

ALEGORÍAS DE TIEMPO Y ESPACIO EN *MATERIA DISPUESTA* Y *EL MIEDO A LOS ANIMALES*

Podría decirte de cuántos peldaños son sus calles en escalera, de qué tipo los arcos de sus soportales, qué chapas de zinc cubren los tejados; pero ya sé que sería como no decirte nada. La ciudad no está hecha de esto, sino de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado [...] Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas.

ITALO CALVINO.*

Durante el fin del siglo XX en la literatura mexicana maduraron varias tendencias literarias de los años anteriores, pero también florecieron diversos relatos y estilos que respondían a las situaciones políticas y sociales que se vivían en nuestro país. Con esta premisa, analizo dos novelas publicadas en la última década del siglo pasado, por autores que se encuentran hoy en su etapa de madurez: *Materia dispuesta* (1996), de Juan Villoro, y *El miedo a los animales* (1995), de Enrique Serna.¹

* Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, [trad. Aurora Bernárdez], Siruela, Madrid, 1998 (Biblioteca Italo Calvino), pp. 25-26.

1 Enrique Serna, *El miedo a los animales*, Joaquín Mortiz, México, 1995; Juan Villoro, *Materia dispuesta*, Alfaguara, México, 1996. El orden en que presento las novelas es contrario al cronológico de publicación, porque obedezco al orden cronológico de sus respectivas diégesis, como se verá.

Me centraré en dos elementos de la forma, consustanciales al género novelístico e indisolubles entre sí: el tiempo y el espacio. Bajtín define esta combinación como “la conexión intrínseca de relaciones temporales y espaciales que son artísticamente representadas en la literatura”, e incluso toma prestado de las matemáticas el término “cronotopo”² para significar la inseparabilidad de estas entidades. Sin embargo, hay que tomar en cuenta la multiplicidad de cronotopos posibles no sólo en la realidad extratextual, sino en la literatura. Si en el primer caso, el número es inmensurable y eterno, en el caso de la ficción las posibilidades crecen geoméricamente hasta el infinito, porque cada momento histórico enmarcado por sus condiciones físico-sociales (es decir, cada cronotopo real), puede ser representado por la ficción de mil modos diferentes, uno por cada escritor, por cada estado de ánimo o interés de ese autor, según también, lo que en cada caso se proponga quien escriba, o según las condiciones histórico-artísticas en las que se encuentre inmerso. En otras palabras, en el eje diacrónico la sucesión de cronotopos puede durar tanto como la historia misma, y en el eje sincrónico la producción de esos cronotopos en la ficción puede ser infinita también.

Por otra parte, en el caso de una novela en particular, cuyas posibilidades cronotópicas están delimitadas de forma definitiva, dado que la obra se ocupa de un número finito y relativamente pequeño de coordenadas, pueden identificarse varios apareados de tiempo y espacio: los cronotopos tex-

tuales, intradieгéticos y extradieгéticos. Cada uno puede corresponder a diferentes códigos de análisis en la novela, por ejemplo al código sémico, si las relaciones entre tiempo y espacio tematizan significados; al código simbólico; al funcional, según la organización de las secuencias o capítulos, como veremos más adelante, o al código cultural, si se toman en cuenta el tiempo y el espacio en que la obra fue creada.³

Así, mis objetivos son, primero, recorrer los diferentes cronotopos de las novelas para aprehenderlas mediante un proceso de contraste. En segundo lugar, reconocer los efectos estilísticos y temáticos que las condiciones históricas de los autores necesariamente reflejan en sus obras; es decir, identificar en ambas novelas las marcas finiseculares que den cuenta de las reacciones de los autores ante su entorno. En primer lugar, y para demostrar en su nivel más inmediato la relación espacio-temporal y sus consecuencias, contrastaré los espacios textuales de las dos novelas para mostrar cómo la distribución de éstos influye en uno de los aspectos más sensibles del tiempo: el ritmo.⁴

Es evidente que *El miedo a los animales* tiene una cantidad menor de material y, por lo tanto, de espacio textual, que *Materia dispuesta*,⁵ distribuido, sin embargo, en más del doble de capítulos, lo que necesariamente resulta en capítulos más cortos que dan la impresión de un ritmo más acelerado en la lectura. Estas características no deben tomarse a la ligera en un análisis porque: “la novela, de forma global, se presenta, pues, como una red más o

2 Bajtín señala que este término (espacio-tiempo) se emplea en matemáticas y se introdujo como una parte de la teoría de la relatividad de Einstein, en Bernhard F. Scholz, “El concepto del cronotopo en Bajtín: notas sobre la conexión kantiana”, Ramón Alvarado y Lauro Zavala (comps.), *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, UAMX-BUAP, México, 1993, p. 283.

3 Tomo esta serie de códigos de Roland Barthes, *S/Z*, 9ª ed., Siglo XXI, México, 1997.

4 Este resultado de la distribución del texto en el espacio textual corresponde a lo que Barthes propone como código funcional.

5 Por una parte, *Materia dispuesta* comprende 311 páginas agrupadas en 7 capítulos, mientras que *El miedo a los animales* se desarrolla durante 269 páginas comprendidas en 15 capítulos. Este hecho aparentemente circunstancial y sin consecuencia, me parece sintomático porque responde a las necesidades organizativas de cada obra y determina los ritmos que en ellas se emplean. Hay una diferencia notable en el promedio de páginas por capítulo entre ambas novelas, mientras *Materia...* ofrece una media de 44 páginas por capítulo, *El miedo...* tiene sólo 18, es decir, menos de la mitad. En esta diferenciación intervienen criterios editoriales como el número de caracteres por línea y la cantidad de líneas por página, lo que podría modificar las cantidades estimadas si estos criterios fuesen iguales en ambos libros (algo que no sucede por tratarse de casas editoriales distintas).



menos compacta de correspondencias interiores, de llamadas de atención, de ecos que el analista se empeña en desvelar para comprender su unidad orgánica" (Bouerneuf y Ouellet, 1989: 80).

