DOI: 10.24275/uama.7021.7544

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
UNIDAD AZCAPOTZALCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES MAESTRÍA

EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

ELEMENTOS DE LA PICARESCA EN *CASI EL PARAÍSO* (1956) DE LUIS SPOTA

TESIS

PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN LITERATURA MEXICANA CONTEMPORÁNEA

PRESENTA

JORGE GALLO GARCÍA

ASESOR

DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA

LECTORES

DR, JORGE ALBERTO RIVERO MORA
MTRO. FELIPE DE JESÚS RICARDO SÁNCHEZ REYES

ESTA INVESTIGACIÓN RECIBIÓ FINANCIAMIENTO DEL PADRÓN NACIONAL DE POSGRADOS CALIDAD DEL CONACYT

MÉXICO, D.F., A 26 DE ENERO DE 2016

AGRADECIMIENTOS

Querer enfocarse en una sola persona o una sola área, para agradecer dos años de la realización de esta maestría es una tarea más que difícil. La Universidad Autónoma Metropolitana en una entidad con vida propia, que cada una de los elementos que la conforman tienen una función específica para el buen funcionamiento de esta gran Institución, por lo cual, expresar mi agradecimiento sería una titánica labor.

Cada una de las partes que la conforma tiene algo que ver en la experiencia que viví durante este tiempo. Este trabajo de investigación es tan solo una pequeña retribución a una gran institución, de la cual me siento orgulloso de haber formado parte, y que siempre estará presente en mi vida personal más que profesional.

Mi reconocimiento y mi más profundo agradecimiento al Doctor Vicente Francisco Torres, quien creyó en mi proyecto, que me asesoró y compartió su enorme experiencia de vida académica no sólo conmigo, sino con esta primera generación, que con una enorme responsabilidad a cuestas fuimos la bases para el trabajo y empeño de próximos compañeros, ansiosos de incorporarse al mágico mundo de la investigación literaria.

Al maestro Felipe de Jesús Sánchez, quien a pesar de su carga de trabajo se hizo un tiempo para apoyarme como lector externo. A mis profesores Christian Sperling, Tomás Bernal, José Silvestre Revueltas, Blanca Estela López, Alejandro Ortiz, Alejandro de la Mora, Ezequiel Maldonado, Víctor Díaz Arciniega, y en general a toda la plantilla docente que sin duda, más que un grado académico me han dado una gran experiencia de vida y me ayudaron a ser una mejor persona.

A mis compañeros de generación, que gracias al trato cotidiano transformamos un grupo escolar en un verdadero equipo de trabajo; que traspasamos el ser simples colegas y compañeros a ser buenos amigos y colegas de profesión: Ana María Benítez, Isaí, Francisco, Mónica, Ismael, Fernando, Mauricio, Patricia, Yanira, Arturo.

En fin, intentar resumir en unas cuantas líneas el haber formado parte de una experiencia que me acompañará por el tiempo que me resta de vida es algo que como dice la publicidad: “no tiene precio”.

Con el corazón en la mano, gracias…

ÍNDICE

Introducción……..……...6

I.- La novela picaresca como subgénero literario.

1.1 Características de la novela picaresca……. 13

1.1.1 El pícaro como elemento central de la novela picaresca……..…. 23

1.1.2 El personaje del pícaro presente en *Casi el paraíso*……. 36

II.- Características de la Narrativa spotiana.

2.1 Luis Spota y su narrativa……. 38

2.1.1 Contexto histórico……...…...……..……45

2.1.2 Luis Spota, datos biográficos……...…...…..54

2.2 Elementos de la narrativa spotiana…….....…….66

2.2.1 El poder como tema central……...71

2.2.2 Historias circulares……74

2.2.3 Tiempo……..……77

2.2.4 Personajes…….....…...78

III.- Elementos picarescos en *Casi el paraíso*

3.1 El nacimiento del personaje……..……82

3.1.1 El descuido en la educación como inicio de la picaresca…….98

3.1.2 La aparición de personajes secundarios en el proceso de aprendizaje……108

3.1.3 El viaje, los amos y la fuga……..118

3.1.4 El auto y la cárcel…….126

3.1.5 El pícaro en México……..144

3.1.6 Teatralidad……..……..156

3.1.7 La Ciudad y su simbolismo……..173

Conclusiones……184

Fuentes consultadas……..……..….189

INTRODUCCIÓN

El inicio del género de la picaresca se remonta a España durante el siglo XV y tomó forma durante el XVI, época en que la Península Ibérica también se conformó como nación unificada. Los reinos católicos gradualmente fueron recuperando algunos sitios que permanecían en manos de los musulmanes, por lo que la población árabe y judía así como sus descendientes pasaron por un periodo de transición que en muchas situaciones fue violento y excluyente.

Ya con el poder político, los gobernantes católicos buscaron la manera de mantener al margen a los descendientes de árabes y judíos de toda actividad política, económica y cultural, así mismo se adoptaron medidas y políticas para despojarlos de sus riquezas. Durante este proceso histórico, la Iglesia Católica fue conformándose en un poder terrenal, mismo que mantuvo un férreo control social y de conciencia entre un enorme segmento de la población no sólo de España sino de gran parte de la Europa medieval.

Es en este marco histórico donde se concibe a la superioridad de sangre, de origen y de nacimiento, como medios para justificar que unos pocos detenten el poder y cuenten con privilegios y riquezas, contra una enorme mayoría de desposeídos que intentaban sobrevivir, muchas veces en actividades ilícitas, al filo o al margen de la ley, y en otras, empleándose como servidumbre al servicio de los nobles.

Como reflejo de esta condición social, la literatura caballeresca presentaba a personajes con los ideales que todo buen vasallo al servicio de un noble debía tener; valores como la valentía, el arrojo, una fe a prueba de todo tipo de adversidades, pero sobre todo obediencia y fidelidad al noble al que servía. La guerra y a la conquista eran vistas como la mejor forma de lograr un ascenso social. Conforme la cerrada sociedad

medieval comenzó un lento pero imparable tránsito a una sociedad donde el mercado y los mercaderes vieron en el dinero, el valor para lograr el tan anhelado ascenso social, actividades como la guerra y la hidalguía aunados a la creciente actividad comercial y la consecuente generación y acumulación de riquezas, fueron los medios al alcance que tuvo el individuo que anteriormente quedaba excluido de las cortes y de la alta sociedad, para tener los medios suficientes y pertenecer a éstas.

La literatura empezó a ver en la figura de individuos como los mozos y sirvientes, los soldados sin ejército o los hidalgos empobrecidos, a personajes inmersos en un mundo cerrado y excluyente, buscando la manera de colarse a las cortes y al mundo de los nobles, pero ya no por medio de la hidalguía, sino del ingenio y de conductas que si bien es cierto no eran del todo éticas, tampoco pueden ser consideradas como delincuenciales y fuera de la ley.

Desviaciones como el engaño, la usurpación de un cargo o título nobiliario, la teatralidad para aparentar lo que no son, la necesidad de estar en constante movimiento, de viajar y conocer diferentes lugares y personas, van a formar un nuevo personaje con el que la gente común y corriente se va a identificar y a considerarlo como uno de ellos: *el pícaro*.

