en sus planteamientos y conclusiones, la principal fuente de trabajo fueron las propias novelas seleccionadas. A través de su estudio descubrimos una serie de rasgos semánticos, estructurales y funcionales cuya recurrencia dejaba patente la existencia de dicha tendencia. En las conclusiones parciales dábamos cuenta de todo ello.

Un segundo objetivo, más concreto, consistía en analizar lo que la narrativa mexicana contemporánea había aportado a la novela de la ciudad y, en su caso, servirnos de sus aportaciones para completar el concepto ya delimitado anteriormente. En este el corpus de novelas mexicanas no ha hecho sino corroborar nuestras primeras conclusiones al respecto, ya que hemos observado en él las mismas pautas generales dadas para la novela hispanoamericana a la hora de abordar la ciudad y su caracterización como elemento narrativo. De esta manera, el caso particular de la novela urbana en México bien puede ser extrapolado a cualquiera de los demás contextos narrativos hispanoamericanos.

Ciertamente, la novela de la Ciudad de México pone en juego una serie de rasgos de carácter local que la singularizan de la novela de otras ciudades; pero esta cuestión no es relevante para nosotros. Lo esencial es que, como dice Teresa Zubiaurre a propósito de la imagen literaria de las ciudades contemporáneas: “no se trata de diseñar el espacio de una ciudad concreta y con idiosincrasia propia, sino de dibujar a través de símbolos o imágenes-prototipo la clásica

estructuración y composición de cualquier ciudad contemporánea [...] no sólo interesa reproducir su geografía, sino el modo de vida que ésta impone a sus habitantes.”¹ Y es aquí donde estas novelas adquieren carácter universal. Lo importante es el conflicto existencial al que tiene que enfrentarse el hombre moderno y consecuentemente urbano.

Desde esta perspectiva recapitulamos a continuación los rasgos más relevantes de la novela urbana mexicana contemporánea, los cuales han aparecido a lo largo de la segunda parte de nuestro estudio.

En el marco de la narrativa mexicana contemporánea, los años cincuenta suponen una apertura para el mundo de la novela, no sólo desde un punto de vista temático sino también formal. Aunque su singularidad no reside, por ejemplo, en el hecho de que pretenda separarse del contexto histórico o social, -característica esta que ha estado latente en la mayoría de las manifestaciones narrativas mexicanas-. Lo novedoso de los textos publicados a partir de la segunda mitad de este siglo consistiría en que permiten la entrada de realidades y formas de expresión hasta entonces no incluidas en el universo de la ficción novelesca.

Efectivamente, la evolución de la realidad y la evolución de la ficción aparecen íntimamente ligadas, de manera que ambas se van diseñando simultáneamente. Así, en la segunda mitad del siglo, asistimos a un doble proceso de modernización: la sociedad mexicana sufre un proceso de urbanización -paso de una sociedad rural a otra urbana, de una economía sustentada en la agricultura a otra sustentada en la industria, etc.- y, de forma paralela, la novela mexicana, sensible también a los nuevos tiempos, realiza su

¹ Zubiaurre-Wagner, M^a Teresa, “Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia”, *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, México, UNAM, p. 211.

peculiar interpretación poética de esa nueva realidad. La respuesta literaria se traduce en el uso de nuevas estrategias narrativas -novelas polifónicas, fragmentación discursiva, juegos lingüísticos, etc.-, que culminan con verdaderas experimentaciones literarias sobre todo en los años setenta. Pero, sobre todo, se traduce en la irrupción del elemento urbano como un factor de composición significativo que, en las décadas sucesivas resulta ser un elemento recurrente y de casi obligado tratamiento.

De esta manera, al igual que un hecho histórico como la Revolución se convirtió en materia novelesca de toda una generación de escritores, la condición urbana será ahora la fuente de inspiración de nuevas generaciones: con ella dejan al margen el binomio espacio-temporal rural/pasado y apuestan por la modernidad, por el cosmopolitismo; lo cual les lleva a considerar los nuevos ejes espacio-temporales de urbe/presente o urbe/futuro.

En la narrativa mexicana, hablar de novela de la ciudad es hablar de novela de la Ciudad de México. La capital moderna del subdesarrollo como se le ha dado en llamar, ha ejercido desde siempre un papel predominante en el país, no sólo como centro político y administrativo sino también como el nuevo hábitat supuestamente lleno de posibilidades: en él, tanto los campesinos emigrantes como la pequeña burguesía urbana podían encontrar, los primeros, una nueva forma de “subsistencia” y los segundos un marco ideal para acrecentar su incipiente poder.

Hemos pasado revista a un nutrido grupo de novelas y abarcado con ellas un periodo de más de cuatro décadas. La heterogeneidad de dicho grupo no ha sido un obstáculo para interpretarlas como partes integrantes de una misma categoría; en este caso bajo la categoría de novelas urbanas.

Ya hemos visto cómo la novela *La región más transparente* podría ser interpretada como una bisagra literaria entre las primeras novelas que se asomaban al escenario urbano con admiración y escepticismo y aquellas que incluyen en su trama a la ciudad como un elemento más. La novela de Fuentes recrea aquellos personajes producto del pasado revolucionario, pero ya desde una perspectiva actual; es decir, la nueva clase media asentada en el medio urbano. Fuentes, por otra parte, lleva a cabo en esta novela una “conceptualización” de la ciudad y lo que ésta implica; ahora bien, no será ésta la tónica general de las novelas escritas con posterioridad, que se caracterizan por llevar a cabo una “representación” de la ciudad.

Así, de la ciudad concebida como ente total y completo pasamos a una fragmentación de la misma, cuando los escritores ya la sienten como algo suyo; allí les ha tocado nacer y vivir. Por ejemplo, esta nueva visión es la que se aprecia en las novelas llamadas de la “Onda”: la acción tiene lugar en la ciudad pero ya no se proyecta en contraste con la provincia sino como sola y única. No se trata de la gran urbe mítica sino del barrio o la colonia donde habitan los personajes. En el grupo *Reflejo de la realidad social* encontrábamos ejemplos de esta visión e incluso en el grupo *Reflejo de la realidad política*.