El espacio textual y la expresión temporal que provoca, es decir, el ritmo, tienen una relación estrecha con los temas que cada novela contiene y, sobre todo, con el tiempo diegético.

En el caso de Villoro, el tiempo de la diégesis es relativamente fácil de identificar, pues narra los 28 años de la vida del protagonista enmarcados con claridad por los dos terremotos más destructivos de la ciudad de México, el de 1957 y el de 1985.

Por lo que se refiere a la novela de Serna, el manejo del tiempo diegético es un tanto dispar, puesto que en mi opinión pueden identificarse con relativa claridad los días que transcurren (9, según mi

lectura) entre los capítulos 1 y 10; pero a partir del capítulo 11 la narración se condensa y las marcas temporales tienen menor claridad, hasta que finalmente en los capítulos 14 y 15 transcurren varios meses, o tal vez años (tiempo suficiente para que el protagonista sea condenado a prisión, escriba una novela, gane un premio, salga de la cárcel, se convierta en escritor y decida regresar a la policía). Estos cambios en el flujo temporal obedecen, como ya había dicho, a las necesidades de la diégesis, es decir, ya no es menester seguir paso a paso la vida de Evaristo porque ya ha terminado la persecución. En la cárcel no sucede nada de un dinamismo tal que precise un ritmo acelerado.

En el caso de *Materia dispuesta*, el ritmo es más lento y más constante porque simula la evolución (aunque tal vez, por sus características, debería decirse "la involución") que sufre el protagonista. Esto se encuentra muy bien representado en el manejo del lenguaje, específicamente en el uso de las personas gramaticales que cambian de la subjetividad a la objetividad para simbolizar el paso del tiempo y por lo tanto la maduración. Los tres capítulos iniciales están narrados en primera persona, mientras que los tres capítulos finales aparecen en tercera. El capítulo medio, de donde tomo el siguiente ejemplo, alterna ambas personas gramaticales, simulando no sólo el cambio de voz que los varones sufren en la pubertad, sino un cambio más profundo, que tiene que ver con la forma como se ve el mundo conforme se va madurando:

No tenía coche y le había pedido a un compañero de su sociedad teosófica que nos llevara [habla Mauricio, en primera persona]. Entre ellos estaba prohibido decir sus verdaderos nombres. Creo que el conductor se llamaba Tehui; en todo caso, Mauricio estaba seguro de que a su tío le decían Tizoc. [El mismo Mauricio finaliza el párrafo hablando de sí en tercera persona.] (p. 129).

En *El miedo...* prevalece el ritmo acelerado de la persecución que sufre Evaristo, e incluso cuando está de vacaciones en Acapulco, y luego, cuando está preso, la cantidad de acontecimientos que se describen es tan grande, que da la impresión de que el ritmo se mantiene, a pesar de que se ha operado un cambio en el tiempo diegético y ya no se narran sucesos diarios, sino que han tenido lugar durante años. Es decir, en los dos casos, el establecimiento de un ritmo narrativo (y por lo tanto de un ritmo de lectura) forma parte del conjunto de significados contenidos en la novela, en una escala que tiene la misma importancia de otros elementos, como personajes y acciones, por ejemplo.

Por otra parte, tenemos el cronotopo en el que suceden las diégesis, y para analizarlo con mayor precisión utilizaré los conceptos greimasianos de espacio tópico, paratópico y utópico.⁶

Ambas novelas coinciden al presentar a la ciudad de México como su espacio tópico, es decir, el lugar donde se manifestará sintácticamente la transformación de los protagonistas entre sus estados inicial y final; sin embargo, hay que precisar que *Materia dispuesta* se inicia al final de una época relativamente próspera de la nación mexicana, cuando la ciudad apenas comenzaba a crecer y a adueñarse de zonas que antes eran periféricas. Al respecto, José Agustín recuerda:

En 1953 *La ilusión viaja en tranvía* entre otras cosas nos mostraba el nuevo paisaje urbano:

grandes edificios, avenidas sobre los viejos ríos, flores uruchurtianas y una expansión que devoraba los cuatro puntos cardinales; en el sur, por ejemplo, los otrora pueblos de Mixcoac, Coyoacán y San Ángel ya se habían integrado a la ciudad y sólo Tlalpan, Tepepan y Xochimilco parecían un tanto retirados. (José Agustín, 1992: 138)

Terminal Progreso es precisamente un barrio aún más lejano del centro de lo que es Xochimilco. Es allí donde se ubica la infancia del protagonista, pero el desarrollo de la diégesis hará conmensurables las evoluciones paralelas de la ciudad (junto con su sociedad) y del personaje, de modo que conforme transcurra su vida, Mauricio irá desplazándose de la periferia al centro y el espacio irá cambiando. Esto significa que hay un doble movimiento: el de la subjetividad del personaje, que evoluciona y transita de la infancia a la vida adulta, y el del paisaje urbano que evoluciona y madura, como si retratara el crecimiento del protagonista. Mauricio es un personaje simbólico cuyo desarrollo se refleja en el espacio social (el México –intradiegético– de los años sesenta a ochenta), de manera que lo presentado en el texto no corresponde directamente a la realidad extradiegética, sino que ésta se ha pasado por el tamiz del autor real, del autor implícito y del ser del mismo personaje antes de convertirse en una diégesis. Así, la evolución social que la novela nos hace inferir, es consecuencia del desarrollo de Mauricio, mientras que éste, en tanto personaje, se encuentra determinado por el contexto histórico del autor real.⁷

