# EL ARTE NARRATIVO DE LUIS SPOTA: 1947-1968

Thesis for the Degree of Ph. D.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY
JOEL RUTH BOLLINGER

1972

LIBRARY
Michigan State
University

This is to certify that the

thesis entitled

El arte narrativo de Luis Spota: 1947-1968

presented by

Joel Ruth Bollinger

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D. degree in Spanish

Donald A. Yates
Major professor

Date X/31/1972

O-7639

3 1293 10438 9642

116

APR 28 1984

ABSTRACT

EL ARTE NARRATIVO DE LUIS SPOTA: 1947-1968

By

Joel Ruth Bollinger

Luis Spota, nacido en México, D.F., en 1925, es un novelista prolífico que hoy día figura entre los autores mexicanos más leídos dentro y fuera de México. A pesar del gran público internacional que tiene, este autor ha sido ignorado casi completamente por los críticos literarios, tanto en su país como en el extranjero. Esta disertación examina la evolución del arte narrativo de Luis Spota a través de las trece novelas publicadas entre 1947 y 1968. Para destacar el desarrollo de las varias facetas de su novelística, se analizan cuatro aspectos fundamentales de cada obra: el punto de vista narrativo, la estructura narrativa, la caracterización y los recursos estilísticos. A base de estas categorías formalistas, se estudia cada novela en relación con las demás novelas, respetando siempre la integridad de la obra individual. Enfocado así, el presente estudio nos permite documentar el desarrollo de Luis Spota como novelista.

La evolución del arte narrativo de Luis Spota se divide en dos etapas: la primera, de relativo convencionalismo formal; la segunda, de innovaciones técnicas. En la primera etapa, predominan formas narrativas consagradas desde hace siglos: el punto de vista narrativo omnisciente como única perspectiva, la estructura narrativa

basada en el tiempo conceptual, la caracterización hecha desde fuera de los personajes, y un estilo de sencillez sintáctica con uso mínimo de metáforas, símiles e imágenes. Las obras de la primera etapa se dividen, a su vez, en novelas de estructura "dramática" y panorámica". Las cinco novelas "dramáticas", El coronel fue echado al mar (1947), Murieron a mitad del río (1948), Más cornadas da el hambre (1950), Las grandes aguas (1954) y Las horas violentas (1958), enfocan un sólo asunto, tienen pocos personajes, se limitan a un tiempo narrativo relativamente breve, y tienen un desenlace definitivo donde se resuelve el conflicto central. El mejor ejemplo de esta subetapa es Más cornadas da el hambre en que Spota domina por completo el modo "dramático" de narrar una historia. Todavía dentro de la primera etapa, hay tres novelas de estructura "panorámica": La estrella vacía (1950), El tiempo de la ira (1960) y La pequeña edad (1964). Estas novelas se diferencian de las obras "dramáticas" porque abarcan un segmento más grande del universo, tienen más personajes, y se basan en una estructura narrativa bipartita en que un conflicto individual se entreteje con la trama social. Con La pequeña edad, queda establecida la capacidad de Luis Spota para crear una obra "panorámica" de alta cualidad artística.

A lo largo de la primera etapa, se señalan además ciertas técnicas que son importantes, no porque constituyan características fundamentales de dicha etapa, sino porque anuncian técnicas usadas exclusivamente en la segunda etapa. Las escenas retrospectivas de las obras de la primera etapa, se convierten en un cimiento estructural de la segunda etapa. Asimismo, el perspectivismo,

técnica de caracterización en las últimas dos novelas de la primera etapa, llega a ser uno de los rasgos más destacados de las obras de la segunda etapa.

La segunda etapa en el desarrollo del arte narrativo de Luis Spota fue inspirada por una toma de conciencia estética por parte del autor. Si en la primera etapa Spota había puesto el énfasis más en el contenido que en la forma de narrar, fue porque todavía no había descubierto que ". . . cada historia, cada novela, cada tema exige--le impone al autor--una manera de narrar."[1] De acuerdo con su nuevo criterio, en la segunda etapa incorpora dos formas típicas de la novela moderna: la estructura narrativa basada en el tiempo subjetivo de los personajes, y el empleo de los puntos de vista internos y múltiples. En Casi el paraíso (1956), La sangre enemiga (1959) y La carcajada del gato (1964) Spota rompe con la cronología natural de los hechos como base de la estructura narrativa. Se estudia el manipuleo del tiempo narrativo en estas novelas, relacionándolo con los diversos usos de la escena retrospectiva en la primera etapa. En cuanto al punto de vista, la caracterización y el estilo, estas novelas son todavía tradicionales.

Las últimas dos novelas que pertenecen a la segunda etapa, Los sueños del insomnio (1966) y Lo de antes (1968), representan el paso más reciente en la evolución del arte novelístico de Luis Spota. Incorporan no sólo la estructura narrativa acronológica que se vió en las primeras tres obras de esta etapa, sino también dos puntos de vista narrativos interiores a los personajes: el "yo" y el "tú".

Estos puntos de vista son parecidos a ciertas técnicas aisladas de la primera etapa. De esta manera, la presentación de las dimensiones interiores de los personajes es posible sin que participe directamente el autor omnisciente (el "él"). El enfoque ahora está en el fluir síquico de los personajes, y ya no en los hechos externos de us existencia. A consecuencia de este nuevo enfoque, la caracterización se hace desde dentro de los personajes, y la sintaxis se vuelve inconexa, para sugerir el subconsciente preverbal. Las dos novelas están entre lo mejor que ha escrito Spota, y demuestran que el autor también ha dominado la novela moderna de innovaciones técnicas.

---

[1] Joel Bollinger, entrevista inédita a Luis Spota, 25 octubre 1971.

# EL ARTE NARRATIVO DE LUIS SPOTA: 1947-1968

By

Joel Ruth Bollinger

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Classical and Romance Languages and Literatures

1972

G79484

Copyright by

JOEL RUTH BOLLINGER

1972

A mis padres

Jane King Bollinger

Alger F. Bollinger

Agradezco al profesor Donald A Yates
la ayuda que me ha prestado en la elaboración de esta tesis.

"Recordemos que lo que vale en la literatura no son los temas,
sino el uso que los novelistas hacen de ellos."
Enrique Anderson Imbert

"Escribir es consumar un acto de amor, y la única fórmula útil para el escritor--como para el amante, en el caso del amor de los cuerpos--es la que él mismo ha encontrado luego de muchas búsquedas y ensayos."

Luis Spota en Los narradores ante el público.

# INTRODUCCION

Luis Spota, nacido en México, D.F., en 1925, es un novelista prolífico que hoy día figura entre los autores mexicanos más leídos dentro y fuera de México.[1] Publicó trece novelas en la veintena de 1947 a 1968. Ha vendido más libros que ningún otro novelista mexicano, con la única excepción de Martín Luis Guzmán.[2] Sus obras han sido traducidas a lenguas tan diversas como el francés, el yugoeslavo, el indonés y el polaco.[3] A pesar del gran público internacional que tiene, este autor ha sido ignorado casi completamente por los críticos literarios, tanto en su país como en el extranjero. Los pocos comentarios críticos publicados en revistas y periódicos de México y de los Estados Unidos[4] tratan las novelas a partir de Casi el paraíso (1956), dejando las cinco primeras obras en el olvido.[5] Con muy pocas

excepciones, dichos comentarios son reseñas breves que dan poco más que resúmenes de las tramas. Hay sólo dos artículos dedicados a una investigación más profunda y detallada de algún aspecto de la novelística de Spota. Estos dos artículos, "Luis Spota, gran novelista en potencia," de Manuel Pedro González[6] y "Luis Spota, sus personajes masculinos y su mensaje," de María Scorsone,[7] también tienen enfoques temáticos. Tanto González como Scorsone analizan las novelas como documentos sociales.

Existen dos disertaciones para la maestría en artes (M.S.), ambas norteamericanas, sobre la obra de Spota.[8] La de Dorothy Bohn, "Crítica social en las novelas de Luis Spota" (1963)[9] es una síntesis de los temas de las primeras nueve novelas, publicadas entre 1947 y 1959. La señora Bohn dedica la mayoría de su estudio a resúmenes de las tramas de las obras en cuestión, clasificándolas según los temas de crítica social. "The Novels of Luis Spota" (1963), de Santiago Guzmán,[10] también incluye largos resúmenes de cinco de las diez novelas hasta entonces publicadas, las que el señor Guzmán consideró las mejores. Aunque menciona esporádicamente el desarrollo de los personajes, en general ese crítico, como los demás, prefiere concentrarse en el contenido social de las novelas.[11]

Aunque la obra de Spota alcanza la más breve mención en las historias de la literatura mexicana,[12] las fechas de publicación de las mismas impiden que se comenten las novelas más recientes. Así es que dan una idea equivocada de la novelística de Spota porque todavía no se habían publicado algunas de las obras más decisivas de su carrera. El único estudio que incluye todas

las obras desde 1947 hasta 1968 se encuentra en el libro The Mexican Novel Comes of Age de Walter M. Langford, publicado en 1971.[13] En el capítulo titulado "Luis Spota, Self-Made Novelist," Langford da un resumen breve de cada novela, y en muy pocas páginas abarca una vista panorámica e impresionista de la obra de Spota. Es el único estudio hasta ahora aparecido que intenta examinar algunos aspectos estéticos de su novelística. Desgraciadamente, es demasiado corto para lograr, aun esquemáticamente, lo que se propuso el crítico.

Al examinar los estudios existentes sobre las novelas de Spota, es evidente la falta de investigaciones sobre elementos estéticos de las mismas. Las disertaciones, así como las reseñas y los pocos artículos largos, en su mayoría, se ocupan del aspecto social de las novelas. Aquí se estudiarán ciertos elementos formales de las novelas de Spota publicadas entre 1947 y 1968. Antes de definir los objetivos específicos de esta disertación, será conveniente relacionar la obra de Spota con las tendencias generales de la novela mexicana contemporánea.

Es evidente que la novela mexicana del siglo veinte está estrechamente vinculada con las corrientes generales de la novela universal contemporánea. La evolución de la misma se explica, a su vez, a base de adelantos científicos y filosóficos que obraron para cambiar de manera radical el concepto de la circunstancia vital humana. Los que más grandes repercusiones tuvieron en la novela eran el descubrimiento por parte de Sigmund Freud de la importancia del subconsciente humano, la filosofía de la relatividad de José Ortega y Gasset, y la filosofía del tiempo de Henri Bergson.

Las innovaciones técnicas en la novela contempóranea obedecen al propósito de ajustar la estructura narrativa a la cosmovisión modificada. Así es que el subconsciente freudiano se traduce en el fluir de la conciencia, evidente en A la recherche du temps perdu de Marcel Proust, y es característico de la novela contemporánea desde entonces. El perspectivismo orteguiano, derivado de la nueva física, se relaciona con la experimentación con el punto de vista narrativo que vemos en Henry James y en James Joyce, dos de los primeros innovadores. Por último, el nuevo concepto del tiempo subjetivo, expuesto por Bergson, permea toda la nueva novelística a partir de Proust, y está ejemplificado en las obras de Dorothy Richardson y de Virginia Woolf.

Tres nuevas técnicas--el fluir de la conciencia, el manipuleo de los puntos de vista narrativos múltiples e interiores, y el enfoque subjetivo del tiempo narrativo--son manifestaciones de la actitud moderna hacia la vida y el arte. Antes de Proust, el novelista trataba de reflejar lo más fielmente posible una realidad humana para él y sus lectores inmutable, una realidad objetiva con una existencia absoluta y objetiva.[14] Como indica Ortega y Gasset, el contenido humano tenía precedencia sobre el contenido estético, si se compara la novela del siglo pasado con la de éste. Las grandes corrientes del romanticismo y del naturalismo tenían raíces irremediablemente realistas.[15]

Ahora bien, la cosmovisión del siglo XX en el mundo occidental está basada en la sicología freudiana y en la filosofía existencialista, ambas netamente subjetivas. Para el hombre contemporáneo, y sobre todo para el artista, ya no existe la

realidad objetiva del siglo XIX. Por lo tanto, hay una tendencia hacia la abstracción en las artes plásticas y en la música, así como en la literatura.[16] El artista ya no trabaja a base de una realidad objetiva como punto de referencia. Está libre para representar, no la realidad objetiva, sino su propia percepción de una realidad subjetiva y única. El concepto del mundo cambia; por consiguiente cambia la visión artística de ese mundo. El arte de este siglo es, según Ortega y Gasset, un "arte artístico."[17] Es decir que por lo general, el contenido estético predomina sobre el contenido humano, los valores intelectuales sobre los emocionales. Así, es posible señalar dos tendencias responsables de las nuevas tendencias artísticas del siglo XX: la subjetividad de la cosmovisión del hombre contemporáneo, y lo que Ortega y Gasset llama la deshumanización del arte, o un nuevo énfasis en formas artísticas innovadoras. En la esfera de la literatura, ambas tendencias conducen a una novela que se diferencia fundamentalmente de la realista del siglo XIX.

Las tres técnicas ya citadas--el fluir de la conciencia, los puntos de vista internos y múltiples y la subjetividad del tiempo narrativo--no habían existido como base estética de la novela, antes de Marcel Proust.[18] Las obras maestras del siglo XIX incluían: personajes reconocibles como tipos humanos comunes y presentados según las normas realistas de verosimilitud exterior y sicológica; una trama bien definida, cronológicamente contada, orientada hacia los valores de la gran clase media; y un punto de vista fijo, muchas veces del autor omnisciente olímpico.[19] En cambio, la novela contemporánea rehuye los preceptos de caracterización del

siglo XIX y por primera vez se desarrolla todo un cuerpo de ficción basado en los niveles subconscientes de la mente humana.[20] A causa del énfasis en lo subconsciente, la nueva novela carece de personajes en el sentido en que existían en la narrativa realista. Tampoco hay tramas claramente trazadas desde principio a fin. Al empezar a leer una novela contemporánea, sea el Ulises de James Joyce o el Pedro Páramo de Juan Rulfo, el lector entra en un laberinto de planos temporales fragmentados y subjetivos. La trama muchas veces está compuesta de hechos exclusivamente interiores a los personajes, como en las novelas que acabamos de citar. Y, por último, la novela de hoy evita el tipo de autor omnisciente que, a manera de guía, se dirige al lector, explicándole paso a paso los sucesos de la historia. Una de las tendencias más marcadas de la narrativa de este siglo ha sido la desaparición del autor,[21] y la creación de nuevas perspectivas narrativas así como combinaciones de las mismas.

Volviendo la vista a la novela mexicana del siglo XX, es posible trazar el desarrollo de las nuevas tendencias y técnicas en las obras de dos grandes innovadores: Mariano Azuela y Agustín Yáñez. Mariano Azuela, padre de la novela de la Revolución mexicana (a su vez una de las primeras manifestaciones en hispanoamérica de un apartamiento del telurismo novelístico que rigió en los demás países hasta los años '30[22]) fue el primer novelista mexicano que se apartó de algunas de las convenciones de la novela tradicional realista y naturalista.[23] Se reconoce que en la primera década del siglo Azuela escribió la primera novela de la Revolución, Los de abajo (1915), así cambiando radicalmente la dirección,

no sólo de la novela mexicana, sino también de la hispanoamericana. Pero también hay que destacar que sus tres novelas "experimentales"[24] publicadas entre 1923 (La Malhora) y 1927 (La Luciérnaga), son precursores de la obra del segundo innovador, Agustín Yáñez. Con Al filo del agua (1947) de Yáñez, la novela mexicana entra plenamente al siglo XX.

La novela de la Revolución mexicana constituye un puente entre las grandes convenciones de la narrativa mexicana del siglo XIX por un lado, y las innovaciones técnicas de la novela a partir de Yáñez, por otro. Los de abajo se aparta en un aspecto fundamental de la novela mexicana realista del siglo anterior: la estructura episódica, en vez de seguir a priori los moldes tradicionales, refleja el tema caótico de la novela.[25] Así es que en Los de abajo el contenido estético cobra más importancia relativa al tema que en las novelas mexicanas del siglo XIX. Ahora bien, hay otras características de la novela de la Revolución mexicana--todas introducidas por Azuela--que señalan, no tanto una ruptura con las normas realistas tradicionales, como una modificación de las mismas. Dichas características son: el abandono del narrador omnisciente olímpico; el predominio del diálogo sobre la exposición; la caracterización de los personajes a través de medios dramáticos, más bien que descriptivos; el popularismo del lenguaje dialogado, así como la falta de retórica;[26] y la ambigüedad de personajes y de situaciones.[27]

La novela de la Revolución forma la etapa intermediaria entre la novela del siglo XIX y la que llamamos la "nueva" novela mexicana, que comenzó con Al filo del agua. Difiere fundamentalmente

de la tradicional realista, pero mantiene semejanzas con ella; sus nexos con la nueva novela de innovaciones técnicas que floreció a partir de 1947, son más bien de tendencias que de técnicas. Porque en la novela de la Revolución no se usa ni el fluir síquico, ni los puntos de vista múltiples y cambiantes, ni la fragmentación subjetiva del tiempo. Sin embargo, es precursor de estas técnicas. De hecho, Mariano Azuela, el novelista mexicano responsable de la primera novela de la Revolución mexicana, es también el primero en usar dichas técnicas.

Azuela deja la fórmula literaria de Los de abajo y de las siguientes novelas de la Revolución por él escritas, para publicar tres novelas de índole experimental: La Malhora (1923), El desquite (1925), y La Luciérnaga (1932). El enfoque de estas novelas está en la sicología de los personajes, más que en los hechos externos. Pero lo que es más, las innovaciones técnicas empleadas en estas tres obras presagian la nueva dirección que toma la novela mexicana a partir de 1947. Por primera vez en la novelística mexicana, Azuela incorpora el fluir síquico, el tiempo subjetivo, y, en La Luciérnaga, los puntos de vista múltiples. El uso de estas nuevas técnicas no se convierte en corriente literaria en México hasta los años '50. El mismo Azuela las abandonó en sus obras posteriores.

La aparición de Al filo del agua (1947) constituye un momento tan decisivo en la historia de la novela mexicana contemporánea como la de Los de abajo en 1915. Agustín Yáñez usa las mismas técnicas que empleó Azuela años antes, ahora para presentar la sicología de un pueblo mexicano durante la época inmediatamente

anterior a la Revolución. Apenas hay personajes y trama en el sentido tradicional de las palabras; la preocupación central del novelista es de captar el fluir síquico del pueblo entero. A este fin, usa puntos de vista internos y múltiples, yuxtaponiendo los monólogos interiores de varios personajes. Los planos temporales fragmentarios sugieren la atmósfera estática del pueblo de provincias. Con Al filo del agua y con el respaldo de la obra de Faulkner --cuya influencia en la narrativa hispanoamericana ha sido incalculable[28]--nace una nueva novela mexicana. A partir de 1947 hay una verdadera explosión de novelas con innovaciones técnicas.[29]

Para situar a la obra novelística de Luis Spota en su lugar debido dentro de la literatura mexicana del siglo veinte, será conveniente reiterar las dos clases muy generales de novelas que han existido desde el siglo XIX hasta ahora. Primero, hay la novela tradicional realista, típica del siglo pasado pero que sigue produciéndose en parte porque es la más popular entre la mayoría de lectores.[30] Este tipo de novela tiene como propósito reflejar un mundo estable, y en general da relativamente más énfasis a los valores emocionales que a los intelectuales. Se basa en acción y personajes bien definidos y largamente descritos, y está narrada cronológicamente desde un punto de vista fijo, con frecuencia por un autor monisciente olímpico. La segunda clase de novela es una manifestación artística de los nuevos valores científicos, morales y estéticos que acompañaron la llegada del siglo XX. La nueva novelística, que surgió universalmente durante las primeras décadas del siglo pero que no se hizo regla general en México hasta muy entrada la cuarta década, comunica

una visión más subjetiva del mundo. El énfasis cambia del contenido humano al contenido estético: ya no es un arte popular. Las técnicas que la diferencian de la novela del siglo anterior son: el fluir síquico, los puntos de vista narrativos internos y múltiples, y el tiempo narrativo subjetivo. La obra de Luis Spota contiene novelas de ambas categorías.

Entre 1947 y 1964, Spota publica nueve novelas que por su estética y técnicas caben dentro del canón realista tradicional.[31] El coronel fue echado al mar (1947), Murieron a mitad del río (1948), Más cornadas da el hambre (1950), La estrella vacía (1950), Las grandes aguas (1954), Las horas violentas (1958), El tiempo de la ira (1960) y La pequeña edad (1964), son (con excepción de la primera) novelas de protesta social o política. Estas obras comparten el narrador omnisciente, la línea narrativa generalmente lineal, y tratan hechos externos a los personajes, más bien que los profundos niveles sicológicos de los mismos. Al propio tiempo, ciertas técnicas aisladas que se encuentran en estas novelas de técnicas convencionales anuncian la nueva dirección que poco a poco tomará la novelística de Spota a partir de Casi el paraíso, publicada en 1956.[32]

Casi el paraíso es la primera novela que indica que Spota ha cambiado su posición ante la obra narrativa, y que siguiendo los ejemplos de Agustín Yáñez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, empieza a investigar las nuevas posibilidades técnicas al alcance del novelista mexicano. Spota, en vez de adaptar todas las técnicas desde su primera obra de innovación estética, las ensaya una por una. Así es que en Casi el paraíso (1956), La sangre enemiga (1959)

y La carcajada del gato (1964) rechaza la narración cronológica de la historia y el tiempo conceptual, como habían hecho ya Agustín Yáñez y Juan Rulfo. Divide los sucesos en varios planos temporales, y los yuxtapone para presentar una imagen del tiempo subjetivo de los personajes. Estas novelas están narradas exclusivamente por un autor omnisciente.

En Los sueños del insomnio (1966) y Lo de antes (1968), Spota sigue evitando la narración cronológica de los hechos, y añade otra innovación técnica: los puntos de vista internos y múltiples. Las novelas anteriores (con excepción de El coronel fue echado al mar) tenían como única voz narradora el autor omnisciente que contaba en tercera persona singular. Estas últimas dos obras tienen, además del narrador omnisciente (el que narra usando el pronombre "él"), el de primera persona (el "yo") y el de segunda persona (el "tú"). Las perspectivas narrativas internas a los personajes indican también el uso de la tercera técnica que hemos señalado como característica de la novela universal contemporánea: la desaparición del autor detrás del fluir síquico del personaje. Paralelo al desarrollo de las nuevas técnicas en la obra de Spota, hay un cambio de tema de la acción social externa al proceso sicológico interno.

A través de las trece novelas de Luis Spota, se divisan, pues, dos categorías generales: la novela realista tradicional y la novela que incorpora las innovaciones técnicas características de la novela occidental contemporánea. Aquí se propone examinar el desarrollo del arte narrativo de Luis Spota, a través de estas dos categorías. El propósito es analizar ciertos aspectos internos

de cada novela en relación con los mismos aspectos de las demás, para poner de relieve el proceso narrativo que estas obras representan. El riguroso método que se usa es el de la llamada crítica interna, definida así por Enrique Anderson Imbert:

> La crítica interna . . . describe, ni más ni menos, el poema, la novela, el drama que están frente a los ojos. Estos críticos ponen entre paréntesis el texto mismo, independiente de sus circumstancias, y analizan objetivamente sus tres elementos constructivos: el tema, la forma y el estilo. De aquí los tres métodos de la crítica interna: el método temático, que estudia el tratamiento que cada escritor da al asunto elegido; el método formalista, que estudia las estructuras de su composición, y el método estilístico, que estudia cómo el valor estético fue captado por el habla del escritor . . . [33]

Este estudio se basa en el método formalista, es decir que analiza "las estructuras de composición" de las novelas de Spota. Para definir las estructuras formales que se tratarán aquí, ha sido necesario ver la obra novelística en su totalidad. Después de leer todas estas obras, y de acuerdo con la evidencia interna de ellas, hemos definido cuatro categorías formalistas: el punto de vista narrativo,[34] la estructura narrativa (entendida como la elaboración de la trama[35]), la caracterización[36] y los recursos estilísticos.[37] No son categorías impuestas desde fuera, sino que surgen desde dentro de las novelas. El propósito en esta disertación es describir fenomenológicamente el proceso narrativo representado por las novelas de Luis Spota. Marginalmente se incluirán datos externos sacados de nuestra entrevista al autor, siempre y cuando ayuden a entender un aspecto interno.

En su totalidad, estas novelas ofrecen una oportunidad única de trazar la búsqueda del autor de una manera propia de narrar.

Sus primeras novelas son obras de aprendizaje que otro novelista tal vez no hubiera publicado. Explica Spota (quien no tuvo educación formal): "El autodidacto es siempre propenso a incurrir en la irresponsabilidad de hacer cosas que los demás, conscientes de sus limitaciones, no intentarían. Esa irresponsabilidad me llevó en 1947 a escribir mi primera novela . . ."[38] La primera novela es obra de un novelista inepto, por irresponsabilidad y por falta de experiencia. Pero con cada novela Spota se muestra más seguro de sí como novelista; cada novela es un adelanto, por pequeño que sea. Por eso, al estudiar las novelas de Luis Spota, presenciamos un proceso: el desarrollo de un novelista.

El mismo autor ha visto que su progreso como novelista ocurrió en etapas. Hablando de ellas, dice: "La primera se puede decir una etapa tradicional, cuando no sabía yo narrar, o cuando narraba en la manera . . . de los escritores que me influyeron [Hemingway, Caldwell] . . . muy al principio de mi carrera . . . Entonces [el propósito era] contar una historia de la manera más llana, más lineal, más simple. Todavía no descubría yo, y fue un descubrimiento al que llegué prácticamente sin darme cuenta, que cada historia, cada novela, cada tema exige--le impone al autor--una manera de narrar. Entonces el autor debe tener la suficiente sensibilidad, la suficiente inteligencia para darse cuenta en qué forma debe narrar ese tema."[39] Esta afirmación apoya la evidencia interna[40] en sus novelas de que el criterio estético del autor cambió a partir de Casi el paraíso. Analizando las formas[41] narrativas que encierran todas las novelas, son evidentes dos trayectorias generales.

Primero, empezando con El coronel fue echado al mar y culminando con La pequeña edad, se ve el movimiento hacia el dominio de la novela tradicional realista. Este primer grupo de novelas tiene formas narrativas consagradas desde hace siglos: el punto de vista narrativo omnisciente como única perspectiva, el tiempo físico del reloj mecánico, la prosa llana y directa. Estas novelas de Spota tienen el énfasis más en el contenido que en la forma de narrar. Según dice Spota, ". . . confiaba por entero a la bondad de la trama."[42] Durante esta etapa el autor domina el modo tradicional de narrar. A esta etapa corresponden los Capítulos I y II de este estudio. Nuestro intento en estos capítulos será trazar el desarrollo de los poderes narrativos de Luis Spota a lo largo de su primera etapa. Paralelamente, intentaremos describir la naturaleza de su particular modo de narrar durante este período. Para lograr estos dos intentos relacionados, nos parece útil dividir las novelas de la primera etapa en dos grupos, de acuerdo con la evidencia interna en ellas. Dentro de esta primera etapa, se pueden señalar dos maneras de construir una historia: la "dramática" y la "panorámica".[43] Veremos que el talento de Luis Spota a lo largo de esta etapa se orienta en dos direcciones. Tiene novelas en que la trama es sencilla, basada en una sola situación, con pocos personajes y un desenlace definitivo. Estas son las novelas "dramáticas"; las tratamos en el Capítulo I. La potencia narrativa de Spota se manifestó primero por medio de la novela "dramática". El mejor ejemplo de esta sub-etapa es Más cornadas da el hambre que, según el crítico Barnaby Conrad que la tradujo al inglés, es la mejor novela taurina que él ha leído.[44] Por otro lado,

Spota escribió tres novelas "panorámicas" cuyo propósito era abarcar un segmento más grande del universo. Por eso se multiplican tramas y personajes; por eso también no hay ningún fin definitivo, porque no se trata de un sólo conflicto que se resuelve. Las novelas "panorámicas" del autor se estudian en el Capítulo II. En este capítulo se ve también el creciente dominio por parte de Spota de una manera de narrar. La primera novela "panorámica", La estrella vacía, pretende ser la crónica de una época en la Ciudad de México, pero no logra serlo porque Spota todavía no encuentra el enfoque propio para concebir una obra panorámica. En cambio, la última novela de esta sub-etapa, La pequeña edad, es un excelente ejemplo de la novela "panorámica". Es la contribución de Spota a la novela de la Revolución mexicana.[45] Es a través de la novela histórica que sale a la vista su capacidad de narrar en la manera "panorámica."

La segunda trayectoria general dentro del proceso narrativo de la obra de Luis Spota, fue inspirada por una toma de conciencia estética por parte del autor. Se dió cuenta (como ya se ha notado) de que ". . . cada historia, cada tema exige --le impone al autor--una manera de narrar."[46] A partir de este descubrimiento, Spota se preocupa más que antes precisamente por la forma de narrar. La evidencia interna de sus novelas indica que esta nueva preocupación formal lo llevó a modificar ciertas formas tradicionales (a saber, el punto de vista omnisciente[47]) y dejar otras (la cronología natural de los hechos), para adoptar formas de la novela moderna (por ejemplo, el montaje temporal), formas desconocidas antes de James Joyce.[48]

Spota usa dos formas de la novela moderna: primero escribe tres novelas incorporando el tiempo subjetivo; después crea dos con puntos de vista narrativos internos y múltiples. El Capítulo III de este estudio trata las nuevas formas temporales. Se verá cómo el cambio del tiempo conceptual al tiempo sicológico produce cambios fundamentales en la estructura narrativa de las tres novelas en cuestión, si se las comparan con las novelas de la primera etapa. Es interesante notar que la elaboración del tiempo narrativo en las novelas de la segunda etapa se relaciona con técnicas comunes a las novelas de la primera etapa. En todas estas novelas, el cambio de formas temporales está relacionado con un cambio de enfoque y de tema. Aunque el punto de vista es del autor omnisciente tradicional (es decir, una perspectiva exterior a los personajes), por medio del tiempo sicológico el énfasis se concentra en su vida interna. La segunda etapa señala no sólo nuevas formas temporales, sino también mayores preocupaciones con motivaciones sicológicas. En este sentido, constituye una continuación de tendencias que se vieron en la primera etapa.

En el Capítulo IV se analizan las dos últimas novelas publicadas de Luis Spota, en las cuales se modifica el punto de vista omnisciente que ha usado a lo largo de diez novelas. En Los sueños del insomnio y en Lo de antes, hay tres puntos de vista, dos internos al personaje (el "yo" y el "tú") además del punto de vista omnisciente exterior (el "él"). Las nuevas perspectivas narrativas también se relacionan con técnicas de las novelas de la primera etapa. Por último, las obras de múltiples puntos de vista, como las estudiadas en el Capítulo III, están basadas en

el tiempo subjetivo.

Resumiendo, la trayectoria del arte narrativo de Luis Spota entre los años 1947 y 1968 se divide en dos etapas: una en que predominan técnicas convencionales; otra en que el autor incorpora técnicas de la novela moderna. Es imposible saber qué direcciones tomará este proceso en el futuro. Por ahora es necesario evaluar la segunda trayectoria en el contexto del proceso total hasta ahora desrrrollado. Las formas temporales y perspectivas narrativas de la segunda etapa ¿representan un elemento positivo en este proceso? Hay críticos que creen que la manera de narrar de Spota es la misma de siempre y que las nuevas formas que usa son meros ornamentos superficiales.[49] En este estudio se concluye, al contrario, que el uso de estas nuevas formas obedece a un cambio de actitud fundamental ante la obra literaria.

NOTAS

[1] Dorothy Bohn, "Crítica social en las novelas de Luis Spota," Master's Thesis, Montana State University, 1963. Datos sobre la popularidad de las novelas de Luis Spota, así como una biografía detallada del autor, se encuentran en el Capítulo III, págs. 23-31.

[2] Manuel Pedro González, "Luis Spota, gran novelista en potencia," Revista Hispánica Moderna, 26 (enero-abril 1960), 102.

[3] Aurora M. O'Campo, Diccionario de escritores mexicanos (México, 1967), pág. 374. El artículo sobre Spota incluye datos sobre las varias traducciones de sus novelas. Para ilustrar la demanda por sus novelas en el extranjero, incluimos los datos sobre dos de las novelas más populares: Casi el paraíso, además de siete ediciones en castellano, tuvo dos en francés, dos en alemán, y uno en yugoeslavo, polaco, sueco, húngaro e italiano; Más cornadas da el hambre tuvo cuatro ediciones en español, cuatro en inglés, dos en alemán, tres en francés, y uno en yugoeslavo, indonés y yiddish. En cuanto a la popularidad de Spota en el extranjero, dice "R.R." en "Relectura de Casi el paraíso" en el Heraldo Cultural, 3 abril 1967, pág. 15: ". . . la novela de Spota es la novela mexicana más traducida y leída en el extranjero; sus versiones al inglés, francés, alemán, se agotan casi tan vertiginosamente como su versión castellana original."

[4] La bibliografía sobre las obras de Luis Spota, incluída al final de este estudio (pág. 189) cita los artículos publicados en revistas y en periódicos de México y los Estados Unidos entre 1947 y 1971, así como los libros y las disertaciones sobre este autor.

[5] Bohn, pág. 27. Afirma que con Casi el paraíso fue imposible seguir ignorando completamente a Spota, pues de esta novela se vendieron cinco mil ejemplares en una semana cuando se publicó en diciembre de 1956, "y en los dos siguientes meses las ventas alcanzaron quince mil ejemplares."

[6] Revista Hispánica Moderna, 26 (enero-abril 1960), 102.

[7] Papeles de Son Armadans, 52, no. 154 (1969), 39-46.

[8] Hay una disertación doctoral en preparación: "Theme and Style in the Novels of Luis Spota," por Leon Seamon, Universidad de Georgia.

[9] Montana State University, 1963.

[10] Chapel Hill, University of North Carolina, 1963.

[11] Según Guzmán en la introducción a su tesis: ". . . the general aim of this entire study is to acquaint the reader with some of the novels of Luis Spota with the hope of drawing interest and attention toward this rising and promising young writer." Pág. 3. Guzmán estudia las siguientes novelas: El coronel fue echado al mar, Más cornadas da el hambre, Las grandes aguas, Casi el paraíso, y La sangre enemiga.

[12] El Diccionario de escritores mexicanos (México, 1967) por Aurora M. O'Campo; Literatura mexicana (México, 1967) de María del Carmen Millán; Historia de la literatura mexicana (México, 1966) de Carlos González Peña; México in its Novel (Austin, 1966) por John Brushwood; y Breve historia de la novela mexicana por John Brushwood y José Rojas consideran a Spota como un novelista "social" porque no habían podido tomar en cuenta las últimas obras.

[13] Notre Dame, University of Notre Dame Press, 1971.

[14] Andrés Amorós, Introducción a la novela contemporánea (Madrid, 1966). "La novela del siglo XIX refleja un mundo estable, a la medida del hombre, poseído por él. El fondo filosófico de esa manera de ver el mundo está bien claro: racionalismo, positivismo . . ." (Pág. 25).

[15] José Ortega y Gasset, La deshumanización del arte, "Arte artístico," (Madrid, 1970), págs. 20-27.

[16] Sharon Spencer, Space, Time and Structure in the Modern Novel (New York, 1971), pág. xvii. ". . . this marked tendency toward dehumanization in fiction is related to the drive toward abstraction that has characterized all the arts of the modern age . . ."

[17] José Ortega y Gasset, op. cit., pág. 20-27.

[18] Anthony Burgess, The Novel Now (New York, 1967), pág. 24. ". . . Proust's [influence] has profoundly modified the whole course of the novel wherever the form is practised."

[19] Susan Spencer, op. cit., pág. xv.

[20] Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel (Berkeley, 1958), págs. 2-4.

[21] Joseph Warren Beach, The Twentieth-Century Novel (New York, 1932), págs. 2-4.

[22] Carlos Fuentes, La nueva novela hispanoamericana (México, 1969), pág. 15.

[20] Robert Humphrey, op. cit., págs. 2-4.

[21] Beach, op. cit., págs. 2-4.

[22] Fuentes, op. cit., pág. 15.

[23] Walter Langford, The Mexican Novel Comes of Age (Notre Dame, 1971), pág. 16. "Not only was Mariano Azuela the first to write about the Revolution and its effects, but in doing so he broke with the novelistic tradition so long in vogue in his country and initiated a new treatment of the novel."

[24] Luis Leal, Mariano Azuela (New York, 1971), pág. 116.

[25] Ibid.

[26] Langford, op. cit., pág. 16.

[27] Fuentes, op. cit., pág. 15. "En la literatura de la revolución mexicana se encuentra esta semilla novelesca: la certeza heroica se convierte en ambigüedad crítica, la fatalidad natural en acción contradictoria, el idealismo romántico en dialéctica irónica."

[28] James E. Irby, La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos (México, 1956).

[29] Las más conocidas son: Pedro Páramo (1955) de Juan Rulfo, La región más transparente (1958) y La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes, Erase un hombre pentafácico (1961) de Emma Godoy, Los recuerdos del porvenir (1963) de Elena Garro, Los albañiles (1964) por Vicente Leñero, Farabeuf (1965) de Salvador Elizondo.

[30] Spencer, op. cit., pág. xv.

[31] En este estudio omitimos una de estas novelas, Vagabunda (1950) por dos razones: primero, porque se concibió como guión de cine, no como novela; segundo, porque el autor la omite de su bibliografía y la desconoce. (Bollinger, entrevista inédita).

[32] Es necesario aclarar que según Spota (Bollinger, entrevista inédita) las fechas de publicación no reflejan exactamente las fechas de producción de las novelas. Así es que es imposible precisar el momento en que Spota empezó a escribir las novelas de la segunda categoría. Por esta razón, hay un período de ocho años (entre la publicación de Casi el paraíso--1956--y La pequeña edad--1964) durante el cual se publicaban novelas de ambas categorías.

[33] Crítica interna (Madrid,1960), págs. 9-10.

[34] Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1958) y Norman Friedman, "Point of View in Fiction," PMLA 70, 5 (1955), 1160-1184, son mis autoridades en cuanto al punto de vista.

[35] Anderson Imbert, op. cit., pág. 268. "La trama relaciona un acontecimiento con otro. Es un sistema de explicaciones. Esto que pasa aquí será la causa de lo que pasará más adelante . . . Es una urdidumbre sin hilos sueltos, viva como un organismo."

[36] Las referencias que se harán a lo largo de esta disertación a los personajes "pluridimensionales" (round) y "unidimensionales" (flat) están basadas en el uso de estos términos por Elsa Delia Alvarez "La obra de Ramón Sender: estudio de los personajes femeninos," Diss. Michigan State University, 1971.

[37] En esta categoría nos limitaremos a describir los siguientes elementos del lenguaje narrativo de Spota, siempre y cuando se apliquen a la novela en cuestión: (1) el uso de imágenes, símiles, metáforas y símbolos; (2) el uso de descripciones del medio ambiente; (3) la verosimilitud de lo dialogado; (4) la relativa complejidad sintáctica de las partes expositivas (en las obras de la primera etapa); y (5) el deterioro de la sintaxis normal (en las obras de la segunda etapa).

[38] Los narradores ante el público (México, 1966), pág. 77.

[39] Bollinger, entrevista.

[40] Es decir, sin información biográfica del autor, son evidentes las dos etapas de su novelística, a base de las estructuras de las novelas en sí.