La novela picaresca y su personaje principal fueron el reflejo del momento social y político que vivió España en uno de los siglos más importantes y dispares de su historia, el XVI; por un lado el lujo, la suntuosidad y la opulencia de su clase gobernante y de los clases altas, contra la miseria casi generalizada y un gran número de personas que no aceptaron el discurso de la Iglesia Católica donde la pobreza fue casi una virtud, y buscaron algunos medios no agresivos ni violentos para lograr un ascenso social.

Cabe mencionar que la picaresca no fue un tipo de novela que solamente se escribió en España, sino que el personaje desposeído y que buscaba por diversos medios incrustarse en una clase social a la que no pertenece también fue retomado pero con otros tintes en literaturas como la francesa y la inglesa. Mientras que en la primera tomó un rasgo discursivo, en Inglaterra fue una especie de justificación de un sistema político y económico que por medio del comercio y de la acumulación del dinero, demostró que el tan anhelado ascenso social era posible. Sin embargo el prototipo de personaje pícaro se arraigó en España, siendo éste bien recibido por la gente del pueblo pues, como ya lo mencioné, en base al ingenio y al engaño, pudo ridiculizar y burlarse de las clases altas, burguesas y nobles que la gente veía tan lejanos y en ocasiones ofensivos.

Debido al periodo de la colonia española en tierras americanas, el pícaro también fue retomado en las letras latinoamericanas pero con una variante: el pragmatismo. El pícaro latinoamericano dejó de lado la moral y el respeto hacia instituciones como la Corona y la Iglesia, siendo éste además de más cínico y amoral, más inteligente y comodino, pues demostró que en busca del bienestar propio todo se vale, tal como lo es la realidad en el gobierno y los arribistas, tan propios de nuestros países a lo largo de la historia.

El objetivo de la presente investigación es analizar algunos de los elementos de la picaresca, en la novela de Luis Spota *Casi el paraíso* (1956), así como aspectos de la risa que están presentes para reforzar al personaje del pícaro. A pesar que esta obra fue escrita durante la segunda mitad de la década de los cincuenta, época en la que la literatura mexicana pasó por un momento de urbanización, donde la Ciudad de México se volvió parte de la misma narrativa, *Casi el paraíso* muestra elementos de la picaresca tradicional, y del mismo modo que se utilizó a este personaje en el género hispano, en dicha obra también sirve para evidenciar y denunciar los lujos y

excentricidades de las clases altas, aunque en este caso, Spota lo hace como una sátira ácida en contra de los nuevos ricos surgidos después de la Revolución y gracias a los negocios realizados al amparo del gobierno.

Otro punto que resalto en la obra a analizar, son los sitios geográficos en que el autor desarrolla la trama de la misma y que nos remite a un velado simbolismo de sucesos que fueron característicos del periodo de gobierno de Miguel Alemán, como lo es el desarrollo de Acapulco como centro turístico, la urbanización de la ciudad de México o la vida nocturna de la capital.

Por su parte, la narrativa de Luis Spota ha recibido en muchas ocasiones — y creo que de manera visceral y un tanto injusta—, una serie de críticas por lo que consideran sus detractores como serias limitaciones en el manejo de adjetivos, en la estructura de sus diálogos, en la pobreza del lenguaje o en la poca profundidad de sus personajes, sin embargo *Casi el paraíso* es considerada como la obra mejor trabajada de este autor, novela que lo consagró como escritor, pero que sin embargo, por cuestiones extraliterarias no ha sido tratada en su justa dimensión.

Del mismo modo, considero que en cierta medida, Spota estuvo enfrentado a la crítica académica y canónica debido a la pugna de intereses que hasta nuestros días se dan entre la academia, con representantes dogmáticos, que se encuentran firmes en las altas cúpulas del poder y que de manera selectiva y a discreción aceptan a nuevos integrantes, siendo ellos quienes deciden qué obras son aceptadas en el canon, y por otro lado, el poder mediático y de autopromoción que tenía Spota dentro de los medios de comunicación. Spota, de una manera hábil supo manejar su imagen dentro de los medios, y por tal motivo tenía una manera exitosa el promoverse como escritor.

Por su parte, en *Casi el paraíso* retoma elementos de la picaresca tradicional como la usurpación de la identidad, la teatralidad en el comportamiento del personaje, el proceso de enseñanza o el nacimiento del mismo, y se apoya en elementos simbólicos como el uso del caballo, la comida y la bebida o la vestimenta, para crear una atmósfera de lujo y ostentosidad que cae en excesos y ridículos, pero como una forma de burlarse de los nuevos ricos, quienes ya no tienen el linaje y la educación, misma que eran pilar y presunción durante el porfiriato, pero que ahora son quienes tienen dinero y posición social.

Mucho se ha trabajado e investigado sobre la denuncia social dentro de la picaresca tradicional, lo que no considero como mensaje implícito en la misma; por el contrario, creo que la picaresca lejos de condenar y mostrar denuncia social por medio de la literatura, lo que hace es justificar al sistema pues muestra la forma en la que un individuo, armado sólo de su ingenio y habilidad, puede insertarse en una clase social que por nacimiento y origen, no le corresponde.

En *Casi el paraíso*, Spota deja de manifiesto que para muchos la Revolución fue un buen negocio, pues durante el porfiriato, el personaje de Alfonso Rondia estaba arriando una recua de mulas, sin embargo después de la lucha armada y de mantenerse fiel y obediente al régimen de gobierno emanado de ésta, pudo escalar tanto en el ámbito político como económico, demostrando que el pícaro latino, se adecúa a las circunstancias y logra además del ascenso social, el respeto de los demás por estar en el puesto y lugar que tiene, por actitudes o *desviaciones* que si bien es cierto éstas son cuestionables, para el lector latinoamericano también muestran parte de nuestra idiosincrasia, pues fue gracias a su ingenio que logró colocarse en una posición privilegiada, dejando de lado el origen y la sangre, tal como se hacía en la picaresca tradicional.

En esta investigación me apoyo en un análisis histórico del contexto donde surge la picaresca para fundamentar algunos de los rasgos ya mencionados, mismos que están presentes en la obra de Spota. Así mismo retomo el punto de vista de Soledad Loaeza, referente a la lectura que se debe de hacer a las obras y al universo spotiano. Esta investigadora considera que Luis Spota es un reflejo del momento político y social que se vivía y en el cual escribió y publicó gran parte de sus obras. Del mismo modo, considero que uno de los factores que influyeron para que Spota se convirtiera en uno de los escritores vivos más vendidos por muchos años, se debe a que estuvo presente en varios medios de comunicación, tomando en cuenta que además de un exitoso novelista ejerció el periodismo, siendo reconocido y seguido por mucha gente que lo veía como una voz crítica al sistema, por lo tanto compartían su punto de vista y de manera indirecta, se habían convertido en un público cautivo, mismo que compraba sus novelas apenas salían al mercado, tomando en cuenta que éstas contaron con grandes canales de distribución; las obras de Spota se encontraban en los supermercados y tiendas de autoservicio, siendo que esto no se daba con escritores contemporáneos, considerados como *escritores mayores*.