En el caso de *El miedo a los animales*, el espacio tópico sigue siendo la ciudad, aunque la ubicación temporal es posterior a *Materia dispuesta* (de hecho el cronotopo heterotópico inicial de la novela de Serna se traslapa con el cronotopo heterotópico final de la novela de Villoro).⁸ Por eso creo que puede considerarse la novela de Serna como una conti-

6 Estos tres términos, así como el de "espacio heterotópico", están incluidos en A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid, 1982.

7 Cuando analice los espacios paratópicos explicaré estas correspondencias.

8 Utilizo juntos los conceptos de Bajtin y de Greimas, quien entiende espacio heterotópico como el anterior y el posterior al tópico donde tiene lugar la transformación, el relato en este caso.

nuación cronotópica de la novela de Villoro. Más adelante demostraré cómo algunas preocupaciones de éste son retomadas por aquél. En todo caso, es la ciudad el espacio donde se manifiestan las transformaciones de ambos personajes: Evaristo aparece, desde su estado heterotópico inicial como un hombre castrado en el sentido psicológico más optimista del término,⁹ y lo que siempre ha ambicionado es un conocimiento literario mayor del que tiene y un *status* cultural que lo hagan sentirse realizado.

Por otra parte, Mauricio es presentado desde su etapa infantil, y lo que tendrá que lograr al final del relato será su despertar sexual y la independencia de la figura paterna.

Para que ambos personajes puedan alcanzar sus objetivos será necesario que pasen por un cierto número de pruebas. Los espacios donde se enfrentan estas pruebas y se adquiere la capacidad para llegar a una meta, han sido definidos por Greimas como espacios paratópicos. Aunque no haré un recuento exhaustivo de ellos, me parece conveniente hacer algunas observaciones generales.

Por lo que se refiere a *Materia dispuesta*, estos espacios están claramente distribuidos con criterios genéricos. Los lugares donde Mauricio adquiere la experiencia necesaria para acceder a su madurez son de carácter privado, sexual y urbano si pertenecen a los personajes masculinos. Tenemos, por ejemplo, al padre, a quien Mauricio recuerda siempre en el baño, en las habitaciones con sus amantes, o bien, relacionado con los autos y los edificios.¹⁰

Debemos recordar también el fallido rito de iniciación en el burdel, que se relaciona con otro personaje masculino: el tío Roberto-Tizoc.

Pero si los espacios son femeninos, se trata de lugares cerrados aunque no privados (como la cocina) y rurales. Incluso Clarita, que vive en el ámbito urbano, es poseedora de un espacio clausurado en el que recibe a Mauricio para "protegerlo".¹¹

Por otra parte, la ubicación temporal de los espacios paratópicos guarda una correspondencia con sucesos extratextuales, lo que da la sensación de fidelidad a la historia real del México reciente.¹² Por ejemplo, *Materia dispuesta* insiste en la descomposición social y la obsolescencia de las instituciones nacionales, y según José Agustín, éstos eran sentimientos populares a finales de los cincuenta a causa de la agonía de un modo de ser y de vivir en México:

El autoritarismo en las familias, escuelas, empresas e instituciones; la paulatina pérdida de eficacia de la iglesia católica para proporcionar estabilidad psicológica a las masas, la estrechez de criterio propiciada por el anticomunismo, que fomentaba la irracionalidad y la recurrencia de métodos represivos, era considerada como una forma imbatible en el trato a los jóvenes. Los valores tradicionales cada vez se diluían más ante la pérdida de sustancia y se convertían en ejercicios de pésima retórica, demagogía o, peor aún, en lo que George Orwell, el Revueltas de los ingleses, lla-

9 Evaristo padece sentimientos de inferioridad e indignidad frente a los intelectuales; además, fracasa durante sus investigaciones, pero estos mismos sentimientos serán un motor para que luche por conseguir eso que le hace falta.

10 El supuesto gusto de Jesús por la charrería no es una contradicción, pues no entra en el lienzo charro por su propia iniciativa, sino por insistencia de Rita; además, las reuniones se describen con características ambiguas: "se sentaban en equipales de cuero, pedían una botana y hablaban de sus ropas con una coquetería sin freno —comparaban cinturones piteados, corbatines de seda, botones de hueso—." (*Materia dispuesta*, p. 60.)

11 Como no ha "despertado", Clarita debe encerrarlo hasta que deje de dormir. "Clarita consideraba que las puertas existen porque se cierran. Le avisaron de mi sonambulismo y esto le dio pretexto para 'protegerme' " (p. 96). Esto funciona como una prolepsis del final, donde Mauricio alcanza la madurez en un espacio cerrado y, por lo tanto, identificado con lo femenino.