[41] Uso la palabra "forma" en la misma acepción en que la usa Enrique Anderson Imbert en el capítulo "Formas en la novela contemporánea" de Crítica interna, págs. 261-279.

[42] Los narradores ante el público, pág. 80.

[43] Royal A. Gettmann, "Novel", en Dictionary of World Literature (New Jersey, 1964), págs. 286-287. "With respect to structure it is helpful to distinguish between two overlapping but recognizable types of fiction--the panoramic (or epic) and the dramatic (scenic or well-made). The panoramic novel is loose in plot and does not center on a single issue. . . . The dramatic novel is focused on a single issue that is resolved logically from the premises." La distinción entre estructura "dramática" y "panorámica" no es original en Gettmann. Joseph Warren Beach en su libro, The Twentieth Century Novel (New York, 1960), Henry James en The Art of the Novel (New York, 1934) y Edwin Muir en The Structure of the Novel (New York, 1929) usan las mismas categorías estructurales.

[44] Bohn, op. cit., pág. 37.

[45] Bollinger, entrevista.

[46] Ibid.

[47] Adoptamos la definición de Norman Friedman del punto de vista omnisciente, en su artículo, "Point of View in Fiction," PMLA, 70 (Dec. 1955), 1170. "Though the author speaks impersonally in third person, without direct intrusion, he may inject his opinions, projecting himself in a character."

[48] Robert Humphrey, op. cit., pág. 4.

[49] Salvador Reyes Nevares, "Ultimo balance de la narrativa mexicana 1968," México en la Cultura, 26 enero 1969, pág. 3.

## CAPITULO I

## LA PRIMERA ETAPA: NOVELAS DRAMATICAS

Cinco de las novelas de la primera etapa de Luis Spota son de estructura "dramática".[1] Estas obras enfocan un sólo asunto, tienen pocos personajes, se limitan a un tiempo narrativo relativamente breve (no más de un año), y tienen un desenlace definitivo donde se resuelve el conflicto central. Aunque todas se pueden clasificar como dramáticas estructuralmente, no son de la misma cualidad artística. Es decir que en estas obras hay un desarrollo de las formas narrativas: el punto de vista, la estructura narrativa, la caracterización y los recursos estilísticos. Este desarrollo empieza con El coronel fue echado al mar (1947), rudimentaria en todo sentido, y continúa en Murieron a mitad del río (1948), donde todavía es evidente la falta de elaboración de estructura y de personajes. En cambio, Más cornadas da el hambre (1950) es la novela well-made[2] en todo sentido. A través de estas tres novelas, Spota adopta ciertas formas que vienen a ser características de su narrativa tradicional: el autor omnisciente, el diálogo realista, el uso limitado del lenguaje poético, y--tres técnicas que conviene distinguir y definir aquí--la escena retrospectiva, el desalojo temporal y las escenas simultáneas. Todos estos términos tienen que ver con el orden temporal de la narración.

Primero definiremos la escena retrospectiva y el desalojo temporal. Un autor omnisciente puede romper con la cronología natural de los hechos narrados, para presentar algo que pasó, digamos, dos semanas antes de lo que acaba de referir. En estas primeras obras de Spota, tal ruptura temporal se presenta en dos maneras. Si el salto en el tiempo ocurre como el recuerdo de uno de los personajes, lo designamos "escena retrospectiva." Si el mismo autor omnisciente rompe con la cronología natural, sin presentar la ruptura como producto de la mente de uno de los personajes, esta técnica la llamamos "desalojo temporal." El tercer término, las "escenas simultáneas," tiene que ver con el movimiento en el espacio del autor omnisciente. Se refiere a la narración de dos incidentes que ocurren en distintos lugares, al mismo tiempo.

Después de adoptar estas formas narrativas--el punto de vista del autor omnisciente, el diálogo realista, el uso limitado del lenguaje poético, y las técnicas temporales de la estructura narrativa que antes hemos señalado--Spota las emplea en Las grandes aguas (1954) y en Las horas violentas (1958). En estas dos obras, se completa la trayectoria de la novela dramática. Se elimina el elemento episódico (es decir, acciones sin nexos de causa y efecto) que todavía existía en Más cornadas da el hambre. Las historias de Las grandes aguas y de Las horas violentas se desarrollan dentro de un lugar y un tiempo más restringidos que en las novelas anteriores. Por medio del uso de técnicas dramáticas, en Las horas violentas, Luis Spota demuestra su dominio del modo dramático de estructurar una novela y de narrar una historia.

Nuestro estudio de cada novela está concentrado en

cuatro aspectos formales: el punto de vista narrativo, la estructura narrativa (incluyendo la escena retrospectiva, el desalojo temporal, las escenas simultáneas, y la técnica del in medias res), la caracterización y los recursos estilísticos. El intento de este capítulo es doble: (1) trazar el desarrollo del arte narrativo de Luis Spota en lo que se refiere a cada uno de los aspectos formales, y (2) describir el proceso de perfeccionamiento de la novela "dramática".

## El coronel fue echado al mar

El coronel fue echado al mar (1947) es la primera novela de Luis Spota. La falta de propósito serio la diferencia de sus demás novelas publicadas hasta la fecha. Es una obra en que las preocupaciones sociales o éticas son secundarias y lo que predomina es el intento de entretener. Debido a la inexperiencia del autor, la novela sufre de grandes defectos formales. Sin embargo, interesa incluirla en este estudio por ser el punto de partida de su carrera novelística. Evaluando las debilidades técnicas de El coronel fue echado al mar, se podrá apreciar mejor el progreso del novelista en sus obras posteriores.

### Punto de vista

El mayor defecto de El coronel fue echado al mar es la falta de claridad del punto de vista narrativo. Spota todavía no está consciente de la importancia fundamental de este aspecto del arte de narrar. En consecuencia, existe una insuperable ambigüedad de perspectiva dentro de la obra. Técnicamente la novela se narra en primera persona, por un "yo" que es uno de

los personajes principales. Parece ser las memorias de un marinero, Armando Villa. Para ser una auténtica narración en primera persona, toda la novela debería parecernos la creación de Armando Villa, con su perspectiva humana limitada (es decir, no omnisciente). Las fronteras de la novela no deberían extenderse más allá de los límites de percepción de Villa. De hecho, cuando entramos en la novela, debemos adentrarnos en su Weltanschauung. Pero no es así, porque en realidad no se trata de un punto de vista de primera persona, sino del autor omnisciente disfrazado del "yo". Spota, al crear un narrador de primera persona, no logra alejarse del personaje-narrador para que éste cobre vida independiente de él. Al contrario, mantiene su actitud de omnisciencia y la manifiesta dentro de la obra.

El coronel fue echado al mar es una obra en primera persona tan sólo en el nivel más superficial: el pronombre. En cuanto a concepción y ejecución, se trata de un autor omnisciente que lo controla todo. La presencia de esta actitud omnisciente por parte del novelista permea toda la novela. Una y otra vez surge una frase que hace patente la dualidad de Spota como autor omnisciente que manipula la narración por detrás del "yo" narrador. En los ejemplos, nuestro subrayado corresponde al comentario de la fuerza omnisciente (aunque todavía finge ser el "yo"), cualificando los límites de conocimiento del "yo":

> Vance regresaba a los Estados Unidos--si es que para allá íbamos, como no podía dejar de ser--después de ocho meses de estar en Inglaterra.[3] (El "yo" no sabe si van a los Estados Unidos, y el autor omnisciente tiene que interceder indirectamente para cambiar la afirmación "Vance regresaba a los Estados Unidos," a una mera conjectura.)

> En ese momento llegó Davies, o el hombre que Speedy me dijo que era. (16) (El "yo" todavía no conoce a Davies, así es que es necesario que el autor omnisciente, a través del "yo", explique cómo este último llegó a conocerlo.)

El "yo" narrador de El coronel fue echado al mar es un mero títere del narrador omnisciente. Los atributos de Villa como personaje cambian de acuerdo con las exigencias del novelista. Un ejemplo de los muchos que podría citarse, bastará para ilustrar este defecto de la novela. Al principio de la novela el personaje Vance es un recién conocido del narrador Villa; este hecho justifica que aquél le cuente una anécdota a Villa (página 24). Más adelante en la novela, Villa declara que los dos son amigos desde hace mucho más que una semana (página 79). El autor cambia la duración de la amistad, porque en el segundo caso necesita a Villa como testigo ocular de algo que le pasó a Vance hace meses. Se preocupa más por las exigencias inmediatas de la narración que por la armonía del producto final.

## Estructura narrativa

El punto de vista ambiguo es la raíz de los defectos estructurales de El coronel fue echado al mar. El autor omnisciente que actúa por medio del "yo" narrador es responsable del carácter disperso de la novela. La trama de la novela consiste en las etapas del misterio que rodea la procedencia de las raciones extras de carne: el planteamiento de este misterio, la explicación elaborada por los marineros, sus reacciones ante el supuesto canibalismo, y la aclaración final. Estos incidentes son las únicas experiencias directas de Armando Villa. Pero Spota quiere

extender los límites de percepción más allá de lo que dicha experiencia abarca. Lo hace por medio de narradores secundarios, personajes que le cuentan a Villa un fragmento de su pasado y éste, a su vez, lo refiere al lector. Hay cinco de estas historias intercaladas en la novela como escenas retrospectivas, que no tienen relación con el asunto central. Todas son anécdotas de la guerra (del Día-D, del bombardeo de Londres) cuya única conexión con la trama es que están narradas por uno de los personajes que intervienen en ella. Son cuentos cortos en sí que no caben dentro de la novela. Esta cantidad de materia supérflua impide que la obra cobre unidad de contenido y de estructura.

## Caracterización

El personaje central, Armando Villa, no tiene una personalidad diferenciada. Para sus amigos, que ni siquiera lo llaman por su nombre, es el "mexicano"; para el lector es el testigo que casi nunca habla de sí mismo. Conocemos hechos sueltos acerca de su vida: que lee poesía, que estuvo en Normandy, que es de México. Pero no hay ningún intento de reunir estos hechos alrededor de una personalidad coherente, como tampoco lo hay de organizar la novela alrededor de un foco de interés. Como los otros dos personajes principales de la novela, Villa es una figura unidimensional y estática. Su personalidad, como las de sus compañeros, es marginal a la trama y a las anécdotas. Estas últimas dominan el elemento humano de la novela. Los personajes son figuras vagas cuyas acciones no tienen influencia sobre lo que pasa en su alrededor. No existe una relación entre sucesos y personajes,

acción y caracterización. Es decir, las acciones de los personajes no sirven para caracterizarlos.

## Recursos estilísticos

En El coronel fue echado al mar Spota utiliza comparaciones que son casi sin excepción símiles a base de parecer o de como:

> Parecía yo un pájaro carpintero vestido de marino. (96)
>
> Speedy parecía un líder de plazuela . . . (111)
>
> Pasó un minuto angustioso, brutal, pesado como la cadena del ancla. (113)
>
> El viento silbaba en los cables ríspidamente, como si tuviera un papel de canto frente a los labios. (36)

Son comparaciones prestadas de la vida común y como tal están de acuerdo con lo que se sabe del personaje. A menudo el novelista las saca del medio ambiente nativo del protagonista, México.

> El cielo tenía la trasparencia de el del Valle de México o de Yucatán en el verano. (66)
>
> El vaivén era agradable, parecido pero menos brusco que el del pulpo de nuestras ferias. (74)
>
> El pelo ponía a su cara un marco de cobre, como esos que están de moda, y que tan bien lucen en los espejos de Taxco. (188)

Estos rasgos estilísticos sirven con muy pocas excepciones para describir no a Villa, sino el ambiente exterior: la apariencia de una persona, del mar; un sonido, o un olor.

## Murieron a mitad del río

El coronel fue echado al mar es una novela a medio hacer porque ni el punto de vista, ni la estructura narrativa ni los personajes están bien definidos. En cambio, Murieron a mitad del río (1948) es una novela en que los aspectos formales, así como el propósito, están mejor delineados. En esta segunda obra se crea un mundo: el del bracero ilegal en Texas. El coronel fue echado al mar es una novela de marineros, pero no nos da ninguna idea nítida de la vida cotidiana del mismo. En cambio, Murieron a mitad del río tiene el propósito de presentar una imagen de la vida del bracero--de un bracero en particular--para denunciar las injusticias que determinan dicha situación. La primera novela no tiene personajes pluridimensionales; Murieron a mitad del río sí los tiene: son personas con almas que sufren cambios, que dejan huellas por donde pasan. Murieron a mitad del río es más novela porque el autor quiere hacer algo más que entretener al lector con anécdotas interesantes; quiere ilustrar un mal social. La mayor elaboración formal ayuda a que esta novela sea un pequeño universo.

### Punto de vista

Ya vimos que el punto de vista de El coronel fue echado al mar es ambiguo. A veces el autor tuvo que hacer verdaderas contorsiones narrativas para que toda la historia quedara dentro del campo visual del narrador. En Murieron a mitad del río Spota demuestra más habilidad para tomar un punto de vista, adaptando el punto de vista omnisciente seleccionado.[4] Es decir que el

narrador, colocado en un punto exterior a la acción, cuenta la historia en tercera persona, pero limitándose a la perspectiva de uno de los personajes, en este caso el protagonista. Así se combina lo mejor de dos puntos de vista: la visión ilimitada del autor omnisciente y la intimidad de la primera persona, puesto que todo se ve desde el nivel del personaje.

Autor y protagonista se identifican, en el llamado "Preámbulo" a Murieron a mitad del río. En los párrafos que llevan la firma de Luis Spota, nos dice:

> He querido reseñar la historia de unos cuantos mexicanos que se embarcaron en la aventura de cruzar la frontera, en busca de dólares.[5]

Plantea la actitud crítica de esta historia:

> Sin embargo, la angustia, el dolor, la ira, las alegrías, los golpes que ellos reciben, no son particulares suyos. Pertenecen también, en odiosa multiplicación, a los que llegaron antes o allí permanecen: casi trescientos mil hombres, en península humana de su patria. (7)

Después del "Preámbulo" (de la página 17 en adelante), el autor no hace comentarios directos sobre los hechos, ni usa el pronombre de primera persona para referirse a sí mismo. Su actitud no es la del autor omnisciente editorialista; es un narrador discreto.

El tema de esta novela es la lamentable situación social y económica del bracero mexicano en Texas. El que es responsable de los comentarios críticos de dicha situación, dentro de la novela, se llama José Pavón; se presenta al lector en una página de tipografía en bastardilla, junto a la nota del señor Spota en el "Preámbulo". Pavón es el líder de los mexicanos que el autor menciona en su nota, y se ve que tiene una posición ética semejante a la de éste frente a la situación del bracero:

> He cruzado el Bravo; he sido, por cincuenta semanas, un wet-back, como le dicen "del otro lado"; un mojado. Pero siempre, como cientos de miles de hombres salidos de México igual que yo, un paria sin defensa, un ilegal propicio a recibir palos y vejaciones; un hombre civilmente muerto. (9)

Esta carta dirigida al lector, con las iniciales "J.P." al final, es la única vez en que se oye la voz directa de Pavón, expresándose en primera persona. A lo largo de la novela, este personaje está casi siempre en el centro de interés, pero lo que hace, piensa y ve está contado en tercera persona por el autor omnisciente. Spota ha creado un personaje con convicciones semejantes a las suyas para servir de portavoz de sus críticas sociales dentro de la ficción. Así no tiene que interrumpir la acción para salir al retablo y comentar los sucesos. Al contrario: los comentarios son una parte íntegra de la ficción, ya que se describen como pertenecientes a José Pavón, personaje.

Por ejemplo, una preocupación de Murieron a mitad del río es la explotación del bracero ilegal por parte de su "hermano", el mexicano-americano. Leemos la opinión del protagonista, Pavón, acerca de Chebo Espinosa, nacido en México pero residente de Texas.

> Pavón sentía a Espinosa igual que a un gringo, igual que a un patrón cualquiera en Texas. Treinta años de vivir en el puerto--"llegué cuando esto era menos que nada"--marcaban una línea divisoria entre ellos y él. Una línea que no podían, ni querían, saltar. Chebo era ya tan extranjero como los texanos. ¿No era, al igual que éstos, un boss, un contratista de trabjao? ¿No aceptaba como válido el razonamiento de que el mojado es mejor esclavo, y más resistente y menos exigente que el yanqui blanco o que el negro? (118)

No aceptaríamos esta crítica como propia de un simple bracero como Pavón, si no se hubiera establecido su conciencia social en el "Preámbulo" y a lo largo del libro. Además, Pavón no es el bracero

común y corriente. Se sabe que es de la ciudad, que estudió tres años de escuela secundaria, donde aprendió a hablar inglés, y que es blanco. Sin esta evidencia, sería difícil creerlo capaz de las opiniones e introspecciones que tiene. Por cierto que la manera de expresarlas, cuando no se trata de diálogo directo, es del autor, Spota.

En otra parte, hacia el final de la novela, Pavón cuenta a un amigo la historia de un crimen de base racista, en que la víctima había sido un negro. Al terminar su relato, se pregunta:

> ¿Y si esto lo han hecho con los propios negros americanos, qué no harán, sin que se sepa o sin que nadie se preocupe por gastar dinero en una pesquisa a fondo, con los mexicanos ilegales, con los mojados, cuya presencia en territorio yanqui no está registrada en ningún documento oficial? (177)

Es importante notar que estas citas no se presentan como diálogos directos de Pavón; así no habla él. Las palabras son del autor Spota, contándonos en su propio estilo lo que Pavón piensa (cita indirecta interna) o dice (cita indirecta externa).

Casi sin excepción el autor narra su historia manteniendo al protagonista en el centro de los sucesos (tanto las acciones físicas como los pensamientos). Es la uniformidad del punto de vista y sobre todo la invisibilidad del autor lo que indican mayor control sobre el punto de vista que hay en El coronel fue echado al mar.

Hay un par de veces en que el narrador deja el lado de Pavón para tomar la perspectiva de otro de los personajes de la novela. Se adentra en la mente de Lupe, el más débil del trío de amigos, tal vez para contrastarlo con la voluntad fuerte de Pavón.

> Lupe . . . se encontraba más confuso que al principio, no completamente resuelto a quedarse. . . . Y a medida que el tiempo se hacía mayor, crecía también su afán de regresar al río y a México. Y todo porque, obediente siempre, acunado en la voluntad de otros había subido a Texas, no por el gusto de su deseo, sino porque Pavón, al venir, se lo pidió . . . (86)

El lector se había acostumbrado a los pensamientos del protagonista. Lo que medita Lupe no añade nada a los conocimientos del lector, y rompe sin necesidad la perspectiva, hasta ahora fija, del autor omnisciente seleccionado.

En otro caso, una escena impresionante, el narrador abandona a Pavón un momento para observarlo desde el ángulo de vista de Leslie, su amante. Inmediatemente después, en un rápido regreso al protagonista, enfoca a Pavón y su breve conversación con Catalina.

> --¡Marrano!--barboteó Leslie, mirando a través de su ventana a José y a Catalina, que de la mano daban vueltas a la plazoleta. Fue una palabra de celos.
>
> *
> * *
>
> --¿Te vas a ir?--preguntaba Catalina.
> --No sé.
> --Mi hermano dijo que te ibas. (89)

Los asteriscos, parte del texto, denotan el cambio de perspectiva. En esta página se hace evidente el talento narrativo dramático de Spota. Evaluando la escena en relación con la estructura total de la novela, es un elemento positivo ya que no se pierde de vista al protagonista, sino que se le presenta desde otra perspectiva. Es un cambio agradable para el lector.

## Estructura narrativa

La acción de Murieron a mitad del río tiene lugar en México y en tres lugares en Texas: Los Fresnos, Puerto Isabel, y El Cielo. Trazando una línea entre estos puntos geográficos en el orden en que los recorre el protagonista, se obtendrán dos círculos, uno grande y uno pequeño, que en esta novela reflejan la futilidad de la vida del bracero. La novela empieza y termina en México, a pesar del deseo de Paván de ir al norte, a Nueva York, símbolo de sus esperanzas. Dentro de este movimiento circular grande, hay otro que se diseña en las dos primeras partes de la novela: Matamoros--Los Fresnos--Puerto Isabel--Matamoros--Los Fresnos--Puerto Isabel. Es como si Paván y sus amigos estuvieran atrapados en un eterno círculo de desilusiones. La novela se divide en tres partes. En la última parte, la menos acabada de las tres, el regreso final a México se inicia, simbólicamente, con su expulsión de "El Cielo".

La protesta social de Murieron a mitad del río queda implícita en las escenas y en los personajes. Cada escena da vida a un aspecto de la deplorable circunstancia del bracero. No hay prueba más elocuente del efecto sicológico-moral de una vida de subyugación que la historia de Benito Fortis, bracero que aprecia su vida tan poco que la apuesta y la pierde en un juego. La reacción de sus amigos es también reveladora, y no es necesaria ni una palabra de comentario expositivo. En esta y en casi todas las escenas, sobre todo de las dos primeras partes, salta a la vista la capacidad de Spota de dramatizar, de hacer que la historia se cuente a sí misma, sin intervención directa del narrador omnisciente.

Varios capítulos de esta novela empiezan en plena acción (muchas veces con diálogo). Después, la acción se sitúa en el espacio y el tiempo por medio de la escena retrospectiva. Hay que leer, por ejemplo, las primeras páginas de Murieron a mitad del río, donde Pavón y sus amigos están cruzando el río. La acción empieza in medias res; los muchachos se están escondiendo de la patrulla fronteriza. Hay un detalle que sirve para aumentar la tensión en esta escena: las voces del compañero "Cocula" a quien han dejado atrás, y que ahora los ponen en peligro de ser descubiertos por la patrulla. A lo largo del relato está implícito el tremendo valor que se precisa para cruzar ilegalmente la frontera, y una pregunta que permea el libro: ¿Por qué motivo arriesgan la vida para dejar la seguridad de su tierra?

Si hay crítica directa y explícita de las injusticias sociales que constituyen el tema de la novela, son palabras o pensamientos de Pavón, o de otro personaje. Desafortunadamente, el número de estas críticas, muchas veces repetetivas, va aumentando a partir de la mitad de la novela. Sobre todo en la tercera parte, el autor deja de dramatizar para exponer, a través de Pavón, la situación injusta del bracero, sus causas y efectos. Mientras que en la primera parte, de ochenta y cinco páginas, hay ocho menciones directas del dilema del mojado, en la tercera parte --setenta y seis páginas--hay el doble: diecisiete. En las últimas páginas del libro la narración degenera, más bien, en una larga cavilación retrospectiva de José Pavón, innecesariamente repetetiva:

> ¡A mitad del río, nuevamente! Las voces, los recuerdos, las caras anteriores . . . Recordaba el momento en que habían sacado del agua a Lupe, con la cabeza rota por las balas; la voz de Chebo, diciéndole: "No te

> quedes; vente conmigo a México"; la furia de Simón Donaghue . . . Y Leslie, ¿con quién estaría a esa hora, toda ella blanca y ardiente?" Y su marido; y la risa untuosa y ladina de Mascorro; y a doña Manuela Farfán y sus dos hijos; y Robinson, el de "El Cielo" . . . (260)

En una novela en que el autor ha dejado que la acción y los personajes lo expliquen todo implícitamente, tanta repetición está de más. Se tiene la impresión de que la novela se alarga porque el autor no encuentra el modo de terminarla. Es un defecto que comparte con El coronel fue echado al mar, cuyas últimas páginas son anticlimáticas.

La escena retrospectiva es una técnica de frecuente uso en la obra de Spota. En Murieron a mitad del río hay nueve ejemplos de esta técnica en que el recuerdo de un personaje (pensado o dicho) ocasiona una ruptura con la cronología natural de la acción. A diferencia de las escenas retrospectivas que ocurren en El coronel fue echado al mar, las de Murieron a mitad del río complementan la acción de la novela. Esta técnica puede ser un recurso de gran economía. Un episodio puede incluirse como parte de una conversación posterior; así se justifica que muchos detalles innecesarios se omiten: alguien le cuenta a Pavón cómo mataron a Fortis (66); Leslie le refiere su encuentro con Mascorro (97). La escena retrospectiva sirve de complemento a la técnica de empezar el capítulo in medias res. En la segunda parte del primer capítulo, después de que los tres mexicanos cruzan el río, Pavón rememora: "Así Pavón reconstruyó el pasado inmediato de esa tarde, cuando la mujer de Orozco los vio irse a la aventura de cruzar el río." (23). Primero el autor capta la atención del lector, sumergiéndolo en

un alto de la acción; luego le da los antecedentes. La escena retrospectiva puede servir para unir dos situaciones paralelas, en un proceso natural de asociación de ideas. El huésped de Pavón y sus amigos en Brownsville les pregunta si son "mojados". Pavón recuerda: "(Un cambista de Matamoros les preguntó lo mismo). Fue la mañana anterior." (37). Sigue la escena retrospectiva. En otras ocasiones, la escena retrospectiva retrocede varios meses en el tiempo para recoger de nuevo un hilo de la trama. Por ejemplo, cuando una amiga les relata lo que pasó en Los Fresnos después de que los muchachos se fueron, esta escena retrospectiva constituye un capítulo aparte (172), cuya materia no es consecutiva temporalmente a la del capítulo anterior.

Como en la primera novela, Murieron a mitad del río incluye varias anécdotas referidas por uno de los personajes. Representan un elemento que Spota elimina en las novelas posteriores a Murieron a mitad del río. Aquí tres de las cuatro anécdotas sirven para dar énfasis al tema de la novela. Todas están mejor integradas en la obra que las que se incluyen en El coronel fue echado al mar. Por ejemplo, en las páginas ochenta y ocho y noventa hay dos ejemplos de asaltos de mexicanos por texanos, referidos por un personaje secundario que los lee de un recorte de periódico. La única anécdota que desentona porque es un intento obvio de incorporar un chiste, quepa en la novela o no, ocurre en la página treinta. Pavón acaba de darle una cuchillada a una vaca, creyendo por la oscuridad que era un patrullero. Esto, muy improbablemente, le recuerda a un hombre que había conocido que se hacía pasar por mujer. Es la única vez en Murieron a mitad del río que Spota

usa su novela como excusa para contar historias divertidas.

## Caracterización

A diferencia de la manera de presentar los personajes de El coronel fue echado al mar, Murieron a mitad del río los tiene diferenciados el uno del otro. La caracterización de los personajes principales se hace por medio de los grandes contrastes. José Paván, el protagonista, se caracteriza por su voluntad fuerte, su sensibilidad y, al principio, su optimismo. Lupe Flores es su antítesis: débil, de inteligencia inferior, nostálgico de su tierra. El tercero, Luis Alvarez, vacila entre estas dos personalidades. La mayoría del tiempo los tres están actuando en bloque, con Paván como portavoz de los tres. Así es que la caracterización de Lupe y Luis se logra en un mínimo de palabras y gestos. Más que por medio de lo que dicen y hacen, los conocemos a través de la personalidad de Paván.

> No podía entender Paván que los otros no fueran como él, que hacía las cosas, que mandaba y obedecía, sin pensarlo mucho. Que actuaba porque moverse y concluir lo iniciado era algo innato, particular suyo. No comprendía el temor de los demás: de Cocula por quedarse, de Lupe Flores porque aquél se quedara. En cuanto a Luis Alvarez, no era problema: seguía si los otros seguían; descansaba, si descansaban. (27)

José Paván es el personaje más verosímil de la novela; los demás existen en función de él, y su personalidad lo permea todo.

> Lupe se puso fuera los pantalones y se rascó:
> --Siempre hemos ido donde tú quisiste, Paván. Ahora ven tú donde nosotros queremos. ¿verdad, Luis?
> Este no quiso comprometer nada y respondió ambiguamente:

> --Si él quiere . . .
> Pavân lo pensó un momento. "Con qué mala leche habló el marica de Guadalupe". (165)

Los personajes, además de ser pluridimensionales, son dinámicos. Viven un proceso de envilecimiento a lo largo de la novela. Al principio están motivados por la esperanza de llegar a Nueva York. "Ese era el sueño tras el que corría desde que salió de México. Ir al norte, a Nueva York, a Chicago, a las ciudades grises, de piedras altas. Sólo que para ir más al norte debían empezar por Texas." (33). Pero pronto se desilusionan. Cuando llegamos a la página ciento veinte y cuatro los tres buenos muchachos quieren robar a Chebo, el único amigo que tienen.

> --Chebo tiene mucho dinero, y nosotros, ¿qué? Nada. No es negocio trabajar una quincena y gastarse, sin volver a ganar ni un centavo, lo que nos pagaron . . . (123)

> --Si él tiene tanto, nosotros podemos tener algo también . . . Pavân había hablado inocentemente. Ellos no podían ver en la oscuridad su ansia, su deseo de convencerlos a hacer algo que todos, lo sabía ya, tenían resuelto. (124)

En la tercera parte de la novela, están sin trabajo y se ponen a robar gallinas.

> Fue esa, para ellos, la mejor semana que habían pasado en Texas y antes de Texas. El hambre había limado los escrúpulos, y hasta Pavân encontraba maligna satisfacción en la aventura de casi todas las noches; en su habilidad para destroncar a una gallina antes de que abriera siquiera los ojos. (200)

La vida que les ha tocado vivir ha torcido la moral del más fuerte de todos. Llegan al punto moralmente más bajo en el mismo capítulo,

cuando violan a la esposa de un "paisano" que acepta su hospitalidad.

> Raúl empuñó una piedra.
> --Nada más duérmelo. No vayas a matarlo.
> Paván y Luis se encargaron de la mujer. (200)

Lo que se mantiene intacto hasta aquí es el valor de la amistad. Le dice Luis a Paván: "Estamos juntos . . . . ¿No dejaste a la vieja del rancho cuando Lupe y yo nos fuimos? Por eso ando aquí, no por otra cosa." (193). Pero este valor también se derrumba, y Paván quiere abandonar a su amigo enfermo.

> Sentía un inexplicable y violento odio por Luis, a quien iba atado aunque no quisiera. Trataba de justificar su fracaso, atribuyéndoselo al otro, a la mala suerte que tuvo por dejarse enfermar. . . . "Que se friegue por tarugo, se dijo. Yo me pelo. Con él no podré ir muy lejos. Cuidar enfermos me revienta. Que se friegue . . ." (213)

El autor ve esta degeneración como una muerte espiritual. De allí el título del libro, aunque Lupe es el único que se muere en el río. Todos murieron espiritualmente al cruzarlo. Se expresa esta idea al final de la novela:

> Pero volvía distinto. Murió del otro lado, no en lo físico como Lupe, sino en lo espiritual. Texas, y lo que encerraba, operaron la transformación; regresaba amargado, endurecido, frustrado. (26)

Aunque los personajes de <u>Murieron a mitad del río</u> apenas se distinguen por su manera de hablar, todos usan la jerga particular de su clase. A continuación hay algunos ejemplos del argot del bracero.

> --Le faltaron tompiates. (27) (Le faltó valor.)

| | | |
|---|---|---|
| --Es un cuico. | (39) | (Es un policía.) |
| --¿Dices que en Puerto Isabel hay talacha? | (88) | (¿ . . . hay trabajo?) |
| --No le damos matarili a nadie. | (126) | (No vamos a matar a nadie.) |
| --¡Le pinté un chaleco! | (153) | (Me fui sin pagarle.) |
| --¡Vamos a pelarnos gallo! | (166) | (Vamos a largarnos.) |
| --Cuando salí del chero ya andaba con otro. | (194) | (Cuando salí de la cárcel ... ) |

El uso del habla del bracero indica que Spota ahora intuye el valor de los dialectos para caracterizar a sus personajes ficticios, aspecto no desarrollado en su primera novela.

## Recursos estilísticos

El conjunto de recursos estíltisticos en Murieron a mitad del río es más complejo que en la primera novela de Spota, en que se limita al uso del símil para describir lo exterior de las personas y de los objetos. Aquí, en cambio, hay imágenes sensoriales, pero ya no casi exclusivamente visuales, sino también de los otros sentidos. Los personajes se describen por dentro y desde fuera por medio de una abundancia de comparaciones variadas. Tal vez lo más característico del estilo de Spota en Murieron a mitad del río sea el adjetivo inusitado, sorprendente. Primero, unos ejemplos de imágenes visuales:

> En la calle . . . alumbrada por un foco raquítico, no estaban más que ellos. (24)
>
> Cerca del puente, el dancing echaba puños de luz azul y ahumada de tabaco a la noche de marzo. (26)

> . . . traqueteantes camionetas cargadas de verdura o de gentes, pasaban al lado del guayín en fugaces frotamientos. (228)
>
> Después de ponerse el sol, en un rápido crepúsculo sangrante, llegaron más trabajadores . . . (218)
>
> Pavón desapareció entre un plateado fulgor viscoso y la espuma súbitamente aflorada desde lo hondo. (133)

La consistencia del aire, de la atmósfera, es importante en todas las novelas de Spota, pero en ésta tiene mayor relieve por la preponderancia de imágenes.

> Ahora, de regreso, aunque los vidrios iban cerrados, se filtraba al interior un apelmazado aliento de naranjas y tierra humedecida. (71)
>
> La presencia de hombres dormidos se hacía pastosa. (252)
>
> A través del visillo que velaba la ventana pudo escuchar el sordo latido del calor. (139)

Hay también imágenes de sonidos, de olores y de sabores.

> . . . los gritos de Chamaco, mezclados con palabrotas de dos nacionalidades, chirriaban como planchas ardiendo al caer al agua. (133)
>
> Los curiosos hicieron comentarios con voces cojas. (65)
>
> Un fuerte olor a pescado manido hacía comezón en las narices. (115)
>
> Le desagradó su flojo sabor jabonoso. (64)

El adjetivo en frases como "voces cojas" o "flojo sabor" o "foco raquítico"--en un proceso de desplazamiento calificativo--no describen literalmente el sustantivo, sino que sugieren la naturaleza del objeto.[6]

No existen descripciones detalladas y completas de ningún

personaje de la novela. El autor destaca, por medio de recursos estilísticos, un aspecto de cada personaje que lo distingue de los demás. Una técnica de frecuente uso para describir a una persona es la sinécdoque:

> Las espaldas de Limón se perdieron en el campo de naranjos. (195)
>
> Por el espejo veía las imágenes zurdas, su propia sorpresa que empalidecía. (66)
>
> La gorra del vigilante que iba cabeceando ante la ventanilla, desapareció del cuadro enrejado. (257)
>
> Robinson padre silueteó su magra humanidad en la puerta. (211)
>
> El suave pelo rojo se apoyaba en la tela de alambre. (63)

Lo interior de los personajes, sus emociones y sensaciones, se describen casi exclusivamente por medio de imágenes.

> . . . y él era ya, desde hacía veinte minutos, un sólo afán de hastío irremediable. (94)
>
> . . . sintió la cosquilla de esa nostalgia inmóvil que había tornado mudo a Lupe Flores. (78)
>
> Se sentía aplanado, laxo; capaz de dormir toda la tarde de ese domingo con la almohada mugrosa entre las piernas, como mujer. (63)
>
> Entonces les pesaban sus piernas y sentían que llevaban amarrado al tobillo un pedazo de riel haciéndoles difícil el próximo paso. (41)
>
> --Es la patrulla --reconoció brevemente, y las ingles se le estremecieron con su miedo amargo. (17)
>
> Después se arrepentía de haberlo hecho; padecía la vergüenza de no mirarla de frente; de aparentar indiferencia, que no era sino pánico humedecido . . . (74)
>
> Luchaba contra la fuerza del agua y contra la fuerza de su pavor. (19)

> Su estómago, como una batería, continuaba cargando miedo. (29)

Murieron a mitad del río es la única novela de Spota en que hay tal abundancia y variedad de recursos estilísticos. Aunque son comparaciones realmente logradas, su distribución en esta novela no es uniforme. Hay dos veces más símiles y metáforas en la primera mitad que en la segunda mitad de la obra.

## Más cornadas da el hambre

Murieron a mitad del río es una novela episódica en que cada suceso sirve para ilustrar el tema--casi podría decirse la moraleja: que los problemas del bracero provienen de su propia terquedad, de la inhumanidad del patrón blanco, y de la irresponsabilidad de los gobiernos mexicanos y texanos. Los elementos de la novela existen en función de la crítica social. No hay trama basada en causa y efecto, sino una continua reiteración--implícita y explícita--del tema. Los personajes se dibujan a fuer de su relación con el tema y son portavoces de la crítica. Sus conflictos personales son importantes según el grado en que reflejen el conflicto entre el bracero y su ambiente hostil.

En Más cornadas da el hambre (1950) los personajes como individuos son más importantes al relato que en El coronel fue echado al mar. La novela tiene un elemento de crítica de la empresa taurina mexicana, pero es secundario a la búsqueda de un ideal del novillero Luis Ortega. Aquí sí hay trama a base de causas y efectos: poco a poco Ortega vence el apetito carnal que amenaza su carrera taurina, para dedicarse sin reservas a la

aspiración espiritual, simbolizada por la gran Plaza México. Ya no se trata de una simple serie de episodios, sino que los sucesos de Más cornadas da el hambre se entretejen para formar una trayectoria nítida. Más importante todavía, el drama empieza a surgir de los personajes mismos; ya no se les impone desde fuera, como es el caso en El coronel fue echado al mar y, aunque en menor grado, en Murieron a mitad del río. Todo esto se comunica a través de formas tradicionales bien logradas. La anécdota, que sirvió para ilustrar el tema de Murieron a mitad del río, no cabe en esta novela. En Más cornadas da el hambre, Spota logra crear un mundo hermético que envuelve al lector, haciéndolo experimentar por unas horas la vida del toreo.

## Punto de vista

El punto de vista de esta novela es omnisciente, y el novelista emplea todos sus poderes de observación para presentarnos el ambiente, las acciones, palabras, y pensamientos de todos los personajes, primarios y secundarios. De vez en cuando, comenta discretamente sobre todos estos aspectos, sin que dañe la ilusión total. Spota es aficionado del arte taurino; sus descripciones de las corridas son comentarios de un experto. Veamos una:

> Decidido Luis fue tras el torete. . . . Tras de veroniquearlo, simuló un quite valientísimo. Fueron tres gaoneras angustiosas, brutalmente ceñidas, que detuvieron el tiempo de un golpe.[7]

Es un aspecto que le da un timbre peculiar a esta voz narradora. Nos da detalles que informan al lector laico, por ejemplo: "Como todas las de esos pueblos que sólo conocen los toreros que andan

en la guerra, la plaza de Teocaltiche era humilde." (102).

Spota también ofrece juicios sobre lo que dicen los personajes. Dice Luis a su padrino:

> --Pegan, pero no es igual, matador. No es igual para uno. Si le suenan el cate aquí, la gente lo ve, le dan otra fecha; los periódicos hablan. En fin, se saca algo. Pero, ¿por allá, como me ha sucedido, a quién le sacude uno el corazón?
> Luis estaba diciendo verdades. (281)
> (el subrayado es mío)

En otra ocasión delata a María. Dice ella:

> --Fui a darle una vuelta al zócalo. Hacía calor aquí.
> Estaba mintiendo. (227) (el subrayado en mío)

Se pone del lado de Camioneto en una disputa entre éste y Luis. Dice Camioneto:

> --El Ciego dijo que habría toros. No fue mi culpa haber venido aquí. ¿Qué importa estar en Camargo o en otro lado?
> Tenía razón Camioneto. (201) (el subrayado es mío)

Vistos estos ejemplos fuera de contexto, podría parecer que rompieran con el mundo de la ficción. Al contrario; hay dos razones por las cuales esta técnica no resulta un elemento negativo. Primero, el novelista no está tan lejos como pudiera estar de su narrativa; es entusiasta del toreo y su personalidad da la impresión de que está dentro, no fuera, de la acción. Segundo, presenta la acción y los personajes a través de las mentes de éstos.