Pero aquí se nos planteaba una cuestión: discernir entre aquellas que podemos interpretar como “novelas de la ciudad” y aquellas que sólo revelan la vida de la ciudad. Ese afán de los narradores mexicanos por plasmar la realidad social o política se hace patente en este tipo de novelas; la ciudad sigue teniendo un papel determinante pero ahora con la función de marco en el que se desarrolla la vida de los jóvenes de diferentes estratos sociales, o como escenario de sucesos políticos. En este sentido, la matanza de Tlatelolco se convirtió en referencia casi obligada, abordándose desde múltiples perspectivas, desde la experiencia íntima vivida por un personaje, hasta el panfleto político.

De la producción posterior nos interesan principalmente una serie de novelas publicadas en los años ochenta y que en nuestro análisis englobamos bajo el epígrafe *Predominio de lo individual*. Si tuviéramos que destacar un rasgo significativo de ellas sería la tendencia a la interiorización: junto a la preferencia por los ámbitos espaciales más íntimos –hogar, calle o barrio–, los escritores se centran en la introspección psicológica de los personajes. Así, con una visión más cercana al lirismo que a la épica, la descripción de cualquier elemento propio del hábitat urbano adquiere un nuevo significado dentro del relato; no se trata sólo de la calle, el edificio o el parque que podemos encontrar en el callejero, sino en el mapa mental y anímico que va elaborando cada personaje.

Esta tendencia sigue manifestándose en las novelas más recientes, pero a ella podemos añadir otros rasgos en los que también sigue insistiendo la novela urbana actual. Me refiero a la perspectiva nostálgica adoptada por el narrador, a la fragmentación espacial y narrativa y a la violencia como tema.

La actitud nostálgica implica evidentemente una visión nostálgica de la ciudad, que aparece conjugada normalmente con un relato de tipo introspectivo. Esta unión lleva aparejados otros rasgos como es la preferencia por un protagonista único que lleva el peso de la narración o los contrastes continuos entre los valores de la ciudad del pasado y la del presente.

Por fragmentación entendemos la recreación de un sector concreto de la sociedad urbana. En este caso, el relato se vuelve menos reflexivo y se centra en la narración de una serie de hechos cotidianos, así como en la descripción de un ámbito profesional o social. La voz narrativa suele correr a cargo de un personaje suficientemente representativo de su grupo y, con él, va apareciendo la galería de personajes urbanos que componen su entorno. Como vemos, perspectivismo y fragmentación narrativa van de la mano en estas novelas que, además, insisten en

recrear aquellos entornos más marginales y sórdidos, aunque, acertadamente, no caen en la crítica social explícita.

La violencia suele tratarse como un ingrediente más de la vida en la ciudad; pero no consiste en la violencia como forma de lucha contra un sistema político –quizá esto no pueda aplicarse a la novela de todos los países- o contra algún sector de la sociedad, sino de la violencia cotidiana. En varios casos es presentada como suceso de nota roja, lo cual permite al novelista desplegar toda un galería de personajes y de situaciones impactantes para el lector, pero no gratuitamente. Es una forma más de interpretación poética de la ciudad, en la que no faltan aquellos lugares comunes ya familiares: metáfora de la gran ciudad como monstruo devorador, aniquiladora de individuos; como mujer en perpetua decadencia, que acoge en su seno violencia y corrupción, etc. Todos los tópicos asociados a la imagen de la ciudad –crispación, frustración, caos, falta de raíces- parecen justificar el tratamiento narrativo de la violencia en la novela urbana.

Pero aunque nuestras novelas recurran a los tópicos tradicionales, lo cierto es que las necesidades estéticas han cambiado; esos tópicos son transformados y adaptados al nuevo código estético exigido por las megalópolis modernas. Dada su naturaleza heterogénea, lo más probable es que en el futuro se continúen los planteamientos narrativos predominantes que hemos analizado anteriormente, y que no nos encontremos con una novela sobre la ciudad contemporánea caracterizada como la urbe mítica, capaz de ser “atrapada” en su totalidad por el escritor.

Gracias a la novela urbana –mexicana o no; la universalidad de los conflictos que aborda nos permite prescindir de nacionalidades literarias-, continuarán apareciendo relatos que nos hablen de las ciudades y desde las ciudades, con lo que su imagen literaria seguirá enriqueciéndose.

APÉNDICE

Novela Urbana en México

Lista de novelas y autores comentados

Agustín José (Guadalajara, 1944)

De perfil, México, Joaquín Mortiz, Serie El Volador, 1966.

La Tumba, México, Grijalbo, 1977.

Aguilar Mora, Jorge (Chihuahua, 1946)

Cadáver lleno de mundo, México, CONACULTA, Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, 1992. 1ª edic.: México, Joaquín Mortiz, 1971.

Avilés, René (Ciudad de México, 1940)

El gran solitario de palacio, México, Fontamara, 1993. 1ª edic.: Buenos Aires, Losada, 1970.

Azuela, Arturo (Ciudad de México, 1938)

El tamaño del infierno, México, F.C.E., Lecturas Mexicanas, 1986. 1ª edic.: México, Joaquín Mortiz, 1974.

Un tal José Salomé, México, Argos Vergara, 1982. 1ª edic.: México, Joaquín Mortiz, 1975.

La casa de las mil vírgenes, México, Plaza y Valdés, Col. Platino, 1993. 1ª edic.: Madrid, Argos Vergara, 1983.

Azuela, Mariano (Jalisco, 1873-1952)

Nueva burguesía, México, F.C.E., Lecturas Mexicanas, 1992. 1ª edic.: Buenos Aires, Club del Libro, A.L.A., 1941.

Bernal, Rafael (Ciudad de México, 1915- Suiza, 1922)

El complot mongol, México, Joaquín Mortiz, 1992. 1ª edic.: 1969.

Blanco, José Joaquín (Ciudad de México, 1951)

Noche de califas, México, Ediciones Océano, 1982.