12 La diégesis se ubica entre los sexenios de López Mateos y Miguel de la Madrid. Hago esta aclaración, porque seguiré el mismo criterio al ubicar la novela de Serna; además, los datos que pongo como ejemplos están tomados de la obra de José Agustín, quien organiza su información con base en la sucesión de los presidentes de la República.

maba “doble pensar”: hacer valer las contradicciones más aberrantes o, simplemente, decir una cosa para hacer exactamente lo contrario. (José Agustín, 1992: 149)

Esta situación llegó a su límite una década después, justo cuando en el terreno literario surgían las novelas de la onda, que:

Para los jóvenes representaron una “educación sentimental”, una señal de identidad, expresión de sí mismos y la conciencia de que debían ser protagonistas y no meros espectadores; los jóvenes empezaban a darse cuenta de que la vida en México les quedaba chica: era demasiado formalista, paternalista-autoritaria, prejuiciosa e hipócrita, con criterios morales dignos del medioevo que desgastaban precipitadamente el culto católico, con metas demasiado materialistas y envueltas en corrupción. La llamada “brecha generacional” había abierto una distancia terrible entre jóvenes y adultos (*Ibid.*: 243).

En otro ámbito, la ineficaz respuesta de la Iglesia a las necesidades de la sociedad, motiva la aparición de grupos no católicos como al que pertenece el tío Roberto-Tizoc.

Se iniciaba la nefasta dianética entre la clase media urbana. Y, estimulados por el jipismo, surgían numerosos grupos esotéricos o teosóficos.

Todo representaba vías alternas para la religiosidad de la gente, y eran muestras contundentes de la pérdida de eficacia de la iglesia católica como salvaguarda del equilibrio psicológico del pueblo. (*Ibid.*: 249)

Por si el problema doméstico fuera poco, hay que recordar que entre finales de los cincuenta y principios de los ochenta, Latinoamérica vivió grandes cambios políticos, como la Revolución Cubana y el golpe de Estado en Chile que asesinó a Salvador Allende. Además, los movimientos estudiantiles de

los años sesenta no tuvieron lugar únicamente en México, la efervescencia de la juventud se había mundializado, y me parece que la represión que esas juventudes tuvieron que soportar es un simbolismo de lo doloroso que puede resultar el tránsito hacia la edad adulta, por eso creo que el crecimiento de Mauricio y los acontecimientos extratextuales relacionados en la novela se reflejan mutuamente.

Por otro lado, para hablar de los espacios paratópicos en *El miedo a los animales*, podría hacerse un mapa de la ciudad con base en la ubicación geográfica de los dos bandos que toman parte en la novela; tal parece que existieran dos ciudades: la cultural, ubicada en el sur (Coyoacán, San Ángel, Ciudad Universitaria), y la ciudad de los dominios policiales, que abarcaría el centro-norte, con los separos de la judicial, los centros nocturnos, las bodegas de libros (o cementerios de la cultura nacional, como se les llama en el texto) y los domicilios de los escritores “lumpen” y del detective.

La ubicación temporal extratextual es precisa, gracias a la mención de los acontecimientos políticos de 1994; aunque la anécdota que da origen al relato pertenezca, *de facto*, al periodo inmediato anterior (1982-1988).¹³

En este caso, igual que en la novela de Villoro, la elección de los espacios paratópicos conlleva un mensaje concreto. Merece especial atención el hecho de que uno de esos espacios sea Chimalistac, ya que éste es el escenario de *Santa*, la novela naturalista mexicana más famosa. Esto tiene un doble significado: por un lado está continuando la tradición cultural del lugar, al ubicar allí a quien en la novela es (irónicamente) uno de los pilares de la cultura nacional (el narcopoeta), y por otro es un guiño al lector (no en balde los cuentos de Lima que Evaristo está leyendo mientras espera, estacionado en la plaza Federico Gamboa de Chimalistac, le parecen naturalistas), porque si la novela policiaca y la naturalista tienen algo en común es su intención utilitaria de

13 Me refiero a los asesinatos de Luis Donald Colosio y Mario Ruiz Massieu, lo que ubica a la novela a finales del sexenio de Carlos Salinas. Sin embargo, el modelo extratextual que Serna utiliza para Lima pertenece al periodo anterior: “El personaje está inspirado en el crítico de arte Alfonso de Nevillate, que en 1986 intercaló en un artículo de *Novedades* varias mentadas a De la Madrid.” Enrique Serna, “Historia de una novela” en *Las caricaturas me hacen llorar*, Joaquín Mortiz, México, 1996, p. 206.

denuncia social.¹⁴ Es como si la novela policiaca tomara la estafeta que le entrega el naturalismo con la esperanza de que sirva para algo, dando a entender que la novela experimental no ha curado en nada las dolencias del cuerpo enfermo de la sociedad mexicana, pues si *Santa* estaba en su apogeo en los veinte y *El miedo a los animales* aparece en los noventa, parece haber siete décadas perdidas, los mismos años de abandono y herrumbre del periódico *El Matutino* para el que trabajaba Lima (y que coinciden con los casi 70 años que entonces tenía el PRI).