Spota nos describe el paisaje sicológico de los personajes --lo que piensan y sienten--con la misma facilidad con que describe

el paisaje exterior. Estos pensamientos y sentimientos siempre están dentro de lo mentalmente formulado por el personaje, muy cerca del nivel verbal. No se trata de nada parecido al fluir síquico de la llamada novela moderna; más bien se usan técnicas tradicionales para conocer la conciencia más superficial de los personajes.[8] En Más cornadas da el hambre, Spota tiene tres maneras de presentar esta realidad: la cita directa interna, y dos tipos de cita indirecta interna--la explícita y la implícita. En Murieron a mitad del río usó únicamente una de estas tres, la cita indirecta esplícita. La primera es la cita directa interna, es decir, no dicha sino pensada:

> "Rafael no tiene nada que hacer en la fiesta y, sin embargo, le quedan tres corridas por delante. Y ¿yo? ¿Quién soy yo? A cualesquiera de los bureles les hubiera cortado las orejas, para ganarme a pulso la salida en hombros." (65)

En dos ocasiones este diálogo interior está en segunda persona singular:

> "¿No te lo decía?--eran sus pensamientos [de Luis] --. "¡Claro que todo será fácil. Le caíste bien a don Paco y te va a ayudar. Es un buen gachó. Te dio esa camisa blanca que traes; ahora tienes dos. . . . " (25)
>
> "No lo quieres --se dijo [María]--. Te acuestas en su cama, pero no te sientes parte suya, como dicen que uno se siente cuando está enamorada de alguien. Simplemente es tu amigo, tu peón. El no puede darte nada. . . . " (198)

Los otros modos de transmitir lo pensado y sentido consisten en citas indirectas; están en palabras del autor como en Murieron a mitad del río. Uno de estos modos nos advierte explícitamente

por medio de una frase como "pensó" o "sintió" o "creía que," que se trata de un pensamiento del personaje:

> Pensó [Luis] en eso mucho tiempo, solo en aquel cuarto . . . Estela era un peñasco en el camino; un grande y sólido peñasco que lo obligaba a desviarse, a dar un largo rodeo cuyo fin no podía adivinar. (65)
>
> Creía que [la corrida] era cosa de hombres, de varones, de machos que se juegan la vida, de cara al sol, por las tardes. (27)

Al otro modo indirecto le falta la expresión o el verbo para indicar que es pensamiento; es decir, queda implícito el "pensó". Esta es la técnica más frecuente; por medio de ella se introduce la poca crítica que hay en la novela. Camioneto reflexiona, después de unas palabras de la enfermera:

> ¡La Unión, siempre la Unión! ¡Esa maldita mujer, sólo sabía esa palabra: ¡Unión! Le importaba poco que un muchacho agonizara a unos cuantos pasos; le importaba poco que una vida joven estuviera escapándose por el agujero de una cornada. ¡Si no pertenece a la Unión, que se muera! ¿No era Luis Ortega un torero; un torero igual a los de la Unión? (270)

Y María piensa: "Eso era. ¿Qué importaba Luis; qué Camioneto, qué ella misma?" (198). Refiriéndose a las cavilaciones de Luis, el autor dice:

> Aquella cínica exposición de una realidad lo dejó más confuso todavía. ¿Cómo era posible que hubiera tanta desvergüenza, tanta inmundicia en los toros? ¿Quiénes eran esos descastados que se prestaban a cosas tan inconfesables como las que Rafaelillo le recomendaba hacer? (29)

Lo más común es que ocurran, no aislados, sino en combinación:

> "¡Párate, maricón!", se fustigaba. Pararse, eso era todo, y mandar sobre el animal, templar su embestida, llevarlo atado a la muleta para hacerlo pasar por donde uno quiere. (261)

Estructura narrativa

Más cornadas da el hambre se divide en tres "tiempos", o partes. En el "Primer Tiempo" se plantea el conflicto central: el protagonista tiene que escoger entre las mujeres y su vocación de torero. El "Segundo Tiempo"--en el nivel de la acción, su gira de corridas por provincias--representa un purificarse de todo vicio mundano en preparación para ser sacerdote del rito taurino. El "Tercer Tiempo" es el triunfo del ideal; la novela termina en el punto culminante de la trama: la presentación del protagonista en la Plaza México. Es un final efectivo, muy superior a los finales de las primeras dos novelas de Spota que son, como se ha indicado, alargados y anticlimáticos. Asimismo, el autor mantiene consistente la elaboración de la trama a lo largo de la novela. En Murieron a mitad del río vimos que a la tercera parte le falta la elaboración de las primeras partes: hay más exposición del tema y menos dramatización; al mismo tiempo se usan menos imágenes. Así no es el caso en Más cornadas da el hambre donde cada capítulo es un eslabón fuerte en la cadena de la estructura. La distribución de la acción en capítulos sigue la misma técnica. Un cambio de capítulo significa un cambio de varias horas de tiempo. Con todas estas semejanzas, Más cornadas da el hambre tiene un fluir de acción más parejo que Murieron a mitad del río.

El uso de la escena retrospectiva en Murieron a mitad del río ocasiona grandes saltos hacia atrás en el tiempo. Los

recuerdos de un personaje, en forma de escena retrospectiva, causan rupturas bruscas en la cronología natural de los hechos. Es común en esta novela llegar a un punto "D" en la narración, después de haber pasado cronológicamente por A, B, y C, para saltar de pronto a un punto antes de A. La frecuencia de esta técnica le da un aspecto fragmentario a la novela. Más cornadas da el hambre tiene una secuencia narrativa menos episódica; por eso, no se usa la escena retrospectiva. Tampoco es una narración estrictamente cronológica, porque dentro de los capítulos a veces se rompe con la linealidad del relato. La técnica que se usa es la del desalojo temporal, en que el autor manipula la secuencia narrativa, sin el truco de presentar el cambio en el orden temporal como un incidente de la mente del personaje (escena retrospectiva). En Más cornadas da el hambre el uso de esta técnica es escaso. Sin excepción, el salto temporal que ocasiona no traspasa los límites temporales del capítulo en que ocurre. Por ejemplo, en la tercera parte, el capítulo doce termina en un punto tres semanas antes del momento en que se reanuda la narración en el capítulo trece. Dentro del capítulo trece hay un desalojo temporal, en que se retrocede dos semanas para contar algo que pasó antes del incidente que abrió el capítulo, pero después del punto final del capítulo doce. Es decir, en este caso y en los demás ejemplos de ruptura con el orden natural de los sucesos, el desalojo temporal del autor encierra acciones que son consecutivas en el tiempo a las acciones del capítulo anterior. Es una técnica que se usa para dar materia antecedente que es necesaria pero de importancia secundaria, y para variar la manera de presentar los hechos.

Además del desalojo temporal, Spota incorpora un sólo ejemplo de escenas simultáneas. Alterna su relato entre dos acciones que ocurren al mismo tiempo en distintos lugares. En el capítulo cincuenta, mientras Luis está fracasando en el ruedo, Rafaelillo conversa con María en el callejón. La secuencia es así: ruedo-callejón-ruedo-callejón.

> La gente comenzaba a irse. Desesperado, Ortega quería gritarle que se quedara, que aguardara un poco . . . Pero los espectadores sabían que el torero no haría ya nada, que no valía la pena aburrirse por más tiempo.
>
> Después de hacer su quite, Rafaelillo volvió al callejón. . . . Este fue a recargarse al lado de María.
>
> --¿Sabes que tu gachó es un mamarracho?--dijo . . .
>
> --Ya lo sé --repuso ella . . .
>
> Con la muleta continuaba el desastre. Luis Ortega cargaba sobre sus hombros el miedo de todos los toreros juntos. . . . ¡Si al menos pudiera dejarse coger por la res!
>
> Rafaelillo se había cruzado de brazos. Hablaba por una esquina de la boca, en tono burlón.
>
> --Eres guapa --elogió. (222-223)

Este contrapunto es muy efectivo: nos prepara de una manera dramática para la traición de María. Fuera de este uso solitario de escenas simultáneas, y el del desalojo temporal, Más cornadas da el hambre es estructuralmente llana.

Más cornadas da el hambre tiene una trama, por sencilla que sea, en vez de la simple secuencia de acciones ilustrativas de una protesta social que vimos en Murieron a mitad del río. Lo que pasa al principio de la novela tiene repercusiones al final de la historia. Para dar el ejemplo más obvio, en el capítulo doce del "Segundo Tiempo", Luis conoce a Lorenzo Garza, el cual,

impresionado con el talento de ése, reaparece cincuenta y tres capítulos más tarde, para apadrinarlo. Lo que es más, en Más cornadas da el hambre, el autor incluye tan sólo lo que es necesario para que la acción fluya, y para la caracterización de los personajes. No hay materia ajena a la trama (anécdotas, chistes) y no hay hilos sueltos (personajes que se esfuman, como el Luis de Murieron a mitad del río). Tanto la trama a base de causa y efecto como la ausencia de materia ajena e hilos sueltos, ayudan a que Más cornadas da el hambre tenga más unidad que las dos obras anteriores.

## Caracterización

La caracterización de Luis Ortega se logra por medio de encuentros con el toro, y sus subsiguientes introspecciones. Es un personaje cuya vida entera es el toreo; para el lecotr, Luis no tiene pasado. Se delinea su personalidad frente a sus éxitos y fracasos como torero. El triunfo alterna con el fracaso, hasta que Ortega domina el orgullo que, causa de los fracasos, es el único obstáculo a su ideal de ser figura. El "Primer Tiempo" presenta dos corridas: una en que triunfa; otra en que fracasa a causa de su enredo con una mujer. Aquí se plantea el conflicto fundamental del protagonista. Su orgullo lo convence de que él puede hacer lo que ningún torero ha logrado: vivir una doble vida de amante de mujeres y del toreo. Antes de lograr su presentación en la Plaza México, tiene que vencer este orgullo. En la segunda parte de la novela, se repite dos veces la secuencia triunfo-fracaso. Al entrar de nuevo en México ("Tercer Tiempo") Ortega está libre del orgullo y del vicio carnal que causaban sus fracasos. En esta parte hay dos triunfos finales. Luis Ortega nunca deja

de ser un personaje humano, en parte porque se nos presenta en trance de resolver un conflicto.

Ortega es lo bastante humano como para que el lector sufra con él en sus momentos de desastre. Pero hay otro personaje que es el más pintoresco de la obra, y que representa la más fina caracterización; es, asimismo, el que cobra más vida. Pancho Camioneto, el "apoderado" de Ortega, tiene el papel de conciencia y ángel de la guarda del protagonista. El autor dice muy poco directamente sobre este personaje pintoresco. Más que nada, Camioneto se define por sus acciones, todas a favor de Ortega. En el capítulo dos de la segunda parte ocurre el pasaje en donde está mejor dramatizada la manera de ser de Camioneto. Están sepultando a Juanito, el amigo que acaba de morir de una cornada. Cuando están cerrando el féretro, Camioneto se acuerda de que no sacaron el dinero del pantalón que el difunto lleva puesto. Sin vacilar, se encarga de desclavar el ataúd y de quitarle el dinero a Juanito, diciendo: "Fue muy cuate nuestro Juanito, pero había que pedirle prestado" (94). Camioneto es el responsable de buscarles comida cuando no hay dinero. Sus recursos de ladrón son lo que lo definen.

> Con las monedas en la mano, Luis se aproximó a la mujer y pidió un elote del anagre. Como pensaban, la vendedora se distrajo escogiéndolo a satisfacción del cliente. Ortega, de soslayo, miró cómo con habilidad profesional, Camioneto sustraía cuatro gordas mazorcas, para luego desaparecer. (12)

María, el tercer personaje principal, es la antítesis de Luis Ortega. Mientras que éste sigue el camino del espíritu, María escoge el de la carne. El cambio de personalidad que

experimenta María--de la inocencia a la prostitución--está presentado por etapas. A veces el autor explica en sus propias palabras los cambios:

> Hasta ese momento María Valente no se había asustado. En el tiempo que llevaba en la guerra se había visto, un par de veces por lo menos, en situación semejante; perseguida por hombres que querían hacerle el amor, como fuera. Entonces no sentía miedo, quizá porque creía que siendo virgen nada podría ocurrirle. Ahora que no lo era, por alguna inexplicable razón estaba aterrada, convencida de que si aquel sujeto conseguía ponerle las manos encima . . . (180)

A veces son las cavilaciones de María, por ejemplo en su primera tentación:

> ¿Y Luis? . . . "No lo quieres --se dijo--. . . . El no puede darte nada. Es más, tú tienes que darle a él. Este andova, en cambio, te regala parné; buen parné, a cambio de nada, de casi nada. Si haces lo que él quiere, aquél no lo sabrá nunca. Es tu oportunidad de juntarte con unos pesos. En esta vida lo primero es la plata; con la plata puedes hacer mucho, y más." (198)

María empieza compartiendo el mismo ideal de Luis, de hacerse una figura en el toreo. Mientras éste sube constantemente hacia la meta, el personaje María se desarrolla en sentido contrario abandonándose a la prostitución. El contraste entre los dos contribuye a la caracterización del protagonista, ya que un extremo da énfasis al otro.

Para mayor autenticidad del habla de los personajes, usan el vocabulario especial de la tauromaquía. Al principio difícil de descifrar, cuando el lector hace el esfuerzo de entenderlo, se ha adentrado un poco más en el mundo de la novela. Veamos algunos ejemplos, seguidos por una traducción libre al español

común y corriente.

> "Tienes que ir con andova y traerme luz para comprarme unos calcos nuevos, y si no vas la palmas." Como dijera que no podía, le zumbé una torta y le tumbé tres piños. (8)
>
> ("Tienes que ir con aquél y traerme dinero para comprarme zapatos nuevos, y si no vas, te mato." Como dijera que no podía, le di una cachetada y le rompí tres dientes.)
>
> --Ya vi al gachó. . . . Están jamando. (8)
>
> (Ya vi al tipo. Están comiendo.)
>
> --A veces, Camioneto chamuya más de la cuenta. (23)
>
> (A veces, Camioneto habla más de la cuenta.)
>
> --No hay parné para sornar. (46)
>
> (No tenemos dinero para el hotel.)
>
> --Entonces, límpiate de chinguiñas los clisos y observa. (100)
>
> (Entonces, límpiate de legañas los ojos y observa.)

Voces gitanas como "pirarse" por largarse, "buñí" por prostituta y "gachí" por chica, son una parte íntegra del habla de los personajes de Más cornadas da el hambre.

## Recursos estilísticos

El uso de figuras poéticas--símil, imagen, símbolo--es más limitado en Más cornadas da el hambre que en la novela anterior. Aquí son escasas, y casi todas están prestadas de la fiesta taurina. Hay algunas imágenes:

> Pegaba cornadas el hambre y la espera se hacía larguísima. (96)
>
> En el aire del alba el frío guardaba sus estoques. (137)

> . . . sintió la embestida del instinto. (46)

pero predomina el símil:

> El garfio, como imponente dedo de acero, apoyábase en la balaustrada. Era como el pitón de un toro derrotando en el burladero. (130)
>
> El sol estaba como un perfecto par de banderrillas: en todo lo alto. Sus rejones de lumbre freían las cabezas y la punta de la nariz. (138)
>
> Luis sintió que iba a desmayarse, y volvió la cara como un toro manso. (86)
>
> Algún vendedor de globos barrenaba el aire tibio con el silbato que anuncia su presencia a los niños; un sonido largo, finísimo, como un estoque toledano. (63)

Ya se ha mencionado que la Plaza México es el símbolo del ideal de Luis Ortega. Hay otro objeto que viene a ser símbolo de la pobreza y miseria en medio de la ilusión: el zapato ténis. En la primera página dice: "Sería cuestión de echar los tennis a caminar" (7). Más tarde, "Ya ahora, de madrugada, los pinceles forrados de zapatos tennis iban caminando, llenos de entusiasmo, por esa carretera" (34). Se mencionan una y otra vez--"Camioneto preguntó dónde estaba la Plaza de toros y echaron hacia ella sus cansados zapatos tennis" (189)--hasta que Luis los cambia por las zapatillas del traje de luces.

## Las grandes aguas

Las últimas dos obras de tipo dramático vuelven a la vena socio-política. Las grandes aguas (1954) y Las horas violentas (1958) son obras de crítica social, pero difieren de Murieron a

mitad del río, que representa otro tipo de crítica. En esta obra, el propósito es poner de manifiesto un mal social existente, mientras que en esas otras novelas, Spota traza, por medio de la ficción, modelos de comportamiento social para él deseables. Es necesario ver hasta qué grado logra armonizar el propósito de plantear normas de conducta ideales con la creación de un mundo humano. En Las grandes aguas el autor alcanza poco más que la propaganda dramatizada, en que los "personajes" son monstruos de la perfección. Las horas violentas, en cambio, es una novela mejor lograda porque aquí Spota consigue un equilibrio entre el fin didáctico y el contenido humano.

## Punto de vista

El punto de vista de Las grandes aguas es el del autor omnisciente; visto superficialmente, es el mismo tipo de perspectiva narrativa que se encuentra en Más cornadas da el hambre. Spota no deja asomar su propio "yo" a la novela, ni se limita a la perspectiva de un sólo personaje, sino que ocupa una posición un poco arriba del plano de los mismos. A pesar de que usa las mismas técnicas para transmitir los pensamientos de sus personajes, hay una diferencia fundamental: sentíamos la presencia y la personalidad del autor de Más cornadas da el hambre. Era posible identificar su actitud hacia sus personajes y su mundo por su modo de describirlos. El narrador de Las grandes aguas carece de personalidad; es más bien una voz anónima. Su falta de interés en los personajes le quita a la obra la dimensión humana, cálida, presente en Más cornadas da el hambre. Es por eso que la técnica de verbalizar

los pensamientos de los personajes por medio de una serie de preguntas--recurso aceptable en Más cornadas da el hambre--aquí suena artificial:

> Cuando se marchara de allí, y fuera un próspero burócrata . . . ¿podría olvidar todo esto? ¿Volvería a sentir el latido, seguro y rítmico como el trabajo de la presa, de su sangre? ¿Conseguiría experimentar nuevamente esa euforia embriagador de saberse padre de una gigante de cemento y hierro engendrado por él y por hombres como él, que desprecian la vida muelle y enervante de la ciudad y que prefieren la rudeza heroica de un trabajo macho, lleno de peligro, de mosquitos, paludismo, tifoideas, olvido y hasta desprecio?[9]

Spota no deja que sus personajes logren autonomía; se aprovecha de ellos para ilustrar una filosofía social, y los deshumaniza.

## Estructura narrativa

La estructura narrativa de Las grandes aguas es sencilla: la acción se narra en orden estrictamente cronológico; transcurre una semana en el plano temporal de la novela. La acción tiene lugar en tres puntos geográficos: (1) la casa del protagonista, (2) la presa, y (3) el cabaret. Cada uno se relaciona con uno de los tres hilos de la trama, respectivamente: (1) la muerte del hijo del protagonista, (2) la construcción de la presa, y (3) el amorío del protagonista casado con otra mujer. Los capítulos son dos veces más largos que en las novelas anteriores, pero cada capítulo está dividido en partes, según los cambios de tiempo y de lugar que haya. Las subdivisiones corresponden a los capítulos de las otras novelas. Hay iguales porciones de exposición y de diálogo.

Como es común en las novelas de Spota, Las grandes aguas empieza in medias res. "Desde la puerta, el perforista Juan Núñez gritó: --¡Ingeniero, el camión está ardiendo!" (12). En vez de suplir los antecedentes por medio de un desalojo temporal o una escena retrospectiva, la información que el lector necesita para adentrarse en la novela se da poco a poco, tejida con la narración. Hay unas cuantas escenas retrospectivas muy breves que no constituyen un patrón dentro de la novela. Las grandes aguas es, a diferencia de las novelas anteriores, una obra sencillamente lineal. La sencillez de su estructura está de acuerdo con la llaneza del tema: que hay que sacrificar la vida individual a la del Estado.

## Caracterización

La debilidad de Las grandes aguas como novela se debe a una razón fundamental: la inverosimilitud de sus personajes. Es difícil creer que un hombre pudiera ser tan sin relieves como el protagonista, Carlos Rivas. Se presenta como el ideal del joven dedicado al progreso industrial de su país. Hay un pasaje que indica cómo este personaje, por encarnar un ideal, es un mero instrumento de propaganda. Piensa Rivas:

> "La presa debe hacerse . . . El agua no debe destruir la cortina . . . Ochenta millones de pesos . . . Tres años de trabajo . . . Miles de hombres . . . Industrialización . . . Ganaremos un millón de kilovatios . . . El país necesita de obras como la de Temazcal . . . El problema de México es el agua . . ." (210)

Rivas tiene una sola dimensión; se describe tan sólo en términos de sacrificio, deber y disciplina. El mismo verbaliza su razón

de ser, explicándole a su mujer: "--Pero, por encima de todo, de ti, de mí . . . de nuestro hijo, está mi deber . . ." (30). Su conflicto, cuya resolución constituye la trama del libro, surge de su propia inhumanidad. El problema se plantea de manera que Rivas tiene que escoger entre la presa y la vida de su propio hijo.

> ¿No sería crimen inaudito, una puñalada por la espalda, sacrificar la presa por salvar a su hijo; que si bien era una vida humana, y por lo tanto sagrada, no era más que una, una, que él había engendrado y que no deseaba perder por su egoísmo de padre que teme quedarse sólo para siempre? (216)

El mensaje está claro: hay que poner el bien del Estado por encima del bien individual. Pero el Heroe de la Edad Industiral Capitalista se convierte en un pequeño dios que mira con desdén a los demás habitantes de su mundo.

Todo es blanco y negro en Las grandes aguas. Rivas es el "idealista"; su esposa Lena la materialista. Mientras ése se presta a sacrificar cualquier faceta de su vida como individuo al Dios del Trabajo, Lena quiere que abandone totalmente sus principios para abrazar el oportunismo como filosofía vital. Los dos están deshumanizados; ella porque se presenta únicamente cuando critica a Carlos:

> --Hipócrita. Eres un hipócrita y un cobarde . . . Te falta valor para pedir las cosas, aunque yo bien sé que te estás muriendo por tener un coche como el de Memo y ganar lo que él gana . . . (97)

Estos dos personajes antitéticos están en pugna hasta el final de la novela cuando, de repente, se reconcilian. Es un cambio brusco que cumple con las exigencias del tema, pero que no tiene fundamento

en el desarrollo de los personajes.

En contraste con los de las primeras novelas estudiadas, en esta obra ni los personajes principales, ni los secundarios, funcionan como seres humanos. Se nos dice que Rivas es un ingeniero, y que su trabajo es indispensable, pero nunca lo vemos hacer nada. Las actividades de Lena se limitan a tres: criticar, sudar y beber. La gente de Las grandes aguas no participa en muchas de las actividades que se asocian con el ser humano: no camina ni come. Hay muy pocas descripciones de su físico, y de su ropa. Lena viste un vestido azul en una ocasión (112); un personaje secundario, una camisa verde (42), y eso es todo. Estos elementos de caracterización y de ambiente, presentes en Murieron a mitad del río y Más cornadas da el hambre, faltan en Las grandes aguas. Al terminar de leer esta novela, no le queda al lector la impresión de un mundo verosímil.

## Recursos estilísticos

Se destacan dos aspectos en el estilo de Las grandes aguas: las preguntas retóricas y las descripciones de la naturaleza. Aludimos ya a uno--la manera retórica de transmitir lo preverbal de los personajes--en la discusión de punto de vista. Evaluando este rasgo estilístico de acuerdo con los gustos literarios de este siglo, hay que concluir que es un aspecto negativo de la obra. Se asocia con el melodrama de la radio o de la televisión --sobre todo la serie de preguntas retóricas que forma parte del tejido de esta novela:

> Hubo un momento, cuando vio la barca de flancos azules amarrada en la ensenada, que Rivas decidió regresar. ¿Qué lo impulsó a venir aquí? ¿Qué absurda, inexplicable fuerza lo hizo mentir a su mujer, para poder escaparse

> por una hora, a lo sumo, de su casa? . . . ¿Estaría Mara con alguien y él llegaba a interrumpir? (103)

Sólo falta la música sentimental del órgano.

El segundo aspecto estilístico es positivo. En Las grandes aguas la descripción detallada del medio ambiente--por primera vez en la obra de Spota--forma una parte íntegra de la novela. Tal vez por las proporciones épicas de la presa y del río, ya no basta--como antes bastaba--la descripción por medio de una sola imagen que ilumina el objeto por un instante. Spota ejerce sus poderes descriptivos para pintar dos cosas. Primero, el Río Tonto y la selva:

> El Tonto se bifurcaba al tocar las riberas bajas y arenosas del islote. Sumamente lenta era la corriente y los árboles se inclinaban sobre ella, como para beber. Con su escándalo verde una bandada de loros cruzó el cielo de este a oeste y se asentó, como polvo de anilina de pronto aspirado, sobre la masa vegetal que cubría aquel pedazo de tierra a mitad del río. Ahora la canoa iba costeando la islita, con su motor a media marcha. Al chuc chuc del motor, de las aguas quietas en los pequeños golfos, de los charcos, de las plantas, se levantó con su fru-frú de tafetas invisibles, una gigantesca mancha multicolor de mariposas. Era como si un huracán soplara de pronto, con toda su fuerza, sobre un jardín de rosas, margaritas, camelias, jacarandas, y dispersara a los cuatro rumbos millones de pétalos. (74)

En esta descripción el autor usa símiles ("los árboles se inclinaban . . . como para beber," "una bandada de loros . . . se asentó . . . como polvo de anilina . . .," "Era como si un huracán soplara . . ."), metáforas (las mariposas están descritas como "millones de pétalos") la imagen auditiva, "su fru-frú de tafetas invisibles," y la visual, "escándalo verde." El uso de estos recursos estilísticos en Las grandes aguas está limitado a las partes descriptivas.

Segundo, describe la construcción de la presa:

> Miles de hombres trabajaban, bajo el calcinante sol de verano, afanados en el manejo de las máquinas neumáticas, de las revolvedoras de cemento, de las incansables perforadoras. Con el seco golpetear de sus motores Diesel, los tornapules iban disminuyendo a cada viaje el suave contorno rojizo de las colinas gemelas, que semejaban los senos de una mujer; los tornarocs, en tanto, se movían a la distancia, al pie de las coyoteras de donde se extraía la roca con la que estaban construyendo la base del dentellón; la pétrea barrera que defendería al dique de los embates del agua y que evitaría las filtraciones. Hacia el este el valle se abría en abanico, y en la calignosidad del horizonte adivinábase una cadena de altas montañas que pronto, cuando la presa estuviera terminada y su vaso inundado, formarían un archipiélago de cumbres. (39)

Aquí también describe por medio de un símil: "el suave contorno rojizo de las colinas gemelas . . . semejaban los senos de una mujer." Este tipo de descripción, no cultivada por Spota en las otras novelas dramáticas, se encuentra característicamente en las "novelas panorámicas."

## Las horas violentas

Es interesante comparar Las horas violentas con Las grandes aguas. Los temas de estas dos novelas son parecidos, pero en lo que se refiere a la elaboración estética del tema ( la necesidad de subordinar el bien individual al colectivo), Las horas violentas es de mayor calidad artística. Las bases ideológicas de las dos obras pueden parecernos igualmente equívocas; sin embargo, aceptamos Las horas violentas como un mundo verosímil. En cuanto a punto de vista, estructura narrativa y estilo, son parecidos. La diferencia estriba en los personajes. Hay sin duda

un mensaje socio-político en Las horas violentas, pero no tiene la misma relación con los personajes que en Las grandes aguas. Marcos Luquín, el protagonista de Las horas violentas, es un ser humano que aboga por la necesidad de que el obrero coopere con su jefe capitalista; en ningún momento está Luquín limitado a representar este ideal. Es un héroe, pero es falible. El antagonista, el villano izquierdista, se presenta en función de su propia historia de traumas. En fin, son seres humanos que creen en algo, no, como Rivas, la mera encarnación unidimensional de una creencia.

## Punto de vista

El punto de vista de Las horas violentas es el del narrador omnisciente, lo mismo que en Las grandes aguas. Spota narra las dos historias desde la misma distancia, pero en Las horas violentas se desarrollan personajes pluridimensionales y dinámicos. Los personajes son más autónomos que en ninguna de las novelas anteriores. El autor omnisciente tiende a desaparecer del plano inmediato de la acción. En vez de transmitir los pensamientos de los personajes, deja que se expresen verbalmente. Si bien el autor se limita más a acciones exteriores en el nivel de la trama, no significa que abandone la vida interior de los personajes, sino que le da otro enfoque. Donde en otras novelas presenta, momento por momento, lo que un personaje piensa o siente, en Las horas violentas el autor se interesa por los motivos sicológicos. Es cuestión no sólo del qué, sino del por qué. Así es que Spota, al volverse sicólogo aficionado, intenta añadir otra dimensión a su mundo de ficción. Si en Las grandes aguas se señalaba la posibilidad de un mundo feliz, en Las horas violentas parece creer que a pesar

de la ideología que abrace, el hombre sigue siendo víctima del hombre. Es el espíritu pesimista y determinista que caracteriza la mayoría de la obra de Spota de aquí en adelante, debido al cambio de enfoque de lo social a lo sicológico.

## Estructura narrativa

El escenario de Las horas violentas es más limitado que en las cuatro novelas anteriores. La acción tiene lugar en los patios de una fábrica norteamericana situada en la Ciudad de México, durante las doce horas de una huelga de los obreros. El lugar reducido y el tiempo breve de la narración modifican la estructura narrativa. Cada capítulo (en esta novela el término para este componente es "Hora") representa una hora de la acción. Las divisiones de un sólo capítulo no están organizadas temporalmente, sino que incluyen acciones simultáneas que ocurren en uno de varios sitios alrededor de la fábrica. Las cuatro partes del capítulo cinco tienen lugar fuera del hotel; en la carpa donde se sirven refrescos; en la calle fuera de las barricadas; y dentro del hotel, respectivamente. Las divisiones dentro de los capítulos suelen significar un cambio de lugar. En este aspecto, Las horas violentas se aparta de la norma establecida en las novelas anteriores, en que cada división representa un salto en el tiempo, donde hay días o meses entre capítulos. No hay saltos en el tiempo entre los capítulos de Las horas violentas: un nuevo capítulo significa, simplemente, que se ha narrado una hora de la acción desde que se abrió el capítulo anterior; una división dentro del capítulo significa un cambio de sitio. Por primera vez, Spota usa consistentemente y como base estructural de una obra, la técnica de las acciones

simultáneas. Reduciendo las proporciones espaciales y temporales de la novela, el autor escribe la más dramática de sus novelas "dramáticas".

Los recursos de manejo temporal son escasos en Las horas violentas, y, debido al enfoque particular de la novela, tienen fines un poco distintos de los de las obras ya vistas. La técnica de empezar un capítulo in medias res no tiene lugar aquí, donde el drama no es de acción sino que es sicológico. En cambio, hay tres escenas retrospectivas que dan, en bloque, las historias de los tres marxistas de la novela. La retrospección en esta obra sirve para profundizar en la sicología de los personajes. Donde en las otras novelas su función principal era ensanchar los límites temporales y espaciales del mundo ficticio, aquí la escena retrospectiva ayuda a completar la dimensión sicológica.

En el plano ideológico Las horas violentas trata el conflicto entre el capitalismo y el comunismo, visto por Luis Spota. Es probable que esta novela se haya concebido como complemento de Las grandes aguas. Ambas son de orientación política, una del medio urbano, la otra del medio rural. El conflicto entre ideologías en Las horas violentas es secundario al conflicto entre seres humanos. Hay que notar que el conflicto no está dentro del personaje, como en Más cornadas da el hambre, ni entre el personaje y su medio ambiente, como en Murieron a mitad del río, sino que tiene lugar entre dos personajes. Por primera vez Spota crea un verdadero antagonista; por primera vez intenta mantener dos personajes en el foco de interés.

## Caracterización

El protagonista, Marcos Luquín, es un hombre ejemplar, mas no en el sentido exagerado en que lo es Carlos Rivas de Las grandes aguas. La caracterización del héroe obrero se logra al mostrar sus relaciones con su jefe, el capitalista; con sus compañeros; y con el antagonista. En interacción con Mr. Perkins, el capitalista norteamericano, se destacan los rasgos fuertes de la personalidad de Luquín. Es honesto e incorruptible, como se ve en su reacción al intento de Perkins de sobornarlo:

> Sintió un mordisco de furia en su interior. . . . Instantáneamente desconfiaba de la buena fe de Perkins. . . . El, como dirignete de un sindicato que lo consideraba honesto, no podía ni siquiera escuchar las ofertas que Perkins hacía.[9]

Es humilde: "--Soy uno de la chusma, Mr. Perkins. No lo olvide" (31).

Los obreros compañeros de Luquín son en masa un personaje de la novela, hablando con una sola voz, actuando en bloque. Ayudan, también, a caracterizar al protagonista. Luquín es un líder querido por los compañeros, no por su habilidad política, sino por su carisma natural. Les dice él: "--Yo no los engaño. Yo no soy político --ponía una vibración cálida, fraternal, sincera en sus cortas frases--. . . . Soy uno de ustedes, nada más. Que sabe dónde le aprieta el zapato" (44).

El antagonista, Ivo, es un comunista que se dedica a organizar huelgas. En su presencia el héroe Luquín se vuelve otro: es débil, le falta voluntad, se olvida de sus deberes para con sus compañeros. Afirma: "Me tienen asustado. No comprendo muchas cosas y por eso me siento así: ciego, tonto. Si me hablaran

francamente sabría a qué atenerme. Pero no entiendo su cochino juego" (121). Es precisamente esta debilidad ante una situación desconocida, lo que permite que Luquín asuma proporciones humanas. La trama de la novela se centra en la interacción de Luquín e Ivo. Poco a poco, Luquín conquista el miedo que siente de Ivo. El punto climático se da cuando Luquín consigue imponerse a la fuerte personalidad de Ivo. La confrontación decisiva está descrita en términos sexuales:

> Ivo jadeaba, colérico e impotente; Marcos, tranquilo, seguro, otra vez él como única voz de mando, imponiendo al flaco muchacho granujiento su autoridad de jefe, de macho. (235)

Esto está de acuerdo con el sabor "freudiano" de la caracterización de los personajes.

Luquín es el hombre sexualmente "normal": el maduro, viril padre de familia. Ivo representa el otro extremo: es asexual, eunuco desde un accidente de su niñez. Su pequeña tragedia se incluye en una de las escenas retrospectivas y sirve para explicar el fanatismo político de Ivo.

> Lo tuvieron en el hospital mucho tiempo. Vinieron a verlo muchas gentes al principio . . . . . Quienes eran más asiduos eran unos hombres amables que, al enterarse de su desgracia, se ofrecieron a ayudarlo, a buscarle colegio, un hogar, educación. Eran, lo supo después, de un partido político que luchaba por defender a los caídos, por mejorar las condiciones de vida de las clases bajas; que fomentaban el odio en contra de la violencia; de esa estúpida violencia inútil de la cual, él, era una víctima.
>
> Y un día comprendió todo . . . Era la primera vez que le permitían ir al retrete, por su propio pie. Al buscarse entre las piernas su mano no encontró nada. (237)

La pugna entre el protagonista y el antagonista es, más que una

lucha política, un conflicto sexual.

Las motivaciones de Sergio y de Lía, también "rojos", son parecidas a las de Ivo. Son, como él, personas cuyos traumas sexuales constituyen el origen de su fanatismo. Sus historias ocurren en escenas retrospectivas, también, donde se nos informa que Sergio sufrió una crisis profunda cuando su hermano decidió hacerse sacerdote, y que Lía es ninfomaníaca con un fetiche de los olores. La base sexual de la personalidad tendrá cada vez más importancia en las novelas de Spota.

## Recursos estilísticos

Las comparaciones (símil, metáfora) en Las horas violentas son tan escasas que no vale la pena citarlas. Esta novela sigue la tendencia de reducir la frecuencia del uso de símiles, metáforas e imágenes en las obras posteriores a Murieron a mitad del río. En cambio, el diálogo directo ocupa más lugar en Las horas violentas que en las cuatro novelas ya estudiadas. Y, lo que es de mayor importancia, con cada obra aumenta la capacidad de Spota de reproducir el habla de varias clases de gente. Los personajes de Las horas violentas se expresan sencillamente pero cada uno tiene una voz propia. Cuando se lee: "--El compañero tiene razón: . . . Una huelga es la materialización pacífica de una protesta . . ." (135), se sabe inmediatamente que es Ivo quien habla. Si alguien dice: "Pero yo no quiero que ustedes hagan nada que no deseen" (95) no puede ser otro que Luquín. Ya no es posible confunidr la voz de un personaje con la de otro, lo que suele ocurrir en una obra como El coronel fue echado al mar. En esta primera novela de Spota, la manera de hablar todavía no constituye un elemento de

la caracterización de los personajes. En cambio, en Las horas violentas el autor usa esta faceta de su estilo para dar vida a sus personajes.

## Resumen

Antes de emprender el estudio de las novelas "panorámicas" de la primera etapa, es útil resumir los rasgos más característicos del arte de Luis Spota en el modo "dramático". A partir de Más cornadas da el hambre, Spota utiliza el punto de vista del autor omnisciente ilimitado. Con esta perspectiva, encuentra un equilibrio entre su papel como narrador y la autonomía de sus criaturas novelescas. Es decir que procura filtrar su historia por las mentes de sus personajes. En las tres últimas obras analizadas en este capítulo (Más cornadas da el hombre, Las grandes aguas, y Las horas violentas), Spota usa las mismas técnicas para transmitir los pensamientos y sentimientos de sus personajes: la cita directa interior y la cita indirecta interior. Con estas técnicas evita el comentario editorial, manteniendo todo en el plano de los personajes. Resuelto el problema del punto de vista, desaparece la tendencia de incluir materia que es parte del mundo de Spota pero que no tiene relación con el de los personajes.

El novelista se aleja lo bastante de sus mundos ficticios para que los personajes tomen vida independiente de él. En general la caracterización en estas novelas es cada vez más amplia. Donde al principio el énfasis estaba en las acciones exteriores de personajes sin pasados, ya en la última novela se introduce la dimensión sicológica por medio de esbozos de las historias de

varios personajes. Con la eliminación de la trama episódica, a partir de Más cornadas da el hambre, los personajes y sus conflictos internos y externos ocupan un lugar más importante. Este hecho está relacionado con otra tendencia: la de limitar el tiempo y el lugar del mundo novelístico. El énfasis cambia de todos los pormenores que hay que incluir para narrar los incidentes de un año, a la relación e interacción entre personajes en un lugar fijo durante un tiempo breve. Este cambio de énfasis ocasiona cambios de estructura.

La novela "dramática" de Spota es lineal, con uso mesurado de la escena retrospectiva y del desalojo temporal. En Las horas violentas, es importante también el uso de escenas simultáneas. Esta técnica se usó por primera vez en Murieron a mitad del río; es parte ya íntegra de la última novela "dramática".