Las púberes canéforas, México, Ediciones Océano, 1987. 1ª edic.: 1983.

Calles como incendios, México, Ediciones Océano, 1985.

Celorio, Gonzálo (Ciudad de México, 1948)

El viaje sedentario, México, Tusquets Editores, 1994.

Curiel, Fernando (Ciudad de México, 1942)

Manuscrito hallado en un portafolios, México, Oasis, 1981.

Díez, Rolo (Buenos Aires, 1940)

Luna de escarlata, México, Ediciones Roca, 1994.

Fuentes, Carlos (Ciudad de México, 1928)

La región más transparente, México, FCE, Col. Popular, 1972. 1ª edc.: México, FCE, col. Letras Mexicanas, n° 38, 1958.

Cristobal Nonato, México, FCE, Col. Tierra Firme, 1987.

García Ponce, Juan (Mérida, 1932)

Pasado presente, México, FCE, 1993.

González Rodríguez, Sergio (Ciudad de México, 1950)

La noche oculta, México, Cal y Arena, 1990.

Leyva, Daniel (Ciudad de México, 1949)

Una piñata llena de memoria, México, Joaquín Mortiz, 1984.

Manjarrez, Héctor (Distrito Federal, 1945)

Pasaban en silencio nuestros dioses, México, Ediciones Era, 1987.

Martín del Campo, David (Ciudad de México, 1952)

Esta tierra del amor, México, Martín Casillas Editores, 1982.

Martré, Gonzalo (Hidalgo, 1928)

El Chanfalla, México, Claves Latinoamericanas, 1984. 1ª edic.: México, V Siglos, 1979.

Entre tiras, porros y caifanes, México, Edomex, 1984.

Mendoza, Mª Luisa (Guanajuato, 1930)

Con él, conmigo, con nosotros tres, México, Joaquín Mortiz, 1971.

Molina, Mauricio (Ciudad de México, 1959)

Tiempo lunar, México, Osa Mayor, 1993.

Oxman, Nelson (Chile)

La leyenda escandinava, México, Edit. Diana, 1989.

Pacheco, José Emilio (Ciudad de México, 1939)

Las batallas en el desierto. México, Ediciones Era, 1992.

Paso, Fernando del (Ciudad de México, 1935)

José Trigo, México, Ed. Siglo XXI, 1966.

Palinuro de México, México, Joaquín Mortiz, 1980.

Pitol, Sergio (Puebla, 1933)

El desfile del amor, México, Ediciones Era, 1989. 1ª edic.: España, Anagrama, 1984.

Puga, Mª Luisa (Ciudad de México, 1944)

Pánico o peligro, México, Siglo XXI Editores, 1983.

Ramírez, Armando (Ciudad de México, 1952)

Chin-Chin el teporocho, México, Grijalbo, 1985. 1ª edic.: México, Ediciones Novaro, 1971.

Violación en Polanco, México, Grijalbo, 1980.

Tepito, México, Grijalbo, 1989. 1ª edic.: México, Terranova, 1983.

Me llaman la Chata Aguayo, México, Grijalbo, 1994. 1ª edic. (guión cinematográfico), 1987.

Ramírez Heredia, Rafael (Tampico, 1942)

La jaula de Dios, México, Joaquín Mortiz, 1989.

Ramos, Agustín (Hidalgo, 1952)

La vida no vale nada, México, Grijalbo, 1986. 1ª edic.: México, Martín Casillas, 1982.

Ahora que me acuerdo, México, Grijalbo, 1985.

Ramos, Luis Arturo (Veracruz, 1947)

Violeta-Perú, México, Editorial Leega, 1986. 1ª edic.: México, INBA, Univ. Veracruzana, 1979.

Roura, Víctor (Yucatán, 1955)

Polvos de la urbe, México, Plaza y Janés, 1987.

Ruíz Mejía, Carlos (Distrito Federal, 1939-1994?)

Ciudad en suspenso, México, INBA, Joaquín Mortiz, 1985.

Sainz, Gustavo (Ciudad de México, 1940)

Gazapo, México, Joaquín Mortiz, Col. Laurel, 1993. 1ª edic.: México, Joaquín Mortiz, Serie del Volador, 1965.

La princesa del palacio de hierro, México, Ediciones Oceano, 1982. 1ª edic.: México, Joaquín Mortiz, 1974.

(comp.) *Ojalá te mueras y otras novelas clandestinas*, España, Océano, 1982.

Solana, Rafael (Veracruz, 1915-1991)

El sol de octubre, México, FCE, Col. Letras Mexicanas, n° 48, 1959.

Spota, Luis (Distrito Federal, 1925/1985)

Casi el paraíso, México, Grijalbo, 1982. 1ª edic.: México, FCE, 1956.

Taibo II, Paco Ignacio (Gijón, 1949)

Cosa fácil, México, Promexa, 1992. 1ª edic.: México, Grijalbo, 1977.

Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia, México, Editorial Planeta, 1989.

Usigli, Rodolfo (Ciudad de México, 1905-1979)

Ensayo de un crimen, México, F.C.E., Lecturas Mexicanas, 1994. 1ª edic.: México, Editorial América, 1944.

Villoro, Juan (Ciudad de México, 1956)

El disparo de argón, Madrid, Alfaguara, 1991.

Materia dispuesta, México, Alfaguara, 1997.

Yáñez, Agustín (Jalisco, 1904-Ciudad de México, 1980)

Ojerosa y pintada, México, Joaquín Mortiz, 1967. 1ª edic.: México, Libro-Mex, 1959.

Zambrano, Guillermo (Monterrey, Nuevo León, 1946)

Los secretos del paraíso, México, Ediciones Roca, 1994.

Zapata, Luis (Guerrero, 1951)

El vampiro de la colonia Roma, México, Grijalbo, 1979.

BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía comprende los textos citados en la investigación así como otros que indirectamente ilustran el tema de la misma. Ambos tipos han sido ordenados en tres grupos: 1) obras selectas sobre narrativa hispanoamericana, 2) obras de carácter general y 3) obras sobre literatura y cultura mexicana. Para las Historias de las literaturas nacionales se han utilizado preferentemente las ediciones más recientes. En el segundo grupo aparecen básicamente ensayos que teorizan sobre la ciudad como tema literario. El tercer grupo comprende textos que versan sobre narrativa mexicana, principalmente narrativa contemporánea, ya sea desde un punto estrictamente literario o más cercanos a la perspectiva sociológica; numerosos textos sobre la Ciudad de México como personaje literario; tesis universitarias; antologías de narrativa mexicana (novela, cuento y crónica) o libros de entrevistas con autores contemporáneos. Finalmente, en la Hemerografía, aparecen los artículos consultados y que forman parte de publicaciones periódicas. Aunque se han consultado revistas españolas, inglesas o americanas, en su mayoría se trata de revistas publicadas por distintos organismos mexicanos y sus artículos tratan sobre narrativa mexicana contemporánea, principalmente sobre la novela urbana.

1. Obras selectas sobre narrativa hispanoamericana

Aínsa, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

Alegría, Fernando: *Nueva Historia de la Novela Hispanoamericana*, Hanover, Ediciones del Norte, 1986.

Arroyo, Anita: *Narrativa Hispanoamericana actual*, Puerto Rico, Editorial Universitaria, Univ. de Puerto Rico, 1980.

Ayala Poveda, Fernando: *Manual de literatura colombiana*, Colombia, Educar Editores, 1992, (5ª edición).

Barrera, Isaac: *Historia de la literatura ecuatoriana*, Quito, Edit. Libresa, 1979.

Becco, Horacio Jorge: *Diccionario de literatura Hispanoamericana*, Argentina, Editorial Abril, Textos Huemul, 1984.

Bellini, Giuseppe: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985.

Berenguer Carisomo, A: *Literatura argentina*, Barcelona, Nueva Colección Labor, 1970.

Bernal, Agustín: *El tema de la ciudad en la novela hispanoamericana. 1940-1970*, PH Degree, Syracuse University, 1980.

- Bilbao, Alicia: *Salvador Garmendia: la relación hombre-realidad*, Caracas, Univ. Simón Bolívar, Cuadernos Serie Literatura, 1990.
- Brushwood, John S.: *La Novela Hispanoamericana del siglo XX. Una vista panorámica*, México, FCE, col. Tierra Firme, 1984.
- Campra, Rosalba: *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1989.
- : *América Latina: La identidad y la máscara*, México, Siglo XXI editores, 1987.
- Cañas, Dionisio: *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Dans, Ronald (comp.): *La Literatura de las grandes ciudades*, Coloquio Internacional sobre metrópolis latinoamericanas, africanas y asiáticas, Berlín 14-16 junio, 1990, Bibliotheca Ibero-Americana, Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts, Vervuert Verlag, 1992. Incluye: Monsiváis, Carlos: "México: ciudad del apocalipsis a plazos"; Hölz, Karl: "Visiones literarias de México. Desde el lugar privilegiado de una urbe ideal a la anarquía de la ciudad perdida".
- Chamberlain, Bobby (edit.): *The city in the Latin American Novel*, Monograph Series, nº 19, Latin American Studies Center, Michigan State University, 1980.
- Flores, Angel: *Narrativa Hispanoamericana 1861-1981*, México, Siglo XXI Editores, 1985, nº 6.

- Franco, Jean: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1993.
- : *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- Fuentes, Carlos: *La nueva novela hispanoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1969.
- : *Valiente Mundo Nuevo. Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, FCE, Col. Tierra Firme, 1990.
- : *Geografía de la novela*, México, FCE, Col. Tierra Firme, 1993.
- Gálvez, Marina: *La novela hispanoamericana contemporánea*, Madrid, Taurus, Hª Crítica de la Literatura Contemporánea, n° 33, 1987.
- Georgescu, Paul Alexandre: *Nueva visión sistémica de la narrativa hispanoamericana*, Venezuela, Monte Avila editores, 1986.
- Goic, Cedomil: *Historia y Crítica de la Literatura Hispanoamericana*, v. 3, (época contemporánea), Barcelona, Edit. Crítica, 1988.
- : *La novela chilena. Los mitos degradados*, Editorial Universitaria, Chile, 1976; 1ª edic. 1968.
- : *Los mitos degradados. Ensayos de comprensión de la literatura hispanoamericana*, Editions Rodopi, B.V., Amsterdam-Atlanta, Ga, 1992.
- Grossman, Rudolf: *Historia y Problemas de la Literatura Latinoamericana*, Madrid, Edic. de la Revista de Occidente, 1972.
- Hars, Luis: *Los nuestros*, Buenos Aires, Edit. Sudamericana, 1968, 1ª edic. 1966.

- Jansen, Andre: *La novela hispanoamericana actual y sus antecedentes*, Barcelona, Labor, 1973.
- Johnson, Phillip: *Scenes of the city. The urban dilemma in the contemporary spanish american novel*, PH Degree, University of Utah, 1976.
- Ocampo, Aurora M^a: *La crítica de la novela iberoamericana contemporánea*, Antología presentada por A. M. Ocampo, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1984.
- : *Novelistas Iberoamericanos Contemporáneos: obras y bibliografía crítica*, México, UNAM, Cuadernos del Centro de Estudios Literarios, 1971-1980.
- Orozco Luna, M^a Teresa: *La narrativa urbana de Mario Benedetti*, México, UNAM, Fac. de Filosofía y Letras, (tesis de maestría), 1984.
- Portal, Marta: "Novela mexicana contemporánea", en Valentín Tascón y Fernando Soria (comp.), *Literatura y sociedad en América Latina*, Edit. San Esteban, Salamanca, 1981.
- Promis, José: *La novela chilena actual. Orígenes y desarrollo*, Argentina, Edic. Fernando G^a Cambeiro, 1977.
- Rama, Ángel: *Novísimos narradores hispanoamericanos en marcha 1964-1980*, México, Marcha Editores, 1981.
- : *Ensayos sobre literatura venezolana*, Venezuela, Monte Avila Editores, 1985.
- : *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*, México, Univ. Veracruzana, Fundación Ángel Rama, 1986.