Por otro lado, analizo la crítica que se hizo ─y se sigue haciendo─ sobre varias de las obras de Luis Spota, y lo ha encasillado como un escritor menor; en dicho análisis he tomado en cuenta elementos extraliterarios que influyen tanto en la crítica contemporánea a la publicación de sus obras así como la que se ha realizado en los últimos años. Primero, considero que para realizar una crítica objetiva sobre la obra de Spota, ésta se debe entender como un reflejo de hechos sociales y periodísticos que estaban presentes en la memoria colectiva en ese momento histórico. Hechos y sucesos explotados gracias a la intuición que caracterizó su trabajo como periodista y como una figura importante en los medios de la época. Hay que tomar en cuenta que Spota fue

considerado como un exitoso *cazanoticias,* y por lo tanto sabía qué temas eran de interés general y por lo tanto tenían más posibilidades de tener ventas exitosas.

La investigación la baso además del análisis formal de la obra, en la situación que se vivió en México durante los años cincuenta y más específicamente en el sexenio de Miguel Alemán, periodo donde se da la institucionalización de la industria cultural como empresa de consumo masivo, con características propias del mercado simbólico y cultural, donde Spota va a formar parte de los productores de contenidos, de ahí que sus obras contaran con una estructura sencilla y atractiva para los lectores, de tal forma que investigadores de su obra como Sara Sefchovich, consideren la producción spotiana como "lectura de masas".

Por otro lado, hay también un simbolismo propio de la novela picaresca referente a los espacios urbanos. En la picaresca tradicional, grandes urbes de su tiempo como Madrid o Sevilla sirvieron como fondo donde se desarrollaba la trama de las obras, mostrando un bienestar aparente y más ilusorio que real; algo similar pasa con la Ciudad de México, cosmopolita, moderna y en constante transformación, sin embargo ésta prosperidad y bonanza que describe Spota durante el gobierno alemanista, también es un falso bienestar pues si bien es cierto que fue una década donde la ciudad cambió y se modernizó, este proceso fue caótico y excluyente, sin embargo ganó la simpatía de algunos autores que vivieron el llamado *Nacionalismo revolucionario* bajo una óptica un tanto parcial.

Capítulo 1.

1.1 Características de la novela picaresca

Durante la edad media, el pensamiento sobre una disposición divina que marcaba el dominio de unos pocos ricos sobre muchos pobres fue una manera de control social, que justificó la existencia de una clase dominante, misma que ostentaba un derecho de sangre y los privilegios propios que le brindaba el contar con un título nobiliario. Por su parte, la gran mayoría de la población europea sobrevivía dedicada a las labores del campo y la agricultura; individuos más que creyentes, fanáticos religiosos, aceptaron su destino y su pobreza fue sobrellevada con la promesa de tener una justa recompensa cuando murieran, en el Reino Celestial.

Dicho discurso fue hábilmente manejado por la iglesia, quien se valió de la pobreza de Jesús como un medio para que la gente promedio aceptara su realidad, y de esta manera mantener tanto la paz social como el *status quo* que permaneció durante gran parte de la edad media, principalmente en los cerrados gobiernos feudales, como el español y el portugués. Al respecto, Rossanna Fialdini escribe:

> La dicotomía de base establece que Dios simboliza la verdadera riqueza y el hombre, como su opuesto, la necesaria pobreza y así, no deja de ser interesante y conveniente que la iglesia católica construya su narrativa fundacional sobre una base socio-económica. Esta ideología de base funcionó como principio formativo regulador y represor para sustentar el poder hegemónico y "opero más bien en un sentido

> inmovilista: al objeto de desplazar la atención de las diferencias en la posesión férreamente mantenida de bienes materiales, se predicó su renuncia".[1]

Este discurso social manejado por los poderes fácticos representados por la nobleza y por el clero, manejaron a la pobreza y a la resignación como una "virtud" que los pobres tenían; es decir la pobreza era una virtud que acercaba al individuo a una especie de privilegio cristiano. La narrativa y el discurso literario no iban a ser la excepción; la literatura se convirtió en un reflejo de la sociedad de ese momento. Entonces el personaje de la novela caballeresca y de caballería no luchaba por dinero ni por fama y fortuna, sus intereses eran más bien espirituales y de obediencia al rey, y por ende a Dios. El propio Cid fue el reflejo de los valores de la época. Para Fialdini, El Cid, al ser desterrado, lo que además de representar la deshonra al ser expulsado del reino, lo privaban de sus tierras y de sus riquezas materiales, por lo cual debió comenzar nuevamente desde cero. Gradualmente Rodrigo Díaz gana batallas y obtiene botines, con los cuales además de pagarles a sus fieles, también da regalos y compra voluntades. Posteriormente, El Cid se convierte en una fuerza generadora de riquezas, mismas que comparte con el Rey Alfonso; de esta manera recupera lo perdido y gana fama, logrando codearse con la nobleza. La relación de dinero-poder-nobleza está presente en la temprana literatura de la edad media.

> Otro "protagonista" importante en la historia es el regalo: el Cid 'recupera' el aprecio del rey Alfonso a través de una campaña estratégica que se sustenta en el valor discursivo del regalo: cada vez que obtiene el gran botín en sus campañas contra los moros (excepto en la primera), envía al rey una cantidad de regalos extraordinarios en

[1] Rossanna Fialdini Zambrano, *"Poderoso caballero es Don Dinero". Reflexiones en torno al dinero en la literatura española medieval y renacentista",* en Fuentes Humanísticas. [Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco], *dossier*: "La piratería en América Latina". Año 20. II semestre de 2008. p-181-182. ISNN 0188-8900

> su valor/riqueza, regalos que obviamente el rey recibe con mucho agrado. Francisco Miranda descubre en esta construcción narrativo-valorativa la influencia del mundo árabe –con el cual el histórico Cid tuvo contacto estrecho-, en el que la riqueza material está íntimamente relacionada con el poder con el poder y el Regalo se constituye en una práctica de los poderosos, que puede rastrearse desde los tiempos pre-islámicos en la península arábiga.[2]

El hidalgo, el soldado y el aventurero aspiraban a que por medio de su compromiso y valentía pudieran colarse a la nobleza, a contar con un título que les permitiera estar por debajo del rey pero por encima del sujeto común y corriente. La guerra fue el medio por el que los plebeyos podían tener el tan anhelado ascenso social.

Entonces y bajo este orden social, el individuo no estaba totalmente condenado a la pobreza, a la subsistencia y al vasallaje; el mismo Estado permitía que por medio de las guerras de conquista y con su participación activa, el guerrero y su valentía fueran recompensados con tierras y con parte de los botines, pero sobre todo, con un título nobiliario. Aunque como ya lo mencioné, el soldado pudo convertirse en una constante fuente de riqueza y de ingreso para la nobleza, aunque ésta no lo acepte en ese estrecho y privilegiado círculo.

Sin embargo, conforme el comercio tomó importancia y creó una nueva clase alta y económicamente poderosa como la burguesía, además de enfrentarla a la nobleza, también dio paso al avance del dinero como medio de poder y de distinción. La riqueza material de individuos que no contaban con linaje ni con la distinción que traía el origen y la sangre permitió que el dinero fuera un elemento clave en el ascenso social.

[2] Fialdini, *ibid*., p. 180.