Por último, el lenguaje característico de Luis Spota en las novelas en cuestión es llano, sin mucho uso de símiles, metáforas e imágenes. Después de la explosión de imágenes en Murieron a mitad del río el autor abandona su uso extenso.

En el próximo capítulo se verá cuáles de las formas que se desarrollaron en las novelas "dramáticas" se emplean también en las novelas "panorámicas": el punto de vista del autor omnisciente, la caracterización hecha a través de los personajes, la estructura narrativa construída a base del desalojo temporal y de la escena retrospectiva. Por otro lado, se verá que hay ciertas formas empleadas en las novelas "dramáticas" que Spota no usa en sus obras "panorámicas": la estructura narrativa a base de la escena simultánea, y el lenguaje narrativo sencillo y directo.

NOTAS

[1] Una novela de estructura dramática, además de tener los atributos que se delinean en la página catorce de nuestra Introducción (una trama de un sólo enfoque, pocos personajes, y un desenlace definitivo), tiende a presentar la materia de cada escena dramáticamente. El narrador omnisciente tiende a poner en marcha su historia en el nivel de los personajes y del lecotr, en vez de exponerla desde su altura omnisciente. Cuando hablamos de la estructura dramática nos referimos a la forma y concepción de la novela. La técnica dramática se refiere más bien a la manera de narrar cada sección de la novela. En las palabras de Percy Lubbock (cuyo término "scenic" equivale nuestro "dramático"): "And so with the devices that I distinguish as the scenic and the panoramic--one watches continually to see how this alternation is managed, how the story is now overlooked from a height and now brought immediately to the level of the reader. Here again the need of the story may sometimes seem to pull decisively in one direction or the other; and we get a book that is mainly a broad and general survey, or mainly a concatenation of particular scenes." The Craft of Fiction (New York, 1929), pág. 72. Por supuesto que la técnica dramática no es exclusiva a la novela de estructura dramática. Las mejores novelas tradicionales (de Dickens, de Tolstoy, de Flaubert) incluyen muchas presentaciones dramáticas de la acción. Otra vez, según Lubbock, que ideó esta distinción: "Inevitably, as the plot thickens and the climax approaches--inevitably, wherever an impression is to be emphasized and driven home--narration gives place to enactment, the train of events to the particular episode, the broad picture to the dramatic scene." The Craft of Fiction (New York, 1929), pág. 118.

[2] El término en inglés, "the well-made novel" es de Joseph Warren Beach en The Twentieth Century Novel (New York, 1960) y equivale, según Beach, el término "scenic" de Lubbock.

[3] Luis Spota, El coronel fue echado al mar (México, 1970), pág. 23. El número de página de esta cuarta edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

[4] Hemos traducido el término "selective omniscience" De Norman Friedman; lo defina así: "The reader is limited to the mind of only one of the characters," en "Point of View in Fiction," PMLA, 70 (Dec. 1955), pág. 1168.

[5] Luis Spota, Murieron a mitad del río (México, 1969), pág. 7. El número de página de esta tercera edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

[6] Carlos Buosoño, Teoría de la expresión poética (Madrid, 1962), pág. 83.

[7] Luis Spota, Más cornadas da el hambre (México, 1966), pág. 260. El número de página de esta quinta edición irá en continuación de las citas subsiguientes.

[8] Según Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel, página 4, el fluir síquico ("stream of consciousness") es un término que se aplica a los niveles subconscientes, no verbalizados.

[9] Luis Spota, Las grandes aguas (México, 1967), pág. 169. El número de página de esta cuarta edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

[10] Luis Spota, Las horas violentas (México, 1967), pág. 30. El número de página de esta quinta edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

## CAPITULO II

## LA PRIMERA ETAPA: NOVELAS PANORAMICAS

A tres de las novelas de la primera etapa de Spota las hemos denominado "panorámicas".[1] Abarcan un segmento más grande del universo que las novelas dramáticas; hay más personajes y más de una sola trama. El enfoque de estas novelas "panorámicas" de Spota es doble. El intento del autor es desarrollar dimensiones sociales y políticas, simultáneamente al desarrollo de los personajes individuales. La estrella vacía, El tiempo de la ira, y La pequeña edad tienen estructuras bipartitas: la trama de los personajes individuales existe en función del contexto político o social. Se verá que la unidad de los dos niveles llega a su mayor perfección en la última novela, La pequeña edad.

Estas obras son más largas que las novelas "dramáticas": ninguna tiene menos de cuatrocientas páginas. La mayor extensión se debe a que abarcan más materia y tienen más personajes centrales que la obra "dramática". Las técnicas que emplea Spota son las mismas--el autor omnisciente, los recursos temporales (con excepción de la escena simultánea)--pero a veces sirven fines distintos de los que cumplen en las obras "dramáticas". De allí que, siempre dentro del punto de vista del autor omnisciente, se usa a partir de El tiempo de la ira el recurso del perspectivismo para presentar

hechos y personajes a través de las mentes de otros personajes.[2] La escena retrospectiva, tan común en la novelística de Luis Spota, se presta a comprender extensos períodos de tiempo en pocas páginas. Tiene un uso muy particular en El tiempo de la ira, que surge de las exigencias de la estructura "panorámica" de esta novela. Finalmente el lenguaje narrativo directo y llano de las novelas "dramáticas" se reemplaza por otro de sintáxis más compleja y conceptual.

## La estrella vacía

La estrella vacía (1950) es el primer intento de Luis Spota de escribir una novela "panorámica". Difiere fundamentalmente de sus obras "dramáticas" porque en vez de concentrarse en unos pocos personajes en trance de solucionar un sólo conflicto, La estrella vacía pretende ser la crónica de una época de la gran ciudad de México. Hay una docena de personajes principales, además de la multitud de figuras secundarias. La acción encierra más de doce años, desde 1940 hasta 1952. Incluye incidentes no sólo de la historia de la ciudad de México de esos años, sino también del país y de la historia mundial de la guerra y posguerra. Esta novela incluye una gran cantidad de materia diversa. Entre otra materia, en la esfera internacional hay datos sobre la primera bomba atómica, Franklin D. Roosevelt, y el rendimiento de Alemania. Y dentro de la escena nacional, los hay sobre el cine mexicano, la pintura, la sicología, y la política mexicanas. A pesar de esta variedad de temas, La estrella vacía no presenta un cuadro completo de la metrópoli mexicana de esa época. Es una crónica

demasiado superficial para igualar en el arte narrativo el movimiento y colorido de los murales de Diego Rivera, mencionados tantas veces por Spota en esta novela. La estrella vacía es una colección de recortes de periódico, enhebrados por el ténue hilo de una trama tan somera como la imagen total de la ciudad.

Punto de vista

El autor omnisciente ilimitado de La estrella vacía describe sólo la superficie de los hechos históricos y reales, así como de las personas. La cuantía de información acerca de incidentes y personas históricas de la época no es suficiente para captar el ambiente de la ciudad, porque el autor no los pone en relación directa con los sucesos y personajes ficticios. Se incorporan noticias de los periódicos mexicanos de esos años:

> OUMANSKY SE MATO ESTA MAÑANA[3]
>
> PEARL HARBOR ATACADO POR LOS JAPONESES (48)

El autor no profundiza en estas noticias, ni trata de que cobren vida dentro de la trama de la novela. Con raras excepciones, los hechos históricos son meras curiosidades; su función decorativa. En una sola ocasión, un incidente en la vida económica del país tiene reverberaciones en la vida de Olga Lang, la protagonista. Prevenida por un amigo influyente de que se va a devaluar el peso, Olga se enriquece. Más tarde, los reporteros la descubren:

> Esos endiablados periodistas referían, con detalles exactos, su ingerencia en la gran especulación y la acusaban de ser traidora a la patria. (436)

En otro lugar, el autor infunde vida a otro suceso histórico: el

furor que causó el mural de Diego Rivera sobre la historia de la Alameda. Olga Lang asiste a la cena de desagravio organizada por los amigos de Diego:

> Cerca de las once, alguien llegó con una noticia alarmante:
> --¡Están destruyendo el fresco del maestro . . . ! (414)

Son los únicos ejemplos en que el autor dramatiza un acontecimiento histórico, poniéndolo en el nivel de los personajes ficticios. Los demás son fragmentos que, en conjunto, no logran ser más que una colección de noticias periodísticas.

La actitud del autor omnisciente de La estrella vacía es la del periodista, no sólo por la manera en que incluye la materia histórica que es el telón de fondo de la trama, sino también porque narra las peripecias de la heroína, Olga Lang, y de los otros personajes principales, con el ojo puesto en lo más superficial y sensacionalista. A menudo las refiere en forma de reportaje de periódico:

> "Lo mejor de la fiesta ofrecida por Rolando Vidal a Lupe Vélez, la otra noche en su penthouse de la Reforma, fue la presencia de esa maravillosa criatura que se llama Olga Lang." (29)

La cantidad de materia incluida tan sólo en la trama (doce años de la vida de Olga, además de las vidas de varios personajes relacionados con ella), impide que este autor omnisciente desarrolle en detalle ningún aspecto de ella. De continuo se ve esforzado a incurrir en largos resúmenes de las actividades de sus personajes:

> Olga estaba un poco fatigada. Las últimas semanas habían sido de trabajo intenso. Hacía tres semanas que perdiera contacto con Lemus. Esto, a pesar de ella, la inquietaba más de la cuenta. . . . En esos veinte días había salido con Luis casi todas las noches; algunas de ellas, a su cuarto de Insurgentes. . . . El resto de su tiempo, como ahora, lo empleaba en las lecciones, en su tarea de leer cuanto libro compraba o poseía. (170)

Spota como autor omnisciente trata superficialmente a sus personajes porque los ve como fenómenos--Olga Lang es el fenómeno del éxito; Teresa Mallén el del fracaso--y no se interesa por sus dimensiones humanas.

> En los últimos ocho meses trabajó en tres películas que, para su fortuna, habían sido grandes hits de taquilla. Su nombre comenzaba a cotizarse fabulosamente. Los periódicos hablaban, día a día, de su persona, de sus proyectos. (234)
>
> En el rostro de Teresa habían dejado su huella profunda los meses pasados en la cárcel. Su delgadez amarillenta impresionó a Olga. Bajo los ojos, los párpados colgaban amoratados y repugnantes. La piel del cuello era una sucesión de arrugas. (235)

En un sólo caso--el de Olga Lang--el autor investiga los motivos sicológicos. Desafortunadamente, lo hace como un siquíatra aficionado, y a Olga le toca representar el tipo de la maternidad frustrada. Lo que es más, el "sicoanálisis" no se inicia sino muy avanzada la novela; antes de la página 378 no hay indicio de esta interpretación de la "locura" de la protagonista. De pronto, se le presenta como "obsesionada", una apreciación sin fundamento en lo que se sabe de ella hasta entonces:

> Y ella, llorando, tuvo que confesarle que era estéril y que su obsesión era precisamente, tenerlo [un hijo] . Nunca hasta entonces envidió a nadie, porque estaba

> demasiado ocupada con su propia gloria para desear la ajena. (386)

## Estructura narrativa

La estructura narrativa de La estrella vacía es cronológicamente lineal, con excepción de dos desalojos temporales. Los desalojos temporales tratan los pasados de dos personajes (es decir, lo anterior al punto en que empieza la acción). El autor refiere la historia de Olga Lang (178-180). Y esta historia será el fundamento para el "sicoanálisis" que se le hace al final del libro. El contenido de este desalojo temporal--la sexualidad temprana del personaje--es parecido al de las escenas retrospectivas que vimos en Las horas violentas. Se diferencian por la manera en que se incluyen: en Las horas violentas son caracterización dramatizada, porque se presentan como recuerdos de los personajes. En cambio, en el desalojo temporal sobre Olga Lang, ya no estamos en el plano del personaje, sino en el del narrador omnisciente. El pasado de Olga, en vez de ser una acción inmediata, es un bloque de información. El otro desalojo temporal de esta novela sirve para incluir un aspecto de la historia de México. Se narra el pasado de un personaje, Federico Guillén. En el desalojo temporal Guillén no se ve como individuo, sino como tipo del campesino enriquecido y corrompido por la Revolución. En ambos casos es evidente que se trata de un autor que no tiene el mismo grado de interés en la dimensión individual de sus personajes, que en Murieron a mitad del río, o en Las horas violentas. El uso exclusivo del desalojo temporal, un recurso más objetivo que la escena retrospectiva, y la falta de ésta última, indica que el narrador no se

preocupa tanto como en las novelas "dramáticas" por la interioridad de los personajes.

La estructura narrativa de esta novela "panorámica" difiere en dos otros aspectos de la estructura de las obras "dramáticas" de Spota. Una diferencia está en la relación de los capítulos entre sí; la otra, en la estructura interna de cada capítulo. Primero se analizará la transición de un capítulo a otro, en términos del lapso de tiempo que implica. La materia de cada capítulo de La estrella vacía sigue en el tiempo a la del capítulo anterior, como en las novelas "dramáticas" a partir de Más cornadas da el hambre. En estas novelas, un cambio de capítulo denota un lapso de unas horas, o de unos minutos. El lector siempre sabe cuánto tiempo ha pasado entre el fin de un capítulo y el principio de otro. En cambio, en La estrella vacía, que abarca muchos años, los lapsos temporales entre capítulo y capítulo son tan indefinidos que el lector no siente pasar el tiempo. Además, las transiciones de un capítulo a otro implican cambios, no sólo del lugar, sino muchas veces del personaje central. Porque a diferencia de las novelas "dramáticas", en esta novela "panorámica" hay varios puntos de enfoque que están centrados en múltiples personajes principales. Así es que el cambio de capítulo indica un lapso largo e indefinido de tiempo, un traslado en el espacio, y un cambio de asunto. Por ejemplo, en la parte veinte y cuatro, que tiene cuatro capítulos, el primer capítulo tiene lugar en un coche; el asunto es el plan de Olga y "el influyente" de hacerse ricos. En el segundo capítulo, no hay indicio de cuánto tiempo haya pasado desde que terminó el primero; se trata del muralista Diego Rivera y su confrontación con los que quieren

destruir su fresco sobre la historia de la Alameda. El capítulo tres empieza: "En diez días compraron dólares por tres millones de pesos" (414). Han pasado por lo menos diez días desde la escena del primer capítulo, pero es posible que haya pasado más tiempo. Este capítulo es la continuación del asunto del capítulo uno. El último capítulo de esta parte empieza así: "A fines de una primavera excepcionalmente calurosa, Olga Lang terminó de trabajar en Una como todas" (419). No se sabe qué relación temporal tiene con los capítulos anteriores; se trata de la filmación de una película. Comparando este aspecto de la estructura narrativa con el mismo aspecto de las novelas "dramáticas", notamos una diferencia importante. En éstas, la acción de cada capítulo se desarrolla de la acción del capítulo anterior; la secuencia de acción se construye a base de un personaje central. En cambio, La estrella vacía tiene otra estructura. Aunque cronológicamente ordenada, la acción de un capítulo no es necesariamente resultado de lo que pasó en el capítulo anterior. Cada capítulo es un bloque que está más independiente de la materia anterior y posterior, que los capítulos de las novelas "dramáticas". La estrella vacía consiste en una serie de viñetas de varios personajes de la época. El desarrollo mínimo de Olga Lang es sólo una parte de la materia de la novela, y aun en este caso el énfasis no está en el desarrollo de su conflicto, sino que se presenta en vistazos periódicos de su vida.

El segundo aspecto de la estructura narrativa que diferencia La estrella vacía de las novelas "dramáticas", es la estructura de cada capítulo en sí. Creemos encontrar aquí uno de los mayores

defectos de la novela: por la manera estática de presentar la acción de la novela, ni los personajes ni su medio ambiente cobran vida. En vez del equilibrio entre exposición y diálogo, una característica de las novelas ya estudiadas, predomina la exposición por parte del narrador omnisciente. Los capítulos de La estrella vacía son grandes bloques de información en crudo. El narrador no les ha dado vida novelesca.

> Durante dos horas Olga Lang convivió con los periodistas y sintió que había roto la cortina de hielo que alzaron cuando llegó. La asediaban a preguntas y ella, gentilmente, respondía a todas, causando admiración por la agudeza de sus respuestas, por la simpatía de su persona, por su hermosura fatigada que esa tarde, como pocas veces, era fascinante. (325)

Como dice Percy Lubbock, no basta con que un narrador nos diga lo que pasa; tiene que poner la historia en acción. Esto se aplica tanto en una novela "panorámica" como en una obra "dramática" porque, según Lubbock, sin la dramatización parcial de la historia, no existe una novela, sino el esbozo de una novela.[4]

La estructura de la repetición. Cuando se lee La estrella vacía, se tiene la impresión de estar viendo el mismo corto de película repetidas veces. En vez de la historia dinámica de una estrella de cine, con la vida bulliciosa mexicana como telón de fondo, se presenta la misma serie de episodios una y otra vez, con variaciones. La vida de Olga Lang tiene tres elementos: las películas que filma, las fiestas a que asiste, y los amantes que tiene. Hace no menos de seis películas a lo largo de la historia, pero el lector tiene la impresión de que son todas la misma película. No vemos a Olga Lang mientras actúa; el autor nos

relata que es actriz. Por eso, no es posible saber que una actuación difiera de otra.

> La gran pasión se filmó en el tiempo previsto. Para Olga aquellas seis semanas de intensa actividad, que tuvieron el aliciente de un viaje maravilloso al Istmo de Tehuantepec, fueron las más espléndidas que hasta entonces había vivido. De Fuentes era un buen director y estimulaba trabajar con él. Se hicieron bastante amigos y recibió de sus labios magníficos consejos para su carrera. (229)

Spota espera que aceptemos su palabra de que Olga es actriz, sin que la veamos en acción, de igual modo que en Las grandes aguas nos dice que el protagonista es ingeniero sin mostrarnos que lo es.

Hay también innumerables fiestas a que asiste Olga, después o antes de los estrenos de sus películas. En estas reuniones la gente ficticia se codea con las personas históricas.

> Diego Rivera sonrió socarrón y obeso. Más allá estaban Salvador Novo, Carlos Chávez, Rolando Vidal, Gaytán, Elizondo, José Mojica, Nacho Chávez, Beteta, el político Miguel Alemán, Xavier Villaurrutia. (56)

Pero a las descripciones de estas fiestas les falta movimiento y dinamismo. Más que dramatizaciones de reuniones, son reportajes periodísticos, listas de nombres importantes. Estas fiestas tienen tan poca individualidad como las películas.

El tercer elemento en las series de episodios que constituyen La estrella vacía es el amante de muchos rostros. Hay siete hombres en la vida de Olga Lang. Sus edades y condiciones son tan idénticas que el lector fácilmente los confunde. El hombre es el obstáculo a la carrera deseada, así como lo era la mujer en

el caso del protagonista de Más cornadas da el hambre.

> "Alguna vez dijiste que si algo o alguien trataba de desviarme de mi camino, debía apartarlo; que una mujer como yo no podía darse el lujo de tener sentimientos. Es lo que ahora hago, Rodrigo. Te aparto, porque me estorbas, porque haces peligrar mi carrera." (249)

Olga siempre acaba sintiéndose la víctima de su amante, y siempre lo rechaza. Lo que nos preguntamos es que si esta sucesión de amoríos tiene tan poco de lo que pueda llamarse desarrollo de personaje, ¿para qué incluir tantos episodios idénticos? La repetición de películas, fiestas y amantes alarga inútilmente una novela de cuatrocientas cincuenta páginas que podría haber sido de doscientas.

## Caracterización

Los personajes no están presentados como individuos, sino como tipos. Olga Lang es la típica estrella inestable y de mal genio: ". . . él conocía lo exigente y difícil del carácter de Olga . . ." (388-389). Representa, también, la maternidad frustrada: "Necesitaba, sí, un hijo; un pequeño ser a quien amar . . ." (385). Rolando es el clásico modisto afeminado: "Rolando iba elegantísimo . . . Olía a lavanda y la afeitada piel de su rostro azuleaba. Ella volvió a lamentar que fuera tan amanerado" (259). Teresa Mallén es la antítesis de Olga; demuestra la idea de que toda estrella de cine es prostituta: "Los contratos para el cine se firman en la cama" (124). Pero ninguno de estos personajes tiene contornos individuales. El narrador omnisciente muy raras veces se adentra en sus mentes para referir lo que piensan y sienten. En cuanto

a diálogo exterior, con demasiada frecuencia se incluye para ilustrar un segmento de exposición.

> Entre enero y marzo se filmó, en Churubusco, La mujer deseada, película en la que Olga tenía grandes esperanzas. Nuevamente su galán fue Rubén Miranda, a quien fue imposible disuadir. Rubén se rehusó a aceptar la indemnización que le ofrecía la Filmadora para rescindirle su contrato.
>
> --No me interesa el dinero --había dicho--. Por hacerlo con Olga Lang trabajaría gratis.
>
> Sabía ella que esto no era cierto; que Rubén amaba los pesos por encima de todo . . . (388)

El narrador describe lo que hacen y dicen sus personajes, sin ponerlos en acción.

Es interesante notar que los personajes de La estrella vacía tienen la oportunidad de comentar sobre el tópico de la caracterización en la novela en que participan. Uno de ellos, Luis Arvide, escribe una novela titulada La mujer infinita que es idéntica a La estrella vacía. En una escena de duplicación interior, Olga opina sobre la elaboración de su propia personalidad: "El personaje es falso! El autor nada sabe de mujeres, de esa mujer en particular. Pinta una visión deformada, equívoca . . ." (343). Esta opinión está más acertada que la crítica de otro personaje, un hombre: "Su personaje femenino principal . . .era demasiado humano para ser falso" (343). No concordamos con esta última apreciación. Spota parece no tener la profunda admiración para este personaje femenino que es evidente en el caso del protagonista masculino de Más cornadas da el hambre, o para los demás personajes masculinos que hemos visto.

## Recursos estilísticos

La prosa de La estrella vacía es llana y concisa; en su falta de metáforas, símiles e imágenes, es semejante al estilo periodístico. Las varias descripciones de la ciudad de México son lo único que distingue al lenguaje narrativo de esta novela del habla común y corriente.

> Lentamente la muchedumbre se diluía en la avenida. Las redondas lunas de los faroles amontonaban tortillas de luz sobre el asfalto negro. Cerrando la perspectiva, el Monumento a la Revolución abría sus colosales piernas de cemento. Blanco y pesado, el Palacio de Bellas Artes parecía un muerto de mármol. (64)

En estas descripciones siempre se trata del centro de la ciudad y se enfoca algún monumento:

> Dieron vuelta y tomaron Juárez. Frente a Relaciones, medio centenar de papeleros repartíanse los diarios. Mujeres con ollas humeantes les vendían café u hojas de naranjo con aguardiente. De un verde cenizo, el Caballito continuaba su galope inmóvil. (127)

Los pocos símiles describen el Palacio de Bellas Artes, que siempre está en el fondo de las escenas exteriores. Para citar unos ejemplos:

> El mármos del Palacio relucía como anca de caballo blanco recién bañado. (110)

> . . . Bellas Artes refulgía blanco e inmenso, como un helado de coco. (215)

Fuera de las metáforas y símiles en las descripciones de la ciudad, no los hay en La estrella vacía.

## El tiempo de la ira

El tiempo de la ira presenta un Weltanschauung más profundo que el de La estrella vacía. Abarca nueve años de lucha política, social y económica de un ficticio país latinoamericano que se conoce por el nombre de la "República". La materia que se trata en esta novela es tan vasta como la de La estrella vacía pero en El tiempo de la ira el narrador encuentra maneras de dar dimensiones humanas a sus personajes, y vitalidad a los hechos. Los nexos temporales entre capítulo y capítulo se fortalizan para alcanzar una unidad ausente en la primera novela "panorámica". Los personajes se caracterizan de una forma más dramática que en ninguna de las novelas hasta ahora vistas. Finalmente, se verá que el lenguaje narrativo enrobustecido da otra textura a esta novela de aventuras masculinas.

### Punto de vista

El punto de vista de El tiempo de la ira es el del narrador omnisciente ilimitado, característico de las novelas de la primera etapa de Spota. Sin embargo, Spota como narrador omnisciente usa varias técnicas que no existen en las novelas ya estudiadas. El primero surge a causa de la naturaleza panorámica de El tiempo de la ira: Spota, en su propia voz, da largos resúmenes de lo ocurrido, visto desde lo alto de una situación, antes de bajar para dramatizar parte de esa situación:

> Era una jornada triunfal. Por primera vez en la historia del país, o al menos, en la de la región que

> visitaba Darío, el entusiasmo era espontáneo. Miles de campesinos (a los que no aterrorizaba ya la proximidad de una comitiva presidencial porque nadie los baleaba desde los veloces automóviles que antes pasaban sin detenerse) formaban valla a los lados de las flamantes carreteras de hormigón; temprano habían dejado sus casas, o las plantaciones, aun cuando esto les significara perder el jornal del día, para llegar a los caminos, a los puentes, a las colinas, y permanecer allí bajo la luz quemante para aclamar al hombre que comenzaba a sacarlos de la pobreza.[4]

Aquí el autor le proporciona al lector el fondo histórico de la visita del presidente Darío a un pueblo, y prepara el escenario de la subsecuente escena, que será presentada dramáticamente. Estos resúmenes periódicos sirven para mantener la unidad de la trama, poniéndola en un contexto espacial y temporal. El punto de vista del autor omnisciente constituye, en este caso, un elemento que falta en La estrella vacía: la inteligencia central que con regularidad reune los fragmentos del relato en una vista panorámica del vasto mundo representado. Después de orientar al lector en el espacio y en el tiempo, cambia la perspectiva, para que veamos la escena por ojos de uno de los personajes. Es decir que la dramatiza, filtrándola por la sensibilidad de un participante en ella.

> Tan efusivas y repetidas muestras de amor producían en Darío una gratitud tremenda hacia el pueblo que así, con el corazón abierto, se le entregaba. "Cómo es posible que existan gobernantes que gocen robando, torturando, engañando, olvidando a este pueblo maravilloso? Y no me refiero al de mi patria, sino al hombre de nuestra América"--decíase, así que el automóvil reanudaba su marcha hacia la próxima escala. (221)

La acción está todavía más interiorizada; usa la cita interna directa para presentar la opinión de un personaje acerca de lo que acaba de describir con su propia voz. Luego emplea otra

manera de dramatizar el diálogo, para presentar una acción exterior, parte de la misma escena en cuestión.

> --¿Qué quieres, muchacho?--preguntó [Darío] , amable.
> --No quiero nada --dijo el otro, fanfarronamente . . . Sólo gritarle en su cara lo que Ud. es. . . . Ahora --lo retó, aludiendo a Mateo Román, --puede ordenar a sus asesinos que me maten.
> --No veo por qué han de hacerlo. (226)

Esta técnica tripartita (la escena presentada primero por el autor omnisciente, luego a través de la mente de un personaje, seguido por la escena dialogada) forma un patrón narrativo que es una de las bases estructurales de la novela.

La segunda técnica, o conjunto de técnicas, que diferencia a este uso del punto de vista omnisciente de los demás estudiados hasta ahora, está relacionada también con la dramatización de un incidente. El autor se enfoca la vista en un asunto, para entonces presentarlo desde los puntos de vista de dos o más de sus personajes. Veamos un ejemplo, en que Darío y Gama meditan sobre las acciones de un rival, Orlando Macín:

> Así que viajaban velozmente bajo la noche, el profesor Gama meditaba: "A César Darío no le importa la batalla militar, sino la política. Ha dicho que debemos ganarle la carrera a la División, y ha acertado. Esta es una carrera de ambiciones; la victoria será para quien entre primero a Palacio. César Darío no ignora que si Macín le toma ventaja, Macín se adueñará del poder . . . El Caudillo también meditaba . . . "Orlando Macín no moviliza la División para salvar a la capital, sino para ocuparla." (103)

En la tercera de las técnicas introducidas por primera vez en esta novela, el autor logra parte de la caracterización

de sus personajes a través de las mentes de otros personajes. La caracterización no se hace totalmente por medio de lo que hacen o dicen los personajes, sino que se sabe también lo que piensan los demás de ellos. Así es que tenemos a Gama quien reflexiona sobre el desarrollo de Darío como Caudillo:

> Gama pensaba, escuchándole hablar, discutir, informar: "Rápidamente aprende el arte del disimulo; pronto dejará de ser un soldadote para convertirse en político." (108)

Más tarde, Darío opina sobre Macín: "Estás cometiendo un gravísimo error, Orlando Macín --decíase--. Un error más grande aún que tu insolencia" (132). Asimismo, Gama caracteriza las relaciones entre Víctor y Darío:

> Cuando Víctor me denuncia la existencia del tenebroso mundo subterráneo de la fortaleza; cuando me habla de las cámaras de tortura, de los terribles tormentos que padecen quienes a ellas son llevados, Víctor lo hace con tal dolor, con tan helada cólera, que no es difícil deducir que considera a César Darío, su ídolo de ayer, un monstruo," reflexionaba el Faro de la Juventud [Gama]. (324-325)

Los personajes se están observando y criticando contínuamente. Esta manera de caracterización contribuye a que sean pluridimensionales y dinámicos.

## Estructura narrativa

El tiempo tiene un papel muy importante en <u>El tiempo de la ira</u>. En contraste con la falta de nexos temporales entre los capítulos fragmentarios de <u>La estrella vacía</u>, en <u>El teimpo de la ira</u> hay constantes indicios temporales para orientar al lector. Al principio

de cada capítulo hay una frase como "esa misma noche" o "pasaron dos semanas" para establecer su relación en el tiempo con el capítulo anterior. La novela abarca casi nueve años de vida política de la "República" que sirve de escenario ficticio para la acción. La primera división grande, "El alba," describe la revolución que dirige el general exilado, César Darío, en contra del Generalísimo Presidente, el tirano del momento. La segunda parte, "El día," relata los siete años de poder de Darío, primero como presidente constitucional, luego como dictador permanente. La tercera parte, técnicamente la más interesante, empieza dos años después de que termina la segunda división; se trata de dos días durante los cuales el asesino de Darío lo busca para matarlo. Al leer la novela estamos muy conscientes del paso del tiempo, en parte porque la implacabilidad del tiempo es una preocupación del personaje principal, Darío.

> Tuve poder para resolver problemas; valor para cambiar el orden de las cosas . . . pero mi poder con ser tan grande, no pudo detener el tiempo. Ese tiempo que no bastó para que yo diera término a la tarea que me había impuesto, y que debo dejar inconclusa. A fuerza de vivir intensamente, de aturdirme en la acción, no advertí que corrían los años . . . ¡Los años! Cinco transcurrieron ya, como en un suspiro. (384)

El tiempo concreto es un elemento que sirve para aumentar la unidad de una obra que incluye mucha diversidad de materia. Con excepción de los elementos que se analizarán a continuación, El tiempo de la irá está narrada de un modo cronológico.

El desalojo temporal tiene dos usos en El tiempo de la

ira. El primero (que ya se ha visto en otras obras de Spota) sirve para presentar la historia de personajes, y así constituye materia antecedente a la novela. El autor incluye una breve biografía de Héctor Gama, el intelectual de la Revolución, en las páginas cuarenta y tres a cuarenta y cuatro. "Gama tenía en su país, y en muchos del extranjero, gran prestigio intelectual, humanístico." Más tarde esboza la vida del asesino profesional americano, Joe Flynn. "Hombre sin pasado, o al menos con un pasado que no gustaba recordar, Joe Flynn había hecho de su independencia un dogma" (206). Esta materia es necesaria para el desarrollo futuro de la trama y de los personajes, pero no es lo bastante importante en sí como para merecer tratamiento dramático.

El desalojo temporal se usa también para narrar las leyendas indígenas que añaden una dimensión mítica a la novela. Como se verá en la discusión de la caracterización de Darío, él está comparado con un dios indígena, Laikipú. Para que entendamos las alusiones a Laikipú el autor incluye, entre paréntesis, un resumen de su leyenda.

> (Laikipú--que en la lengua indígena del país significa "Padre y Salvador de Todas las Cosas"--vino del mar, según la leyenda, a bordo de un hermoso bajel dorado. . .) (94)

El único otro ejemplo de este uso del desalojo temporal explica el origen de un baile indio, el "machetito".

> (El "machetito" nació en la Conquista. De acuerdo con la leyenda, el aguerrido capitán don Diego de Peralta fue tomado prisionero por el patriota indígena Maitiní. . . .) (306)

Es interesante ver cómo la técnica del desalojo temporal se presta a las necesidades de esta novela panorámica. Para que los personajes y los hechos tengan dimensiones cósmicas, hay que incluir materia (estas leyendas, por ejemplo) que no vendría al caso en una de las novelas "dramáticas" de Spota.

La manera en que se emplea la escena retrospectiva en la tercera parte de El tiempo de la ira también obedece a los imperativos de abarcar una gran expansión de tiempo en pocas páginas. Hay una brecha de dos años entre el final de la segunda parte y el principio de la tercera. Durante estos dos años, Gama y Víctor (el que asesinará a Darío) han conspirado desde su exilio en un país fronterizo, para acabar con la dictadura. En la tercera parte de la novela, vemos a Víctor llevar a cabo los planes que han hecho. La narración del viaje de Víctor desde el exilio hasta la ciudad en donde se encuentra Darío, se hace alternativamente con escenas retrospectivas en las cuales Víctor rememora los dos años que han pasado desde que huyó del dictador. Hay en total cinco de estas escenas retrospectivas que se siguen la una a la otra cronológicamente, barajadas con escenas del tiempo presente de la narración. Es interesante ver cómo el autor sumerge a Víctor en el ensueño, alejándolo de la acción inmediata, para que se acuerde del pasado. La cuarta de las reflecciones de Víctor tiene lugar en un restorán, donde espera la llegada de Darío.

> El sonido de la cucharilla con la que removía el azúcar le hizo evocar una escena, de cuatro días antes . . . Héctor Gama, con la cucharita del café entre los dedos, dijo . . . --Allá, en la República, las cosas andan mal . . ." (483)

La última de estas escenas retrospectivas trata una escena que ocurrió una noche antes del punto en que empieza la tercera parte. Cuando la reconstruye, Víctor está todavía esperando que aparezca Darío: "No le quedaba, pues, más que aguardar. Los recuerdos se hacían presentes . . ." (491). Así es que durante unas cuarenta páginas hay dos planos temporales: el inmediato y el pasado, alternativamente contados. Este uso de la escena retrospectiva estará llevado a su último extremo en la novela "experimental" La carcajada del gato.

## Caracterización

Los personajes de El tiempo de la ira son más complejos que los de La estrella vacía. César Darío, el caudillo latinoamericano, Rómulo Real, el político corrompido, y Héctor Gama, el político intelectual, no son estereotipos como los personajes de la primera novela "panorámica". Es posible que la diferencia en cualidad de la caracterización se deba a que en La estrella vacía los personajes principales son femeninos, mientras que en El tiempo de la ira son masculinos. Por lo menos hasta este punto en el desarrollo de la novelística de Spota, sus personajes femeninos o son secundarios o--en el caso de La estrella vacía, en que son principales--carecen de dimensiones individuales. En cambio, hombres como Darío y Real son pluridimensionales y dinámicos.

Ya se ha visto que en El tiempo de la ira Spota acude a la técnica de las perspectivas múltiples para describir a los personajes. Es decir, además de la descripción por parte del

autor de cada personaje, lo vemos desde el punto de vista de los demás personajes. Así es que se redondea la imagen que tenemos de los personajes, porque en vez de verlos desde un sólo lado, los vemos desde varios ángulos. Además, cuando Darío opina sobre Gama, no sólo ayuda a caracterizarlo a Gama, sino sus comentarios revelan algo acerca del que opina. Así, cuando el Arzobispo piensa de Darío: ". . . éste no pasa de ser un mediocre intrigante pueblerino" (148), el lector tiene que tomar en cuenta que es una opinión subjetiva, influida por la situación del Arzobispo.

La primera y única descripción física del protagonista, César Darío, así como la primera impresión de su carácter fuerte, se dan a través de la mente de un personaje marginal, el mayor Ayala. Spota, como autor omnisciente, dice:

> Admiraba el mayor Ayala el magnetismo de ese hombre delgado y no muy alto; de lacio pelo oscuro y ojos perpetuamente llenos de fuego. "Su fuerza, ese dominio que ejerce sobre quienes lo siguen, radica en su manera de mirar. Aun a mí, me perturba. Casi diría que sus ojos tienen peso, y fatigan." (915)

Héctor Gama, el viejo profesor, ve este mismo atributo de otra manera:

> "Ahora . . . Darío es sólo un orador de plazuela; pero llegará a ser un gran líder capaz de provocar la histeria de quienes lo escuchan. Hay en él un auténtico conductor de masas; un demagogo intuitivo. Tiene . . . los tamaños, los recursos y la madera de los dictadores." (63)

Las opiniones de los otros contrastan con lo que Darío piensa de sí mismo:

> "Yo no tengo a nadie a quien amar, porque por propia voluntad excluí el amor de mi existencia; nada me queda por hacer, porque cuanto podía o debía lo hice; nada, como no sea morir, debo ya esperar." (417)

En La estrella vacía, Spota describe los personajes desde la altura de su omnisciencia, y el lector tiene que aceptar su versión de cada personaje. En cambio, en El tiempo de la ira el autor no ofrece ninguna descripción absoluta de los personajes, en el nivel de la ficción. En vez de decir "Darío es definitivamente así," dice "Ayala opina que es de tal manera; pero Gama lo ve así." El resultado es que los personajes son a veces contradictorios (como las personas de carne y hueso). Darío es capaz de matar al mejor amigo, diciendo que "Crímenes por razones de Estado son actos de higiene, de profilaxis" (416). Pero a la vez de estar muy duro, es sentimental: ". . . César Darío, Caudillo y Hombre de la Patria, no se avergonzaba de que lo vieran llorar" (419).

Darío es el único personaje del libro que tiene una dimensión simbólica. Parece ser un compuesto de varios dictadores latinoamericanos históricos;[6] es también el Padre arquetípico. El mismo se identifica con el legendario Laikipú: "El más secreto de todos sus pensamientos era el de considerarse él mismo capaz de reencarnar al 'Padre y Salvador de Todas las Cosas'" (94). Cuando es presidente de la República, se convierte en héroe del obrero que también lo considera el dios esperado:

> Era conmovedor escuchar a los recios campesinos gritar vivas al paso de aquel al que ya consideraban . . . su redentor, apóstol o mesías . . . Y los había que le besaban los dedos humildemente y lo llamaban Tata, como sus antepasados habían llamado a Laikipú. Tata--que es la voz más dulce, íntima y tierna para denominar al padre. (221)

Presentado de esta manera simbólica, Darío es una figura todavía más compleja. A través de este personaje, Spota sugiere una teoría de la sicología de la masa mexicana, que demanda líderes agresivos y crueles.[7]

Tanto Darío como Víctor son personajes acomplejados sicológicamente. En ambos casos, el intelectual Gama es responsable de las teorías sobre sus motivaciones. En las novelas anteriores a ésta, la dimensión sicológica iba implícita en las acciones y pensamientos del personaje. Pensamos, por ejemplo, en Ivo de Las horas violentas. Aquí por primera vez hay la formulación de esta faceta, puesta en boca de un personaje. Para explicar cómo Darío, el idealista, se convierte en un tirano de los peores, Gama dice: "¿Y qué es? Un hombre cruel y ambicioso; un paranoico irascible . . ." (300). Gama nos da también la clave de la sicología de Víctor, hijo adoptivo de Darío que mata al padre postizo: es, para él magnicida.