Rodríguez Monegal, Emir: "Prólogo" a las *Obras Completas de Juan Carlos Onetti*, México, Edit. Aguilar, Biblioteca de Autores Modernos, 1970, pp. 9-41.

Romero, José Luis: *Las ciudades y las ideas*, Argentina, Siglo XXI, 1976.

Shaw, Donald L.: *Nueva narrativa hispanoamericana*, España, Cátedra, 1985.

Sáenz de Medrano, Luis: *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Taurus, 1989.

Sánchez, Luis Alberto: *Historia Comparada de las Literaturas Hispanoamericanas*, vol. IV, "Del vanguardismo a nuestros días", Buenos Aires, Losada, 1976.

-----: *Proceso y Contenido de la Novela Hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1969.

Villanueva, Dario y José María Viña Liste: *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*, Madrid, Espasa Calpe, col. Austral, 1991.

Zum Felde, Alberto: *La narrativa en Hispanoamérica*, España, Aguilar, 1964.

2. Obras de carácter general

Berman, Marshall: *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, México, Siglo XXI editores, 1994. 1ª edic. en español, 1988; 1ª edic. en inglés, 1982: *All that is solid melts into air. The experience of modernity*.

Gelfant Housman, Blanche: *The American city novel*, (2ª edic.) Norman: Univ. of Oklahoma Press, 1954.

Iañez, E.: *Historia de la Literatura Universal; siglo XX. La nueva literatura*, Barcelona, Edic. Tesys+Bosch, 1993.

Jaye C. Michael, Ann Chalmers Watts (edit): *Literature and the American Urban Experience. Essays on the City and Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1981.

Lefevre, Henri: *De lo rural a lo urbano*, antologado por Mario Gaviria, Edic. Península, 1971. Edic. original, *Du rural a l'urbain*, París, Editions Antropos, 1970.

Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1989. Título original: *Dizionario di retorica e di stilistica*, Milán, Arnoldo Mondadori Editore, 1978.

Moreno Durán, R. H.: *De la barbarie a la imaginación. La experiencia leída*, Colombia, Tercer Mundo Editores, 1988. 1ª edición: Barcelona, Tusquets, 1976.

Parkinson Zamora, Lois: *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México, FCE, 1994. Edic. original: *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*, Cambridge University Press, 1989.

Pike, Burton: *The image of the city in modern literature*, Princeton University Press, 1981.

Willians, Raymond: *The country and the city*, G. B., The Hogart Press, 1985.

3. Obras sobre literatura y cultura mexicanas

Acevedo Escobedo, Antonio: *La Ciudad de México en su novela*, México, DDF, Colección Popular Ciudad de México, nº 3, 1973.

Agustín, José: *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, col. Espejo de México, 1990.

-----: *Tragicomedia Mexicana 2. La vida en México de 1970 a 1982*, México, Planeta, col. Espejo de México, 1992.

Arias-Campoamor, J. F.: *Novelistas de Méjico. De Lizardi al 1950*, Ediciones Cultura Hispánica, col. Hombres e Ideas, 1952.

Azuela, Mariano: *Cien Años de Novela Mexicana*, México, Ediciones Botas, 1947.

Bisbal, M^a Teresa: *Los novelistas y la Ciudad de México 1810-1910*, México, Ediciones Botas, 1963.

Brushwood, John S.: *La novela mexicana (1967-1982)*, México, Grijalbo, 1984.

-----: *México en su novela*, México, FCE, Tezontle, 1992. 1^a edición en español, FCE, 1973; 1^a edic. en inglés, 1966: *México in Its Novel. A Nation's Search for Identity*.

Bustos Cerecedo, Miguel: *La ciudad de México en la poesía*, México, DDF, Col. Popular Ciudad de México, n^o 21, 1974.

Campos, Julieta: *Oficio de leer*, México, FCE, 1971.

Campos, Marco Antonio: *Siga las señales*, México, Premiá Editora, 1989.

Carballo, Emmanuel: *Narrativa mexicana de hoy*, Barcelona, Alianza Editorial, 1969.

-----: *Bibliografía de la novela mexicana del siglo XX*, México, UNAM, Materiales de extensión universitaria. Serie Textos 2, 1988.

-----: *Notas de un francotirador*, México, Gobierno del Estado de Tabasco, ICT, Col. Creación/Ensayo, 1990.

-----: *Historia de las letras mexicanas en el siglo XIX*, México, Univ. de Guadalajara/Xalli, 1991.

-----: *Protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX (1965-1986)*, México, Edit. Porrúa, Colección "Sepan Cuántos...", 1994.

Carvajal, Rogelio: "Y después del 68 qué...", en *Memorias del segundo encuentro nacional de jóvenes escritores*, México, UNAM-UAP, 1983.

- Carrera, Mauricio: *Las de cajón y otras preguntas (entrevistas a escritores)*, México, Univ. Pedagógica Nacional, "Los cuadernos del acordeón", 20, año 3, vol. 3, 1992.
- Castellanos, Rosario: *Juicios Sumarios*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz, México, 1966.
- Civeira Taboada, Miguel: *La ciudad de México en 500 libros*, México, DDF, Col. Popular Ciudad de México, n° 6, 1973.
- Chiu-Olivares, M° Isela: *La novela mexicana contemporánea (1960-1980)*, Madrid, Pliegos, 1990.
- Dallal, Alberto: *Narrativa de hoy. Técnica e identidad*, México, UNAM, Textos n° 13, p. 41, 1979.
- Domínguez Michael, Christopher: *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, México, FCE, 1991. 2ª edición aumentada, México, FCE, 1997.
- Domínguez Michael, Christopher y José Luis Martínez: *Literatura mexicana del siglo XX*, México, Conaculta, 1995.
- Foster Merlin, H., Julio Ortega (edit.): *De la crónica a la nueva narrativa, coloquio sobre literatura Mexicana*, México, Oasis, 1986.
- García Saldaña, Parménides: *En la ruta de la Onda*, México, Edit. Siglo XXI, 1971. México, Edic. Diógenes, 1972.