> Vemos aquí dos aspectos interesantes: por un lado su papel definitorio en el estamento nobiliario (dinero como condición sine cuan non de la nobleza) y por el otro, su poder como transformador social, que sin duda nos remite a los cambios cuantitativos y cualitativos que están viviendo y que presuponen una alteración en el imaginario colectivo. Aparentemente la posesión del dinero ya no es propiedad exclusiva de la nobleza: los "rudos labradores" también la poseen y esta posesión les permite acceder a la terrenal altura…[3]

El siglo XVI, en España fue de claroscuros. La conquista de tierras americanas y las riquezas extraídas de virreinatos como la Nueva España y el Virreinato del Perú permitió una corte rica, capaz de sostener y patrocinar a grandes artistas que le darían lustre a la Corona. *El siglo de Oro* permitió que España cultivara las artes, pero también provocó la creación de un espejismo de prosperidad y una economía ficticia; las inmensas riquezas americanas alimentaron el lujo y la excentricidad de los nobles acurrucados y arropados en las cortes, pero dejó en la mendicidad y en la pobreza a gran parte de la población. Miles de desposeídos buscaban salir de la Península para probar suerte en *Las Américas*, quienes no pueden escapar de una realidad miserable y mediocre pueblan las zonas urbanas de mendigos, de campesinos sin tierra, de soldados sin ejército o de nobles venidos a menos.

> La aparición en el siglo XVI, de una nueva novela "realista", posteriormente llamada picaresca, no se explica únicamente por el contexto social de un momento donde abundan la delincuencia y el vagabundeo. De haber sido así, bien hubiese podido surgir en cualquier otro país que no fuese España (Francia o Inglaterra). El hecho de que sea

[3] Fialdinni, *ibid*., p. 184.

> precisamente España donde se den las condiciones, significaría, pues, que las influencias predominantes más que económicas, fueron ante todo, culturales y sociales.[4]

Durante el *Siglo de Oro*, confluyeron dos corrientes del pensamiento que se vieron reflejadas en el arte: el Renacimiento y el Barroco. El primero no se presentó de la manera que lo hizo en Italia pero el segundo fue alimentado como un reflejo del poderío *del imperio donde nunca se pone el sol*. Es la novela picaresca la que le dio voz a los desposeídos y a los vagabundos. Surge el pícaro como personaje de una narrativa que descubrió, que no es necesario ser hidalgo ni valiente para escalar socialmente; sus armas no matan pero sí hieren y ridiculizan. Se vale del ingenio, de la mentira y el engaño para escalar socialmente, para comer y beber bien y en abundancia, para sacar provecho en beneficio propio, siendo una especie de justiciero popular, que abusa del abusivo, que desenmascara y satiriza.

Pronto el pícaro ganó simpatías y se transformó. Nació en España pero algunos de sus rasgos permearon a la literatura francesa, inglesa y alemana, con sus características muy particulares, lo mismo pasó en América Latina tras su independencia de la Corona Española. La novela picaresca en otros países también fue el reflejo del momento social que dichas naciones vivían,

En Francia, la picaresca fue tratada con más profundidad y critica; el género se volvió discursivo y el personaje, *El Marginal*, sustituyó al pícaro. Retomando aspectos de la ilustración, como es el relato de lugares exóticos como una manera de reafirmar al espíritu humano, la moraleja como enseñanza de vida y teniendo como punto más importante buscar la felicidad por métodos y hechos del hombre, *El Marginal* se volvió un personaje literario.

---

[4] Didier Souiller, *La novela picaresca*. Fondo de Cultura Económica. México. 1895. p- 15.

> Así la técnica de la novela picaresca encuentra su justificación y conformación a principios del Siglo XVIII, pero para servir a una visión del mundo radicalmente diferente a la de los españoles. A partir de ese momento, lo único que importa es el mundo que nos rodea, en el que el hombre intenta afirmarse por sus propios medios; surge una nueva moral que tiene como objetivo la felicidad humana.[5]

Por su parte, en Inglaterra, el pícaro reflejó el espíritu mercantilista y convirtió al pícaro en héroe; en un héroe que se desenvuelve y lucha en un mundo donde cualquier individuo es capaz de generar riqueza y ascender socialmente. A diferencia del español, el pícaro inglés no se burla de los poderosos, sino que se vale de su habilidad; ésta es usada para producir dinero, lo que es un fiel reflejo del capitalismo, donde todo individuo se encuentra en igualdad de circunstancias para salir de la pobreza. La novela inglesa reflejó aspectos distintivos, propios de su sociedad: religión protestante, individualismo, sociedad mercantil y el trabajo y el comercio como verdadera fuente de riqueza.

> En esta sociedad, donde todo el mundo *puede* enriquecerse, el tema del dinero es esencial: el optimismo inglés permite *el desarrollo de la novela de ascenso social,* pues ella no es un mito en Inglaterra. La nueva concepción del héroe, que debe forjar su destino tomando en cuenta las fuerzas económicas, *legitima el recurso a la picaresca:* el pícaro debe entonces luchar para sobrevivir en un medio que no sólo lo excluye moralmente sino también económicamente.[6]

Si bien es cierto que la novela picaresca nació en España, el personaje del pícaro No se encasilló en los moldes con los que surgió el género, sino que éstos se fueron adecuando

[5] *Ibid*., p. 113.
[6] *Ibid*., p. 155.

a las circunstancias sociales y políticas del tiempo y del espacio donde se generò la obra. Ramón Ordaz, escribe al respecto:

> El pícaro no es una entidad fija, sino más bien una entidad mutante cuya caracterización va a depender de esa "pluralidad de códigos culturales" en un "espacio social valorizado", como lo ha planteado Philippe Harmon. Se colige del estudio de la picaresca a la necesidad de acudir al contexto social, a los "horizontes semánticos" donde inscribe su teoría del inconsciente político Jameson, para quien, como hemos anotado, "toda literatura debe leerse como una meditación simbólica sobre el destino de la comunidad".[7]

Bajo esta óptica, el pícaro es retomado por la literatura latinoamericana pero con rasgos propios del proceso histórico y social que se vivieron en las nuevas naciones que lograron su independencia de España. Los nuevos países surgen como repúblicas, por lo cual ya no hay nobleza, sin embargo sí existe una camarilla que detenta en poder, para la cual el dinero y el ascenso social está vigente, y el individuo debe aprovechar su astucia para escalar socialmente, teniendo al dinero como elemento fundamental. El pícaro latinoamericano no es discursivo ni tampoco busca dejar una moraleja; el pícaro latino es pragmático y usa el ingenio, la trampa y el engaño como mecanismos para lograr su cometido, por lo cual es más cínico y desvergonzado que sus contrapartes europeas.

Por medio del engaño, la trampa y las traiciones, Mauricio Gómez Herrera, personaje de *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1911), del argentino Roberto Payró, logró salir de la mediocridad y anonimato de una pequeña provincia,

[7] Ramón Ordaz, *El pícaro en la literatura iberoamericana*. Colección Biblioteca de Letras. Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2000. p. 125.

para encumbrarse en el poder y codearse con el mismo presidente. Vale la pena cuestionarse, ¿qué es el pícaro entonces?, ¿un héroe?; ¿un antihéroe?; ¿un delincuente?