> Un alto porcentaje de magnicidas son huérfanos, o, por lo menos, resentidos por la brutalidad del padre. De allí que el Rey, el Primer Ministro, el Presidente, el hombre de poder sea para ellos, por mera transposición, el padre otra vez. Ese padre al que se odia y al que deben matar para que no continúe haciendo más daño . . . (195)

## Recursos estilísticos

El lenguaje narrativo de El tiempo de la ira no es el mismo estilo llano, de frases breves y sencillas que vimos en La estrella vacía. En esta novela domina la frase simple, de un sólo concepto. Por ejemplo, el pasaje en que el autor describe a la madre del torero Chavalillo:

> Con voz apenas audible la mujer vestida de negro estuvo hablando mucho tiempo. Era la madre de Chavalillo. Tristemente rememoró que mientras tuvo fuerza, se ganaba la vida lavando ropa. Con el escaso jornal vivía en un cuarto de la Colonia Guerrero y costeaba la educación del chico. . . . Era un hijo modelo. Pero un buen día le entró la ventolera de hacerse torero. Como era imposible disuadirlo, dejó que se marchara. Retornó dos años después, convertido en ídolo, rico y bueno como siempre. (167)

En La estrella vacía y en las novelas anteriores a ella, las frases o son de un sólo verbo, o tienen una cláusula subordinada ("mientras tuvo fuerza," "como era imposible disuadirlo"). Es un estilo directo, sin complejidades sintácticas. En cambio, El tiempo de la ira tiene una sintaxis más intricada. Las frases son más largas y la estructura, en vez de ser simple, es compuesta; una sola frase puede expresar varios conceptos:

> Darío experimentaba una deprimente sensación de nostalgia al abandonar la capital, porque ésta no era para él una simple ciudad--un conjunto de calles y avenidas, de casas y edificios, de parques y jardines; una urbe despedazada que exhibía al sol, junto a los escombros de su pasado, los intestinos de cemento de su nuevo drenaje--sino el hogar, y lo que éste alberga: seres queridos, el rincón favorito, la cama para amar y descansar; los libros para leer en el grato silencio de la noche; el calor, en fin del sitio donde se vive. (220)

Es posible que el cambio de estilo se deba a las exigencias de la estructura panorámica de esta novela que, a diferencia de La estrella vacía, logra presentar un mundo complejo y diverso. Fuera de la sintaxis más compleja, El tiempo de la ira no tiene relieves estilísticos.

## La pequeña edad

La tercera de las novelas "panorámicas", La pequeña edad, es la contribución de Luis Spota a la novela de la Revolución mexicana.[8] El asunto histórico inmediato es la Decena Trágica: la pequeña revolución urbana en contra del régimen maderista durante diez días de febrero de 1913. Partiendo de este episodio histórico, se comenta a través de los personajes la historia de México desde la dictadura de Porfirio Díaz hasta la Decena Trágica. Así es que la novela da una vista panorámica del proceso revolucionario en trance de vivirse por los habitantes del Distrito Federal mexicano.

Además del plano histórico, tiene un plano individual que incluye las experiencias de una familia ficticia durante la Decena Trágica. Esta combinación de lo histórico y lo ficticio ya se encontró en La estrella vacía, donde los dos planos--con muy pocas excepciones--existían independientemente el uno del otro. En La pequeña edad hay una perpetua compenetración de los dos planos, al grado que los tres miembros de la familia viven una crisis de existencia no sólo al mismo tiempo que la ciudad sufre la Decena Trágica, sino que ésta precipita los problemas individuales. La trama de esta novela es una continua entretejerse de lo político-histórico con lo individual-sicológico.

La pequeña edad comparte con la segunda novela "panorámica", El tiempo de la ira, el carácter político.[9] La materia de ésta, tal vez por tratar de un país ficticio, sin nexos espaciales o temporales, tiende a quedarse en la abstracción. A veces nos impresiona la naiveté del autor cuando habla de dictadores.[10]

En cambio el lado político de La pequeña edad tiene sus raíces en la historia de México. La trama doméstica, aunque ficticia, está basada en las experiencias de la familia de Spota durante ese episodio de la Revolución.[11]

Punto de vista

La relación del autor con su obra está clara aquí si se considera que Spota escribió La pequeña edad a base de las experiencias de su padre durante la Decena Trágica, experiencias que son parte de la tradición familiar. Es decir, por medio de la ficción, evoca con gran poder imaginativo un episodio nacional que él ha vivido a través de la nostalgia de su padre.[12] Por eso, el epígrafe de la novela es tan apto: "Hoy recuerdo a los muertos de mi casa."

En El tiempo de la ira Spota describe escenas desde la altura del punto de vista omnisciente. En cambio, en La pequeña edad, dramatiza las descripciones escénicas, poniéndolas en boca de los personajes. Ya se ha visto que en El tiempo de la ira solía abarcar con la vista una escena, describiéndola en su totalidad, antes de dramatizarla. En cambio, el autor en La pequeña edad, prefiere presentar la materia del plano temporal inmediato desde la perspectiva, y al nivel, de uno u otro de los personajes.

La única excepción a esta tendencia la constituyen las escenas en que aparece a solas un personaje eccéntrico, don Primo de la O. Los demás personajes no están enterados de que don Primo, en presencia de ellos un caballero perfecto, es en realidad un enfermo mental quien los observa al abrigo de su recámara de segundo

piso, para tratar de asesinarlos a tiros. Por consiguiente el autor es el que tiene que intrepetar al lector el comportamiento misterioso de don Primo:

> Paciente como cazador de trampa, don Primo de la O espiaba la calle desde su alto balcón. En sus manos, tibio ya el metal por la prolongada espera, sostenía un rifle calibre .22, pequeño, ligero, de corto alcance, pero el necesario para cubrir cualquier blanco dentro de un radio de cien metros. Dos veces lo había disparado en las últimas horas: la primera, por la mañana, antes del amanecer, contra un transeúnte solitario; la segunda, a pleno sol, contra Aldo y su hijo.[13]

La narración de este hilo de la trama debe su eficacia a la ironía en que, por otra parte, está basada la novela entera. Los personajes nunca saben que don Primo es el asesino de don Aldo, mientras que los lectores--enterados por el autor--sí lo saben. La cima de esta ironía ocurre al final de la novela cuando don Primo de la O visita a la viuda de Aldo para ofrecer sus pésames (409). El autor ha usado su perspectiva superior para crear una brecha entre los conocimientos de sus personajes y de sus lectores.

Como se verá en la sección "Estructura narrativa," el autor se deja oír directamente en los desalojos temporales, en que da parte de la materia antecedente sobre los personajes. Usa con igual frecuencia el recurso dramático de la escena retrospectiva; así es que el pasado lejano de don Primo de la O se presenta como recuerdo propio de él, don Primo (270). Su pasado inmediato se da por medio del desalojo temporal. Es decir, que Spota presenta la materia antecedente sobre los personajes directamente e indirectamente.

La ironía inherente a la narración de una obra basada en hechos históricos conocidos por el lector es evidente más que

nada al principio de la novela. Los personajes, con los primeros tiros de la rebelión, especulan sobre la situación política. El narrador dramatiza el hecho histórico, que se vuelve hecho vivido. El lector, sobre todo el lector mexicano, por su perspectiva histórica, conoce bien los resultados de esos primeros tiros. Por eso, el autor no necesita reiterar la circunstancia histórica y, felizmente, deja que el lector se coloque a sí mismo en la omnisciencia de su perspectiva de muchos años después de los hechos.

> --¿Puede Madero afirmar que sus generales son fieles a su régimen? ¿Olvida usted que dos de ellos, Félix Díaz y Bernardo Reyes, están en prisión precisamente porque conspiraban para derrocar al gobierno?
> --Presos no pueden hacer nada . . . y ellos dos son los únicos --aventuró el italiano [Aldo] con timidez. (20)

El autor logra unificar la trama histórica y la trama individual por medio de la técnica del perspectivismo, que usó también en El tiempo de la ira. La lucha militar entre las tropas maderistas y los rebeldes de Díaz y Huerta está contada desde varias perspectivas de personajes que la presencian. Los personajes de la trama doméstica cuentan los incidentes de la trama histórica. El lector no tiene ningún informe directo u "objetivo" de la revuelta por parte del autor. Este se limita a descripciones físicas de la calle y de la gente. Los relatos de la batallas, de la treguas, de las conspiraciones y traiciones políticas siempre están teñidos por la perspectiva del personaje que los cuenta. Las perspectivas son múltiples, y varían desde los conceptos reaccionarios de los aristócratas profiristas (el doctor Cobo, don Primo de la O, y el padre Paz) hasta las opiniones del burgués

(Aldo Rossi) y del militar (el capitán Ojeda). Así es que el doctor Cobo está convencido de que Porfirio Díaz volverá a la dictadura: "Cobo estaba plenamente convencido de que la victoria de Félix Díaz tendría como secuela lógica y forzosa la reinstauración de la Dictadura. . . . ¡Don Porfirio otra vez en Palacio . . .!" (319). Rossi se niega a creer que Madero se dejará vencer por unos pocos rebeldes: ". . . el gobierno aplastará a los felicistas, como si fueran chinches . . ." (89). Por otro lado el capitán Ojeda interpreta la contienda como un juego de los grandes militares, en que el soldado común es sólo un instrumento. " [El sargento] no sabe para qué se mata. . . . ¿Y nosotros, los oficiales, de teniente a coronel, sabemos acaso por qué peleamos? Tampoco, señor" (192). El lector construye su propia interpretación a base de las opiniones de los personajes, y de sus propios conocimientos históricos.

La técnica del perspectivismo sirve también para caracterizar a los personajes. Esta técnica, en combinación con la introspección de los personajes, constituye la base de caracterización en la novela. Así, Spota no se ve obligado a describirlos directamente. Ya vimos en el análisis de <u>El tiempo de la ira</u> cómo Spota delinea a sus personajes, poniéndolos en contacto con los demás personajes y relatando lo que piensa y dice el uno del otro. Usa la misma técnica en <u>La pequeña edad</u>; tres de los personajes principales (Aldo, María y el niño Luis Felipe) son de la misma familia inmediata, y están en contacto constante. Para ilustrar la eficacia de este método de caracterización, pondremos de ejemplo a Aldo Rossi. Spota describe cómo lo ven su hijo y su mujer. Primero, la opinión

del niño, en palabras del autor: "A los ojos del chico papá revestíase . . . de una especie de majestuosa superioridad sobre los demás hombres . . ." (16). María, su mujer, lo ve de otra manera: "Detestaba María las opiniones políticas de Aldo, que, por no tenerlas propias, se limitaba a repetir las de su cuñado Alfonso ..." (32). El autor Spota no opina, no describe directamente a Aldo Rossi desde su perspectiva omnisciente, sino que lo caracteriza al nivel de la ficción.

Además del perspectivismo, el autor dibuja a los personajes transmitiendo sus pensamientos íntimos. Predomina la cita interna indirecta, en que los sentimientos y pensamientos no verbalizados de los personajes se presentan en palabras del narrador.

> Como siempre que su mente no buscaba la evasión de la plegaria, . . . la señora Rossi comenzó a pensar en sí misma y luego en las razones de las que se había valido hasta entonces para convencerse de que era una mujer desdichada. (252)

La sicología de los personajes (de María en particular) es muy importante en esta novela. Así es que el autor presenta otro aspecto, que hasta esta obra no había formado parte de la materia novelada: la realidad onírica, la de los sueños. De los tres sueños de María relatados por Spota, el más interesante describe su exitación sexual, después de años de frigidez. Se distingue de otras escenas sexuales de novelas anteriores por la manera franca en que se narra.

> (. . . y ella en el abandono de la pasión estaba desnuda y lúbrica en la Plaza Mayor entregada carnalmente a Aldo a la vista del Cristo de Limpias Luis Felipe y Alfonso así que Mamacita [la madre de María] batía palmas y aullaba La Palabra y lamía voraz el miembro del coronel Alard [el padre de María] y el padre Paz usando el suyo a manera de

de batuta dirigía a los músicos . . .) (268)

Este sueño combina símbolos sexuales y elementos de la religión, para caracterizar el conflicto de María que en ese momento se encuentra dividida entre el fanatismo místico y el delirio carnal. La sintaxis de la descripción del sueño, con su falta de puntuación para sugerir la incoherencia de la subconciencia, anuncia el estilo de la última novela estudiada aquí, Lo de antes.

## Estructura narrativa

Hemos dicho que los dos planos de La pequeña edad--el histórico y el familiar--están bien unidos. Ahora es necesario analizar cómo Spota logra entretejerlos para hacer una sola tela de ficción. Hay que tener bien en mente la geografía de la novela. Por primera vez en una novela de Spota, la acción se centra en una sola casa, la de los Rossi. Esa casa queda en el centro de la ciudad, a unas cuadras del Palacio Nacional (fortaleza de los maderistas) y de la Plaza de la Ciudadela (donde se defienden los rebeldes). La acción de la trama doméstica tiene lugar en una casa que está justamente en el centro de la acción militar. Poco a poco la casa (que representa un plano de la acción) está invadida por la guerra (el plano histórico). Vamos a ver, capítulo por capítulo, cómo se logra esta compenetración de los planos.

En el primer capítulo la guerra parece estar a gran distancia de la casa. El ruido de balazos es el único indicio de que en alguna parte de la ciudad, se está peleando. Desde un balcón, los habitantes de la casa observan el movimiento en la calle:

> Había calma en el exterior . . . Las personas que iban a misa o volvían de ella . . . caminaban tranquilamente, sin que las inquietaran los estallidos que parecían estar produciéndose en el Zócalo o en sus alrededores . . . (15)

Hasta aquí, la guerra no es más que unos ruidos intermitentes.

Ya en el segundo capítulo (también el segundo día del relato), el orden de la casa empieza a derrumbarse a causa de la revuelta: no hay periódico, el padre Paz llega tarde para el té de los martes, no se puede encontrar pan. Noticias de la guerra llegan a los que están al abrigo de la casa (y al lector) por medio de visitas: los oficiales militares que compran víveres de la tienda de Rossi: "Como la batalla puede ser larga, ¿quién lo sabe? --comentó con guasa el mayor--, hay que nutrirse bien" (61); y el padre Paz: "Hay indicios para suponer que mañana caerá el gobierno" (84). Aldo, María, y la criada también salen y son testigos de la revolución, pero no sabemos lo que experimentan en la calle hasta que vuelven a casa. Por ejemplo, Aldo le dice a María mientras los dos cenan: "Sólo sé, porque acabo de verlas, que están entrando a la ciudad las tropas que el Presidente fue a traer de Cuernavaca . . ." (89). Es decir que los personajes traen la guerra a la casa con sus relatos, en vez de que los sigamos a atestigüar directamente lo que está pasando en la ciudad. La guerra es una realidad tan sólo dentro de la casa.

En el capítulo siguiente (el tercer día de la Decena) la guerra se acerca en su presencia física: hay un cañón y tropas en la esquina de la casa, y una bala de cañón lanzada desde la Ciudadela da contra la casa. "Se disponía la señora Rossi a servir

el potaje de verduras en el plato de su marido cuando la casa . . . se estremeció violentamente" (106). Al otro capítulo-día, la fusión de casa y guerra está completa: suben el cañón a la azotea de la casa. Se mantiene allí durante cuatro días (o si se quiere, capítulos). La casa está invadida completamente por soldados, soldaderas y niños. "En tanto los hombres subían a la azotea para emplazar el cañón en el sitio más estratégico . . . las mujeres se diseminaron por el corredor y el aire, nuevamente, se cargó del tufo a sobacos agrios, pies rancios y ropas sudadas" (183). Al terminar el capítulo siete, en un acto simbólico de las repercusiones que la guerra ha tenido en su vida privada, María ordena que entierren a un soldado muerto en el traspatio de la casa (281).

De allí en adelante, aunque retiran las tropas de la casa, la casa sigue siendo el centro del drama familiar así que del histórico. En los capítulos ocho y nueve, Aldo sale a Palacio dos veces, pero sus aventuras se cuentan en escenas retrospectivas, una vez dentro de la casa. El final del libro termina, asimismo, con una fusión de las dos tramas: el entierro de Aldo Rossi coincide con el acuerdo de paz nacional, y la muerte de Madero.[14]

El desalojo temporal se usa para narrar la prehistoria de la novela, con una sola excepción. En cuatro ocasiones el autor lo usa para relatar en us propia voz los pasados de María, de Aldo y del niño Luis Felipe. Ya que María aparece en todos los desalojos, aprovecha de su perspectiva omnisciente para caracterizar a ella como una mujer carente de emociones humanas. Informándonos sobre la crianza del hijo, dice el narrador: "Luis Felipe se acostumbró a tener por propia la voluntad materna. Su absoluta

sumisión de autómata perfecto constituía, para quien le dio vida, la más placentera recompensa" (71). Hay un caso en que el autor introduce, por medio de un desalojo temporal, materia supérflua al asunto de la novela. Los párrafos sobre la historia de la servidumbre yaqui en México (82) constituye la única digresión en una obra de gran unidad.

La técnica de la escena retrospectiva se emplea con más frecuencia que el desalojo temporal. Las nueve escenas retrospectivas tienen el fin de cambiar el orden de la narración dentro del capítulo, pero no influyen temporalmente más allá de las fronteras del capítulo. (Las únicas excepciones son los recuerdos de don Primo de la O, y de don Aldo, que los llevan a varios años antes del empiezo de la Decena Trágica). En general, pues, la escena retrospectiva sirve para que los personajes que han salido a la calle (la guerra) cuenten sus experiencias después del hecho, dentro de la casa. María va a misa y más tarde le cuenta a su esposo lo que vió (54-55); el capitán Ojeda sale a Palacio y luego le relata a Aldo lo que ha presenciado (217-220). En estos casos el autor relata lo atestigüado en sus propias palabras, de tercera persona, pero desde el punto de vista del personaje. "Cuando Ojeda llegó a las oficinas de la comandancia . . ." (217). Esta narración de tercera persona de las escenas retrospectivas ha sido la norma en las novelas ya vistas de Spota. Ahora en <u>La pequeña edad</u> tenemos una variación de esta técnica importante: una de las escenas retrospectivas correspondientes a Aldo se narra, no de tercera persona, sino de primera. Es el "yo" de Aldo que se oye. "Betina sufrió un ataque de nervios cuando, al salir de entre

las ruinas que tanto trabajo nos había costado despejar, me encontró esperándola. Si yo estaba lleno de polvo . . . ella daba grima de ver" (347). En Los sueños del insomnio se verá que el punto de vista del "yo" reminiscente constituirá, no sólo un fragmento, sino la tercera parte de la novela.

## Caracterización

Ya se ha comentado que en las obras anteriores a La pequeña edad, los personajes principales suelen ser masculinos (Luis Ortega de Más cornadas da el hambre, Marcos Luquín de Las horas violentas, César Darío de El tiempo de la ira). La heroína de La estrella vacía es un personaje sin profundidad y estatura humana. La pequeña edad, en cambio, tiene un personaje femenino que se incluye entre los mejores desarrollados de toda la obra de Luis Spota: la madre y esposa, María Rossi. Es un personaje que experimenta cambios fundamentales de personalidad, debido a la crisis emocional que vive cuando la guerra se adentra a su casa. Pero antes de que la veamos en trance de esta crisis, su personalidad está tan bien dibujada desde fuera y desde dentro, que el desarrollo subsecuente viene a ser resultado de esa personalidad.

Antes de que María aparezca en escena, la conocemos un poco por los otros personajes. Aldo, al mirar su retrato de novia, piensa: ". . . una de las pocas sonrisas no amargas que le he visto" (24). Vemos que los de su casa (aun los pájaros) la temen:

> El breve período de libertad que todas las mañanas les concedía el ama cuando se marchaba a misa, había terminado; a partir de ese momento, el patrón, el niño, los criados y las aves quedaban otra vez a merced de las imprevisibles mutaciones del carácter de la señora, que no soportaba que se hiciera ruido,

> se hablara más de la cuenta, o se quebrantara en cualquier forma el silencio monástico de la casa. (25)

Luego el carácter de esta tirana inhumana se sintetiza en las primeras palabras suyas que oímos: "--Entra o sal, pero cierra esa puerta . . . --chilló . . . --Ténme, siquiera, un poco de consideración" (27). Todos estos rasgos de su personalidad--su amargura, su egoísmo, su frialdad--se ven desde el exterior, por otros personajes.

La vida interior de María ayuda a redondear el retrato que tenemos de ella. Vive a fuer de su nostalgia por los años del porfiriato, cuando su familia era de las mejores en México. Las tertulias que ofrece todos los lunes representan esa nostalgia: "Si el propósito de aquellas citas de recuerdos era evocar la dulce vida de los años gratos, ¿a qué nombrar el presente, ese presente sombrío y miserable . . .?" (78). Es una persona que no vive en el presente. El otro rasgo de su personalidad que se presenta en la intimidad de sus pensamientos y sentimientos es su extrema religiosidad:

> Para los demás, la señora Rossi podía ser, y de hecho era, hermética; mas no con el Cristo. A él, se mostraba, abierto el corazón, como era: reseca, rencorosa, egoísta, incapaz de amar . . .; y de él recibía ánimo para sobrellevar, con cristiana conformidad, la agobiadora cruz de su pena. (31)

Por medio de revelar la interioridad de María, el autor establece otros elementos importantes para el desarrollo posterior de ella: su tendencia mística, y de mártir.

Cuando la guerra entra a su casa para cambiar su vida, también seguimos el desarrollo de su personalidad exteriormente e

interiormente. La cercanía de los soldados y sus mujeres despierta a María a la realidad del sexo, al presente que siempre había evitado vivir, y al verdadero sufrimiento.

> . . . alcanzó a escuchar a una pareja comprometida, muy cerca de su puerta, en el acto del amor. Virgen como un niño, su oído registró los susurros . . . Le parecieron los ecos de una música trascendental, perfecta. (215)

El autor sigue el proceso sicológico interno que ocurre en el plano consciente de la mente:

> De cara al tribunal de su conciencia . . . , procedió a examinar las causas a las que atribuía la amargura de su vida y el fracaso de su matrimonio. . . . Al término del proceso hubo de admitir, con extraordinaria valentía, que la causa única de su desdicha era ella misma . . . (252)

A medida que va cambiando la personalidad de María, vemos el cambio reflejado también en las reacciones de los demás personajes frente a la nueva María. Le dice su hermano: "Te encuentro muy distinta. Muy rara. Muy humana. Sí, sobre todo muy humana. Por eso digo que has cambiado mucho . . ." (302). El desarrollo sicológico de María está minuciosamente seguido por el autor que, además de mostrar el proceso consciente, incluye las manifestaciones inconscientes que ya se han visto, los sueños. A juzgar por este personaje excelentemente caracterizado desde todos los ángulos, no es posible concordar con la crítica de Olga Lang de su creador, de que Spota no sabe nada de la psicología femenina.

En contraste con la abundancia de autosicoanálisis por parte de María, hay dos personajes cómicos que sirven para aliviar la tensión de vez en cuando. Los dos criados, la vieja cocinera

Albina y el mozo Ausencio, son personajes unidimensionales cuyo diálogo añade la dimensión de humor a la novela. En un recurso clásico, Albina ve todo en términos de refranes populares. Además no deja de proferir la obscenidad adecuada a la situación; esa manera de expresarse es cómica por ser incongruente con su posición de viejita venerable:

> --Como dicen que un rayo no cae dos veces en el mismo lugar, corrimos a meternos al cuarto de Matilde, y a poco llegó Ausencio, corriendo como alma que se lleva el diablo. Los tres nos pusimos por las dudas, a rezar el rosario . . . meándonos del susto. (139)

El personaje de Ausencio presta otro tipo de humor a la novela. No es demasiado inteligente, y además es cobarde. Su cobardía hace que siempre quiera postergar las salidas con su amo.

> --Ahora, vamos a dejar esto.
> --¿Adónde?
> --A esas gentes --y señaló Aldo a los soldados.
> --¿Ahora?
> --Sí. ¿Tienes miedo?
> --La balacera, oígala, está muy dura. (145)

## Recursos estilísticos

En general, el estilo narrativo de La pequeña edad es el mismo que vimos en El tiempo de la ira: el autor no vuelve al estilo llano y directo de las novelas anteriores a ésta, sino que usa frases complicadas, largas y cargadas de muchos conceptos. Sin embargo, se encuentra un rasgo estilístico peculiar a La pequeña edad. Hay uso constante de metáforas en las cuales participan elementos correspondentes a cada uno de los dos planos conceptuales de la novela. En cada comparación hay una fusión de un elemento

de la vida cotidiana, con uno (como el miedo) tomado de la realidad de la guerra. Hay varias descripciones de los cañones que ilustran este proceso metafórico.

> . . . eran ya las rudas voces de los cañones: los rugidos de las bestias de la guerra . . . (101)
>
> Sobre la ciudad, los obuses tejían la telaraña de sus rastros incandescentes. (36)

Varias veces se refiere a las emociones que experimenta la gente durante una guerra.

> . . . la mujer . . . sentía revolotear dentro de su pecho los murciélagos del miedo. (366)
>
> . . . la ciudad se arrebujó en los harapos del miedo. (202)

Para dar algunos ejemplos más de cómo las metáforas reflejan, en el nivel estilístico, la fusión de los dos planos de la trama en el estructural:

> La paja seca de los rumores alimentaba el fuego de la confusión. (109)
>
> Sentían ya batir sobre sus respectivos mundos particulares las alas del hambre. (84)

Las descripciones de las escenas macabras que acompañan la guerra son otro elemento estilístico muy particular de La pequeña edad. Tal vez la mejor de estas descripciones sea la de las moscas que arremeten a los seres humanos--vivos y muertos--dentro de la casa de Rossi.

> ¡Las moscas!
> Llegaron al fin de la comida. Caían del cielo de vidrio azul cobalto como una persistente llovizna

> de ceniza verde, y entraban en la casa, a millares, por los huecos del tragaluz del cuarto de baño, o deslizándose por debajo de las puertas. Eran grandes, lustrosas y muy ágiles, pero a su vuelo faltábale la elegancia del vuelo de las negras moscas domésticas. . . . En segundos, aquel alado liquen esmeralda--veloz sobre sus finas y fuertes patitas peludas--adueñábase . . . de las posesiones perdidas . . .
>
> Las moscas parecían tener predilección por hostigar a las personas . . . Acosaban sus ojos y sus labios, hurgaban en narices y orejas, zumbaban en las trampas del cabello; y no pocas atrevíanse a explorar las partes privadas de los cuerpos . . . Incapaces de repelerlas con la firmeza de los mayores, los niños eran los más encarnizadamente atacados por los enjambres que hedían a cadáver y letrina . . . (196)

El autor describe también otra escena que ocurre dentro de la casa, cuando hay que quemar los cuerpos.

> Así que no quedaron más cuerpos que echar a la pirámide, ordenó el capitán rociarla de petróleo. Encendió un fósforo y lo aplicó a la base. Una gran llamarada silbante brotó de los despojos. Mordidos por el fuego, los cadáveres comenzaron a agitarse; brazos y piernas, troncos y cabezas a retorcerse como si les dolieran las quemaduras. (168)

La forma directa en que se describen estos horrores de la guerra constituyen un comentario sobre la futilidad de la guerra. En otro lugar, el autor describe unos niños que están jugando después de un día de pelea.

> Algunos chicos, con una varilla de hierro, trataban de extraer un cráneo de entre las pavesas. Lograron, por fin, ensartarlo por la cuenca de un ojo. Con él en alto . . . comenzaron a aullar de regocijo y a correr alrededor de la fogata funeraria. (306)

Podemos decir (sobre todo a base de escenas de esta índole) con el crítico Huberto Batis que comenta esta novela, que el intento de Spota parece ser ". . . constituir un enfoque crítico de la sociedad mexicana."[15]

## Resumen

La trayectoria de la novela "panorámica" de Luis Spota culmina en La pequeña edad. En esta novela, el plano individual y el plano universal se entretejan para hacer la tela de la ficción. La unidad de La pequeña edad representa un adelanto sobre la novela fragmentaria, La estrella vacía, en que lo individual y lo universal --además de ser superficialmente presentados--existían aisladamente. Los personajes de La pequeña edad, a diferencia de los planos y estáticos de la primera novela panorámica, se presentan por medio del perspectivismo, una técnica usada por primera vez en El tiempo de la ira y que se usa también en las novelas de la segunda etapa. Con esta técnica, ya no hay ninguna descripción absoluta de los personajes, sino que su humanidad se hace más patente cuando se describen el uno al otro desde sus propias subjetividades. A partir de El tiempo de la ira, el lenguaje narrativo de Spota cambia. En vez de la sintaxis simple, sin complejidades conceptuales, empieza a usar frases complejas en que expresa varios conceptos.

Spota sigue usando dos de las técnicas del tiempo narrativo que usa también en las novelas "dramáticas": el desalojo temporal y la escena retrospectiva. El desalojo temporal se usa en las tres novelas "panorámicas" para incluir materia de la prehistoria de las tramas: es decir, los pasados de los personajes antes de su primera acción en la novela. La escena retrospectiva también se usa con consistencia para presentar materia antecedente, ya no directamente por el narrador omnisciente, sino dentro de las mentes de los personajes. Estas dos técnicas son importantes en el

desarrollo de técnicas de manipuleo del tiempo que se verán en las novelas de la segunda etapa. El uso de la escena retrospectiva en El tiempo de la ira, en particular, anuncia el alcance de esta técnica en una de las novelas de la segunda etapa, La carcajada del gato.

Aunque las demás obras de Spota que se examinarán en los capítulos tres y cuatro de este estudio, son de concepción dramática en cuanto a tema, hay otro elemento de la novela "panorámica" que contribuirá a las novelas de la segunda etapa. El uso del "yo" como narrador secundario (dentro del andamiaje del narrador omnisciente) en La pequeña edad, es el antecedente formal de ese punto de vista en Los sueños del insomnio, una novela de la segunda etapa en la cual Spota introduce puntos de vista narrativos que antes no había usado en sus novelas.

NOTAS

[1] El término "novela panorámica" equivale el de Muir, "chronicle novel." Véase la nota 32 de la Introducción de este estudio, pág. 20.

[2] José Ortega y Gasset, "La doctrina del punto de vista," Obras Completas, III (Madrid, 1947). "El error inveterado consistía en suponer que la realidad tenía por sí misma e independientemente del punto de vista que sobre ella se tomaría, una fisonomía propia. Pensando así, claro está, toda visión de ella desde un punto determinado no coincidería con ese su aspecto absoluto y, por tanto, sería falsa. Pero el caso es que la realidad, como un paisaje, tiene infinitas perspectivas, todas ellas igualmente verídicas y auténticas. La sola perspectiva falsa es esa que pretende ser la única." (pág. 200) Julián Marías sintetiza así la teoría de Ortega y Gasset del perspectivismo: "La perspectiva se perfecciona por la multiplicación de sus términos y la exactitud con que reaccionemos a cada uno de sus rangos, es decir, hay una estructura de lo real, que sólo se presenta perspectivamente, que necesita integrarse desde múltiples términos o puntos de vista . . ." Ortega: circunstancia y vocación (Madrid, 1960), pág. 399. Ramón Pérez de Ayala aplica la teoría del perspectivismo orteguiano al arte narrativo, aconsejándole al novelista: "Busca la visión diafenomenal. Inhíbete en tu persona de novelista. Haz que otras dos personas la vean [la Rua Ruera] a propio tiempo desde ángulos laterales contrapuestos." Belarmino y Apolonio (Buenos Aires, 1967), pág. 29.

[3] Luis Spota, La estrella vacía (México, 1967), pág. 260. El número de página de esta cuarta edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

[4] Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1929), pág. 62.

[5] Luis Spota, El tiempo de la ira (México, 1961), págs. 220-221. El número de página de esta segunda edición (reimpresión) irá a continuación de las citas subsiguientes.

[6] Mauricio de la Selva, "Reseña a El tiempo de la ira," Estaciones, 5, 20 (1960), pág. 112. "Darío se identifica, paradójicamente, con Castro Ruiz, Castillo Armor, Trujillo, Pérez Jiménez y Perón, César Sandero, Fidel Castro, y Lázaro Cárdenas."

[7] Sobre todo en pasajes como el de la prueba del "machismo" de Darío en el "machetito" (306) es difícil no pensar en El laberinto de la soledad, de Octavio Paz (México, 1959).

[8] Bollinger, entrevista inédita. Spota dice que La pequeña edad es su novela de la Revolución, la urbana.

[9] Mauricio de la Selva, "Reseña a La pequeña edad," Cuadernos Americanos, 23, 4 (1964), págs. 288-299. Dice que se trata de ". . . la traición militar vista con otro lente que en El tiempo de la ira."

[10] José Emilio Pacheco, "Cuervo y paloma de Luis Spota," Revista Mexicana de Literatura, 16 (octubre 1960), pág. 77. "Spota descubre en las terrible dictaduras un aspecto angelical que estamos lejos de sospechar las personas comunes."

[11] Bollinger, entrevista inédita.

[12] Ibid.

[13] Luis Spota, La pequeña edad (México, 1967), pág. 125. El número de página de esta edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

[14] Mauricio de la Selva, "Reseña a La pequeña edad," pág. 290. "Técnicamente, el final es perfecto."

[15] Huberto Batis, "Reseña a La pequeña edad," La Cultura en México, 2 septiembre 1964, págs. xviii-xix.

## CAPITULO III

## LA SEGUNDA ETAPA: NUEVAS FORMAS TEMPORALES

Tres de las novelas de la segunda etapa de Luis Spota, Casi el paraíso, La sangre enemiga, y La carcajada del gato, son las primeras obras en que el autor se aparta, en un sólo aspecto formal, del modo de narrar una historia que empleó en la primera etapa. En esas novelas, el punto de vista sigue siendo el del narrador omnisciente tradicional, la caracterización de los personajes se hace según técnicas ya estudiadas en las novelas de la primera etapa, y el estilo, en general, mantiene el equilibrio sintáctico de la última de las obras "panorámicas". En cambio, la estructura narrativa, aunque tiene sus raíces en técnicas de las novelas de la primera etapa, ofrece un nuevo aspecto no encontrado anteriormente en las novelas de Spota. Se rompe con la cronología natural de los hechos, ajustando la narración, no al tiempo concreto del reloj, sino al tiempo sicológico de los personajes.

El propósito de este capítulo será discutir en detalle el manipuleo del tiempo narrativo a través de cada una de las tres novelas, y siempre en relación con las obras de la primera etapa. Se verá que las tres maneras en que se yuxtaponen el plano presente y el pasado de la narración, tienen sus gérmenes

en técnicas de las novelas ya vistas. El tiempo narrativo no cronológico de Casi el paraíso y de La sangre enemiga proviene de una evolución del desalojo temporal de las novelas de la primera etapa y, por otro lado, la estructura narrativa de La carcajada del gato se basa en la escena retrospectiva, otra técnica usada en las novelas ya analizadas.

## Casi el paraíso

Casi el paraíso (1956) es la primera de las novelas en las cuales Luis Spota se aparta de la narración cronológica de los hechos. Es, asimismo, la que lo consagró como novelista; sigue siendo la novela más leída de toda su obra. Aunque guarda muchas semejanzas con las novelas de la primera etapa, difiere de ellas en un aspecto fundamental: el manejo de la cronología del relato. Primero, se analizarán brevemente las formas en que el autor no se aparta de las normas formales de su primera etapa: el punto de vista narrativo, la caracterización y los recursos estilísticos. Luego, al estudiar la nueva estructura narrativa se tomará siempre en cuenta la relación que tiene con las técnicas ya vistas en las novelas de la primera etapa. Finalmente se comentará la estructura narrativa en relación con la sátira social en Casi el paraíso.

Casi el paraíso es una novela en que el compás de la narración es el más rápido que se ha encontrado hasta ahora en una obra de Spota. La acción predomina sobre los personajes y éstos se definen casi exclusivamente por medio de lo que hacen y dicen. Es semejante en este respecto a la novela "dramática",

Las horas violentas. En esa novela no interesan los motivos ni la sicología de los personajes, porque todo es arrastrado por la trama. El autor no gasta palabras en divagaciones ni rodeos, sino que con cada frase adelanta la acción. El estilo narrativo de Spota no es tan sencillo como en las novelas tradicionales "dramáticas", ni tan complicado como en La pequeña edad. Las partes de exposición (es decir, lo no dialogado) son breves y flúidas, como el párrafo que describe el primer encarcelamiento del protagonista, Amadeo:

> Amadeo conoció a Francesco en la cárcel. Sus amigos, Nina, Pascualino, la Madame, durante semanas, hicieron gestiones para obtener la libertad del muchacho. Pero inútilmente. El noble al que pertenecía el auto robado, un Conde, se encontraba fuera de Nápoles y era imposible obtener su clemencia personal. Esa mañana entre dos guardias, Amadeo retornaba de la sala de visitas. Enfurruñado, fue a sentarse al pie del muro, lejos de los otros presos que tomaban el sol, conversando, espulgándose, o soñando que algún día caerían ante ellos los altos muros del presidio.[2]

Spota, como el narrador omnisciente de esta novela, logra ser invisible, en parte porque se limita a contar tan sólo lo imprescindible de la acción, y también porque vierte mucha de la narración en diálogo. El predominio del diálogo da la impresión de que estamos viendo un drama. El autor se ausenta tanto como el dramaturgo, cuando pone en el retablo de la novela una escena como la siguiente, en que llega un marido celoso a interrumpir el idilio de la esposa con el amante:

> --¡Miserable hija de perra . . .! ¡Perra . . ., hija de mala madre!
> Y dominando la discusión, la voz de Rondia:
> --Salga de aquí, Jacques. Está usted en mi casa . . . Salga y cállese . . .

> Y el llamado Jacques:
> --¿Casa? Un burdel, en el que albergan a putas
> como a mi mujer y a su amante . . .
> . . . . . .
> --Son testigos del adulterio . . . Vámonos . . .
> Con sus dos amigos, Jacques se alejaba. A mitad
> del jardín se detuvo y gritó--:
> ¡Mañana todos van a saber quién es mi mujer . . .,
> la perra de mi mujer . . .!
> Y hubo otra voz, la aguda voz de Riki, gritando
> también:
> --Y quién es el cornudo de mi marido . . . (269)

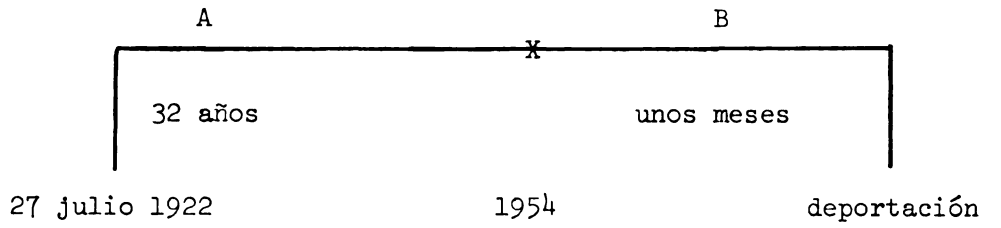
Aquí las palabras directas del autor se limitan a las acotaciones necesarias. El hecho de que esta novela parece un retablo en que los personajes representan su drama por medio de acciones exteriores, está de acuerdo con el tema. Amadeo Padula, vividor profesional, representa una comedia en que pretende ser el príncipe Ugo Conti; su retablo es todo México.