Glantz, Margo: *Esguince de cintura*, México, Conaculta, 1994.

-----: *Repeticiones: ensayos sobre literatura mexicana*, Xalapa, Veracruz, Univ. Veracruzana, 1979.

González Peña, Carlos: *Novelas y novelistas mexicanos. La crítica literaria en México*, México, UNAM, 1987.

González Guerrero, Francisco: *En torno a la literatura mexicana. Recensiones y ensayos*, México, SepSetentas, n° 286, 1976.

Guerrero, Francisco Javier: *La cultura nacional y la literatura urbana*, México, INAH, 1989.

Kohut, Karl (ed): *Literatura mexicana hoy: del 68 al ocaso de la revolución*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991; Madrid, Iberoamericana, 1995.

-----: *Literatura mexicana hoy II: los de fin de siglo*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.

Langford, Walter M.: *La novela mexicana. Realidad y valores*, México, Diana, 1975.

Lara Valdez, Josefina y Russell M. Cluff (comp.): *Diccionario bio-bibliográfico de escritores de México. Escritores nacidos entre 1920-1970*. México, Centro Nacional de Información y Promoción de la Literatura, INBA, Brigham Young University, 1994.

López Bonilla, Guadalupe: *La novela urbana en México: 1958-1968. Josefina Vicéns, Luisa Josefina Hernández, Vicente Leñero, Fernando del Paso*, Univ. of California, San Diego, Degree PHD, 1991.

- Martínez, José Luis: *Literatura mexicana siglo XX, 1910-1949*, México, Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, n° 29, 1990. 1ª edic. México, Antigua Librería Robredo, 1949.
- Martínez, Jorge: *La novela de la adolescencia en México*. (Tesis), Univ. of California, Irvine, 1982.
- Melgoza, Arturo: *Modernizadores en la narrativa mexicana*, México, SEP-KANTÚN, 1984.
- Messmacher, Miguel: *México: Megalópolis*, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.
- Mier, Luis J. y Dolores Carbonell: *Periodismo interpretativo*, México, Trillas, 1989.
- Miliani, Domingo: *La realidad mexicana en su novela de hoy*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1968.
- Miller, Beth: *A la sombra del volcán. Conversaciones sobre la narrativa mexicana actual*, Univ. de Guadalajara, Univ. Veracruzana, CONACULTA, INBA, 1990.
- Monsivais, Carlos: *Lo fugitivo permanece*, (antología de cuentos), México, Cal y Arena, 1984.
- Muñoz, Mario: *Memoria de la palabra. Breve antología* (cuento), México, Textos de Difusión Cultural, Serie Antologías, INBA, UNAM, CONACULTA, 1994.

Ocampo, Aurora M^a (comp.): *La crítica de la novela mexicana contemporánea*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981.

Patán, Federico: *Los nuevos territorios*, México, UNAM, 1992.

-----: *Contrapuntos*, México, UNAM, Textos de Difusión Cultural, Serie Diagonal, 1989.

Peña, Luis: *Escritura en escisión. Aproximación al perfil narrativo de la literatura mexicana. (1958-1969)*, México, Cuadernos del Centro, Centro de Investigaciones Humanísticas, Univ. Veracruzana, 1990.

Prado Velázquez, Ernesto y Aurora M^a Ocampo: *Diccionario de escritores mexicanos*, (con Panorama de la Literatura Mexicana a cargo de M^a del Carmen Millán), México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1967.

Quirarte, Vicente: *Viajes alrededor de la alcoba*, Monterrey, Gobierno del Estado de Nuevo León, México, 1993.

Reyes, Alfonso: "Palinodia del polvo", *Obras Completas de Alfonso Reyes*, México, FCE, vol. XII, 1960.

Rodríguez Plaza, Joaquina: *De poetas, cronistas y novelistas en los siglos Mexicanos*, México, UAM, vol. IV, n^o 10, 1983.

Sáinz, Gustavo: *Jaula de palabras. Una antología de los nuevos narradores Mexicanos*, México, Grijalbo, 1980.

Schaffer, Susan Carol: *Prose fiction on the Onda generation in México*, (tesis), Univ. of California, Los Ángeles, 1981.

Sefchovich, Sara: *México país de ideas, país de novelas. Una sociología de la literatura mexicana*, México, Grijalbo/Enlace, 1987.

Sommers, Joseph: *La novela mexicana moderna: Yáñez, Rulfo, Fuentes*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1969.

Teichmann, Reinhard: *De la Onda en adelante, conversaciones con veintiún novelistas*, México, Edit. Posada, 1987.

Torres, Vicente Francisco: *Esta narrativa mexicana. Ensayos y entrevistas*, México, Edit. Leega, 1991.

Tovar de Arechederra, Isabel y Magdalena Mas (comp.): *Metrópoli cultural*, México, DDF, Conaculta, Univ. Iberoamericana, Ensayos sobre la Ciudad de México, vol. V, 1994.

Trejo Fuentes, Ignacio: *Segunda Voz*, México, UNAM, 1987.

Ward, Peter M.: *México: una megaciudad. Producción y reproducción de un medio ambiente urbano*, México, CONACULTA, Alianza Editorial, 1991.
Edic. original: *Mexico city. The production and reproduction of an urban enviroment*, Londres, Belhaven Press, 1990.

Crónica de la Ciudad de México

Carballo, Emmanuel y José Luis Martínez: *Páginas sobre la Ciudad de México*, México, Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 1989.

Careaga, Gabriel: *La ciudad enmascarada*, México, Cal y Arena, 1992.

García Canclini, Néstor: *La ciudad de los viajeros*, México, CONACULTA.

Encuentros con la Ciudad de México, Crédito Mexicano, SNC, Miguel Ángel Porrúa, 1986.

Espinosa López, Enrique: *Ciudad de México, Compendio cronológico de su desarrollo urbano 1521-1980*, México, 1991.