Por otro lado, resulta muy interesante comparar las declaraciones que en su tiempo hicieron Eugenio Cambaceres y Federico Gamboa cuando se les acusaba de cultivar el mal gusto en su literatura, con las que Serna hizo un siglo después: "Algunos intelectuales se han ofendido al verse retratados en mi novela, pero si se reconocen es porque son así (Serna) –He copiado del natural, usando mi perfecto derecho (Cambaceres)– Ha visto su caricatura y se indigna; no le place que se lo echen en cara. Prefiere el engaño, las hipocresías (Gamboa)."¹⁵

Además, en la época naturalista también hubo fuertes rivalidades. José Emilio Pacheco apunta:

Goncourt sobresalta a Gamboa cuando le dice que Zola es un ingrato. El joven mexicano suponía que los habitantes del Olimpo estaban libres de envidias y querellas como las que en México silenciaron a Juan de Dios Peza y a Ángel del Campo "Micrós". Si en ese momento Gamboa hubiera podido leer completo el *Journal 1851-1896* se hubiese asombrado de hallar en él la

Gran Pirámide de la malquerencia y el resentimiento disfrazados de amistad.¹⁶

En este ambiente se desarrolla la novela de Balzac, *Ilusiones perdidas*, que trata un tema similar al de la novela de Serna y con cuyo protagonista Evaristo Reyes se identifica fuertemente. Sin embargo, la influencia no parece tan directa; es decir, pueden reconocerse características balzacianas en *El miedo a los animales*, puesto que el mismo autor (real y diegético) las encuentra,¹⁷ pero entre Balzac y Serna se encuen-



14 "Desde Hammett, los escritores estadounidenses de los años veinte y treinta, como los actuales, en este género no inventaron realidad alguna. Sencillamente la describieron e interpretaron. Y es por eso que resulta imposible no ser un poco naturalista y costumbrista en este género: la novela negra se inscribe, por definición, en estos rasgos." Mempo Giardinelli, *El género negro*, UAMI, México, 1996, p. 82.

15 Serna, art. cit. Gamboa y Cambaceres, en Guillermo Ara, "Introducción" en *La novela naturalista hispanoamericana*, Eudeba, Buenos Aires, 1975, pp. 16-17.

16 José Emilio Pacheco. "Mi diario (1892-1939), Federico Gamboa y el desfile salvaje" en *Letras libres*, México, febrero de 1999, núm. 2, pp. 16-21. Es evidente que problemas del tipo que describen Pacheco y Serna han sido moneda corriente en los ámbitos literarios de todos los tiempos; sin embargo, la tendencia general es ocultarlos y dar mayor importancia al ser público del escritor que a su personalidad privada, a la que se confinan todos sus defectos.

17 En el penúltimo capítulo de la novela, Evaristo confiesa haber leído *Ilusiones perdidas* y haberse identificado con el protagonista aunque debe descartarse la posibilidad de que se inspirara en él para escribir, puesto que para cuando Reyes conoce a Balzac, su novela sobre la intelectualidad mexicana se encontraba ya concluida. En "Historia de una novela", Serna dice algo similar al hablar de Lucien de Rubenpré.

tra la generación del medio siglo y, específicamente, Carlos Fuentes. Sergio Pitol afirma:

Los años cincuenta revelaron una nueva e insólita manera de narrar en México. Cualquiera novela posterior que valga la pena, lo sepan o no sus autores, encuentra su origen en aquella década. En 1958 [apenas un año después del inicio de la diégesis en *Materia dispuesta*] apareció *La región más transparente* [...] nuestra literatura rompía sus cadenas. [...] Uno de los prime-

ros comentarios aparecidos en el extranjero sobre la novela fue escrito por C. Wright Mills, el antropólogo social especialista en cuestiones de México, quien en una reseña publicada en el *New York Times* señalaba: "Carlos Fuentes ha creado un paisaje verdaderamente balzaciano. Aquí está todo el caos turbulento, glorioso, sordo e impuro del México contemporáneo" (Pitol, 1998: 31-34). Desde *La región más transparente*, la Ciudad de México se convierte en protagonista literaria, y la novela se la adueña, de modo que a pesar de su "demencial metamorfosis [...] cada vez que algún aconteci-



miento trascendental sucede en el país, la novela se crece y lo introduce con avidez en su vientre." (*Ídem*)

Tanto en el caso de *Materia dispuesta* como en el de *El miedo a los animales*, el tránsito de los protagonistas por entre los espacios paratópicos les dará los elementos necesarios para lo que les espera en el espacio utópico. Este último está definido por Greimas como el lugar donde el héroe accede a la victoria, en la narrativa tradicional se trata de un espacio subterráneo, aéreo o subacuático. En las novelas que analizo, los espacios utópicos son cerrados y excluyentes, constituyen una especie de útero o capullo en el que el embrión del nuevo personaje se desarrollará o realizará alguna acción (posible gracias al aprendizaje adquirido durante su travesía por los espacios paratópicos) antes de (re)nacer.

Por ejemplo, en *Materia dispuesta* el ingreso a este tipo de espacio está marcado por la muerte del padre, junto con todas sus implicaciones emocionales proyectadas en el entorno de Mauricio, es decir, al morir Jesús y ocurrir el terremoto, el espacio paterno (representado por los edificios, en tanto que el padre es arquitecto) se derrumba sobre Mauricio, que renace del caos. Pero la valoración de toda la pasividad anterior se tematiza en su ingreso al vestíbulo húmedo y oscuro donde hará el amor con Verónica,¹⁸ lo que representa su despertar sexual, su ingreso a la vida adulta y, por lo tanto, la "victoria" greimasiana.¹⁹

En *El miedo a los animales*, el espacio utópico se define con mayor claridad, y se encuentra represen-

18 Es muy importante destacar que en esta etapa Mauricio ha adquirido las capacidades para reorganizar el espacio (ha muerto el padre y él tiene que ordenar el caos), y es muy significativo que en esa reorganización Verónica tome un papel activo, porque la pone en un estado de igualdad frente a Mauricio. Por otro lado, el "vestíbulo húmedo y oscuro" es un lugar confortable que representa la fantasía de la vuelta al útero materno. Esto es fundamental porque la tarea de dicha fantasía es reelaborar el trauma inicial del nacimiento. Al hacer el amor con Verónica en este espacio (cerrado, húmedo, oscuro, uterino, privado, sexual), Mauricio despierta de su letargo y sale a la calle (re-nace, pues sale del útero) junto con Verónica, lo que simboliza un replanteamiento de las fronteras genéricas entre los sexos.