Como elemento de análisis narratológico, el héroe es en cierta forma el personaje principal de la obra literaria, sin embargo el pícaro –a pesar de tener esta característica dentro de la novela−, no puede ser considerado tal, pues éste no es virtuoso, tampoco refleja los valores de la época ni de la sociedad a la que representa. Respecto al héroe literario, Nicolás Casariego, escribe:

> Héroe, por extensión, es cualquier personaje principal de una obra literaria. Mostrar con cierta profundidad la tipología a través de la historia y presentar los ejemplos más destacados de la literatura requeriría un estudio cuya longitud excede la de un ensayo de estas características. Así, he preferido reducir el campo y entender héroe, en su acepción tradicional, como personaje que ha realizado una hazaña admirable para la que se requiere mucho valor y al antihéroe como un personaje que desempeña las funciones propias del héroe tradicional, pero difiere en su apariencia y valores.[8]

Adentrarme en la clasificación y definición de héroe, antihéroe o delincuente, además de necesitar un concienzudo estudio que me desviaría del objeto de investigación, me obliga a profundizar y por lo tanto a caer en digresiones, por tal motivo me quedo con las definiciones que al respecto hace José Antonio Maravall, quien considera que el pícaro más que encasillarlo en una categoría, éste es un personaje desposeído y desclasado, que se enfrenta a un mundo adverso y condiciones que están en su contra, sin embargo usa su ingenio además de valerse de *conductas desviadas* para conseguir sus fines.

[8] Nicolás Casariego. *Héroes y antihéroes en la literatura.* Colección Punto de Referencia. Grupo Editorial Anaya. Madrid. 2000.

Entre estas *desviaciones*, resaltan la mentira, el engaño y el fraude, además de tener conductas cuestionables como su gusto por el juego y el alcohol. Maravall abunda:

> Entiendo que esta última es la palabra clave: el pícaro, más que la riqueza, el linaje, la disposición sobre bienes y servicios, etc., lo que le atrae es el afán de tener éxito –y esto bien puede tomarse como una forma tipificada de desviación, en la que por otra parte resulta no menos alcanzar bienes y valores-. Esto provoca un alto índice de conducta divergente, lo cual, a su vez, puede estar producido por una estructura social fuertemente rígida.[9]

El pícaro se vale de la risa para burlarse y zaherir a los poderosos. La risa en todas sus categorías estéticas ha servido como una manera de externar el descontento y la frustración; ha sido un arma para corregir aberraciones, para reprimir y regañar, para exhibir las conductas escandalosas de una sociedad; la risa es un arma defensiva. La risa desmitifica y crea conciencia. En caso del pícaro, la risa va unida a las desviaciones propias de su conducta. El ingenio del pícaro lleva al humor, a la sonrisa, llega a la sátira, a la ironía y de una manera más ruda y directa, al sarcasmo.

> Desde el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán (1599) hasta la obra que marca la decadencia del género, *Vida y hechos de Estebanillo González*(1646), pasando por títulos como *La pícara Justina*, el *Marcos de Obregón*, *Alonso, mozo de muchos amos*, *Las aventuras del bachiller Trapaza* o *El diablo Cojuelo*, la novela picaresca pasea por nuestras letras su risa basada en el hambre, la burla, el engaño y la humillación del otro, risa que el gusto actual encuentra sin duda excesivamente cruel. El género es parodiado genialmente en *El Buscón* de Quevedo, espléndido en el uso del *humor negro* (véase la

[9] José Antonio Maravall, *La literatura picaresca desde la historia social*. Taurus Ediciones. Madrid. 1986. p. 435.

> carta que el verdugo escribe a Pablos sobre la muerte de su padre en el cadalso) o la risa carnavalesca. Si casi toda la picaresca es obra de judíos conversos, que buscan ridiculizar los valores de los cristianos viejos que les impiden ascender o integrarse socialmente -así la nobleza hereditaria y la idea de una virtud a ella conexa-, el joven Quevedo defiende precisamente los valores que el género atacaba, burlándose de las pretensiones nobiliarias del pícaro.[10]

Por su parte, la risa en la literatura mexicana también ha estado presente, pero al igual que en la española, ésta no es considerada como un género sino como un elemento; su presencia muchas veces no es del todo clara, sin embargo la risa no sólo es un elemento de la literatura nacional, sino un rasgo distintivo en muchos aspectos de la cultura nacional.

> La risa ha sido una presencia constante en las distintas esferas de la vida cotidiana en México. Ha sido una fuerza orientadora de los destinos de los géneros literarios, de los estilos y trayectos por donde ha corrido la práctica literaria. La variedad de los grados de presencia, procedimientos y tendencias de la risa es fundamental para definir el sentido ideológico y estético de una obra verbal. Su modo de aparecer o de ser excluida del discurso literario es significativo y puede ser una vía de entrada para estudiar el fenómeno literario.[11]

---

[10] Antonio José López Cruces, *Introducción a La risa en la literatura española*. [En línea].

[11] Martha Elena Murguía Zataraín, *La risa en la literatura mexicana*: *apuntes de poética*. Bonilla Artiga Editores. México. 2011. p. 14

1.1.1 El pícaro como elemento central de la novela picaresca

Tan solo al intentar definir al pícaro como palabra con un significado, nos encontramos con una disyuntiva pues la variedad de significados que se le da a este personaje que en realidad existió y que paulatinamente se hizo presente en la forma de vida española y posteriormente se incrustó como personaje central en la literatura, es complejo. Según Omer Freixa, citando a M Cavillac, el personaje del pícaro ya aparece en la literatura costumbrista del siglo XVI, pero una referencia clara se da en una crónica del siglo XVII, en 1636, donde el pícaro es retratado como bellaco, vago, un pillo. Se ve envuelto en un crimen, al darle muerte a un *caballero calificado*, el cual es asesinado en un asalto, al defender sus pertenencias; por este crimen cuatro individuos son condenados a morir en la horca, acusados de *capeadores famosos y ladrones*. La crónica relata la manera en que un hombre de bien, con nombre respetable y miembro honorable de la comunidad de Sevilla, fue envuelto, abusado y luego asesinado por sujetos de baja categoría social, viles y traicioneros, a los cuales se les denomina "pícaros".

El *caballero calificado* que en vida respondió al nombre de Don Jerónimo de Loaysa Triviño, *fue saliendo adocenado con pícaros*[12]. Referente al verbo *adocenar*, la edición veintidós del Diccionario de la lengua española, en línea, menciona: *Incluir a alguien entre gentes de calidad inferior. Volver a alguien mediocre o vulgar*[13]. Por lo tanto, el pícaro es un sujeto real y concreto, que es mala compañía y que su presencia es cuestionable y hasta detestable entre ciertos sectores de la sociedad, aunque la palabra "pícaro", aparece por vez primera en *El Guzmán de Alfarache*.

---

[12] Omer Freixa, *Estudio de la picaresca como fenómeno histórico y social de la España Moderna*. En línea https://redsafeworld.files.wordpress.com/2012/02/los-pc3adcaros-en-la-espac3b1a-del-siglo-de-oro.pdf (Consultado el 24 de mayo de 2014)

[13] Real Academia Española. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ªed.). Madrid, España: Autor . En línea. http://lema.rae.es/drae/?val=adocenar

> Para cerrar este punto y como simple introducción, aunque no haya acuerdo entre los filólogos, de todas formas ya se puede perfilar lo que implica el término "pícaro" con tan sólo apreciar que en 1525 esta palabra aparece con el sentido de "pinche" y veinte años más tarde significa "de mala vida". Al respecto, en 1726 el primer Diccionario de la Academia Española definía a este personaje como "bajo, ruin, doloso, falto de honra y vergüenza"[14].