Motis, Irene Elena: *La vida en la ciudad de México en las primeras décadas del siglo XX*, México, Porrúa, 1973.

Ponce de León: *Anecdotario de la Ciudad de México*, México, Secretaría de Obras y Servicios, Colección Popular Ciudad de México, 1973.

Sotomayor, Arturo: *La capital y sus personajes*, México, M.A. Porrúa Editor, Col. Aniversario, 1987.

Tovar de Teresa, Guillermo: *La Ciudad de los Palacios. Crónica de un patrimonio perdido*, México, Fund. Cult. Televisa, 2 vol., 1990.

Del Valle Arizpe, Artemio: *Historia de la Ciudad de México según los relatos de sus cronistas*, México, Col. D.F., 1988.

HEMEROGRAFÍA

Acta Literaria

Universidad de Concepción, Chile.

Cánovas, Rodrigo: "Siete ciudades, siete destinos", n° 19, 1994, p. 17-36.

Revista Blanco Móvil

México

González Gamio, Ángeles: "La literatura en la historia de la Ciudad de México",
Número especial para el Dpto. del Distrito Federal: "Literatura de la
Ciudad de México. Crónicas y Cuentos", N° 69, 1996, pp. 3-5.

Casa de las Américas

La Habana

Sarusky, Jaime: "Sobre héroes y tumbas de Ernesto Sábato", n° 26, mayo, 1964.

Fornet, Ambrosio: "La ciudad y los perros", n° 26, mayo, 1964.

Carballo, Emmanuel: "La prosa narrativa en México", n° 28, enero-abril, 1965,
pp. 3-17.

Número especial: "Cuarenta nuevos escritores mexicanos", vol. XXXV, n° 197,
oct-dic, 1994.

Casa del Tiempo

México

Krauze, Ethel: "De la epopeya a la lírica en la literatura mexicana", n° 49-50,
febrero-marzo, p. 64.

Vallarino, Roberto: "Algunas ideas sueltas sobre la literatura mexicana de hoy",
n° 49-50, febrero-marzo, p. 66.

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana

Perú

Vidal, Luis Fernando: "La ciudad en la narrativa peruana", año XIII, n° 25,
Lima, 1er. semestre de 1978, pp. 17-39.

Kristal, Efraín: "Del indigenismo a la narrativa urbana en el Perú", año XIV, n°
27 Lima, 1er. semestre de 1988, pp. 57-74.

Revista Critical Inquiry

The University of Chicago Press

Mitchell, W.J.T.: "Spatial form in literature: Toward a general theory", n° 6,
Spring, 1980, pp. 536-567.

Cuadernos de Marcha

Rufinelli, Jorge: "Notas sobre la novela en México, 1975-1980", 2° época, año
III, julio-agosto 1981.

Cuadernos Hispanoamericanos

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Homenaje a Onetti, n° 292-294, octubre-diciembre, 1974.

Foster, Ricardo: "Borges y Benjamin. La ciudad como escritura y la pasión de la
memoria", n° 505-507, (Homenaje a Jorge Luis Borges), julio-septiembre,
1992, pp. 507-523.

La Cultura en México / Suplemento de Siempre!

México

Melo, Juan Vicente: "La mafia son los otros", n° 642, 13-X-1965.

García Ponce, Juan: "¿Qué pasa con la novela en México?", 18-X-1972, pp. II- V.

Villegas, Paloma: "Nueva narrativa mexicana 1965-1973", n° 625, 30-I-1974,
pp. II-IX.

Aguilar Camín, Héctor: "La cultura mexicana de los setenta", 27-VIII-1975,
pp. II-IX.

Manjárrez, Héctor: "El cuerpo en el D. F.", 2-IV-1975, pp. II-VIII y 9-IV-1975,
pp. III- IX.

Castañón, Adolfo: "Y tus hombres, Babel, se envenenarán de incompreensión...
(La narrativa mexicana en los años setenta", n° 743, 4-V-1976, p. II-X,
(ver también 28-IV-1976).

Monsiváis, Carlos: "Con las confrontaciones del 68 empezó todo", n° 1541,
30-VI-1982, pp. 12-13.

Diálogos

México

Agustín, José: "¿Cuál es la Onda?", n° 55, enero-marzo, 1974, p.12.

Diorama de la Cultura / Suplemento de Excelsior

México

Millán, Josefina: "Gustavo Saíinz: el humor o el suicidio", 24-XI-74, p. 4.

Azuela, Arturo: "El desencanto permea la novela urbana", 7-VIII-1981.

Bermúdez, M^a Elvira: "Tránsito de la novela rural a la urbana", 3-V-1985.

La Experiencia Literaria

México

Quirarte, Vicente: "Elogio de la calle: Para una geografía literaria de la Ciudad
de México, Año, 1, n° 1, septiembre, 1993, pp. 115-123.

El Gallo Ilustrado / Suplemento de El Día

México

Beristain, Elena: "Tendencias actuales de la novela mexicana", 25-II-1968,
p. 2.

Revista Iberoamericana

Univ. de Pittsburgh

Ribadeneira, Edmundo: "La otra narrativa de Alfredo Pareja Diezcanseco",
n°144-145, vol. LIV, julio-diciembre, 1988.

Pareja Diezcanseco, Alfredo: "Los narradores de la Generación de los 30: el
grupo de Guayaquil", N° 144-145, vol. LIV, julio-diciembre, 1988.

Domínguez Michael, Christopher: "Notas sobre mitos nacionales y novela
mexicana", vol. LV, enero-junio de 1989, n° 148-149. N° especial
dedicado a las letras mexicanas del siglo XX.

Insula

España

Campos, Jorge: "Letras de América. Narradores mexicanos I. De Rubén Darío a
Luis Spota", n° 266, junio, 1969, p. 11.

-----: "Letras de América. Narradores mexicanos II. De Sergio Galindo a José
Agustín", n° 271, p.11.

N° monográfico: "Águila o sol. Prosa mexicana I", año LII, noviembre, 1997.

La Jornada

México

Peralta, Braulio: "El desfile del amor, mi respuesta ... Entrevista a Sergio Pitol",
12-IV-1985, p.25.