19 Esta victoria no es sólo de Mauricio. Recordemos que el personaje es un sustrato de la realidad social nacional, por lo tanto, la independencia respecto al padre podría representar la independencia de la sociedad respecto de un gobierno paternalista y autoritario. Carlos Monsiváis reconoce en la tragedia del terremoto el despertar de la sociedad civil que se ve obligada a rescatarse a sí misma e, incluso, el germen de los vientos de democracia que soplan en la actualidad, tres lustros después: "la hazaña absolutamente consciente y decidida de un sector importante de la población que con su impulso desea restaurar armonías y sentidos vitales es un hecho más vasto y significativo. La sociedad civil existe como gran necesidad latente en quienes desconocen incluso el término, y su primera y más insistente demanda es la redistribución de poderes. Por eso, no se examinará seriamente el sentido de la acción épica del jueves 19 [de septiembre de 1985], mientras se le confine exclusivamen-

tado por la cárcel. Una vez que Evaristo ha recolectado todas las vivencias que necesita para operar el cambio entre su estado inicial y el que será su estado final, la cárcel representa el cronotopo perfecto para organizar todo su saber, para poner en práctica las habilidades adquiridas y "triunfar". La novela que Evaristo escribe tematiza este hecho, de modo que terminarla supone una serie de éxitos: en primer lugar, se inicia como escritor, que es lo que siempre había deseado. Por otro lado, gracias al premio que recibe, puede descubrir al asesino, limpiar su nombre y salir libre. Por último, estos dos acontecimientos le devuelven la confianza en sí mismo (borran el fantasma de la castración, la idea de carencia, por lo menos de la carencia inicial), al grado de que ahora Evaristo puede tomar las riendas de su vida y decidir si se dedica a la escritura o vuelve a ser judicial, y pasa de una profesión a otra por los fueros de su libre albedrío.²⁰

Finalmente, queda por discutir el cronotopo extradiegético de los autores al momento de producir sus obras, es decir, la última década del siglo XX. Para este ejercicio, quiero comenzar con las propuestas de Italo Calvino, concretamente las que se refieren a la levedad y a la rapidez (Calvino, 1997). En una reflexión sobre su propio trabajo, Calvino afirma:

Mi operación ha consistido las más de las veces en sustraer peso; he tratado de quitar peso a las figuras humanas, a los cuerpos celestes, a las ciudades; he tratado sobre todo de quitar peso a la estructura del relato y al lenguaje. (*Ibid.*: 15)

Me parece que esta es una tendencia que se ha generalizado en los últimos tiempos. El adjetivo "light" se ha utilizado con bastante frecuencia en fechas recientes, aunque con propósitos peyorativos, pues

con tal clasificación se pretende anular cualquier expresión que no ofrezca dificultades al lector o que se aleje de lo que se conoce tradicionalmente como Literatura Seria con mayúsculas. Un caso muy claro es la protesta que René Avilés Fabila publicó a raíz de que Ángeles Mastretta ganara el premio "Rómulo Gallegos" 1997, en la que se quejaba del "aligeramiento" del premio. Según él, en los años inmediatamente anteriores, el premio había sido entregado basándose en criterios de moda y no en la calidad.²¹ En su discurso de recepción del premio, Mastretta hace una aclaración que a la luz de las propuestas de Calvino parece una defensa involuntaria:

Considero un privilegio el oficio de escribir como lo hicieron tantas mujeres y tantos hombres a quienes sólo rigió el deseo de contar una historia para consolar o hacer felices a quienes se reconocen en ella. De contar una historia para desentrañar y bendecir la complejidad de lo que parece fácil, la importancia de lo que se supone que no importa. (Mastretta, 1998: 198)

Subrayo "bendecir la complejidad de lo que parece fácil", porque resume y corrige el malentendido que se suscita con la palabra "light". No se trata de la levedad de lo frívolo, sino una ligereza de pensamiento que se contraponga a la pesadez del mundo. "La levedad del pensar puede hacernos parecer pesada y opaca la frivolidad. La levedad para mí se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar." (Calvino, *Op. cit.*: 20 y 28). En resumen, la ligereza representa una vuelta a la narratividad, un aligeramiento del lenguaje que permita el relato de un razonamiento o de un proceso psicológico "en el que obran

te en el concepto *solidaridad*. El 19, y en respuesta ante las víctimas, la ciudad de México conoció una *toma de poderes*, de las más nobles de su historia, que trascendió con mucho los límites de la mera solidaridad, fue la conversión de un pueblo en gobierno y del desorden oficial en orden civil. Democracia puede ser también la importancia súbita de cada persona." Carlos Monsiváis, *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, Era, México, 1987, p. 20.

20 En realidad, esta parte representa una condensación del tiempo. En una primera impresión, puede creerse que el ritmo de la novela se ha acelerado pues presenta en apenas ocho páginas los acontecimientos de varios meses o años, mientras que los primeros nueve días han tomado el 90 por ciento del espacio textual.