Entonces partimos de que el pícaro es una figura real, reconocida y hasta repudiada en la sociedad de su momento, y que gradualmente tomará un lugar como personaje principal en la literatura. Los factores que influyeron en la creación de un género que se conocerá conforme su estructura evoluciona, como *picaresca*, son varios y diversos, por lo cual no se puede considerar a la picaresca como el reflejo de un momento histórico específico, ni como un género que se haya desarrollado como forma de expresión de una corriente o de una clase social.

Retomando la investigación de Freixa, él analiza varias hipótesis para llegar al origen del pícaro en base a los procesos históricos que se vivieron en España durante el periodo que como ya se mencionó, se sitúa en la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII. La primera lectura y a la que más peso le da, es la tesis que maneja Maravall, en el sentido de que los principales elementos que provocan el surgimiento del pícaro son la pobreza y la enorme desigualdad social, por lo cual y como mencioné, enormes grupos de jóvenes abandonan el campo para emplearse en las ciudades como servidumbre.

Una segunda tesis, es la de Michel Cavillac, donde sostiene que el personaje del pícaro surge como una respuesta contra el arraigado mito cristiano de la "pureza de

[14] Freixa, *op.cit.*, p.13

sangre", donde el hispano y cristiano están por encima del judío y del moro, aunque éstos sean conversos. Por lo tanto, la picaresca fue bien recibida entre estos dos sectores que aunque sean hispanos y cristianos, sufrieron la exclusión por ser conversos, por lo tanto, con el personaje del pícaro tuvieron una manera sutil de burlarse y tomar revancha contra "los puros de sangre". No se debe dejar del lado que muchos moros y judíos se dedicaron al comercio y por lo tanto tenían dinero y bienes materiales, por lo que gradualmente constituyeron la burguesía, misma que se enfrentó con la nobleza. En resumen, ricos o pobres fueron excluidos, en una sociedad que creó mecanismos para mantenerlos al margen del desarrollo económico y social que se daba en la península, y que beneficiaba a unos y a otros los dejaba afuera. Tanto Cavillac como Maravall, ven esta lectura en *El Guzmán de Alfarache.*

Una tercera lectura, menciona Freixa, la brinda Américo Castro, quien considera que el pícaro es *un resentido social*, que actúa así para vengarse de la clase dominante, misma que al igual que la tesis de Cavillac, ha creado los mecanismos para cerrar todas las rendijas posibles al grueso de la población para que ésta pueda ascender socialmente de una manera legítima y hasta pacífica, entonces bajo esta óptica, el pícaro es un resentido y la picaresca *una expresión del resentimiento social*.

Una cuarta lectura que encuentra Freixa es la que realizan diferentes investigadores marxistas, quienes intentan ajustar ─a fuerza y con calzador─, al pícaro como un personaje que representa "la lucha de clases"; de este modo, el pícaro lucha contra la opresión de los patrones quienes se agrupan para impedir que las clases bajas puedan acceder, primero a la clase media para después llegar a la clase alta. Considero que una lectura bajo estos preceptos, saca al pícaro de su contexto original y se cae en el anacronismo, pues en el siglo XVI y XVII, y más en España, no existe un modelo económico precapitalista que pueda justificar la existencia de elementos que se verán

hasta el siglo XVIII, con el desarrollo de la Revolución industrial como lo es el proletariado, el capital y la industria; mucho menos existía una conciencia de clases que permita sostener esta tesis. Sin embargo, lo rescatable de la visión marxista es que en cierto sentido sí hay una lucha de clases pero no proletarias, sino de supervivencia y de ingenio, dentro de una sociedad feudal, con pensamiento medieval, y donde hay unos pocos nobles y burgueses que concentran gran parte de la riqueza, y un grueso de pobres que sobreviven como pueden. Como lo mencioné con anterioridad, la Iglesia Católica fue parte del engranaje que permitió ver a la pobreza como una virtud cristiana, lo que justificaba la existencia de miserables que recibían ayuda y apoyo como parte de la caridad cristina, en forma de dádiva por parte de los ricos.

Considero que tanto la picaresca como el personaje que fue tomando personalidad y características propias que lo diferencian del *bufón* o del *tonto* dentro de los rasgos cómicos o de humor con los que se apoya este tipo de narrativa, éstas son de carácter sociales y culturales, lo que permite que el pícaro sea capaz de afianzarse, primero como personaje con un perfil definido y posteriormente poder contar con rasgos propios que le permitieron desenvolverse en otros contextos y en otro tiempos, saliendo del paisaje de la España renacentista y barroca, que fue el momento donde evolucionó. Al respecto, Souiller escribe:

> La aparición, en el siglo XVI, de una nueva novela "realista", posteriormente llamada picaresca, no se explica únicamente por el contexto social de un momento donde abundan la delincuencia y el vagabundeo. De haber sido así, bien hubiese podido surgir en cualquier otro país que no fuese España (Francia o Inglaterra, por ejemplo). El hecho que sea precisamente España donde se den las condiciones, significaría, pues, que las

> influencias predominantes, más que económicas, fueron ante todo, culturales y sociales.[15]

El primer elemento que explica la evolución a la novela picaresca es precisamente el uso del dinero y el poder que el tenerlo trae por consecuencia. La relación que se da entre dinero-riqueza-poder, muestra que los privilegios que brinda el origen y la sangre ya no son determinantes para que un individuo pueda tener acceso al prestigio social y a las canonjías que esto permite. La honra y la virtud van quedando gradualmente en segundo plano y el ascenso social ya no se obtiene por la guerra y por las conquistas de tierras que sirven para engrosar la hacienda real, ahora se da por medio del comercio; el rico no sólo cuenta con un título nobiliario que lo legitime, ahora y aunque no cuente con él, teniendo dinero se logra empotrar en el poder político; la literatura refleja estos cambios sociales que se dan de manera lenta pero constante y quedan grabados en el colectivo e imaginario popular.

> Algunas de las obras presentadas se remontan a la Edad Media, como es el caso del *Poema del Mío Cid* (anónimo), obra en la que se resalta especialmente la relación entre la riqueza material, el poder y la guerra, también encontramos dinero y riquezas en algunos de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, amén de que en esta obra podemos ver como se articula la ficción hegemónica entre los ricos y los pobres. De la Baja Edad Media encontramos igualmente el *Libro del Buen Amor*, de Juan Ruiz, quien lamenta el papel preponderante del dinero en la sociedad y de alguna manera anuncia la temprana modernidad; en este periodo hemos tenido la oportunidad no sólo de encontrar dinero, sino además de poder revisar algunos de los importantes cambios

[15] Souiller, *op.cit.*, p.15.

> que se dieron en el Renacimiento, particularmente en la obra *La Celestina*, de Fernando de Rojas y posteriormente en *El Lazarillo de Tormes* (anónimo)[16].

A diferencia de los cambios industriales y comerciales que se vivieron en Inglaterra, en España no se dio un paso gradual del feudalismo a una sociedad mercantil y precapitalista; la península Ibérica y los diferentes reinos que en ella existían, en pocos años vivieron tres acontecimientos que marcaron el rumbo histórico hasta cierto punto brusco y sin el tiempo suficiente que se necesitaba para madurar.