Blanco, José Joaquín: "El novelista que no sabe nada", 15-IV-1985, p.22.

La Jornada Semanal / Suplemento de La Jornada

México

Erasto Cortés, Jaime: "Puga, Ramos y Martín del Campo. La concepción
novelística de tres escritores mexicanos", Nueva Época, n° 111,
28-VII-1991, pp. 42-44.

Trujillo Muñoz, Gabriel: "La narrativa finisecular: Guía para turistas", n° 252, 10-IV-1994, pp. 18-23.

Quemain, Miguel Angel: "Entrevista con Armando Ramírez", n° 298, 26-II-1995, pp. 26-31.

Villarreal, Rogelio: "Rebelión en el basurero", n° 298, 26-II-1995, p. 32-37.

García Canclini, Néstor: "Ciudad invisible, Ciudad vigilada", n° 115, 18-V-97, pp.6-7.

Garibay, Leñero, Morábito: "La ciudad posible", 29-VI-1997.

Revista Memoria de Papel

México

Torres, Vicente Francisco: "Novela mexicana. De la onda a nuestros días", Año 2, n° 3, abril, 1992, pp. 132-142.

Trejo Fuentes, Ignacio: "Al filo de una apuesta", Año 2, n° 3, abril, 1992, 143-147.

México en la Cultura / Suplemento de Novedades

México

Sainz, Gustavo: "La novela", n° 823, 27-XII-1964, p. 3-10.

-----: "Un novelista enjuicia a sus colegas", 30-XII-1973.

Alatriste, Sealtiel: "Que veinte años no es nada", agosto, 1990.

Modern Fiction Studies

The Purdue University, Indiana

Número monográfico: *The modern novel and the city*, vol. 24, n° 1, spring 1978.

El Nacional-Revista Cultural

México

Avilés Fabila, René: "Otra vez lo de fin de año: un balance de la novela", 28-XII-1969, p. 4.

Bermúdez, M^a Elvira: "Novelas recientes", n° 158, 6-II-1972, p. 2.

Ariceaga, Alejandro: "¿Qué pasa con la creación literaria de los jóvenes?", n° 25, 11-III-1973, pp. 2-15.

Guzmán Burgos, Francisco: "Cantos a la ciudad", 19-I-1995.

Nexos

México

Blanco, José Joaquín: "Aguafuertes de la narrativa mexicana 1950-1980", n° 56, agosto, 1982, pp.24-39.

Número 150, Año 13, vol. XIII, junio, 1990: *La crónica de un día cualquiera. Ciudad de México.*

Pacheco, José Emilio: "La ciudad de la novela", agosto, 1990, pp. 81-88.

Brushwood, J. S.: "La apertura y el pasado. Un sexenio en la novela mexicana", Año 17, vol. 17, n° 204, diciembre, 1994, pp. 95-99.

Patán, Federico: "Los libros de 1994", Año 17, vol. 17, n° 204, diciembre, 1994, pp. 100-102.

Nueva Narrativa Hispanoamericana

Sommers, J.: "Temas y perspectivas en la novela mexicana", vol. III, n° 2, Nueva York, 1973.

La Palabra y el Hombre

México

Números 53, 54, 55. Univ. Veracruzana, Xalapa, Veracruz, enero-junio, 1985.

Revista Poligrafías

México

Zubiaurre-Wagner, M^a Teresa: "Hacia una nueva percepción del espacio urbano: la ciudad como extrañamiento y como nostalgia", I, 1996, pp. 199-217.

Plural

México

Brushwood, J. S.: "Fuentes y Saínz: la transformación narrativa", 2^a época, n^o 116, mayo, 1981, pp. 18-20.

Hernández Viveros, Raúl: "Tendencias actuales de la novela mexicana", n^o 179, Marzo, 1986.

Richards, Timothy: "Luis Arturo Ramos y la novela de la vuelta a la provincia", n^o 19, enero, 1987, pp. 28-32.

Marquet, Antonio: "Ojerosa y pintada y La región más transparente. Dos visiones de la ciudad de México en los años cincuenta", n^o 193, octubre, 1987, pp. 22-31.

Proceso

México

Rivera J., Héctor: "La ciudad de México en la narrativa mexicana: de la visión idílica al apocalipsis", n^o 1004, 29-I-96, pp. 52-57.

Sábado / Suplemento de UnomasUno

México

Trejo Fuentes, Ignacio: "La narrativa en 1982", 1-I-1983.(ver también p.6)

Agustín, José: "Midnight Rambler", 22-IX?-1984, p.8.

Sada, Daniel: "En el norte no hay paisaje, por eso todo se añora", 25-agosto-1986, p.23.

Texto Crítico

México

Martín del Campo, David: "26º capítulo de una novela urbana inexistente", nº 29, 1984.

Revista Literaria Tijuana

México

Montero, Sergio: "Literatura mexicana de los setenta", Baja California, nº3?

Universidad de México

México

Campos, Julieta: "La imagen en el espejo", agosto, 1964, pp. 9-14.

G. Velázquez, Jaime: "¿Qué pasa con la literatura?", abril, 1984, pp. 3-12.

Nº 503, diciembre, 1992: *Ciudad de México en 1950*

Vía Libre

México

Erasto Cortés, Jaime: "El nuevo regionalismo...", nº 6, junio, 1988, Xalapa.

Revista La vida literaria

México

Pacheco, José Emilio: "Narrativa joven de México. Cosas del fluor...", octubre, 1990, p. 9.

Espejo, Beatriz: "La novela", noviembre-diciembre, 1970, pp. 26-29.

Vuelta

México

Campos, Julieta: "Plaza de Santo Domingo: Propio de la noche", nº 13, diciembre, 1977, pp.40-42.

Paz, Octavio: "Escombros y semillas", vol. 9, nº 108, noviembre, 1985, pp. 8-10.

The Yale Review

EE.UU

Brooks, Peter: "Romantic Antipastoral and Urban Allegories", Yale University,
autum 1974, pp. 11-26.