21 Criticó por igual a Javier Marías que a Ángeles Mastretta y llegó a proponer a Corín Tellado para años por venir. *El Búho*, supl. cult. de *Excelsior*, México, 20 de julio de 1997.

elementos sutiles e imperceptibles, o una descripción cualquiera que suponga un alto grado de abstracción." (*ídem*). Las novelas analizadas de Serna y de Villoro presentan todas estas características. Son sumamente ligeras si se las compara con los textos de la generación de medio siglo, por ejemplo, que presentan una serie de experimentos formales y de personajes cuya densidad psicológica los hace complejos y difíciles.²² Sin embargo, su ligereza no significa falta de mérito, sino un trabajo de escritura sutil y atractivo para que despierte en el lector el deseo de seguir el desarrollo del texto, y que al mismo tiempo produzca una estructura de correspondencias invisibles que sostengan la narración y le confieran significados más allá de la evidencia de las palabras. Dado que es difícil mantener el interés y la tensión durante textos muy largos, la ligereza lleva a la rapidez y a la economía expresiva. Esto representa para cualquier escritor la difícil tarea de facilitarle el camino al lector sin ofender su inteligencia. Villoro, por ejemplo, continúa con la tradición literaria de no dar al lector absolutamente todas las explicaciones, sino dejar que éste las encuentre por sus propios medios, al enfrentarse al texto en una lectura atenta; en ese sentido, *Materia dispuesta* permite una lectura más profunda que la convencional y que responde a una organización estructural inteligente y llena de mensajes no verbalizados, sin ser una obra críptica ni dificultosa.

En el caso de Serna, el tema de su novela le permite expresar todas estas preocupaciones de un modo directo. "Si esto es cultura, me quedo con el libro vaquero", dice Evaristo, y Serna agrega:

El reto es cautivar sin complacer, contrarrestar con astucia la pereza de los lectores para llevarlos a donde no quieren, como el flautista de Hamelin con su cortejo de ratas. La narrativa está muerta si le da la espalda al entretenimiento. En el futuro, el novelista que aspire a tener un amplio espectro de lectores —no necesariamente numeroso, pero sí variado— sin renunciar a su búsqueda personal, deberá ser un consumado encantador de serpientes y entremezclar distintos niveles de significación en el mismo



texto. En mi opinión, lo peor que puede pasarle a la literatura en el próximo milenio es que se acentúe la falsa polarización entre narrativa *light* y narrativa para entendidos, como lo desean, en una delatora comunión de intereses, los literatos del cenáculo y los mercaderes de la edición. (Serna, 1996: 295)

Por otra parte, de aquí puede desprenderse una segunda marca finisecular, que sería la (re)valoración de los subgéneros, como las novelas policiaca y negra. Aparte de las intenciones paródicas de Serna, vale la pena hacer una mención de dos escritores muy reconocidos que en el transcurso de esa década se interesaron por este tipo de obras. En México, Fernando del Paso (1935) sorprendió con la publicación de su cuarta novela, *Linda 67. Historia de un crimen* (1996), "thriller de factura impecable, obra de gran calidad literaria a la altura de *Palinuro de México y Noticias del imperio*", según la cuarta de forros, aunque no ha recibido las mismas loas de la crítica que con sus novelas anteriores.

22 Pienso en las obras de Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Carlos Fuentes y Fernando del Paso, por citar algunos.

Por otro lado, Luis Sepúlveda (Ovalle, Chile, 1949 y también ganador del premio "Rómulo Gallegos" en 1978), publicó en México, en 1995, su novela *Nombre de torero*, y continuó su camino por el *thriller* con *Diario de un killer sentimental* y *Yacaré* (1996).

Al margen de los motivos que pueden haberlos llevado a elegir este (sub)género,²³ es indudable que escribir un *thriller* o una novela policiaca requiere de la difícil facilidad planteada por Calvino y por Serna respecto de la narratividad. Un escritor de género negro no puede permitirse densidades como las de *Palinuro de México*, porque sus lectores cerrarían el libro sin llegar siquiera al primer crimen.

Este súbito interés en géneros anteriormente despreciados, parece también una marca de fin de siglo. Lo interesante es que no sólo se trata de géneros literarios, sino incluso sexuales.

El replanteo del canon implica también modificar las fronterizaciones de géneros (en ambos sentidos de la palabra: literario y sexual), corriendo los prejuicios masculinos según los cuales la cultura oficial destina y reserva territorios compartimentados para cada sexo: la interioridad doméstica y familiar para la mujer, la exterioridad social y política para el hombre. Algunas

maniobras literarias femeninas buscan vencer esos prejuicios reintencionalizando marcas de lo "femenino" (por ejemplo: el intimismo, el biografismo, etcétera.) que han sido discriminadas como expresiones subjetivistas del confinamiento de la mujer a la domesticidad familiar, cargándolas de un *doble sentido* que las volvería parodiantes y cuestionadoras de estas delimitaciones de espacios. (Richard, 1989: 39)

Por lo que se refiere a la refrontalización genérica sexual en la literatura, es evidente el interés por las sexualidades heterodoxas, lo que implica un planteamiento de apertura y de respeto en el tratamiento de temas como la homosexualidad, la bisexualidad y la transexualidad. En los noventa creció el número de obras literarias publicadas al respecto, y como ejemplo puede mencionarse a Mario Bellatín (1960), con *Salón de belleza* (1994), y al puertorriqueño Ángel Lozada (1968) con *La patografía* (1998). Sin embargo, creo que esta atención a la diversidad sexual es parte de un movimiento mayor que pretende valorar la marginalidad (no solo sexual, sino genérica, racial, etcétera).