En 1469, con el casamiento de Fernando de Aragón e Isabel de Castilla se inició la unificación de España y el paso a la reconquista de territorios en manos de los moros. En 1492 cayó Granada, último reducto árabe además por accidente se dio el descubrimiento de América, lo que abrió la puerta para sentar las bases de un gobierno rico y fuerte, además de iniciar la conquista de las nuevas tierras.

> Debido a este crecimiento tan repentino, España quedará profundamente marcada por el sello de la mentalidad medieval: la conquista es la prolongación, desde el punto de vista histórico, de la "Reconquista"; los valores guerreros se anteponen a las tareas económicas y pacíficas, los valores militares gozan del máximo prestigio. La preservación de los métodos y las estructuras sociales y mentales de la Edad Media contribuyó en gran medida, a impedir que España se adaptase al capitalismo naciente. Asimismo, constituyó una de las causas de la rápida decadencia, perceptible ya desde finales del siglo XVI, cuya atmósfera es inseparable de la sensibilidad picaresca.[17]

Con una corte rica gracias a los metales preciosos que llegaron de América, se lograron financiar academias que a la postre permitieron el desarrollo uno de los periodos más

[16] Fialdinni, *op. cit.*, p. 177-178.
[17] Souiller, *op. cit.*, p. 16.

importantes en la cultura hispana: *El siglo de oro*. Sin embargo, la condición social de muchos individuos que quedaron al margen de las riquezas fue adversa, miles de individuos se dedicaron al vagabundaje debido a que la vida en el campo de hizo cada vez más difícil, por lo cual los caminos a las ciudades se infestaron que personas, muchos de ellos jóvenes, que buscaban la manera de sobrevivir, y que en cierta medida lo lograron desempeñando oficios como el de mayordomo, el de peón o el de sirviente.

Concluyo entonces que el pícaro es un reflejo de una sociedad fuertemente marcada por la posición social de sus integrantes: unos pocos ricos que gozan de los privilegios que permite el dinero y una gran capa social baja, que permanece al margen de los beneficios que traen las riquezas americanas y las rentas de la monarquía; entonces vale la pena preguntar ¿la picaresca en una novela de denuncia?

No. Por el contrario, la picaresca más que denunciar la situación que se vive y buscar la manera de revertirla, justifica al sistema imperante y crea un personaje de clase baja y lleno de los males propios de la miseria, que sin caer en el bandolerismo pero con una personalidad *desviada*, se enfrenta a un mundo adverso y con una actitud cuestionable logra salir adelante, incrustándose en el mismo seno de los personajes a los que critica; el pícaro convive, engaña y saca ventaja del sacerdote, del terrateniente, del comerciante abusivo, del rico ocioso o del noble con doble moral.

Las desviaciones del pícaro lo enfrentan con la clase social opuesta que también muestra una conducta cuestionable como el ocio, la avaricia, el ser comodino o el querer sacar ventaja del pobre, del iletrado, del abusado. Entonces la picaresca es una forma de confrontar a dos individuos igual de ruines, desviados y cuestionables pero con diferente estrato social; el amo rico contra el pícaro pobre; ambos igual de bajos y amorales; por lo tanto cada quien se encuentra defendiendo su postura y sus intereses

Cabe mencionar que la intención de la presente investigación no tiene como objeto hacer un recuento de la novela picaresca como género, sino analizar los elementos que forjan la personalidad y las conductas del personaje literario que va a estar presente en diferentes momentos de la narrativa universal. Conductas o *desviaciones* como les llama Maravall, que se hacen presentes en diferentes movimientos literarios y en distintas épocas. Tal es el caso del personaje creado por Luis Spota, en *Casi el paraíso*, el granujilla Amadeo Padula, que gracias a una serie de hechos casi fortuitos, posteriormente se ve convertido en un noble italiano, El Príncipe Ugo Conti. Sobre la personalidad del pícaro, Maravall escribe:

> El pícaro es un pobre, pero en ocasiones lo deja de ser; el pícaro es un vagabundo pero no es sólo un vagabundo, y lo es de otra manera diferente de la se que venía siéndolo; el pícaro es un desvinculado, pero no acaba de perder sus lazos; el pícaro es ladrón, pero no sólo se queda ahí; el pícaro es un candidato a medrar, pero la frustración le derriba y nos pone de manifiesto entonces otros aspectos de su desvío; el pícaro cuenta escasamente con la pulsión erótica, pero, además la instrumentaliza para otros fines. El pícaro es empujado por una tendencia a la pragmatización del comportamiento con personas y cosas, desprendiéndolas de sus puestos y de la consideración debida en el grupo de los integrados e, incurso en insuperable anomia, los confunde en planes de aprovechamiento que no le corresponden. Es insalvablemente una prueba de gran desbarajuste social.[18]

Otro de los aspectos determinantes en la personalidad del pícaro es la juventud. El pícaro es joven y se enfrenta al viejo posicionado en la sociedad. El simbolismo presente en esta pugna muestra las nuevas ideas que no tienen eco en la sociedad

[18] Maravall, *op. cit.*, p. 10-11.

medieval cerrada, y un grupo que no encuentra incrustarse en ese modelo imperante desde siglos atrás. El pícaro usa sus mañas para penetrar a ese universo inmóvil.

Las dos corrientes que predominaron en la evolución de la picaresca española hacen referencia a lo ya establecido; por un lado, la primera etapa del Siglo de oro es el renacimiento, una vuelta al pasado grecolatino, que si bien es cierto le dio un papel central al espíritu humano, también es cierto que las formas en la se permeó en las actividades artísticas no buscó ni experimentó una renovación, más bien fue la consolidación del pasado. Por otro lado el barroco, con su estilo excelso y rebuscado intentó reflejar la grandeza de la España imperialista. El lenguaje culto, sus referencias grecolatinas y su espíritu científico también dejaron de lado a esa gran masa de jóvenes anónimos que no encontraban voz en una sociedad inmóvil. Las tres obras más representativas de la picaresca hacen referencia a la figura del joven y su enfrentamiento con formas caducas pero hasta el momento inamovibles. Maravall escribe al respecto:

> Es de sobra sabido que el *Lazarillo* empieza por un enfrentamiento joven-viejo, en el que no sólo aquel impone su simpatía, sino que con un atractivo de inocente animal ferino sale adelante con su habilidad, con sus recién estrenadas artes del engaño, con su vital resistencia en la lucha por la vida. En el *Guzmán* se repiten repulsas y denuestos contra la vejez, hay declamaciones sonoras contra esta última más duras, cuando, como en ciertos casos se da, puede observarse una negación a aceptarla y un afán por disimularla, ya que esto puede, por contraste, enseñar la buena estampa de la juventud. La "sangre nueva" que a Guzmán se le reconoce no quiere decir más que sangre joven, corta en años.[19]

[19] *Íbid*., p. 458-459.

Caso similar sucede con la pícara Justina, la juventud, la gracia y el atractivo propio de la edad son elementos que resaltan en este personaje. Es precisamente la juventud y el brío que tiene el pícaro como personaje central que marcan algunos de los elementos más significativos de la literatura picaresca. Los personajes jóvenes tienen la fuerza y las ansias de conocer el mundo, de abandonar sus lugares de origen para probar suerte, para vivir la aventura. De ahí que el pícaro se dedique al viaje, al vagabundeo donde conoce gente y se emplea. En una persona con mayor edad y con compromisos ya adquiridos como lo puede ser el matrimonio, el tener que sostener económicamente a una familia o simplemente el mostrar un sentido de arraigo y pertenencia a la tierra, difícilmente, el personaje abandonaría su lugar de origen para irse a la aventura.