## La estructura de la ironía

Tanto el contenido como la estructura narrativa de Casi el paraíso están basados en la ironía. Un humilde italiano se burla de los nuevos ricos mexicanos, fingiendo ser príncipe. Estos creen a su vez poder comprar un poco de la nobleza del título que lleva el supuesto príncipe Conti: no les importa el hombre en sí, sino lo que representa. A causa de la importancia que otorgan al título oficial, que saben que es auténtico, a nadie se le ocurre averiguar la autenticidad del hombre que lo lleva. En realidad, el Príncipe Conti es un imbécil, encerrado en un manicomio por su familia. Paradójicamente los mexicanos aceptan la manera de ser de Padula como prueba de que es el hombre que corresponde al título. La ironía está en que los miembros de la clase alta

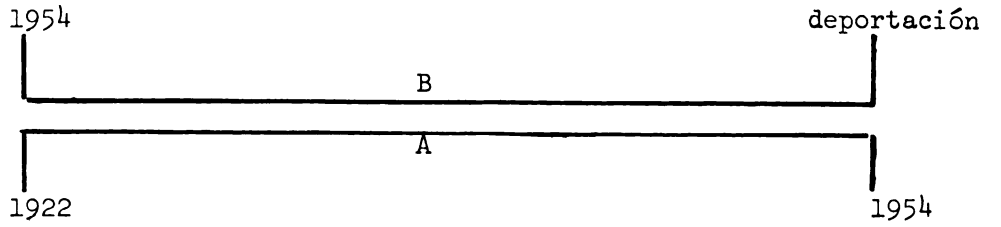
mexicana son víctimas de su propio oportunismo. Creyendo ser los explotadores, son los explotados.

El autor basa la estructura narrativa de su novela en la ironía dramática, para que la ironía inherente en la historia no se le escape al lector. Gracias a la forma en que la vida del protagonista está narrada, el lector sabe casi desde el principio lo que ignoran los demás personajes: que el príncipe Ugo Conti es, en realidad, Amadeo Padula. En vez de contar cronológicamente la vida de Amadeo desde su nacimiento hasta el final de su aventura en México, divide esta materia en dos partes: una que trata los años de vida de Amadeo antes de ir a México; la otra que abarca los meses que pasa en México como Ugo Conti, hasta que lo descubren. Divide la materia de cada parte en escenas, y narra alternadamente escenas de cada parte. Así es que el primer capítulo tiene lugar en Acapulco, donde Amadeo, en su papel del príncipe Conti, conoce al capitalista que será su huésped en México. El segundo capítulo narra el nacimiento de Amadeo, treinta y dos años antes, en un barco que lleva prostitutas de regreso a Italia. Desde este capítulo en adelante el lector no tiene dudas de que el protagonista no es de origen noble. El tercer capítulo es una continuación de la acción del primero, en Acapulco. Hay, pues, dos planos temporales simultáneos: el pasado y el presente. Dentro de cada plano, las escenas se siguen en orden cronológico. Vemos alternativamente al Amadeo maduro en su papel de príncipe en México, y al Amadeo en desarrollo: primero como niño, luego de adolescente, y finalmente como vividor profesional que usurpa el título de príncipe. Si denominamos "A" al plano del pasado y "B" al del presente, el esquema de la acción en su forma cronológica, sería así:




La equis es el punto en que se funden los dos planos: allí es donde empieza la acción de la novela; es también el punto en que acaban las escenas del pasado.

El dibujo de la trama (la acción elaborada en la novela) es así:




La acción de "B" empieza en Acapulco y termina cuando, después de que descubre la verdadera identidad del príncipe Ugo Conti, lo destierran. En términos de la doble personalidad del protagonista, el movimiento en el plano presente es de Ugo Conti a Amadeo Padula. En cambio, la acción de "A" empieza cuando nace Amadeo y acaba poco después de que éste decide hacerse pasar por Ugo Conti. Así es que el movimiento del plano "A" ocurre en sentido contrario al de "B": de Amadeo Padula a Ugo Conti. El lector de esta novela presencia el encumbramiento del protagonista en la alta sociedad mexicana, así como su caída al final, sobre el fondo de lo ocurrido antes de su llegada a México. La ironía está en que los personajes de la novela (con excepción del protagonista y de otro personaje que sirve de nexo entre los dos planos) ignoran hasta casi el final,

los hechos antecedentes. En uno de los últimos capítulos, el huésped de Conti se entera de la vida anterior del "príncipe" cuando lee una carpeta del FBI, que contiene toda esta materia antecedente: "--Antes que nada --sugirió--, Lea eso . . . La historia de Amadeo Padula . . . un vividor . . . el impostor que se hace pasar por el Príncipe Ugo Conti . . ." (426). Aquí acaba la ironía dramática, porque ya los personajes poseen los mismos conocimientos acerca de Amadeo Padula, que se iban dando al lector por medio de la serie de desalojos temporales.

El autor basa la estructura de su novela en una desviación de la cronología natural de los hechos. Es importante ver este hecho en relación con las novelas de la primera etapa, porque así se muestra que el germen de la nueva estructura de Casi el paraíso está en aquellas novelas. Al barajar escenas del pasado con las del presente, el autor ha llevado a sus últimas consecuencias la técnica del desalojo temporal. Esta técnica se usa con frecuencia en las novelas de la primera etapa a partir de Más cornadas da el hambre. Su fin es el de presentar la materia antecedente a la acción de un capítulo (Más cornadas da el hambre), o partes de la prehistoria de la novela (en las novelas "panorámicas"), sin que el autor se inmiscuya en el plano de acción de los personajes. Es decir que el desalojo temporal no se presenta como acción mental (el pensar) o física (el hablar) de los personajes. Es una técnica que se presta muy bien a la narración de una historia tan irónica como la de Casi el paraíso, porque el desalojo temporal permite que el narrador le dé información al lector por encima de las cabezas de los personajes.

Asimismo, es la ironía que transforma el desalojo temporal de un mero instrumento de economía narrativa (como en las novelas de la primera etapa) en un cimineto de la estructura y del contenido irónicos. En los desalojos temporales de las mismas, no se trata de información que ignoran los personajes. Al contrario, el desalojo temporal narra, lo más brevemente posible, hechos anteriores en las vidas de los personajes. Son hechos que éstos conocen, pero que el lector ignora. En este caso, no se trata de la ironía dramática, sino de la necesidad de contarle al lector materia imprescindible para el adelanto de la acción.

En Casi el paraíso el desalojo temporal es básico en la estructura narrativa. Constituye uno de los planos temporales, el plano "A". Cada desalojo temporal es un capítulo entero, no un mero paréntesis, y se presenta en la misma forma de los capítulos del plano "B", por medio de técnicas dramáticas. Por primera vez en una obra de Spota, se narra la vida entera de un personaje. Lo hace a través del desalojo temporal por medio del cual es posible narrar treinta y dos años de vida en el mismo tiempo narrativo en que narra unos meses. En esta novela, por medio del desalojo, el plano del pasado no se presenta tan detalladamente como el del presente. Asimismo, las escenas del pasado están barajadas con capítulos del presente.

El primer capítulo que incluye un desalojo temporal (el segundo de la novela) presenta el nacimiento de Amadeo. El segundo capítulo del plano "A" del pasado (el sexto de la novela) contiene lo sucedido muchos años después del nacimiento, cuando Amadeo ya tiene once años. Si se tratara de una narración de

cronología estrictamente natural en que hay que empezar al principio y seguir hasta el final, sería difícil saltar de pronto once años de vida del protagonista. Pero con la técnica del desalojo es posible iluminar tan sólo los puntos más importantes del pasado de Amadeo.

El desalojo temporal es importante en Casi el paraíso, sobre todo porque pone énfasis en la ironía inherente en la historia. Para entender bien la estructura de la ironía, hay que estudiar la relación formal entre los dos planos temporales: el presente y el pasado. Porque hay ciertos nexos entre los capítulos de la acción presente y los de desalojo temporal que lo rodean. El autor no ha barajado arbitrariamente las escenas presentes con las pasadas, sino que la posición de cada capítulo obedece al imperativo de relacionar muy sutilmente pasado y presente, para poner de relieve la ironía.

El desalojo puede relacionarse con la acción presente por medio de la semejanza de lugar. Así, el primer desalojo temporal tiene lugar en un barco: "La barca navegaba perezosamente en las aguas tranquilas del Mediterráneo" (15). Esta escena, que es la del nacimiento del protagonista, sigue a la escena del plano presente en que Ugo Conti se encuentra en el barco de Liz, una millionaria americana: ". . . miraba, por el ojo de buey, hacia la noche caliente y azul; hacia las luces de Acapulco . . ." (11). La ironía es evidente: está en un barco, como cuando nació, pero ya no es "el hijo de puta más lindo que ha nacido" (23) sino "El Príncipe Ugo Conti" (14).

En otros casos, el desalojo se relaciona con la acción

del plano presente porque tienen el mismo tema básico. Por ejemplo, el tema en el capítulo ocho de la primera parte (plano presente) es el odio de Ugo hacia el trabajo. Cuando Liz sugiere que trabaje, así se describe la reacción del príncipe:

> Hay quien, al oír la palabra víbora, se estremece de pavor; otros tiemblan ante la perspectiva de pasar bajo una escalera, o cruzarse con un gato negro, o derramar la sal o romper un espejo. Es una reacción instintiva a la que no se libran . . . Cuando Liz Avrel mencionó la posibilidad de que él encontrase un trabajo . . . Ugo creyó estar escuchando algo que no se refería a su persona. (68)

En el siguiente capítulo, un desalojo temporal, Amadeo tiene doce años. Aquí se narra cómo el muchacho descubrió que no era preciso trabajar para ganar dinero: complaciendo a una prostituta vecina.

> Sacó el billete que le había dado Marietta y lo examinó largamente. Era la primera vez en su vida que ganaba dinero; que tenía dinero. "Mi madre . . . los demás trabajan mucho para ganar plata. A mí me la regalan." (80)

Otro ejemplo de la unidad de tema entre el desalojo temporal y la escena del plano presente a la que sigue, está en los capítulos siete y ocho de la segunda parte de la novela. En la acción presente los amigos mexicanos de Ugo Conti preparan una fiesta privada a la que invitan a varias prostitutas. "El general . . . estuvo organizando una fiesta para usted, esta tarde . . . ¡Y qué fiesta, Alteza! . . . Usted, Rondia y yo, y media docena de chicas fantásticas. De lo mejorcito" (163). En seguida, el autor presenta un desalojo temporal que tiene lugar en Italia después de la Segunda Guerra Mundial. Amadeo, como ayudante

civil de un oficial americano, organiza el mismo tipo de fiestas para su jefe. "Amadeo . . . tenía buenas amigas, y no era egoísta ni con Adams ni con los demás oficiales" (164). Hay una tremenda ironía en la combinación de estas dos escenas en que los mexicanos, por tratar de ganar prestigio por medio de su relación con Ugo, logran exactamente lo opuesto. Ante los ojos del lector, los huéspedes de Ugo se igualan a lo que en realidad éste es: el granujilla Amadeo.

El "mundo como teatro" es uno de los motivos de esta novela. Amadeo está siempre consciente de que es un actor. Así es que cuando, irónicamente, las damas de la alta sociedad quieren que interprete el papel principal de un drama de su grupo teatral, la reacción de Ugo se describe en estas palabras: ". . . de comedias, estaba harto" (210). En una ocasión la dualidad de papel dramático y persona real sirve como nexo temático entre una escena de la acción presente de la novela y el siguiente desalojo temporal. En el capítulo once de la tercera parte, Ugo contrasta la fachada social de una actiz mexicana con su verdadero ser.

> La mujer que se arrebujaba, tapándose con las suntuosas sábanas, era Rosalba. Pero una Rosalba diferente a la que había cenado con él la noche anterior . . . Aquella Rosalba era bellísima, y su rostro parecía una máscara tersa y perfecta, sin edad y sin arrugas. Esta de la cama, era otra; debía ser otra. (29)

El próximo capítulo se trata del surgimiento años antes, de otra dualidad: la de Amadeo Padula-Ugo Conti. Dice Francesco, el mentor de Amadeo:

> Dentro de un momento . . . morirá Amadeo: el crapulilla de Nápoles, el pequeño mantenido de París . . . Su cuerpo y su recuerdo tendrán por tumba silenciosa este mar que nos rodea . . . No, exagero . . . Su cuerpo no, sólo su nombre plebeyo y su recuerdo miserable . . . Nacerá en su lugar el Príncipe Ugo Conti . . . (300)

La ironía en este caso está dirigida hacia Amadeo-Ugo, porque al quitarle la máscara a Rosalba, sin saberlo prefigura su propia caída.

A veces el desalojo temporal viene antes del capítulo perteneciente al plano presente, anunciando el tema. En el capítulo once de la primera parte, el adolescente Amadeo tiene que huir del padre de una muchacha que ha seducido. "Llevaba corriendo cosa de un minuto cuando, a su espalda, resonaron en rápida sucesión los disparos gemelos de la escopeta" (97). En el capítulo doce el protagonista, ahora Ugo, escapa de otra mujer, y de los hijos de ésta, que representan un obstáculo a los millones de Liz.

Se ha visto que el autor establece nexos de lugar y de tema entre el plano presente y el pasado. También se relacionan por medio del personaje Frida (además del protagonista, que figura en todas las escenas). Frida, una antigua amiga de Ugo, habla con éste en México, en el plano presente de la acción. Esto ocurre en el capítulo tres de la tercera parte de la novela. "Durante una hora, sin pausas, . . . [Frida] refirió la historia de una buena docena de familias notorias; de personajes a los que Ugo Conti conocía por haberlos tratado en las fiestas . . ." (227) El desalojo temporal siguiente es el que más semejanzas guarda con el desalojo de las novelas de la primera etapa porque en él se da la materia antecedente a la relación entre Frida y Ugo.

Sirve, también, para ilustrar la afirmación irónica de Frida cuando le dice a Ugo (capítulo tres) que: ". . . muchas de esas historias [de las ilustres familias mexicanas] tenían más ignominia, más vergüenza, más estiércol que las propias de la Condesa [Frida] o del Príncipe; o de cualesquiera de los otros vividores desparramados por el universo" (227).

En conclusión, en Casi el paraíso una técnica de la primera etapa, el desalojo temporal, se ha modificado para servir el fin satírico de la novela. El desalojo, extendido en un plano temporal pasado, se ha vuelto un elemento básico a la estructura narrativa, en que es fundamental la ironía dramática. El resultado es una novela, ya no de abierta crítica social, como lo es Murieron a mitad del río, sino de sátira social.[3] Spota ha encontrado una manera sutil de criticar a las clases altas; como dice el crítico Benjamín Carrión: "A nuestras democracias postizas, les hace bien increíble esta clase de documentos."[4]

## La sangre enemiga

La sangre enemiga (1959) es la segunda novela en que Spota, a través del tiempo narrativo, rompe con la cronología original de los hechos. Como en Casi el paraíso, lo hace con el fin de que la estructura narrativa refleje la visión del mundo que presenta. En aquella novela, se trata del mundo de la clase alta visto con la lente de la ironía. En La sangre enemiga, se enfoca el mundo de la clase más baja, el de un grupo de gente de circo ambulante, y la visión es simplemente pesimista. Los

personajes están atrapados en el círculo eterno de su vida primitiva en la cual rigen los instintos animales. La estructura narrativa de la novela, con su uso particular del desalojo temporal, es un reflejo en el plano formal del contenido de la trama. El estudio de esta obra se divide en dos partes: la primera en que se analiza el tiempo narrativo, su función en la novela como Weltanschauung, y su relación con el uso del desalojo temporal tal como se vió en Casi el paraíso. En la segunda parte se comentarán brevemente los demás elementos formales de La sangre enemiga para luego comparar y contrastar esta novela en su totalidad con la primera novela de esta segunda etapa, Casi el paraíso.

La estructura narrativa de La sangre enemiga se basa en la narración alternativa del presente y pasado de tres personajes principales: Esteban, el payaso y jefe de un grupo de gente de circo; Sara, su mujer; y Sergio, el hijo de Esteban. Cada capítulo se divide en dos partes; en la primera se narra un episodio del presente, y la segunda consiste en un desalojo temporal, que puede o no estar relacionado directamente con la primera parte. Hay, pues, dos planos temporales como en Casi el paraíso. También como en esta novela, el plano del pasado abarca veinte años, mientras que el del presente es relativamente corto: un año. Sin embargo, los usos del desalojo temporal para efectuar dos planos temporales difieren en un aspecto importante. En Casi el paraíso, aunque se baraja el presente con el pasado, dentro de cada plano se guarda el orden cronológico natural de lo acontecido. A diferencia de esto, el plano pasado de La sangre enemiga implica una ruptura más radical con el tiempo histórico porque los desalojos temporales no se presentan en orden cronológico.

Vimos que en Casi el paraíso la colocación de los desalojos temporales en relación con las escenas del plano presente, obedece a vínculos de tema, de lugar, o de personaje. La estructura narrativa, aunque dejó de ser cronológica, está elaborada para dar la impresión de obedecer a un plan. Este no es el caso de La sangre enemiga, donde la mayoría de las escenas del pasado no tienen nexos de tema, de lugar o de un personaje en particular, con las del tiempo presente a que corresponden. Es como si las dos partes de cada capítulo (presente y pasado) estuvieran reunidas al azar. Por ejemplo, en el plano presente del capítulo cinco, hay dos focos de acción. Esteban está enfermo de pulmonía, y Sara descubre que puede venderse el cuerpo. El desalojo temporal que sigue estos episodios es uno de los tres que tratan el suicidio de la enana diez años antes. "La enana pendía, como una peluda araña monstruosa, de una cuerda atada al ventanuco del camión."[5] Esta escena horripilante no sirve para explicar ningún aspecto en particular de la escena presente. El propósito aquí al barajar presente y pasado no es el mismo que rige la estructura narrativa de Casi el paraíso, donde el contraste entre el pasado humilde y el presente próspero del protagonista pone de relieve la ironía de la situación. En La sangre enemiga el autor retorna constantemente al pasado precisamente para poner énfasis en el hecho de que la vida de estos personajes es siempre igual de mísera, aunque pasen los años. Aquí no hay ironía, sino un constante recordativo al lector--por medio del desalojo temporal--de que estos personajes no tienen escape de las circunstancias de su nacimiento en una clase marginal a la sociedad mexicana.

El autor relata escenas del pasado juntas con las presentes para sugerir que los personajes no tienen escape de su pasado porque

su presente es una repetición del mismo. Además, ciertas escenas claves del pasado se narran (siempre a través del punto de vista omnisciente) más de una vez para dar énfasis a su relación con el presente. Es necesario ver la importancia de estos episodios en las vidas de los personajes para justificar el que se repitan una o dos veces. El nacimiento de Sara es una escena clave en la novela porque a base de narrar las circunstancias de Sara al principio de su vida, es posible ver que a lo largo de sus veinte años representados en la novela, no hace sino repetir la vida de su madre. En el desalojo temporal del primer capítulo, se describe la barraca en donde Sara nace: "La habitación era pequeña y el calor se aglomeraba como dentro de una cocina; al correrse la manta que cubría la salida entró un poco del aire fresco de la madrugada" (13). Es el mismo tipo de habitación en que viven Sara y Esteban en el tiempo presente de la historia. La madre de Sara es una prostitua que sufre innumerables abortos. "Dos o tres veces por año la madre de Sara se ponía enferma . . . Y Sara escuchaba, en el hervor de las conversaciones dichas en voz baja, que su madre se ponía así por aborto. El aborto: una palabra que la seguiría como un mal olor" (17). Como su madre, Sara se hace prostituta, y ha tenido dos abortos antes de cumplir los veinte años (capítulos nueve y diez). El nacimiento de Sara se narra dos veces: la primera vez (capítulo uno) el autor como narrador omnsiciente lo relata desde la perspectiva de las mujeres que atienden a la madre de Sara; la segunda vez (capítulo dos) lo relata desde la perspectiva de Esteban. Este perspectivismo (la presentación del mismo hecho desde varios puntos de vista), ya ensayado en dos de las novelas "panorámicas"

(El tiempo de la ira y La pequeña edad), anuncia los puntos de vista múltiples de Los sueños del insomnio y Lo de antes.

La muerte de la enana es otra de las escenas claves de la novela. Se narra tres veces: en los desalojos de los capítulos tres, cuatro y cinco. Esta escena está presentada por el narrador omnisciente desde la perspectiva de Esteban en los capítulos tres y cinco. "La enana había muerto. 'Quizá fue mejor así. De otro modo, en una borrachera la habría asesinado yo,' razonó [Esteban]" (49). En el desalojo temporal del capítulo cuatro, la perspectiva es de Sergio, hijo de Esteban y de la enana.

> Sergio no conocía la muerte y por eso no pudo adivinar . . . que la enana, su madre, . . . estaba muerta. Pero sí le parecía increíble que de sus labios secos colgase un palmo amoratado de lengua. (83)

La enana se ha suicidado, pero acusan a Esteban de haberla asesinado. Indirectamente es responsable de su muerte porque la trató con brutalidad. La muerte de la enana es análoga a un incidente del tiempo presente: el asesinato de Juan por Esteban. A lo largo de la novela, Esteban está perseguido por el temor de que descubran que mató a Juan. Es otro caso en que la historia se repite, ya que si Esteban es responsable del suicidio de la enana, lo es también por el homicidio de Juan. Su crimen es como un fantasma que lo persigue. "Después de todo . . . cuando un hombre ha matado a otro ya no es completamente libre, porque lo ligan a su víctima lazos más fuertes que el olvido o la conciencia" (175). Con la misma insistencia, el autor recuerda al lector que Esteban ya había matado indirectamente, antes.

El tercer episodio que se narra dos veces es el accidente del tren. Es importante este incidente porque manifiesta cómo el azar parece funcionar, siempre en sentido negativo, en las vidas de los personajes. A causa de este accidente, Esteban queda deformado e impotente, y Sara pierde a su madre. Todo es debido a un instante de descuido por parte del director del movimiento de trenes. ". . . las luces del cambio estaban invertidas; la flecha señalaba que el sistema de aguas manteníase abierto y que el tren iría a estrellarse . . . contra el cabús del que aguardaba su paso frente a la estación" (137). Es importante el accidente por otra razón: demuestra la actitud resignada de Esteban: "Incluso su parcial invalidez no significaba para él más que el lógico resultado de un minuto de mala suerte" (146). En conclusión, el continuo volver al pasado y en particular a ciertas escenas claves del pasado, pone de relieve lo irremediable de la vida primitiva y sin esperanza de estos personajes.

En los últimos tres capítulos de la novela, a diferencia de lo que ocurre en los demás capítulos, la relación entre las escenas del plano presente y los desalojos temporales obedece a una semejanza de acción. A partir del noveno capítulo, las escenas del pasado se presentan cronológicamente. En estos capítulos se borra por completo la distinción entre pasado y presente, porque la acción de los dos planos es análoga. En el presente, Sara pierde al hijo de Luciano; en el pasado, aborta al de Juan.

La estructura narrativa es el aspecto más logrado de <u>La sangre enemiga</u>. Según Emmanuel Carballo, la estructura de esta novela es "intachable" pero la manera de expresarse de los personajes

es "falsa".[6] De hecho, los personajes carecen de verosimilitud, sobre todo por la manera en que Spota presenta sus pensamientos. En esta novela hay relativamente poco diálogo exterior. En cambio el autor pone mucha de la acción en citas internas directas: transmite los pensamientos de los personajes. Teniendo en cuenta la clase de personaje de que se trata--gente embrutecida, primitiva--es interesante examinar algunos de esos pensamientos. Esteban medita sobre sus relaciones con Sara:

> "No puedo odiarla, porque significaría disminuir lo que me liga: amor, pasión, deseo o como se llame. . . . Es estúpido hablar de amor en mi caso. A una mujer se la retiene por amor o por fuerza y yo carezco de ambos. De amor, mi amor, sólo existe la palabra, no lo que implica en acción y en entrega o posesión." (77)

Ni los conceptos, ni el vocabulario, ni la sintaxis corresponden a las capacidades de Esteban. Y no es un ejemplo aislado, sino que los personajes suelen expresarse de esta manera inverosímil. Sara piensa en el hijo que ha perdido:

> "De todos modos ese hijo no hubiera nacido nunca, porque no llegó a hacerse carne en mis entrañas; escapó de ellas en la terca sangre que manchó mis muslos desde la madrugada que Esteban, todo él furia, vengó en mí su irremediable fracaso masculino." (196)

En realidad, no son las palabras de los personajes, sino que corresponden al autor como narrador omnisciente. Uno de los mayores defectos de la novela consiste en que no reproduce de un modo verosímil el habla de esos personajes. Al contrario del narrador casi invisible de <u>Casi el paraíso</u>, éste se entromete en el mundo de sus criaturas hasta el punto de adueñarse de sus

pensamientos.

Los diálogos directos también son inverosímiles. A veces hablan como personas educadas, leídas, como cuando Esteban grita: "¿Porque estás harta de mis caricias estériles?" (77). Otras veces el autor, en vez de poner en boca de los personajes las obscenidades que formarían parte de su vocabulario, las substituye por puntos suspensivos. Dice Sergio: ". . . Dimas tuvo una pelea con Alma y ella, que se había encerrado con él, salió corriendo y llorando, con todo de fuera, mientras Dimas, lleno de sangre y con la bragueta abierta, le decía a gritos . . .--repitió la palabra" (202).

El estilo de la novela es también defectuoso en otro aspecto. Dice Jorge Olmo, un crítico mexicano, que es semejante "al que parecen tener algunos buenos autores en las traducciones deficientes."[7] Es una manera de describir la sintaxis torcida de frases como:

> Caminaban como si sus pasos supieran, y no sus mentes o voluntades, adónde iban; el rumbo que seguían. (123)
>
> De noche sentíase rodeada de seres que se quejaban o que gritaban su miedo a la pesadilla; su rebeldía al dolor de las curaciones que les practicaban, violentas por el tedio de las guardias nocturnas, esas eficientes enfermeras siempre presurosas; carentes, quizá por mera actitud profesional, de una sonrisa de calor humano, de un gesto de simpatía o comprensión. (195)

Ya no es el mismo lenguaje narrativo flúido de Casi el paraíso. Concluímos que, a pesar del experimento con la estructura narrativa, la novela "pudo ser mejor madurada."[8]

## La carcajada del gato

La carcajada del gato (1964), a semejanza de La sangre enemiga, se trata de gente al margen de la sociedad: en este caso, de una familia aislada por el padre durante veinte años de todo contacto con el mundo. El autor nos hace sospechar que su casa, de arquitectura extraña, existe en otra dimensión espacial. Al acercarse por primera vez a la casa, la protagonista observa dos fenónemos que sugieren que han traspasado las fronteras del espacio que conocemos:

> En la distancia y muy próximo al contrafuerte del lomerío, se desplazaba en esos momentos una densa tolvanera; un cono invertido que giraba . . . a gran velocidad. Un perro mustio . . . cruzó al trote delante de la pareja . . . Aunque en un par de kilómetros a la redonda no había casas, piedras, zanjas . . . en el cual . . . pudiera guarecerse del calor, el perro se desvaneció entre la luz.[9]

El torbellino de polvo parece ser el agente a través del cual los dos se introducen en la nueva dimensión; tan pronto dejan nuestra dimensión, desaparece el perro que no puede seguirlos al otro mundo. Si sospechamos que ya no se trata del mundo espacial acostumbrado, estamos seguros de que el tiempo que conocemos no rige en las vidas de los personajes.

> En la casa de Lázaro no existen relojes. Tampoco calendarios, ni, menos aún, espejos. Sin máquinas que lo cuenten, el tiempo carece de importancia; significa nada para quienes, porque así lo quiere su padre, han vivido sin saber qué son un segundo, un minuto, una hora. O una semana, un mes o un año. (12)

Es el tiempo interno sicológico, no el externo del reloj, que da ritmo a su mundo.

La estructura narrativa de La carcajada del gato representa una fusión completa de forma y contenido. Los recuerdos de los personajes durante la hora del plano presente constituyen el tema de la novela. La estructura narrativa está construida a base de lo que es el equivalente del recuerdo en el arte narrativo: la escena retrospectiva. Ya no se trata de dos planos temporales impuestos desde fuera por el autor, como en Casi el paraíso y La sangre enemiga. La estructura de la novela en cuestión corresponde a la estructura del proceso recordativo de los personajes. La única acción en La carcajada del gato es la de recordar.

## La estructura del recuerdo

Spota, narrador omnisciente, es el intermediario entre el mundo de los personajes y el del lector. El se ha situado por encima de la casa de Lázaro para espiar a sus habitantes por el techo de vidrio. Sus poderes omniscientes lo permiten estar en su dimensión temporal y espacial sin dejar por completo la nuestra. Y no ha olvidado llevar su reloj, para poder traducir el lenguaje del tiempo sicológico al del tiempo mecánico. Como es un narrador que ve no sólo el pasado y el presente sino también el futuro, nos dice al principio de la novela: "Lo que ocurrirá aquí en la casa de Lázaro en una hora justa no será un crimen en el sentido exacto de la palabra" (11). Su reloj mide bien el tiempo futuro, pues la acción del "presente" de la narración se demora exactamente sesenta minutos. Los personajes tienen una hora para meditar sobre

sus vidas pasadas. Después de cada recuerdo, el narrador nos marca los minutos que quedan para el final de la novela. "Lázaro no llegará al encuentro de su muerte hasta que transcurran cuarenta y siete minutos contados a partir de éste" (36).

Durante una hora de tiempo presente los personajes recuerdan veinte y un años de vida anterior a esa hora. Sin embargo, es imposible hablar de un plano presente y uno pasado, ya que el pasado, en forma de recuerdo, se ha incorporado a la acción presente. Por el narrador, sabemos los minutos exactos (en el plano "presente") que transcurre cada recuerdo. Ya no se trata de lo pasado contado simultáneamente a lo presente, como en las otras dos novelas de tiempo narrativo cronológico, sino que el pasado ha venido a ser parte de la acción presente.

Es el autor como narrador omnisciente el que pone en marcha el mecanismo del recuerdo. El no ignora nada de lo que les ha pasado a esas criaturas suyas; por eso mientras los observa durante los sesenta minutos que quedan antes de la llegada de Lázaro, decide él mismo recordar un poco lo que lo lleva al crimen. ". . . conviene bucear un poco en las aguas muertas del pasado; de ese momento del pasado que era para Clauida, el presente inmediato y angustioso" (17). Y cuenta el episodio en que Claudia conoce a Lázaro. A partir de este desalojo temporal (que no es ya la inyección anónima de una escena pasada, sino el recuerdo de un autor con relación más íntima a sus personajes) empieza una cadena de recuerdos de los personajes, presentados en forma de escenas retrospectivas.

El antecedente de este uso extendido de la escena retrospectiva está en la tercera parte de El tiempo de la ira, donde los recuerdos de Víctor mientras va en busca de su víctima, constituyen un resumen de lo ocurrido durante los dos años anteriores. En ese caso, es todavía un recurso tradicional, ya que la escena retrospectiva es simplemente un medio para transmitir la materia antecedente necesaria para el adelanto de la acción. La acción presente de Víctor ocurre sin contagio de sus recuerdos. En cambio, en La carcajada del gato, el recuerdo, la escena retrospectiva, se ha transformado. Al fundirse contenido y estructura, la escena retrospectiva, se ha vuelto acción presente, la única acción presente.

El ambiente del recuerdo está cuidadosamente preparado por el autor. En la primera línea nos revela el desenlace de la novela: ". . . nadie dudará que la muerte de Lázaro fue consecuencia de un accidente" (11). Ya que el lector sabe de antemano lo que va a pasar, su estado de ánimo no es de anticipación, sino que adopta otra actitud: la de escuchar pacíficamente los recuerdos de Claudia y de Yuri. En cuanto a los personajes, se describe minuciosamente el proceso de la memoria de Claudia. Consiste en un proceso de desdoblamiento interior:

> . . . Claudia comienza a sentir que cada instante es menos ella y más la mujer cuyo cuerpo imita al suyo, pero en la cual, así se le asemeje, no se reconoce. . . . Si es su cerebro el que razona, ¿por qué se le figura que los pensamientos que teje . . . pertenecen a alguien que no conoce? ¿Por qué la intrusa a la que no identifica sabe tanto del infierno que ha sido su vida?
>
> Gracias a tan singular dicotomía, a ese continuo desgajarse de su personalidad . . . le es posible ser testigo de los recuerdos y de las sensaciones de Claudia . . . (227)

Hay, pues, dos Caludias: la que actúa y la que recuerda. La segunda es la que interesa en esta novela, ya que puede ofrecernos los antecedentes de lo que pasará en el futuro inmediato.

La novela no se divide en capítulos ni en partes. Lo único que sirve para romper el continuo fluir de recuerdos es la voz del narrador que nos avisa, antes y después de cada "buceo en el pasado," cuántos minutos han transcurrido. No se sigue ninguna cronología histórica, sino que un recuerdo sigue al otro por asociación de ideas.

La primera escena retrospectiva es un recuerdo de Claudia (como lo son todas, con excepción de una) que tiene lugar trece minutos después de que el autor ha empezado a observar y narrar este mundo (36). Tratando de justificar el hecho de que conspire con sus hijos el homicidio de su esposo, Claudia se acuerda de una conversación que tuvo con Lázaro hace veinte y un años:

> Entre los recuerdos más antiguos que aún conserva, está el de ciertas frases que Lázaro pronunció la noche de su primer encuentro en el tren, y cuyo sentido comprendió, a medias, mucho después . . . (40)

Y, como todas las escenas retrospectivas de la novela, está contada en tercera persona. El autor es capaz de espiar las mentes de sus personajes lo mismo que espía la casa. El ve la relación entre pasado y futuro:

> Si todo acto es consecuencia de uno anterior, si toda idea tiene el antecedente de otra; si la acción de hoy es el eco de la de ayer, el crimen que esta noche ocurrirá en esta casa . . . fue sugerido por Lázaro a Claudia con las palabras que pusieron fin a su largo monólogo. (42)

El próximo recuerdo de Claudia empieza en el vigésimo-quinto minuto de la novela. Sus cavilaciones en torno al odio: "No todos aman, pero sí todos, en mayor o menor medida, odian" (94) la llevan a rememorar su propia seducción a manos del hombre que más odiaba:

> Como todo lo que ocurrió la tarde de su primera experiencia amorosa, permanece vivo en la memoria sentimental de Claudia el recuerdo de su fugaz entrevista con el amante innominado . . . (97)

Esta escena ocurrió antes de que conociera a Lázaro; es decir que no sigue cronológicamente a la escena retrospectiva anterior.

Los recuerdos de Claudia se centran en tres épocas de su vida: el período que pasó con sus tías, el de la casa de las monjas, y los años que ha vivido en la casa de Lázaro. Con ayuda del autor, a través de estos recuerdos se establecen paralelos entre su vida en las tres casas. Estas semejanzas ayudan a abolir la distinción entre pasado y presente, y dan al pasado la calidad de acción presente. Las tres casas son prisiones. Sus tías la ". . . guardaban bajo siete llaves, como se dice, para no permitirle ir sola ni a la iglesia!" (232). Su voluntad está anulada por la tiranía de la tía Amelia, ". . . esa fiera de magras carnes y huesudas manos . . ." (95). La casa de las monjas es otra cárcel, y se compara con la de provincias de las tías.

> Acostumbrada a igual disciplina en casa de sus parientas, Claudia no encontró insoportable o vejatoria, como otras de sus compañeras la encontraron al llegar, la disciplina del asilo. En realidad, su perruna sumisión a los mandatos de las mujeres duras y pobres de afecto, sólo cambió de sitio. (245)

La autoridad aquí es la Superiora, ". . . a la que nadie ve, pero cuya autoridad ninguna deja de sufrir" (243). Cuando se va a vivir con Lázaro en su casa circular, deja una prisión para entrar a otra, la permanente. Es ". . . la casa-sepultura que ella ayudó a edificar" (16). Dentro de esta casa, vive una vida completamente aislada del mundo, detrás de varios muros. En esto la casa de Lázaro es semejante a la de las monjas: las pupilas son ". . . reclusas de la gran mazmorra que desplanta sus muros en un suburbio de la ciudad" (244). Claudia va adbicando su autoridad en la de Lázaro, como antes en la Superiora y en la tía Amelia: "Ir adaptándose significó ir renunciando más cada día al derecho a ejercer su voluntad" (16). Los recuerdos se pliegan el uno sobre el otro, hasta parecer el mismo recuerdo repetido. Recordando la escena, hace años, cuando le pegó Lázaro, Claudia se deja caer en un recuerdo dentro del recuerdo: "Fuga hacia atrás en el tiempo--Claudia estaba otra vez en su casa de provincia y era la tía Amelia, no Lázaro, quien la insultaba, tratando de arrancarle la respuesta a ese: '¿Quién es él . . .?'" (389). Todos los recuerdos de Claudia toman vida presente, impulsándola a asesinar al villano que es su esposo.

Al transcurrir el minuto número cuarenta y tres, se rompe el hilo de los recuerdos de Claudia. Cuando por fin llega la víctima, se esfuma la Claudia que recuerda, para reemplazarse con la que actúa.

> El momento decisivo se acerca. Claudia se encuentra dueña de una lucidez que a ella misma asombra. Ha dejado de pensar en Lázaro y en que va a matarlo. Piensa en nada. Se mueve, habla, dispone, pero no se recuerda. (404)

Ahora el lector la ve moverse, actuar, apoyada por la fuerza de sus recuerdos hechos presentes.

Para evaluar la novela en su totalidad, hay que ver también los elementos formales además de la estructura narrativa. Los defectos del punto de vista, de la caracterización y del lenguaje narrativo son resultados de la naturaleza expositiva de la novela. Se nos dice lo que pasa, pero no se pone en acción. En vez de hacer actuar a los personajes, el autor se contenta con decirnos cómo son. Apenas hay unas cincuenta páginas en que los personajes se ponen a conversar, a revelarse a través del diálogo (la conversación entre Claudia y Job, páginas 376 y 377, es uno de los pocos casos). Las demás trescientas cincuenta páginas son de exposición: el autor contando lo que sería preferible que pusiera en acción.[10] A semejanza con el de La sangre enemiga, el éxito del manipuleo del tiempo ha sido disminuído por la falta de elaboración de los personajes.

Las opiniones de los críticos mexicanos acerca de esta novela son ambiguas. Fausto Castillo, por ejemplo, opina que Spota "cayó en la trampa de su propio sensacionalismo," pero a la vez describe el estilo de la novela como el "periodismo en el mejor sentido de la palabra: narración rápida, estilo directo, nervioso, inquietante."[11] Un crítico anónimo, por un lado escandalizado por la "morbosidad exagerada" de la novela, admite que ". . . algunas páginas, hacia el final, nos parecieron dignas de Poe, y un personaje, el gato, equiparable con los más valientes de Hoffmann."[12] María Elvira Bermúdez, sin señalar lo mucho de valioso que hay en la estructura narrativa, critica la obra, diciendo que Spota quiso

". . . crear un ambiente propicio para describir aberraciones sexuales, sin más."[13] En contraste con esta apreciación negativa, Javier Morente opina que La carcajada del gato "es una obra que justifica la merecida fama de este novelista mexicano."[14]

## Resumen

Las primeras tres novelas de la segunda etapa comparten la estructura narrativa bipartita, en que hay un plano presente y un plano pasado, alternativamente narrados. Se dividen en dos tipos, según la manera de presentar esta materia. Se hace directamente por el narrador omnisciente en Casi el paraíso y en La sangre enemiga, en que la estructura narrativa refleja, en cada instancia, el tema de la novela. La fusión de contenido y de estructura narrativa se logra en La carcajada del gato, en que el tema (el pasado como motivo para una acción futura) se presenta por medio de la puesta en marcha del mecanismo del recuerdo de uno de los personajes.