Finalmente, quisiera hacer una comparación muy sencilla entre nuestro fin de siglo y el fin de siglo pasado, por ser el mismo tipo de marca temporal más cercano a la nuestra. Ya antes me he referido a ciertas similitudes mínimas entre la novela de Enrique Serna y la corriente naturalista del siglo XIX, pero creo que, más allá de las escuelas, el final de una centuria provoca en mujeres y hombres un sentimiento de incertidumbre que motiva diferentes reacciones respecto a lo que el futuro puede traer. En 1891, Juan

23 Serna se propone una crítica descarnada de la elite cultural de nuestro país. En su elección del género policiaco hay una ironía: esta mafia cultural es tan baja, que su descripción sólo merece un "subgénero" literario.



Valera describía ese sentimiento como un “disgusto tétrico de fin de siglo”:

En el número 8 de la *Revue bleue* del 22 de agosto de 1885, se encuentra un poema de Henri Chantavoine que se titula *La Fin du Siècle* y en cuya primera parte, de ásperos versos, se describen el pesimismo cultural y el sentir contemporáneo de un fin de los tiempos. Sin embargo, la segunda rechaza todas las expectativas finalistas y todos los anhelos de muerte e invoca un futuro deslumbrante y dichoso. (Meyer-Minnemann, 1991: 28)

Creo que en las novelas analizadas tenemos, más de cien años después, las mismas actitudes contradictorias. Por un lado, Villoro parece tener una visión pesimista al presentar un personaje que se deja llevar por la vida, que es materia dispuesta para el fracaso o para lo que el destino le traiga, no obstante, el final no es desesperanzado pues Mauricio despierta y entra en el mundo “definitivamente real”, aunque forzado por una experiencia traumática y dolorosa como la muerte del padre y el derrumbe de su mundo anterior. Sin embargo, hay que recordar que su encuentro con Verónica plantea la posibilidad de redistribuir el espacio con un criterio integral que incluya hombres y mujeres, donde los dos valen lo mismo.

Por otro lado, Serna tiene una visión agónica, en el sentido etimológico del término, pues su protagonista es incapaz de abandonar la lucha para conseguir lo que siempre ha querido, aunque con ello arriesgue la vida, lo que suena a heroísmo y por lo tanto a ánimo, a esperanza. A pesar de ello, el final no parece muy optimista dado que Evaristo consigue lo que quiere aunque para entonces ya ha perdido la ilusión. De hecho, “la broma de mal gusto” con que se cierra el libro es una acusación que pretende herir a los intelectuales extradiegéticos para provocar la limpieza de los procedimientos literarios y culturales que se encuentran muy viciados. Con su novela, Serna intenta frenar la corrupción del ambiente intelectual en nuestro país, que representa un área terminal de la descomposición social iniciada en los años cincuenta y retratada en la no-

vela de Villoro. Es lamentable, pero la desintegración de la familia como célula social, el deterioro de la honestidad cultural y el monstruoso crecimiento de la ciudad junto con sus problemas de convivencia son realidades del fin de siglo, que necesariamente se reflejan en la literatura. Por fortuna, también existen escritores que pueden enriquecer tanto nuestra concepción del mundo como nuestra literatura al “corregir la realidad sin traicionarla”. (Abelleyra, 1995: 24). LC

BIBLIOGRAFÍA

- Abelleyra, Angélica (1995), “La crónica, uno de los géneros más vivos de México”, entrevista hecha a Juan Villoro, *La jornada*, 30 de noviembre, México.
- Ara, Guillermo (1975), “Introducción”, en *La novela naturalista hispanoamericana*, Buenos Aires, Eudeba.
- Bourneuf, Ronald y Réal Ouellet (1989), *La novela*, Barcelona, Ariel.
- Calvino, Italo (1997), *Seis propuestas para el próximo milenio*, 4ª ed. Madrid, Siruela.
- _____ (1998), *Las ciudades invisibles*, [trad. Aurora Bernárdez], (Biblioteca Italo Calvino), Madrid, Siruela.
- Giardinelli, Mempo (1996), *El género negro*, México, UAM-I.
- Greimas, A. J. y J. Courtés (1982), *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- José Agustín (1992), *Tragicomedia mexicana 1*, México, Planeta.
- Mastretta, Ángeles (1998), *El mundo iluminado*, México, Cal y Arena.
- Meyer-Minnemann, Klaus (1991), *La novela hispanoamericana de fin de siglo*, México, FCE.
- Monsiváis, Carlos (1987), *Entrada libre. Crónicas de la sociedad que se organiza*, México, Era.
- Pacheco, José Emilio (1999), “Mi diario (1892-1939), Federico Gamboa y el desfile salvaje”, en *Letras libres*, febrero, núm. 2, México.
- Pitol, Sergio (1998), “Nuestra primera cronotopía”, *XEquis. Cultura y sociedad*, diciembre, núm. 8, México.
- Richard, Nelly (1989), *Masculinofemenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, Santiago de Chile, Francisco Zegers Editor.
- Scholz, Bernhard F. (1993), “El concepto del cronotopo en Bajtín: notas sobre la conexión kantiana”, Ramón Alvarado y Lauro Zavala [comp.], *Diálogos y fronteras. El pensamiento de Bajtín en el mundo contemporáneo*, México, UAMX-BUAP.
- Serna, Enrique (1995), *El miedo a los animales*, México, Joaquín Mortiz.
- _____ (1996), “Historia de una novela”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, México, Joaquín Mortiz.
- _____ (1996), “Vejamen de la narrativa difícil”, en *Las caricaturas me hacen llorar*, México, Joaquín Mortiz.
- Villoro, Juan (1996), *Materia dispuesta*, México, Alfaguara.