Vistas en su totalidad, concluimos que por la mayor elaboración de todos los aspectos formales--el punto de vista, la caracterización y el lenguaje narrativo, además de la estructura narrativa--Casi el paraíso es de mayor balance estético. La sangre enemiga y La carcajada del gato, aunque representan importantes pasos en el campo de técnicas temporales, tienen personajes y tramas que se narran en vez de dramatizarse. Por fin, en estas dos novelas la tendencia ha sido alejarse de los recursos estilísticos como el símil y la metáfora, para acercarse al estilo expositorio

(sobre todo en La carcajada del gato).

El uso del tiempo narrativo acronológico continuará, ahora en conjunción con la bifurcación del punto de vista narrativo, en las próximas novelas estudiadas, Los sueños del insomnio y Lo de antes. Aquí veremos mayor equilibrio entre la elaboración de los aspectos formales, que en las últimas dos novelas estudiadas en este capítulo.

NOTAS

[1] Dorothy Bohn, "Crítica social en las novelas de Luis Spota," (Montana State Univ., 1963), pág. 48, dice de esta novela: "Ha sido su libro de mayor éxito,tanto en el extranjero como en México."

[2] Luis Spota, Casi el paraíso (México, 1960), págs. 127-128. El número de página de esta sexta edición (reimpresión) irá a continuación de las citas subsiguientes.

[3] Manuel Pedro González, "Luis Spota, gran novelista en potencia," Revista Hispánica Moderna, 26 (enero-abril 1960), pág. 104, dice de Casi el paraíso: "Spota continúa la centenaria tradición liziardiana sin caer en la prédica sermonera, en el didactismo ingenuo y de escaso vuelo, ni en el costumbrismo cansón de Lizardi. Spota prolonga la inicial tradición lizardiana en lo que ésta tiene de más valedero y perdurable: la propensión satírica, el realismo de la pintura, la veracidad del enfoque, el popularismo lingüístico, el tono picaresco y regocijado y la simpatía por los humildes."

[4] Benjamín Carrión, Reseña a Casi el paraíso, México en la Cultura (9 marzo 1958), pág. 2.

[5] Luis Spota, La sangre enemiga (México, 1970), pág. 107. El número de página de esta edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

[6] Emmanuel Carballo, "La sangre enemiga," México en la Cultura (28 junio 1959), pág. 4.

[7] Jorge Olmo, Reseña a La sangre enemiga, Revista de la Universidad de México, 14 (septiembre 1959), pág. 31.

[8] Francisco Zendejas, Reseña a La sangre enemiga, El Libro y el Pueblo, 3, 1 (1960), pág. 105.

[9] Luis Spota, La carcajada del gato (México, 1970), págs. 295-296. El número de página de esta tercera edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

[10] Percy Lubbock, The Craft of Fiction (New York, 1929), pág. 62. "The art of fiction does not begin until the novelist thinks of his story as a matter to be shown, to be so exhibited that it will tell itself. To hand over to the reader the facts of the story merely as so much information--this is no more than to state the "argument" of the book, the groundwork upon which the novelist proceeds to create."

[11] Fausto Castillo, Reseña a La carcajada del gato, El Gallo (3 enero 1965), pág. 4.

[12] "Morbosidad exagerada en una novela de Spota," Revista de la Semana (17 enero 1965), pág. 3.

[13] María Bermúdez, "Otras novelas de 1964," Diorama de la Cultura (10 enero 1965), pág. 8.

[14] Javier Morente, "Sala de lecturas: Reseña a La carcajada del gato," Diorama de la Cultura (10 enero 1965), pág. 4.

## CAPITULO IV

## LA SEGUNDA ETAPA: NUEVAS PERSPECTIVAS NARRATIVAS

Las últimas dos novelas estudiadas aquí, Los sueños del insomnio y Lo de antes, constituyen otros dos pasos definitivos en el desarrollo del arte novelístico del autor. La preocupación por los aspectos formales de la novela, evidente en aquéllas en que deja el relato lineal de sus obras de la primera etapa, y presente también en las novelas por estudiar, es indicativa de una nueva actitud hacia la narrativa. A lo largo de las ocho obras de la primera etapa, lo primario era la acción, linealmente elaborada en la trama. La pequeña edad es precursora de las novelas de la segunda etapa porque en ella es evidente el interés en la sicología del personaje. Como acaba de verse, en las novelas de dos planos temporales simultáneos, el énfasis ya no está en la acción como secuencia cronológica de causa y efecto. Pero al mismo tiempo se encuentra que los personajes son o superficiales (Ugo Conti) o unidimensionales (Esteban, Claudia). En las novelas que se estudian en este capítulo, las variaciones del punto de vista del autor omnisciente hacen posible que los personajes adquieran mayor profundidad síquica. El autor, en vez de narrar directamente de principio a fin estas novelas, usa otros dos puntos de vista,

el de primera persona y el de segunda singular, además del omnisciente. Los precedentes de los múltiples puntos de vista narrativos están en las novelas de la primera etapa en que el autor transcribe, por medio de citas interiores directas, los pensamientos del personaje (a saber, en Más cornadas da el hambre); otro precedente es el uso del "yo" de Aldo en La pequeña edad que anuncia el monólogo interior de Los sueños del insomnio y Lo de antes. El "yo" y el "tú" en estas novelas pueden categorizarse como monólogos interiores indirectos, aunque queremos aclarar que no se trata de la ficción del fluir síquico. La trama en las novelas de Spota, aunque ha llegado a ser secundaria a los personajes, es todavía importante. El contenido de estas novelas está más cerca de lo social (el hombre dentro de su contexto temporal y espacial) que de lo síquico (los procesos síquicos desligados hasta donde sea posible de lo circunstancial).[1]

El intento en este capítulo es comparar y contrastar el uso de los puntos de vista múltiples en Los sueños del insomnio y en Lo de antes. En términos de la estructura narrativa, se verá que, aunque comparten el punto de vista del narrador omnisciente que se ha desdoblado en tres, estas novelas son muy distintas. Esta diferencia surge del tiempo narrativo de cada novela. En relación con la discusión comparativa de ellas, se estudiará la manera en que se ha continuado el manejo del tiempo narrativo. Son obras que representan un paso significativo en la segunda trayectoria del arte narrativo de Luis Spota.

## Los sueños del insomnio

Los sueños del insomnio (1966) es la cuarta novela de Luis Spota en que el pasado y el presente narrativo están contados alternativamente, y acronológicamente. Es, además, la primera en que el autor varía el punto de vista narrativo omnisciente usado hasta aquí. Además de los tres planos temporales, el pasado, el presente y el futuro con sus respectivos tiempos verbales, hay tres puntos de vista narrativos, que se combinan para narrar la vida interna y externa del protagonista. Mientras Flavio Millán decide suicidarse, el "tú", el "yo" y el "él" de la narración revelan y evalúan los hechos más trascendentes de su vida. Estos se organizan, no ya según la asociación de ideas del recuerdo (como en La carcajada del gato), porque en esta novela no se establece el mecanismo de un personaje en el presente que rememore todo su pasado hasta el momento actual. La secuencia de los episodios tampoco se debe a un orden destinado a producir fines calculados, como el realzar la ironía de una situación (en Casi el paraíso) o la inmutabilidad de la vida (en La sangre enemiga). La secuencia narrativa de Los sueños del insomnio parece ser arbitraria, pues no hay ningún patrón evidente que establezca un ritmo de movimiento de un tiempo narrativo a otro. En cambio, es posible ver una estructura narrativa que se ha construído a base de los tres puntos de vista narrativos, y sus respectivas relaciones con los sub-temas de la novela. Es decir que la estructura narrativa de Los sueños del insomnio está más estrechamente vinculada al punto de vista que al tiempo

narrativo. En el estudio de esta novela, se analizará brevemente el tiempo narrativo, para luego indagar en el punto de vista.

Los cincuenta y un capítulos de Los sueños del insomnio están organizados acronológicamente; la única regla que parece regir en cuanto al orden de capítulos es la de no juntar los episodios afines en el tiempo. Poniendo los números de los capítulos según el orden cronológico de la materia que encierran, resulta este esquema de la novela:

10 4 16 22 27 29 2 8 13 18 23 33 28 45 47

37 38 43 5 9 11 19 26 36 39 48 3 7 14 17

25 31 40 35 21 42 48[2] 6 12 15 20 24 30 32

34 41 46 50 1 44

Al contrario que en las tres novelas ya vistas en que hay una ruptura con el orden natural de los hechos, en esta novela se borra hasta donde sea posible lo lineal de la narración. En aquellas novelas, se mantenía esa linealidad, o en los dos planos temporales (Casi el paraíso) o en uno de ellos (La sangre enemiga). En Los sueños del insomnio ya no se siente a causa de la naturaleza caótica de la secuencia narrativa, y los múltiples puntos de vista que encierran varios subtemas. El propósito es caracterizar, en todos los aspectos posibles, a Flavio Millán. En vez de contar linealmente la vida de este suicida para establecer relaciones de causa y efecto--así explicando sus razones por las cuales se mata--el autor prefiere darnos una imagen de su personaje, por medio de un collage de episodios de su vida. Lo que más contribuye a completar esta imagen de Flavio Millán es el uso de dos nuevos

puntos de vista, creados por el autor para complementar el omnisciente, cada uno dando otra perspectiva a su personalidad. Estos puntos de vista internos son monólogos interiores porque el personaje se habla a sí mismo, manteniendo una sintaxis lógica.[3]

La estructura del perspectivismo

Hay tres planos temporales en Los sueños del insomnio: el futuro y el presente están contados por el "tú" narrador; los diversos aspectos del pasado están narrados por el "yo" y directamente por el autor desde el punto de vista omnisciente. Cada voz narradora se encarga de una porción de la vida de Flavio Millán, y cada una tiene su propia actitud hacia el protagonista. La estructura narrativa de la novela se basa en las revelaciones alternadas de estas voces. El análisis de esta estructura consiste en examinar la naturaleza de los puntos de vista narrativos y su conexión con el contenido de la novela.

El narrador omnisciente es objetivo en cuanto a la materia narrativa; el narrador en primera persona es subjetivo. El "tú" está entre los dos. Su existencia es resultado de un desdoblamiento interior del protagonista; en este sentido es la otra cara del "yo" egoísta. Es parte de Millán, la parte que podría llamarse la conciencia moral. Este "tú" condena el modo de vivir de Millán, pero sin referirse a hechos específicos: ". . . hombres como tú, a los que se considera glorias de la tribu, corrompen con el ejemplo y estragan la moral pública."[4] Es la parte de la esencia del protagonista que se muestra capaz de verse a la luz de la verdad. Es, asimismo, la voz interna que lo impulsa al suicidio.

> Cuando descubran tu cadáver, y busquen y no hallen la carta, encontrarán inexplicable tu muerte; como para mí resulta que hasta hoy hayas decidido suicidarte. . . . ¿Qué eres hoy, si no un pobre diablo? (134)

Esta voz de la conciencia, de tono a menudo sardónico, también tiene algo de "siquiatra". Es el Flavio Millán que, autoanalizándose a base de su experiencia con siquiatras, descubre que los temores de su infancia todavía están vivos. "Rastreas en tu memoria y hallas que el primer miedo (el primero, al menos de los que guardas conciencia) lo plantó en tu espíritu una película, ya para entonces muy antigua, Rey de Reyes, que fuiste a ver con tu madre . . ." (65). Es la voz de la conciencia que le da la dimensión sicológica a la caracterización de Flavio Millán.

Esta voz tiene otras funciones. Se encarga del plano presente del tiempo narrativo. Por medio de este punto de vista narrativo, se saben las acciones de Millán durante las horas antes de su muerte.

> Flavio, ¿qué haces ahora? ¿A dónde vas? ¿Para qué, si la temperatura es tibia y estás más cómodo en camisa, te pones la chaqueta de vicuña? (95)

Esta voz, desde su punto de vista, también narra lo que pasará después del suicidio. El plano futuro de la narración se anuncia en La carcajada del gato donde los poderes omniscientes del autor se extendien hacia el futuro. En el caso de Los sueños del insomnio, la voz que narra en segunda persona singular tiene omnisciencia únicamente con respeto al futuro. Hablando del velorio, que tendrá lugar el día siguiente al del plano presente de la narración,

dice:

> El tuyo . . . no se ajustará al canon. Será una fiesta mundana, un coctail-party, un open-house, que atraerá a personas que apenas te conocieron, a las que apenas conociste . . . (295)

Si el punto de vista que acabamos de ver es parte del ser del protagonista pero a la vez lo transciende, el de primera persona está limitado a la subjetividad de Millán. El "tú" representa el lado sumamente realista de Flavio Millán; el "yo", en cambio, es el idealista. Narra las partes de su vida que, de un modo u otro, implican la esperanza, y las promesas por cumplir. Por medio del "yo" seguimos la subida de Millán al poder y a la fama:

> Y continuaba trabajando tesoneramente . . . No podía quejarme . . . de mi suerte. Mi labor comenzaba a ser discutida. En mis actividades secundarias, ganaba buen dinero . . . . . no me resultaba difícil dedicarme por entero a cumplir la misión creadora que . . . iba a remontarme a las nubes de la gloria universal. (118)

Aquí ha desaparecido la crítica de los medios de llegar a la fama, porque el punto de vista es otro. Es, por lo demás, difícil de definir porque su ubicación en el tiempo es vaga. Este "yo" no está en el presente de la narración; su perspectiva temporal no es la del "tú". Y sin embargo usa el tiempo pasado para narrar episodios de su propia vida. Se encuentra, pues, en algún punto entre los hechos que narra y el plano presente. El entusiasmo de su voz se debe a que no narra desde la amargura de unos momentos antes de una muerte segura. Los recuerdos del "yo" son recuerdos tomados del pasado, algo así como páginas de un diario escrito

años antes, cuando el protagonista todavía guardaba su deseo de gozar de la vida. Por ejemplo, el pasaje en que describe una cita con Maura:

> Un poco al azar--porque deliberadamente habíamos evitado hablar de ello los días anteriores--nos citábamos a comer una vez a la semana, pero antes nos encontrábamos en la penumbra de un bar, frente a cocteles de ginebra, y así que ésta nos iba poniendo de buen humor, yo producía frases ingeniosas que Maura escuchaba complacida o alegre, mientras mordisqueaba la aceituna del martini en la misma forma en que yo, más tarde, mordisquearía sus labios, sus oídos y su lengua. (51)

Lo que narra el "yo" son cosas del pasado, pero está claro que el que narra no es el mismo hombre cansado del plano presente de la narración. La sintaxis de este trozo--el uso del imperfecto, que sugiere acción continua, no muerta; las frases frenéticamente unidas por la conjunción "y"--es indicativo del tono de esta voz a lo largo de la novela.

El idealismo de Flavio Millán está concentrado en una mujer que es simbólica de este aspecto de su existencia. Su amorío platónico con Maura está narrado también por el "yo". Le dice Maura:

> --Has hecho de mí un ideal . . .
> --Amo en ti a un ideal, que no he inventado; que sólo he descubierto que existía al conocerte . . .--y elaboré una teoría: quien está harto de amar a las mujeres como cuerpos (y tal era mi caso) ¿por qué no ha de amar a un ideal que participe de lo bueno que el género a veces tiene? (120)

Aún después de que se separan, Maura sigue siendo el ideal de la mujer pura. Sus últimas palabras antes de morir están dirigidas

a ella: "Las sílabas de tu nombre llenan mi boca--y al pronunciarlas es como si te besara" (35).

Como se ha visto, lo importante de lo que narra esta voz no es tanto su ubicación en el tiempo como la actitud optimista que encierra. En este primer uso del "yo", el autor ha cortado los vínculos con el presente del personaje.

El narrador omnisciente representa la perspectiva objetiva sobre la vida de Flavio Millán. Mientras que el "tú" y el "yo" son perspectivas interiores, el autor narra directamente la dimensión exterior, desde el punto de vista omnisciente. Por medio del "tú" se saben los motivos sicológicos del protagonista; en los segmentos narrados por medio del punto de vista omnisciente, dichos motivos están puestos en acción. El "yo" cuenta experiencias de un amor platónico; el narrador omnisciente se preocupa de las demás mujeres importantes en la vida de Millán. El tema del libro, la soledad irremediable que lleva al hombre al suicidio, está ilustrado por medio de los episodios con tres mujeres que abandonan al protagonista.

Amparo representa la camaradería de una relación sin idealizar a la mujer, provista de romanticismo. El autor como narrador omnisciente presenta dos lados de la actitud de Millán hacia Amparo. Vemos que le duele que Amparo le haya dejado:

> . . . Flavio se sintió triste y melancólico, despojado de una parte de su vida y de su cuerpo. Por primera vez admitió que Amparo, la talentosa, lúcida, estupenda compañera de esos últimos años, se había ido para siempre. (317)

Pero se advierte al mismo tiempo que Millán es víctima solitaria de su propio egoísmo; manda a Amparo a Polonia por una razón oculta:

> El motivo secundario era una bailarina jovencita con la que había salido ya un par de veces y con la cual deseaba desenmohecer sus armas de conquistador, en reposo desde que inició su ahora ya larga convivencia con Amparo. (300)

Así es que el novelista como narrador omnisciente nos muestra no sólo el lado negativo, sino el positivo también. Este episodio, así como los de las otras mujeres, es prueba del análisis y crítica de la voz de la conciencia (el "tú"): "En tu vida sobraron oportunidades para que te salvaras de ser el solitario que hoy eres, y no fue tu deseo aprovecharlas" (274).

Amparo representa el amor intelectualizado; como muchos de los personajes de Spota, es frígida. En cambio, Katy es encarnación de la relación puramente sexual. En este episodio se muestra el lado vulnerable del protagonista, pues se somete a la proeza sexual de Katy. "Porque carnalmente lo satisfacía, Flavio se hizo adicto a Katy como a una droga" (284). Esta relación también acaba en la desilusión; su narración revela otra faceta de la personalidad de Millán vista por los demás. Cuando lo deja, Katy le grita: "Lo que me has hecho . . . no tiene madre, no la tiene, y vas a pagármelo ya veré cómo, infeliz desgraciado" (294).

La tercera de las mujeres cuya relación con el protagonista está narrada por el autor omnisciente es Julia, la artista. Es una relación semejante a la que tiene con Amparo; también lo abandona Julia. A través de la narración de este amorío, el autor presenta las actitudes de Millán hacia el arte, en particular el arte abstracto, para él "una tomadura de pelo" (55). En los capítulos que tratan la relación de Millán y Julia, vemos al Millán público, entre la

Oímos lo que opinan de él:

> --¿Lo vieron? Se cree el rey del mundo.
> --No sé qué encuentra en él la gente. ¡Es malísimo! (42)

A la vez, el autor describe la actitud de Millán para con el hombre común y corriente:

> Regocijaba a Flavio que su presencia causara tal inquietud y disgusto a esos pobrecitos que eran incapaces . . . de darle cara y refrendar con argumentos o puñetazos los juicios que producían casi siempre sobre su persona . . . . . De memoria citó: Me estimo en poco cuando me analizo, en mucho cuando me comparo . . . (41-42)

Esta descripción explica, desde otro ángulo, la soledad de Millán.

El perspectivismo como técnica de caracterización, empleado en El tiempo de la ira y en La pequeña edad, se manifiesta en Los sueños del insomnio en la bifurcación de la voz narradora en tres. Cada una de esas voces no sólo constituye una perspectiva única con respecto al protagonista, sino que cada una tiene su propio dominio en cuanto a la materia narrativa. El "tú" y el "yo", perspectivas interiores, narran los lados realista e idealista, respectivamente, del Millán pensativo, solitario. El punto de vista omnisciente, una perspectiva exterior y objetiva, muestra a Millán como hombre de acción, una figura pública.

Se ha comentado que la caracterización en La sangre enemiga y La carcajada del gato no se encuentra lo suficientemente elaborada para que los personajes cobren vida. En ambas novelas la exposición excesiva impide que los personajes actúen y hablen por su propia cuenta. La caracterización en Los sueños del insomnio está bien

hecha porque, como acaba de demostrarse, el protagonista se presenta desde varias perspectivas que describen muchas facetas de su personalidad. La exposición, que es siempre necesaria aunque no puede existir independientemente, se encuentra en equilibrio con la presentación dramática de la materia. Es el punto de vista de la conciencia moral (el "tú") que se encarga de la parte expositiva de la novela; en los capítulos narrados por el autor omnisciente, predomina el diálogo; y en los del "yo", hay de ambos. Por medio del perspectivismo narrativo, el protagonista de Los sueños del insomnio es tan vivo como el de Casi el paraíso. Además tiene las profundidades sicológicas que a éste le faltan.

Queda por comentar una última faceta del lenguaje narrativo de Los sueños del insomnio. En general es el mismo estilo periodístico de todas las novelas de la segunda etapa. Ya se ha comentado la modificación estilística que se hizo para darle personalidad al "yo" narrador. Hay otro rasgo del estilo que anuncia la sintaxis rota de la última novela publicada, Lo de antes. En Los sueños del insomnio empieza a unir varias palabras para formar una sola palabra larga. Puede ser para sugerir el sonido colectivo de una masa de personas, como cuando todos están comentando la presencia de Millán en la galería de arte:

> Flavio Millán queesunhijodelagranperraalquetodosjuntos-
> unidosdebemosdarleenlamadre. Millán. Flavio.
> Llanflamiviollafl . . . (43)

Otras veces es para implicar que se trata de una frase hecha, como las que repiten los médicos:

> Sinomuerodeunataquealcorazónmeamenazaelcáncerpulmonar-
> yunonosabe qué es peor . . . (135)

Hay también un sólo ejemplo del monólogo interior directo.[5] Es la primera vez que se trata del fluir de conciencia de un personaje presentado sin intervención del autor, en su forma incoherente:

> . . . y a las ocho y media tendremos que levantarnos para ir a oír esa maldita música, y lo que ladró Quintana respecto a los americanos no es más que un ritmo que pegará muy fuerte y lo verá usted y también voy a conseguirle para que se los lleve a su país unos discos de bossanova y mirándolo bien a mí qué me importa que Amparo sea un hielo y que no sienta en la cama porque lo que en último análisis importa es que sienta yo, mi propia satisfacción y no la suya que si no siente no sabe de lo que se pierde, y en Cuba el nuevo sistema de economía revolucionaria ha comenzado y el pobre de Quintana qué risa . . . (152)

## Lo de antes

En Lo de antes (1968) se continúa el manejo del punto de vista narrativo. Como en Los sueños del insomnio, el autor cuenta con su propia voz en tercera persona; además crea dos voces internas al personaje, para narrar en primera ("yo") y en segunda persona ("tú") respectivamente. A pesar de esta semejanza, la estructura narrativa de Lo de antes es bastante distinta a la de Los sueños del insomnio. Las diferencias son tres. Primero, las tres voces narradoras no están separadas en sus propios capítulos, sino que se entrelazan continuamente en la narración, como tres hebras de un estambre. Segundo, los tres puntos de vista sirven para dar varias perspectivas a un conflicto en el proceso de resolverse: el protagonista tiene que escoger entre seguir su vida de hombre honrado, o volver a ser un ladrón profesional. En Los sueños del insomnio, el problema (matarse o no matarse) ya se había resuelto

antes de empezar la narrativa. La tercera diferencia entre la estructura narrativa de Lo de antes y la de la novela anterior estriba en la relación del punto de vista con los planos pasado y presente de la narración. En vez de limitarse a un sólo segmento del tiempo narrativo, las tres voces narrativas de Lo de antes participan en la narración de pasado y presente.

Las tres voces que narran en esta novela no se limitan cada una a ciertas partes de la novela, sino que coloboran en la mayoría de los diez capítulos. A principios de la obra, las tres ("él", "yo", "tú") se encuentran mezcladas en las mismas frases:

> Romero empezó a invitarlo a su casa, a interesarlo en su hobby, que es criar palomas mensajeras, pero la verdad buscaba calarme, ponerme en la tentación, ver si era cierto que deseaba regenerarme, y las tardes de los sábados, luego de comer, . . . subían a la azotea y pasaban las horas limpiando jaulas . . . y Romero nunca trató de hacerte hablar de lo de antes, nunca te picó para que le contaras por qué habías insistido tanto en un estilo de vida totalmente irregular.[6]

A partir del segundo capítulo, los fragmentos que narra cada voz suelen ser más largos, pero su distribución no tiene ningún patrón de alternación entre "yo", "tú" y "él". Además las voces se interrumpen a menudo en medio de una frase:

> Dos veces más los contó y dos veces halló que de los 6,175 pesos en efectivo . . . faltaban solamente cien, y lo que son las cosas, manito, encima de que me robó tengo todavía que darle las gracias al jijo de Burro Prieto por no haberse clavado completa esta lana. (90)

La impresión que da el continuo cambio de punto de vista es que el protagonista (y por extensión el ser humano) es una conviviencia de sus seres internos y sus circunstancias exteriores. La estructura

narrativa de Lo de antes refleja el hecho de que es imposible definir las fronteras internas y externas de un ser humano.

La voz del narrador omnisciente relata, neutramente y desde el exterior, las circunstancias del protagonista. Describe el medio ambiente:

> El aire se había ido poniendo viscoso a causa de la humedad. La luz, aun en los espacios abiertos, no encallejonados entre casas y bloques de viviendas . . . tenía el triste color de las ratas . . . (155)

Narra acciones del protagonista y de los demás personajes:

> Con índice y pulgar, Burro Prieto palpó las solapas del saco de Javier, y asintió como si aprobara la calidad de la tela. Le tomó la muñeca izquierda y examinó su reloj. (69)

Transcribe, en sus propias palabras, los pensamientos del protagonista. "Del modo inexplicable con que se encuentran fórmulas de solución para resolver problemas que en apariencia no tienen ninguna, Lira Puchet intuyó en sus líneas generales un plan . . ." (161). Por su sintaxis, vocabulario, por las comparaciones que usa [". . . la mole cuadrada . . . del vehículo" (205)] la voz que cuenta de tercera persona es la misma del autor omnisciente de las novelas de la primera etapa.

Las voces internas, el "yo" y el "tú", creadas por el autor omnisciente para enriquecer la caracterización del protagonista, representan dos fuerzas también internas. Por medio de su narrar alternado de la acción interna y externa, estas voces dramatizan el dilema de Javier Lira Puchet. El "yo" desea olvidar su pasado de delincuencia y crimen, y seguir trabajando como cobrador en un Banco. Este "yo" es el Javier Lira Puchet que prefiere una vida

mediocre y conformista. Su habla es la de un hombre de su clase y refleja cierta humildad en su actitud hacia sí mismo. Hablando de su vida de antes y la nueva, dice:

> Como quien dice, una vida padre . . . con sus sustos de cuando en cuando, pero padre. Muy distinta a la de hoy, que debo tallarme el lomo de sol a sol, calentando en el sobaco el portafolio, cobra y cobra, siempre con la lengua de corbata . . . Con todo, buey que soy, me gusta vivir así, tranquilito y sin relajos: andar con la frente alta, como dicen. (110)

El "tú" es una voz muy importante porque da una dimensión que de otro modo se quedaría oculta al lector común y corriente y ajeno al mundo de un ladrón. Dicha dimensión podría llamarse la dignidad de no conformarse con las normas de la sociedad: en el caso de Javier (Tarzán), de ser un criminal con estilo. El "tú" ve que la vida de Javier como cobrador ha hecho de él un hombre-masa.

> Descubres que el Banco ha domado tu gusto. Ya no te atrae, como antes, lo estruendoso, lo que agrede la vista; prefieres los tonos discretos, los estilos simples, la combinación lógica de los elementos--el uniforme de los young executives. (194)

El "tú" representa la parte del protagonista que quiere sobresalir, alzarse por encima del hombre común y corriente.

> . . . y comenzaste a odiar a los estúpidos con los que te mezclabas; a odiar sus caras complacidas, sus risas, el ocio que gastaban, la prisa--o la calma--con que se movían, la indiferenica con que desperdiciaban el tiempo. (127)

Es la voz del orgullo profesional de saberse el mejor carterista de la ciudad: ". . . recuerdas la noche de tu hazaña cumbre: la

de un antiguo 15 de septiembre cuando . . . desvalijaste Ministros en Palacio Nacional" (189). Es un aspecto que puede sorprender al lector burgués (no solemos ver el lado bueno de la vida del ladrón), y que más eficazmente se comunica desde dentro del protagonista. Sin la voz interna del "tú", la historia del hombre que trata de vivir conforme a las normas de la sociedad pero que a pesar suyo y a causa de elementos corrompidos en esa misma sociedad, tiene que volver a "lo de antes", habría sido un mero melodrama. Comparando esta novela con La sangre enemiga, por ejemplo, es evidente la contribución de las perspectivas múltiples, sobre todo el "tú" de Lo de antes. Ambas novelas tienen el intento de crear mundos que están al margen de la sociedad. Pero por falta de verdaderas perspectivas internas, los personajes de La sangre enemiga no son convincentes, y no entramos en su mundo. No es posible saber cómo piensan y sienten de veras porque todo está narrado en palabras del autor. Al relegar parte de la labor de narrar a las voces internas, el autor ha hecho posible una representación directa y ya no unidimensional de una realidad fuera de lo común y corriente.

Todos los puntos de vista de Lo de antes están en relación dinámica y no, como en Los sueños del insomnio, aislados el uno del otro, sin confluencia. La narración en tercera persona domina la novela porque es la única que tiene omnisciencia. Pero si el autor como narrador omnisciente es el que fija las circunstancias, el dónde, el cuándo, y el cómo, las voces internas son las que comunican el por qué. Como se ha dicho, a través de la narración en primera y segunda persona, se dramatiza el conflicto interno del personaje. El "yo" y el "tú" coexisten hasta que domina el

"tú", la fuerza que obliga a que Javier tome el camino, no sólo del crimen, sino de la dignidad humana. El intento aquí es documentar el proceso narrativo que dramatiza los motivos internos que están detrás del desenlace final.

Hasta el capítulo ocho, el "yo" predomina sobre el "tú". Piensa en términos de complacer a su jefe, Romero: "Ir con Romero es cosa de mi chamba ¿no? Al jefe Romero le dará gusto que vaya para ayudarlo . . . " (37). Cuando se le plantea la necesidad de conseguir más dinero de lo que gana en el Banco, para aplacar a los policías corrompidos, el "yo" busca alternativas honradas a la de volver a robar carteras. En el Capítulo seis empiezan los largos monólogos del "yo" que trata de oponerse a una sociedad que no lo deja ser honrado.

> . . . y lo que uo no sé es de dónde voy a sacar un cien para dárselos, eso, si es que se los doy, porque, después de todo, ¿por qué he de ponerme con ellos, por qué, si ahora ya no ando en el delito, si ya me conformé a vivir trabajando, a trabajar para vivir? (85)

El "tú", en cambio, no es todavía una fuerza potente. Emerge poco a poco para dominar al deseo del protagonista de ser honesto. Hasta el capítulo ocho, se expresa en términos de evasión. Es, por decirlo así, una fuerza "dormida":

> . . . y comienzas a dormir, a abandonarte, a entrar en el olvido del sueño sin pensamientos ni recuerdos y te importa nada saber quién eres, por qué estás aquí . . . porque así, dormido, mientras estás dormido, no tienes que pensar en Burro Prieto . . . ni en la obligación que te impuso, cien pesos que debes palmarnos diarios . . . (85)

El "yo" se enfrenta con el problema a su manera; el "tú" quiere

evitarlo. Mientras que el "yo", después de planear su venganza de fantasía en contra del policía Burro, se da cuenta de la futilidad de sus esfuerzos: "¿Qué puedo hacer si ya estoy metido en el hoyo?" (108), el "tú" está todavía evadiendo el problema. En el capítulo siete el "tú" ni alude al dilema, sino que cuenta cómo se distrae mirando a una mujer:

> . . . allí está: alta, algo vulgar, atractiva en su mínima, entalladísima flada guinda y su sweater blanco abierto por una profunda V; una mujer pálida, de piel excesivamente maquillada. (111)

En el capítulo ocho, el "yo" enmudece, significando que la fuerza que empuja al protagonista hacia el conformismo con las normas de la sociedad se está debilitando. Es aquí donde el "tú" expresa su desdén por las masas y el que estar entre ellas equivale estar muerto. ". . . esa soledad en la que vagabas se asemejaba mucho a la soledad en la que caen los que van a morir . . ." (128). El "tú" (con el recuerdo de su roce con la muerte) surge no como una fuerza destructuva (a saber, el "tú" de Los sueños del insomnio que impele al protagonista a matarse), sino como la que va a salvar al protagonista de la "muerte" espiritual de ser un hombre mediocre.

Todavía en el capítulo nueve, el último en que se oye la voz del "yo", Javier quiere encontrar otra alternativa a la de ceder al deseo del "tú" a volver a "lo de antes." Decide irse de la ciudad, pidiendo un traslado a una oficina provinciana del Banco. Pero el "tú" se opone, porque, realista, reconoce que es inseparable del medio ambiente en que se encuentra.

> Javier Lira Puchet, hombre de ciudad, chilango, ¿desterrado en una aldea? Permanecer allá,

> donde sea el allá al que te sentencien, equivale a seguir huyendo . . . Eres de México-capital, perteneces a este aire enrarecido. (166)

El "tú" toma el control de modo decisivo y completo en un pasaje con el tema del ubi sunt: "¿Hace cuántos años que no vagabundeabas, como ahora, en la cenicienta luz del crepúsculo, por San Juan de Letrán? ¿Dónde están, qué se han hecho, tus amigos de otros tiempos . . .?" (177-178). El tema del libro, "No lo dejan a uno ser honrado" (16), expresado por el "tú" nostálgico de sus años buenos, adquiere un matiz menos negativo:

> . . . te enseña que nada cambia, ni las cosas ni las gentes: que lo que uno cree que ha cambiado porque ya no lo frecuenta, en realidad permanece suspendido, vigente, en espera sólo de que uno, como tú esta sobre tarde, vaya--vuelva, por el simple hecho de trasladarse de una acera a otra, a su encuentro. (179)

Al presentar el conflicto interno del protagonista con las perspectivas internas del "yo" y el "tú" en un proceso dinámico, el autor ha creado una realidad de mayor complejidad que la de sus novelas anteriores. Ya no es posible distinguir un sólo criterio que rija el mundo de Lo de antes, sino que cada punto de vista implica una posible posición ética. Si el "tú" y el "yo" representan dos modos de vivir, el autor cuando narra en tercera persona añade la dimensión de la crítica social, viendo al protagonista como un ejemplo de la víctima de una sociedad corrompida.

El mismo título de la novela indica la importancia que tiene el pasado del protagonista. Su vida como carterista y alcahuete está incorporada a la novela en cinco escenas retrospectivas

que difieren en un aspecto importante de las escenas retrospectivas de las novelas de la primera etapa y de La carcajada del gato. En estas últimas, la escena retrospectiva es un intento por parte del autor de presentar el pasado como recuerdos de los personajes. Pero las escenas retrospectivas, a pesar de ser recuerdos, son narradas en tercera persona. En Lo de antes, las escenas retrospectivas son verdaderos recuerdos porque están evocados por las voces internas: el "tú" y el "yo", con mínima intervención directa del autor como narrador omnisciente. De acuerdo con el tema de la novela, de que uno y sus circunstancias nunca cambian, el pasado y el presente están bien entretejidos para formar una perfecta unidad. En la primera de las escenas retrospectivas, la voz del Burro Prieto llamándolo en el presente, y la música que oye cuando trata de escaparse de él, recuerdan al protagonista un episodio, cinco años antes en que la misma música se relacionaba con Burro:

> ¡Qué paso tan chévere el de la conga es! Qué conga ni qué ocho cuartos; música buena para bailar . . . Había que ver aquello. Cuando estaba de vena comenzaban a hacerme rueda y yo a lucirme, a quemar el piso . . .
>
> --¿A dónde tan aprisa, Tarzancito? --el que dirigía cacheo: corpulento, cara ancha . . . que tenía por nombre el alias de Burro Prieto . . . y por mérito, en lo que a Javier Lira concernía, el de haber sido el primero en capturarlo . . . (50)

En esta escena retrospectiva, participan el "yo", que primero evoca el recuerdo, y las otras dos voces de la novela.

Todas las escenas retrospectivas, los recuerdos, están bien incorporadas a la acción del presente. Un recuerdo evocado exclusivamente por el "yo" empieza con un sentido de vértigo en

el presente que se asocia con el movimiento del barco que lo llevó a la penitenciaría de Islas Marías:

> . . . el piso, la colina toda, empezó a ladearse, a bandearse lentamente y para no caer, para no dar de nuevo en ella, separó los talones, trató de conservar la vertical en relación al plano, cada vez más inclinado, sobre el que insistía en guardar el equilibrio, y cuando el mugroso barco soltó a moverse uno de los soldados dijo: --Ha de ser ya el cordonazo de San Francisco. (87)

Cuando se traslada del plano presente al pasado, la voz cambia de la del narrador omnisciente a la del "yo".

En armonía con el proceso del dominio progresivo del "tú", las dos últimas escenas retrospectivas están narradas por esta voz. Además, en vez de tratarse del lado negativo del pasado (las torturas a manos del Burro Prieto, el encarcelamiento en Islas Marías), los recuerdos del "tú" tratan momentos positivos de ese pasado, momentos en que había triunfado el protagonista. Uno, que ya se ha mencionado, es el episodio en que ganó en una lucha con la muerte. Caminando por las calles de México, el "tú" expresa la soledad que siente, y la asocia inmediatamente con la muerte, y de allí con su experiencia pasada en relación con ella:

> . . . esa soledad en la que vagabas se asemejaba mucho a la soledad en la que caen los que van a morir . . . Lo duro . . . es saber que hoy mismo . . . vas a estar bien muerto. . . . Pero no siempre, ¿recuerdas? el que debe ser tu último día, lo es. Sucede algo; digamos: un milagro, y no mueres. El doctor Chaires, incrédulo, se rasca la mejilla y:
>
> --No me explico cómo todavía estés vivo, Tarzán . . . (128)

El último recuerdo de la novela está hecho por el "tú", cuando ya ha decidido volver a su vida pasada. Está preparándose para meterse en la muchedumbre y robar carteras:

> Has comenzado a calentar tus dedos dentro de las bolsas del pantalón: no hace frío, no están ateridos, pero es preciso mantenerlos ágiles, para que no titubeen, para que no te delaten, y recuerdas la noche de tu hazaña cumbre: la de un antiguo 15 de septiembre cuando . . . desvalijaste Ministros en Palacio Nacional. . . . . .te dijiste que aquella noche habría sido perfecta si hubieses podido . . . sustraerle también la billetera al jefe del país. (189-190)

El pasado se ha incorporado al presente de la narración, ya no a través de Spota como autor omnisciente, sino por medio de una reproducción del recuerdo en las voces internas del personaje.

## Resumen

En Lo de antes es evidente el intento de Spota de narrar una historia con el énfasis ya no en la trama en sí, sino en los sucesos exteriores vistos a la luz de los procesos internos del personaje. Este cambio de enfoque, implícito en las novelas de tiempo narrativo acronológico, encontró su complemento formal en los puntos de vista internos introducidos en Los sueños del insomnio. En una novela cuyo protagonista es un hombre que se va a morir, la importancia de la trama como suceso lineal es nula. Los tres puntos de vista vienen a ser la autopsia del ser espiritual. Cada voz de la narración dirige una fase de la disección. El "tú", el "yo" y el "él" representan tres aspectos del protagonista, pero no los vemos en interacción. Las tres voces cumplen un fin

distinto al que tienen en Lo de antes. La diferencia entre las funciones de los tres puntos de vista (en particular las dos voces internas) en estas dos novelas, radica en su relación con el hombre en el tiempo.

En Los sueños del insomnio el propósito es presentar una imagen fija del hombre desde perspectivas internas y externas. No interesa ver al hombre en acción dinámica. La vida entera de Flavio Millán se presenta como si fueran visiones del insomnio, de un hombre para quien el tiempo ya no tiene importancia, cuya interioridad es imprescindible para caracterizarlo. Por eso, las voces internas son necesarias. En cambio, el protagonista de Lo de antes es un hombre en el tiempo. El autor, al presentar un segmento del tiempo de este hombre, dramatiza no sólo los hechos exteriores, sino los interiores. Como acabamos de descubrir, el pasado se incorpora al presente sin la intervención del autor omnisciente. Lo exterior, lo interior, pasado y presente se ofrecen desde múltiples y siempre cambiantes perspectivas narrativas para sugerir la complejidad de la vida humana. Esta relación del hombre con el tiempo cambia la naturaleza de los puntos de vista narrativos. El "tú" en Los sueños del insomnio es una voz acusadora, destructiva, la voz de la mala conciencia. En Lo de antes tiene varias dimensiones: es realista, es netamente positiva en su afirmación de la vida y su temor de la muerte. El "yo" de Los sueños del insomnio es una voz muerta que desde la lejanía del pasado evoca recuerdos que no están ligados al hombre presente. El "yo" de Javier Lira es un "yo" dinámico que lucha por sobrevivir como una fuerza en su vida. Sus recuerdos son memorias hechas desde un presente vivo. La voz

directa del novelista como autor omnisciente también difiere en las dos novelas, si no en tono, en actitud y función narrativa. En Los sueños del insomnio se limita a narrar el pasado, y un sólo aspecto del hombre en el pasado. Como se ha visto, su actitud es completamente neutra. Spota como narrador omnisciente de Lo de antes, en cambio, narra aspectos del pasado y del presente. Además, por estar su narración mezclada con los monólogos interiores, da la impresión de compadecer con su protagonista. Lo ve, como hemos dicho, en su papel de víctima de un sistema social injusto.

Lo de antes significa la unión del creciente énfasis en el personaje y sus proceso síquicos, y el afán de señalar males sociales, una preocupación en muchas de las obras de Spota. La naturaleza de la crítica social cambia, sin embargo, al introducir las dimensiones internas de los personajes. Con múltiples puntos de vista, no es posible culpar a una sola persona o institución, sino que se presenta la situación en toda su complejidad. Lo de antes presenta la realidad como un conjunto de fuerzas internas y externas, cuyo punto de enlace es un ser humano único e individual.

NOTAS

[1] Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel (Berkeley, 1958), pág. 4. La ficción del fluir síquico, según Humphrey, es aquella en que se trata de los procesos sicológicos de los personajes, a exclusión de acciones exteriores.

[2] El hecho de que hay dos capítulos número 48 es error (?) de imprenta. Esta duplicación no parece obedecer a ningún intento deliberado por parte del autor.

[3] Robert Humphrey, Stream of Consciousness in the Modern Novel (Berkeley, 1958), página 29.

[4] Luis Spota, Los sueños del insomnio (México, 1966), pág. 272. El número de página de esta primera edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

[5] Humphrey, op. cit., pág. 26-27. Lo que diferencia el monólogo interior de las "citas internas directas e indirectas" a que referimos en el primer capítulo (págs. 51-53) es el nivel de la conciencia del cual se trata. Las citas internas directas e indirectas (los términos son míos) comunican el contenido de la conciencia humana más cerca del nivel verbal. En cambio, el monólogo interior, sea directo o indirecto, según Humphrey, intenta captar las profundidades preverbales de la subconciencia.

[6] Luis Spota, Lo de antes (México, 1969), pág. 5. El número de página de esta segunda edición irá a continuación de las citas subsiguientes.

## CAPITULO V

## CONCLUSIONES

La evolución del arte narrativo de Luis Spota desde su primera novela, publicada en 1947, hasta la aparecida en 1968, se divide en dos trayectorias generales. La primera se definió a través de ocho obras de estructura dramática o panorámica. Estas novelas, aunque variadas, tienen en común al autor omnisciente como única voz narradora, la trama elaborada a base de causa y efecto, la narración cronológica de la materia (con excepción de las técnicas de la escena retrospectiva y del desalojo temporal) y, finalmente, un estilo de sencillez sintáctica con mínimo uso de metáforas, símiles e imágenes. A esta etapa de relativo convencionalismo narrativo sigue la segunda, en que Spota deja atrás primero la cronología del relato, después el punto de vista omnisciente tradicional. Una comparación de las dos trayectorias revela que la segunda, con sus diferencias de tiempo narrativo y de punto de vista, obedecen a una nueva actitud hacia su labor artística.

La primera trayectoria se divide a su vez en novelas de estructura "dramática" y "panorámica". Las cinco novelas "dramáticas" enfocan un sólo asunto, tienen pocos personajes, se

limitan a un tiempo narrativo relativamente breve (no más de un año), y tienen un desenlace definitivo donde se resuelve el conflicto central. El coronel fue echado al mar (1947) es la primera novela de Spota, y pertenece a la categoría "dramática". Es una novela rudimentaria cuyos defectos surgen de la ambigüedad del punto de vista narrativo. Hay un conflicto entre el personaje que Spota crea para narrar la historia de primera persona, y la actitud de omnisciencia que mantiene dentro de su obra. El punto de vista ambigüo es la raíz de los defectos de la estructura narrativa y de la caracterización. Es una novela superficial, sin más propósito que el de entretener al lector con anécdotas interesantes. Las escenas retrospectivas (los recuerdos de los personajes) se emplean para incluír materia supérflua. El autor usa símiles para describir lo exterior de las personas y de los hechos. Murieron a mitad del río (1948) es la segunda novela "dramática" de Luis Spota. Tiene el propósito de presentar una imagen de la vida del bracero mexicano. El autor escoge un punto de vista narrativo omnisciente seleccionado para narrar esta novela. Narrando en tercera persona y limitándose a la perspectiva del protagonista, el autor combina la intimidad que se asocia con una novela de primera persona, con la visión ilimitada del narrador omnisciente. El protagonista de esta novela es el portavoz de la posición ética del autor, Spota. La estructura narrativa está más elaborada que en El coronel fue echado al mar; la crítica social está implícita en la acción. Se ha visto que la escena retrospectiva se usa extensivamente, pero que en dos casos contribuye al aspecto fragmentario de la novela. Los personajes están mejor elaborados que en El coronel fue echado al mar. En

general, la caracterización se logra sin que el autor transmita los pensamientos de otro personaje que no sea el protagonista. Los símiles e imágenes se emplean para describir tanto los aspectos interiores como los exteriores de los personajes. Un defecto de la novela es que el final se alarga sin necesidad, y la novela se vuelve una larga cavilación del protagonista.

Más cornadas da el hambre (1950) representa el tercer paso en el desarrollo de la novela "dramática" de Spota. Aquí se trata del mundo del torero mexicano. Esta novela se narra desde el punto de vista del autor omnisciente ilimitado. Spota usa la cita directa interna y la cita indirecta interna para transmitir al lector el paisaje sicológico de sus personajes. Comparados con los personajes de las dos primeras novelas, los de Más cornadas da el hambre son mejor delineados. Además, la secuencia narrativa en esta novela es menos episódica que en las primeras obras. No hay uso de la escena retrospectiva, pero el desalojo temporal (el traslado en el tiempo hecho por el autor, sin presentarlo como recuerdo de un personaje) se emplea para dar materia antecedente al punto de arranque de la acción, y para variar la manera de presentar la acción. Hay también un sólo ejemplo de la escena simultánea, en que el autor omnisciente alterna el enfoque de la narrativa entre dos escenas apartadas en el espacio. La trama de esta novela se basa en el conflicto del protagonista, y el desenlace de este conflicto. La caracterización del mismo se hace por medio de un personaje secundario que representa su antítesis. Los personajes son más vivos porque Spota capta la jerga particular de los toreros. En cuanto al lenguaje narrativo, hay menos uso de metáforas, símiles

e imágenes en esta novela que en Murieron a mitad del río; las figuras poéticas que hay están prestados del mundo del toreo.

Las últimas dos obras de estructura "dramática" representan otro tipo de crítica social de la que se encuentra en, por ejemplo, Murieron a mitad del río. En esta obra, el propósito es descubrir una injusticia en la sociedad, mientras que en Las grandes aguas y en Las horas violentas Spota presenta modelos de conducta social. Ambas novelas se narran desde el punto de vista omnisciente. Las grandes aguas tiene una trama cronológicamente narrada: no se usa ni la escena retrospectiva ni el desalojo temporal. La debilidad de Las grandes aguas se debe a la inverosimilitud de los personajes. No se presentan como seres humanos individualizados sino como encarnaciones de creencias opuestas: el idealismo y el materialismo. El conflicto que constituye la trama del libro surge de la inhumanidad de los personajes. Por último, se destacan dos aspectos del lenguaje narrativo de esta novela: la manera retórica de transmitir los pensamientos de los personajes, y las descripciones detalladas del medio ambiente. Este tipo de descripción se encuentra característicamente en las novelas "panorámicas". Las horas violentas (1958) también tiene el propósito de ofrecer un modelo de conducta social ideal. Pero en esta novela el autor omnisciente se hace menos presente que en Las grandes aguas. El escenario de Las horas violentas es más limitado en cuanto a espacio y a tiempo que en las demás novelas "dramáticas". La novela se basa en la técnica de las escenas simultáneas. Hay también tres escenas retrospectivas que dan las historias sicológicas de tres de los personajes. El conflicto central está, por primera vez, entre dos personajes, un

protagonista y un antagonista. Los personajes son más humanos que en Las grandes aguas porque son más que meros instrumentos de propaganda. Las horas violentas es una novela en que no se usa el lenguaje poético. El diálogo directo tiene una parte importante aquí, y una faceta del estilo de Spota en esta obra es su capacidad de darle a cada personaje una manera de hablar propia.

La novela "dramática" de Luis Spota se caracteriza por el punto de vista omnisciente. Para transmitir los pensamientos y sentimientos de los personajes, Spota usa la cita directa interna y la cita indirecta interna. Se aleja lo bastante de sus mundos ficticios para que los personajes tomen vida independiente de él. Con la eliminación de la acción episódica, en las últimas tres novelas "dramáticas" los personajes y sus conflictos internos y externos ocupan un lugar más importante que en las primeras dos obras. Esta hecho está relacionado con la tendencia de limitar el tiempo y el lugar de las novelas. El cambio de énfasis también ocasiona cambios en la estructura narrativa. La novela "dramática" de Spota es lineal, con uso mesurado de la escena retrospectiva y del desalojo temporal. En la última de estas obras es importante también la escena simultánea. Por último, el lenguaje narrativo característico de estas novelas es llano, sin mucho uso de metáforas, símiles e imágenes.

Las tres novelas de estructura "panorámica" completan la trayectoria de la primera etapa de la obra de Spota. Estas novelas se diferencian de las obras "dramáticas" porque abarcan un segmento más grande del universo, porque tienen más personajes y más de una sola trama. Las novelas "panorámicas" tienen estructuras narrativas

bipartitas: la trama de los personajes individuales existe al lado de la trama política o social. Spota usa las mismas técnicas en estas obras "panorámicas": el autor omnisciente, los recursos temporales (con excepción de la escena simultánea), y las citas internas. En cambio, el lenguaje directo y llano de las novelas "dramáticas" se reemplaza por otro de sintáxis más compleja.

La estrella vacía (1950) es el primer intento de Luis Spota de escribir una novela "panorámica". La narra desde el punto de vista omnisciente, pero enfoca únicamente lo más superficial de los hechos y de los personajes. La estructura narrativa está construída a base de una serie de capítulos que son bloques de materia expositiva, sin nexos temporales entre sí. La trama repite innecesariamente el mismo tipo de incidente, alargando la novela. Los personajes también son superficiales porque el autor no revela lo que piensan o sienten, es decir que da muy poco de su vida interior. De acuerdo con la poca profundidad de la novela en general, la narrativa es periodística, sin metáforas, símiles o imágenes para describir los personajes. En cambio, hay símiles para describir la ciudad.

El tiempo de la ira (1960) es una novela panorámica mejor lograda que la primera. El autor, desde su punto de vista omnisciente, usa la dramatización de los hechos en el nivel de la ficción para dar más profundidad al relato. Como en las novelas "dramáticas", emplea las citas internas directas e indirectas. Por primera vez introduce la técnica del perspectivismo para describir los personajes y los hechos. La estructura narrativa está basada en fuerte nexos temporales entre capítulos, y el desalojo temporal se usa para contar

los pasados de los personajes y para impartir las leyendas indígenas. El uso de la escena retrospectiva, en la tercera parte de la novela, es parecido a su empleo en una obra de la segunda etapa, La carcajada del gato. Los personajes de El tiempo de la ira son más complejos que los de La estrella vacía, debido al uso de perspectivas múltiples para describirlos y sus dimensiones sicológicas y simbólicas. En cuanto al lenguaje, la sintaxis es más compleja que la de las novelas "dramáticas" y de La estrella vacía.

La última de las novelas "panorámicas", La pequeña edad (1964), es también la que mejor une las dos tramas, la individual y la histórica. El autor sigue la tendencia de dramatizar su relato en el nivel de los personajes, sin interrumpirlo en su omnisciencia. En esta novela también usa el perspectivismo introducido en El tiempo de la ira, y las citas internas directas e indirectas. La estructura narrativa entreteje dos planos del relato: el individual y el histórico. La materia antecedente de la novela se incorpora por medio del desalojo temporal y la escena retrospectiva. Una de las escenas retrospectivas está narrada, no en tercera persona, sino en primera, vinculándose con esta perspectiva en las novelas de la segunda etapa, Los sueños del insomnio y Lo de antes. La caracterización, hecha por medio del perspectivismo, está bien lograda, especialmente en el caso del personaje principal femenino. Hay, además, dos personajes cómicos que ofrecen un contraste con la atmósfera lúgubre de la guerra. El lenguaje narrativo es el mismo, en cuanto a complejidad sintáctica, de El tiempo de la ira. Un rasgo importante del lenguaje de La pequeña edad lo constituyen las metáforas que reflejan la trama

bipartita de la novela. Las descripciones macabras de escenas de la guerra sugieren una crítica de la violencia.

La trayectoria de la novela "panorámica" y de la "dramática" culminan en La pequeña edad. La unidad de esta novela representa un adelanto sobre la primera novela "panorámica" fragmentaria, La estrella vacía. El uso del perspectivismo, tanto en La pequeña edad como en El tiempo de la ira, implica mayor interiorización del relato que en las novelas dramáticas.

La segunda trayectoria en el desarrollo del arte narrativo de Luis Spota incorpora dos formas de la novela moderna: el tiempo síquico y los puntos de vista internos y múltiples. La primera evidencia del cambio de actitud hacia la obra narrativa, está en las novelas de tiempo narrativo acronológico. Con la estructura narrativa acronológica, decae el énfasis en la trama como cadena de causa y efecto. La primera de estas novelas, Casi el paraíso (1956), incorpora el desalojo temporal, haciendo de esta técnica de las novelas de la primera etapa, la base de la estructura narrativa. El autor, para realizar su intento de hacer sátira social, se hace invisible, como un dramaturgo. Su único comentario está en la manera en que se barajan episodios de los planos presente y pasado de la materia narrativa, con el fin de realzar la ironía inherente en la historia.

En La sangre enemiga (1959) Spota sigue con el desalojo temporal como cimiento de la estructura narrativa acronológica. En esta novela la ruptura con el tiempo cronológico es todavía mayor que en Casi el paraíso, porque la serie de desalojos temporales no está incluída en orden cronológico. El autor como narrador

omnisciente no tiene las características de dramaturgo que posee en la novela anterior, pero emplea el perspectivismo (el mismo incidente visto desde las perspectivas de dos o más personajes) para narrar su historia. En el caso de esta novela, aunque la acción en su secuencia cronológica cede lugar de importancia a los personajes como interés central, éstos carecen de verosimilitud porque están descritos exclusivamente desde el punto de vista del autor que, como narrador omnisciente, no es capaz de entrar en su mundo para verlo desde dentro.

En La carcajada del gato (1964), el autor presenta un mundo en que el tiempo cronológico no tiene lugar. Los dos planos temporales de las novelas anteriores se manifiestan en esta novela en una fusión de pasado y presente, de forma y contenido. La estructura narrativa se basa en la escena retrospectiva. La sicología de los personajes es lo predominante, pero el novelista como autor omnisciente explica demasiado por medio de la exposición para que sus personajes cobren vida.

El paso más reciente en la evolución del arte novelístico de Luis Spota indica que la segunda trayectoria de su obra representa una nueva actitud del autor ante su creación. En las dos últimas novelas publicadas, Spota crea dos nuevas voces narradoras además de la voz del autor omnisciente. De esta manera, la dramatización de las dimensiones interiores de los personajes es posible sin que participe directamente el autor omnisciente. El autor ha pasado de la condición de un pequeño dios en su universo ficitico, a la de participante interior en su narración--esto por medio del empleo de las voces del "yo" y del "tú" que son internas a los personajes.

En la primera de las novelas en que participan el "yo", el "tú" y el narrador omnisciente, Los sueños del insomnio, se continúa el uso del tiempo narrativo acronológico. Se borra por completo la progresión lineal para concentrarse enteramente en las varias facetas del protagonista (representadas por los tres puntos de vista). El perspectivismo como instrumento de caracterización se enriquece por ser posible la verdadera perspectiva interior, el monólogo interior, sin intervención del autor.

Por el asunto, que puede interpretarse como crítica social, Lo de antes (1968) se asemeja a una de las primeras novelas, Murieron a mitad del río. Sin embargo, la última novela de Spota abarca un mundo de mayor complejidad, debido al uso de las dos perspectivas internas en combinación con la externa del narrador omnisciente. El hombre se presenta como el punto de convergencia de los hechos exteriores y los interiores. El pasado del protagonista se incorpora por medio de escenas retrospectivas que no pasan por el punto de vista del narrador omnisciente, sino que son verdaderas reproducciones del proceso del recuerdo hechas por las voces internas, el "yo" y el "tú". El novelista en Lo de antes ha logrado combinar la presentación expositiva y la dramatización directa de los procesos mentales del protagonista, para presentar una visión completa del hombre en su circunstancia.

En conclusión, el arte narrativo de Luis Spota se desarrolla desde la primera trayectoria relativamente convencional, hasta la segunda en que manipula el tiempo narrativo y el punto de vista narrativo. Para demostrar que a partir de Casi el paraíso el autor se motiva por una mayor conciencia estética, hemos trazado primero

el desarrollo de los poderes narrativos de Luis Spota a lo largo de la primera trayectoria. Comparando los cuatro aspectos formalistas --el punto de vista narrativo, la estructura narrativa, la caracterización, y los recursos estilísticos--de las ocho novelas de la primera etapa con los mismos aspectos de las cinco novelas de la segunda, ha sido posible precisar que la nueva preocupación con la manera de narrar las historias resulta en dos tendencias dentro de las obras. Primero, por medio del tiempo narrativo acronológico, decae el énfasis en la trama. Los personajes y su vida anímica vienen a ser lo central del relato. Segundo, con los nuevos puntos de vista internos, el autor omnisciente encuentra mecanismos para trasmitir la sicología de sus personajes sin filtrar dicha sicología por su omnisciencia.

BIBLIOGRAFIA

I. Obras citadas

Alvarez, Elsa Delia. "La obra de Ramón Sender (estudio de los personajes femeninos)." Diss. Michigan State Univ., 1971.

Amorós, Andres. Introducción a la novela contemporánea. Madrid: Ediciones Anaya, 1966.

Anderson Imbert, Enrique. Crítica interna. Madrid: Taurus, 1960.

Batis, Huberto. Reseña a La pequeña edad. La Cultura en México, suplemento dominical de ¡Siempre!, México, 2 septiembre 1964, págs. xvii-xix.

Beach, Joseph Warren. The Twentieth Century Novel. New York: Appleton-Century Crofts, 1960.

Bermúdez, María Elvira. "Otras novelas de 1964." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 1 enero 1965, págs. 3 y 8.

Bohn, Dorothy. "Crítica social en las novelas de Luis Spota." Master's Diss. Montana State Univ., 1963.

Bollinger, Joel. Entrevista inédita a Luis Spota. 25 octubre 1971.

Buosoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid: Gredos, 1962.

Burgess, Anthony. The Novel Now: A Guide to Contemporary Fiction. New York: W.W. Norton and Co., 1962.

Carballo, Emmanuel. "La sangre enemiga." México en la Cultura, 28 junio 1959, pág. 4.

Carrión, Benjamín. Reseña a Casi el paraíso. México en la Cultura, 9 marzo 1958, pág. 2.

Castillo, Fausto. Reseña a La carcajada del gato. El Gallo Ilustrado, suplemento dominical de El Día (México), 3 enero 1965, pág. 4.

Dictionary of World Literature. Ed. Joseph T. Shipley. New Jersey: Littlefield, Adams Co., 1964.

Friedman, Norman. "Point of View in Fiction." PMLA, 70, 5 (1955), 1160-1184.

Fuentes, Carlos. La nueva novela hispanoamericana. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1969.

González, Manuel Pedro. "Luis Spota, gran novelista en potencia." Revista Hispánica Moderna, 26 (enero-abril 1960), 102-106.

Guzmán, Santiago, Jr. "The Novels of Luis Spota." Master's Diss. University of North Carolina, 1963.

Humphrey, Robert. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: University of California Press, 1958.

Irby, James E. La influencia de William Faulkner en cuatro narradores hispanoamericanos. México, 1956.

James, Henry. The Art of the Novel: Critical Prefaces. New York: Scribner's, 1934.

Langford, Walter M. The Mexican Novel Comes of Age. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1971.

Leal, Luis. Mariano Azuela. New York: Twayne Publisher, Inc., 1971.

Leal Cortés, Alfredo. "La pequeña edad de Spota." Ovaciones (México), 5 julio 1964, págs. 2-3.

Lubbock, Percy. The Craft of Fiction. New York: Jonathan Cape, 1929.

Marías Aguilera, Julián. Ortega: Circunstancia y Vocación. Madrid: Revista de Occidente, 1960.

"Morbosidad exagerada en una novela de Spota." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 17 enero 1965, pág. 3.

Morente, Javier. "Sala de lecturas: Reseña a La carcajada del gato." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), pág. 4.

Muir, Edwin. The Structure of the Novel. New York: Harcourt, Brace Co., 1929.

Los narradores ante el público. México: Joaquín Mortiz, 1966.

O'Campo de Gómez, Aurora M., y Prado Velásquez, Ernesto. Diccionario de escritores mexicanos. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1967.

Olmo, Jorge. Reseña a La sangre enemiga. Revista de la Universidad de México, 14 (septiembre 1959), 31.

Ortega y Gasset, José. Obras Completas. Tomo III. Madrid: Revista de Occidente, 1947.

Pacheco, José Emilio. "Cuervo y paloma de Luis Spota." Revista Mexicana de Literatura, 16 (octubre 1960), 76-79.

Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. 2a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

Pérez de Ayala, Ramón. Belarmino y Apolonio. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967.

R. R. "Relectura de Casi el paraíso." Heraldo Cultural (México), 30 abril 1967, pág. 15.

Reyes Nevares, Salvador. "Ultimo balance de la narrativa mexicana 1968." México en la Cultura, 26 enero 1969, pág. 3.

Selva, Mauricio de la. "Luis Spota: El tiempo de la ira." Estaciones (México), 5, 20 (1960), 111-114.

---. "Reseña a La pequeña edad." Cuadernos americanos, 23, 4 (1964), 388-290.

Spencer, Sharon. Space, Time and Structure in the Modern Novel. New York: New York University Press, 1971.

Spota, Luis. La carcajada del gato. 3a. ed. México: Joaquín Mortiz, 1970.

---. Casi el paraíso. 6a. ed., reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

---. El coronel fue echado al mar. 4a. ed. México: B. Costa-Amic, 1970.

---. La estrella vacía. 4a. ed. México: Manuel Porrúa, 1967.

---. Las grandes aguas. 4a. ed. México: Manuel Porrúa, 1967.

---. Las horas violentas. 5a. ed. México: B. Costa Amic, 1967.

---. Lo de antes. 2a. ed. México: Editorial Diana, 1969.

---. Más cornadas da el hambre. 5a. ed. México: B. Costa Amic, 1966.

---. Murieron a mitad del río. 3a. ed. México: B. Costa Amic, 1969.

---. La pequeña edad. 1a. ed. de la Editorial Diana. México: Editorial Diana, 1967.

Spota, Luis. La sangre enemiga. 1a. ed., 3a. impresión de la Editorial Diana. México: Editorial Diana, 1970.

---. Los sueños del insomnio. México: Joaquín Mortiz, 1966.

---. El tiempo de la ira. 2a. ed., reimpresión. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.

Zendejas, Francisco. Reseña a La sangre enemiga. El Libro y el Pueblo (México), 3, 1 (1960), 105.

II. Obras consultadas sobre las novelas de Luis Spota

Aguilera-Malta, Demetrio. "De la novela histórica y Spota." El Gallo Ilustrado, suplemento dominical de El Día (México), 9 agosto 1964, pág. 4.

Alcaraz, José Antonio. "Entrevista a Spota." El Gallo Ilustrado, suplemento dominical de El día (México), pág. 2.

Amarillo, P. "40 años de novela en México." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 27 octubre 1968, pág. 7.

Batis, Huberto. "Por qué corre Luis Spota." La Cultura en México, suplemento dominical de ¡Siempre! (México), 20 enero 1965, pág. xvii.

Bermúdez, María Elvira. "Novela mexicana en 1968." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 12 enero 1969, pág. 3.

---. "Novela y cuentos mexicanos." Revista Mexicana de la Cultura, 22 septembre 1968, pág. 15.

---. "Novelas de Luis Spota." Revista Mexicana de la Cultura, 10 diciembre 1967, pág. 15.

---. "Novelas en 1966." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 50, 1, no. 18216, pág. 1.

Brown, Donald F. "'Germinal's' Progeny: Changing Views of the Strike Among Latin American Literary Descendents of Zola." Hispania, LI (Sept. 1968), 424-432.

Brushwood, John S. Mexico In Its Novel. Austin: Univ. of Texas Press, 1966.

Brushwood, John S. y Rojas Garcidueñas, José. Breve historia de la novela mexicana. México: Ediciones de Andrea, Manuales Studium no. 9, 1959.

Campos, Jorge, "Letras de América: El México de Luis Spota." Insula, 220 (marzo 1965), pág. 15.

Campos, Jorge. "Narradores mejicanos de Rubén Marús a Luis Spota." Insula, 266 (enero 1969), pág. 11.

Carballo, Emmanuel. "El caso Spota." Ovaciones (México), 5 julio 1964, pág. 3.

---. "La isla: Novela para secretarias bilingües." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 15 junio 1969, pág. 6.

---. "El libro de la semana: Casi el paraíso." México en la Cultura, 28 octubre 1956, pág. 2.

Careaga, Gabriel. Reseña a Los sueños del insomnio. México en la Cultura, 1 enero 1967, pág. 3.

"Casi el paraíso." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 30 abril 1967, pág. 3.

Castellanos, Rosario. "Luis Spota: Complicidades y abyecciones." Revista Mexicana de Literatura, 2 (abril-junio 1959), 179-180.

Colina, José de la. "Novelistas mexicanos contemporáneos." La Palabra y el Hombre, 3, no. 12 (1959), 575-589.

"Un crítico dice por qué los críticos no quieren a Luis Spota." Novedades, suplemento dominical (México), 23 marzo 1965, pág. 5.

de la Cruz, Salvador. La novela iberoamericana actual. México: Talleres Gráficos del Depto. de Divulgación, Secretaria de Educación Pública, 1956.

Chumacero, Alí. "Reseña a Las horas violentas." México en la Cultura, 15 marzo 1959, pág. 4.

Dempsey, David. Review of The Wounds of Hunger by Luis Spota. The Saturday Review, Oct. 19, 1957, pág. 20.

"Diez escritores se ensañan con el cadáver de la crítica." La Cultura en México, suplemento dominical de ¡Siempre! (México), 24 abril 1968, pág. 2.

Doreste, Tomás. "Un librero contesta a Luis Spota." El Heraldo Cultural (México), 7 enero 1967, pág. 4.

"Ensayos acerca de novelas y novelistas." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 12 noviembre 1967, pág. 3.

Fuller, Edmond. Review of The Enemy Blood by Luis Spota. New York Herald Tribune Lively Arts, Feb. 26, 1961, pág. 27.

D. G. "Luis Spota y su Príncipe." Novedades, suplemento dominical, 28 abril 1957, págs. 5 y 7.

García F., Margarita. "Correo de lecturas: Reseña a La carcajada del gato." El Día (México), 14 enero 1965, pág. 9.

Garrido, Felipe. "Spota Kid vs. los intelectuales." Novedades, suplemento dominical (México), 14 febrero 1965, págs. 2-4.

González Peña, Carlos. Historia de la literatura mexicana. México: Editorial Porrúa, "Sepan Cuantos" Número 44, 9a. ed., 1966.

Heliodoro Valle, Rafael. "Gran novelista mexicano: Luis Spota." Nivel (México), 25 julio 1959, pág. 3.

Henestrosa, Andrés. "Alacena de minucias: Luis Spota." Revista Mexicana de Cultura, 29 diciembre 1957, pág. 10.

Hine, Al. "Blind Stumbling After Life." Review of The Enemy Blood. New York Times Book Review, Jan. 29, 1961, pág. 5.

Hoyos, Alberto. "Breve panorama de la literatura latinoamericana actual." El Heraldo Cultural (México), 19 marzo 1967, págs. 8-9.

Leal, Luis. Bibliografía del cuento mexicano. México: Ediciones Andrea, Colección Studium No. 21, 1958.

Leiva, Raúl. "Una dramática y apasionante novela: La carcajada del gato." México en la Cultura, 31 enero 1965, pág. 8.

"Libro nada recomendable." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 23 abril 1967, pág. 3.

Magaña Esquivel, Antonio y Lamb, Ruth S. Breve historia del teatro mexicano. México: Ediciones de Andrea, Manuales Studium No. 8, 1958.

Martínez, José Luis. Literatura mexicana Siglo XX: 1910-1949. Tomos I, II. México: Antigua librería Robredo, 1949.

Millán, María del Carmen. Literatura mexicana. México: Editorial Esfinge, 1962.

Monsiváis, Carlos. "Luis Spota: novelista del futuro." Revista de la Universidad de México, 14, 5 (1960), pág. 37.

Morente, Javier. "Sala de lectura." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 5 febrero 1967, pág. 5.

Morente, Javier. "Sala de lectura: Reseña a la 7a. edición de Casi el paraíso." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 5 abril 1964, págs. 4 y 7.

---. "Sala de lectura: Reseña a Lo de antes." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 52, 5, 18874, pág. 4.

---. "El tiempo de la ira." El Heraldo Cultural (México), 10 septiembre 1967, pág. 15.

"Nauseabunda y formidable es la nueva obra de Spota." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 9 agosto 1964, pág. 3.

"La novela y el cuento." La Cultura en México, suplemento dominical de ¡Siempre! (México), 6 enero 1965, pág. iv.

"¿Un novelista acabado?" El Gallo Ilustrado, suplemento dominical de El Día (México), 29 mayo 1966, pág. 4.

"Otra gran novela de Spota es lanzada por Editorial Diana." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 27 agosto 1967, pág. 3.

"Páginas admirables en la nueva obra de Spota." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 22 mayo 1966, pág. 3.

R. R. "Play Boy, Luis Spota y la libertad de expresión." El Heraldo Cultural (México), 9 julio 1967, pág. 15.

Ramos Gutiérrez, Carlos. "Una mujer y el paraíso." Metáfora (México), 12 (enero-febrero 1957), págs. 8-10.

Reseña a La pequeña edad. Cuadernos de Bellas Artes. (Instituto Nacional de Bellas Artes, México), 5, 8 (agosto 1964), pág. 89.

Reseña a Los sueños del insomnio. Cuadernos Americanos, 25, 3 (mayo-junio 1966), 272.

Reyes Nevares, Salvador. "Un nuevo fracaso artístico de Spota." La Cultura en México, suplemento dominical de ¡Siempre! (México), 12 agosto 1964, pág. xix.

---. Reseña a Las horas violentas. México en la Cultura, 15 marzo 1959, pág. 4.

Saínz, Gustavo. "Novela y cuento." La Cultura en México, suplemento dominical de ¡Siempre! (México), 28 diciembre 1966, pág. 5.

"La sangre enemiga." Revista de la Semana, suplemento dominical de El Universal (México), 21 mayo 1967, pág. 3.

Scorsone, María. "Luis Spota, sus personajes y su mensaje." Papeles de Son Armadans, 52, no. 154 (1969), 39-46.

Selva, Mauricio de la. "Asteriscos: Reseña a La carcajada del gato." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 25 abril 1965, pág. 4.

---. "Asteriscos: Reseña a La pequeña edad." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 28 junio 1964, pág. 4.

---. "Asteriscos: Reseña a Los sueños del insomnio." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 10 abril 1966, pág. 4.

---. Reseña a Casi el paraíso. Cuadernos Americanos, 26, 1 (enero-febrero 1957), 274-275.

---. Reseña a Casi el paraíso. Estaciones (México), 2, 7 (1957, 317-318.

Sevilla, Juan de. "Valores literarios de México: Luis Spota." Revista Mexicana de Cultura, 20 octubre 1968, pág. 1.

Soto Aparicio, Fernando. "Destino de la novela." El Heraldo Cultural (México), 15 agosto 1971, págs. 8-9.

"Su mesa de redacción." Diorama de la Cultura, suplemento dominical de Excelsior (México), 12 marzo 1967, págs 4-5.

Schwartz, Kessel. A New History of Spanish American Fiction. 2 tomos. Coral Gables: University of Miami Press, 1971.

Villarreal, J.A. "The Enemy Blood," San Francisco Chroicle, April 23, 1961, pág. 26.

Zendejas, Francisco. "Multilibros: Luis Spota." Excelsior (México), 27 junio 1957, págs. 1 y 7.

---. Reseña a La sangre enemiga. El Libro y el Pueblo (México), 3, 1 (julio-septiembre 1959), 103-105.

III. Obras consultadas sobre la novela en general

Albères, R. M. Histoire du roman moderne. Paris: Editions Albin Michel, 1962.

Anderson Imbert, Enrique. Historia de la literatura hispanoamericana. 2 tomos. 4a. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1964.

Baquero Goyanes, Mariano. Proceso de la novela actual. Madrid: Ateneo, 1951.

Brace, Gerald W. The Stuff of Fiction. New York: W.W. Norton and Co., Inc., 1969.

Camacho Guizado, Eduardo. "Notas sobre la nueva novela hispano-americana." Nueva narrativa hispanoamericana, I, 1 (enero 1971), págs. 133-135.

Castellanos, Luis Arturo. La novela de la Revolución mexicana. Rosario: Universidad Nacional del Literal, Facultad de Filosofía, 1968.

Daiches, David. The Novel and the Modern World. Chicago: University of Chicago Press, 1939.

Davis, Robert Murray, ed. The Novel: Modern Essays in Criticism. New Jersey: Prentice-Hall, 1969.

DeVoto, Bernard. The World of Fiction. Boston: Houghton Mifflin Co., 1950.

Edel, Leon. The Psychological Novel: 1900-1950. New York: Lippincott, 1955.

Forster, E. M. Aspects of the Novel. New York: Harcourt, Brace and World, 1927.

Frank, Joseph. The Widening Gyre. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1963.

Freund, Philip. The Art of Reading the Novel. New York: MacMillan, 1947.

García Márquez, Gabriel y Mario Vargas Llosa. La novela en América latina: Diálogo. Lima: Carlos Milla Batres Ediciones y la Universidad Nacional de Ingeniería, 1967.

Gertel, Zunilda. La novela hispanoamericana contemporánea. Buenos Aires: Editorial Columba, 1970.

Gordon, Caroline, and Tate, Allen, eds. The House of Fiction. New York: Charles Scribner's Sons, 1950.

Grabo, Carl H. The Technique of the Novel. New York: Charles Scribner's Sons, 1928.

Hildick, Wallace. Thirteen Types of Narrative. New York: Clarkson N Potter, 1970.

Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid: Gredos, 1954.

Liddell, Robert. A Treatise on the Novel: Some Principles of Fiction. London: Jonathan Cape, 1953.

Lukács, Georg. Realism in Our Time: Literature and the Class Struggle. John and Necke Mander, trs. New York: Harper and Row, 1971.

---. Writer and Critic and Other Essays. Arthur D. Kahn, ed. New York: Grosset and Dunlap, 1970.

Mandel, Siegfried. Contemporary European Novelists. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.

Matthews, J. H. Surrealism and the Novel. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1966.

O'Connor, Frank. The Mirror in the Roadway. New York: Books for Libraries Press, 1970.

de la Peña, Carlos Hector. La novela moderna: su sentido y su mensaje. México: Editorial Jus, 1944.

Rodríguez Alcalde, Leopoldo. Hora actual de la novela en el mundo. Madrid: Ediciones Taurus, 1959.

Rodríguez Monegal, Emir. Narradores de esta América. Montevideo: Editorial Alfa, sin fecha.

Romberg, Bertil. Narrative Technique of the First-Person Novel. Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1962.

Sarraute, Nathalie. L'ere du soupçon. Paris: Gallimard, 1956.

Sosa López, Emilio. La novela y el hombre. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, 1961.

Souvage, Jacques. An Introduction to the Study of the Novel. Gent: E. Story-Scientia P.V.B.A., 1965.

Scholes, Robert, ed. Approaches to the Novel: Materials For a Poetics. San Francisco: Chandler Pub. Co., 1961.

Scholes, Robert y Kellogg, Robert. The Nature of Narrative. New York: Oxford University Press, 1966.

Uzzell, T. H. The Technique of the Novel. Philadelphia: J.B. Lippincott, 1947.

Van O'Connor, William, ed. Forms of Modern Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1948.

Varela, Benito. Renovación de la novela en el siglo XX. Barcelona: Ediciones Destino, 1967.

Walpole, Hugh, et. al. Tendencies of the Modern Novel. Freeport, New York: Books for Libraries Press, Inc., 1934. Reprinted 1967.

Wellek, René. Concepts of Criticism. Stephen G. Nicholas, Jr., ed. New Haven: Yale University Press, 1963.

Wellek, René y Warren, Austin. Theory of Literature. New York: Harcourt, Brace and Co., 1949.

West, Paul. The Modern Novel. London: Hutchinson, 1963.

MICHIGAN STATE UNIVERSITY LIBRARIES
3 1293 03196 0317