Miguel de Cervantes Saavedra, en *Rinconete y Cortadillo* (1613), deja de manifiesto la juventud, la vitalidad y el vagabundeo de los personales principales. Pedro del Rincón y Diego Cortado, son dos jóvenes que ubicamos entre los catorce y quince años de edad, misma que en nuestros días podemos tomar como adolescentes, sin embargo para la época en que fueron escritas las *Novelas ejemplares*, la edad de los personajes es el promedio en que los jóvenes se independizaban de los padres, justo para empezar sus andanzas y aventuras. Por otro lado, Cervantes utiliza los despectivos "ete" e "illo", para denotar que aún con sus habilidades para el hurto y la capacidad para sobrevivir en base a sus propios medios, ambos aún son jóvenes e inexpertos, que actúan más por impulso que usando la razón. Pedro del Rincón se conoce como *Rinconete,* y Diego Cortado, como *Cortadillo*.

La juventud que al principio de la obra pude ser vista como una virtud, como algo benéfico que le da ventaja al pícaro sobre el amo, conforme se desarrolla la historia también hace que éste caiga en errores propios de la edad, como lo puede ser la necedad, la soberbia, el no aceptar consejos. El pícaro planea y todo parece salir tal

como lo espera, sin embargo de ahí es donde se deriva la moraleja que muchas de estas obras guardan. El personaje parece que ya consiguió lo que tanto anhelaba, que por fin podrá dejar la vida errante para asentarse en un lugar, pero sobre todo que le permita tener el modo de vida que anhela, ya sea por medio del fraude, de la adquisición de bienes que le permitan la estabilidad, o bien por medio del casamiento con una mujer de clase superior, con quien compartirá su vida además de lograr el ascenso social que busca. Sin embargo cuando todo parece que sucede tal cual lo tiene planeado, la historia presenta hechos que no se tenían contemplados llevando a que el pícaro sea descubierto y termina la farsa, dejándolo nuevamente en la miseria, exhibiéndolo como un truhan, un usurpador, por lo cual la picaresca parece ser una historia cíclica, que vuelve al mismo punto donde comenzó.

Otro de los aspectos que refleja la juventud del personaje es que muchas de las historias son narradas en primera persona, lo que le da cierta importancia a un individuo que parece no tenerla, sin embargo sus relatos son ricos en aventuras y en hazañas. El pícaro aún joven, narra su vida, sus andanzas, aventuras y desventuras.

> En *El Lazarillo* establece desde el comienzo lo que será la condición esencial de la novela picaresca: la autobiografía ficticia, reforzada en este caso por la dedicatoria a un poderoso que desea de escuchar la pintoresca historia de su protegido (*cf.* Introducción). Es, pues una narración *a posteriori*, lo que implica una recomposición y un sentido en el relato, o sea, una significación y una orientación.[20]

La picaresca mexicana tiene en el Periquillo Sarniento (1816), la principal obra de este género. Escrita por el periodista y escritor liberal Joaquín Fernández de Lizardi, *El pensador mexicano*, durante el siglo XIX y justo en el proceso de la lucha por la independencia del entonces virreinato de la Nueva España, relata las aventuras y

[20] Souiller, *op. cit*., p. 16.

desventuras de Pedro Sarmiento, mismas que se dan en varios sitios públicos del virreinato, lo que muestra que el género en la Nueva España también es una novela urbana, llena de simbolismo en sus espacios citadinos, sin embargo más que ser una novela picaresca tradicional, la obra refleja el ideal de la nación, de la sociedad y los valores que se tenían y se esperaban para el nuevo país independiente. La obra es más bien una metáfora donde de manera forzada y hasta artificial, el personaje principal se inserta en las diferentes clases sociales que conformaban el virreinato, de ahí que el discurso que hay en la novela refleje, critique y exponga las injusticias que no serían aún por la dominación de una clase social sobre otra, más bien por la jerarquía se vivía en el momento de una sociedad dividida en castas, por su origen y nacimiento, tal como lo señala Maravall en su extensa obra.

> En la novela, como ya dijimos, se refleja un proyecto de educación moral y civil por medio de una construcción metafórica. La representación de este proyecto se da por la utilización de un personaje que, en su recorrido por una serie no casual de espacios públicos y privados que constituyen la cotidianeidad virreinal, desmonta un sistema de signos, en este caso se trata del orden semiótico de la *ciudad colonial* y de la *ciudad letrada*.[21]

Ya en la picaresca mexicana del siglo XX, *La vida inútil de Pito Pérez* (1938), de José Rubén Romero retoma la estructura de la picaresca española, creando un enorme vínculo de simpatía entre el lector y el personaje. Jesús Pérez Gaona, un pintoresco borrachín cuenta sus andanzas por varios pueblos de los estados de Guanajuato y Michoacán. Es un interlocutor de nombre desconocido quien se interesa en escuchar las

[21] Aileen El-Kadi, *Utopía nacional, reforma y represión en el Periquillo Sarniento*. En línea. http://spanish.colorado.edu/sites/default/files/images/stories/pdf/colorado_review_pdfs/Volume_2/002002Elkadi.pdf (Consultado el 15 de marzo de 2014)

andanzas de un tipo fresco, amoral, contrario a las formas morales y sociales del México revolucionario y post-revolucionario, que aún tienen mucho de la rígida sociedad porfirista.

Jesús Pérez Gaona estuvo tan desposeído que hasta el nombre perdió; tomó el mote de *Pito* pues en su niñez fue tan pobre que nunca tuvo un juguete, motivo por el cual fabricó una flauta de carrizo, misma que tocaba por horas, rompiendo los nervios y la paciencia de los vecinos.

En una historia contada en primera persona, Pito Pérez narra su vagabundeo por diferentes pueblos, sus trabajos temporales, los cuales tiene que dejar de manera inesperada, sus amores y desventuras; pero siempre viviendo al día, llevando consigo las únicas posesiones que son las ropas que lleva puestas, lo justo y necesario para sus constantes cambios de residencia. No obstante que *las desviaciones* del personaje, sus trampas y artimañas son cuestionables, crea simpatía, cae bien y se vuelve popular. En el caso de *La vida inútil de Pito Pérez,* se hicieron tres versiones cinematográficas, siendo estas comercialmente exitosas, dándole peso a las andanzas y a la manera chusca en la que el personaje sale al paso de los problemas que él mismo se busca.

Dos de estas adaptaciones al cine tuvieron como personaje central a cómicos, lo que refuerza la sátira y la crítica social pero de una manera jocosa, cabe mencionar que los protagonistas contaron con gran capacidad histriónica para ejemplificar la astucia y comicidad del pícaro. La primera versión filmada en 1944, respeta el nombre original de la novela, *La vida inútil de Pito Pérez,* tuvo en el papel principal a Manuel Medel, ex pareja cómica de Mario Moreno "Cantinflas". La segunda versión (1957), tuvo como personaje principal a Germán Valdés "Tin Tan". En ambas cintas, el papel del pícaro es bien recibido entre los espectadores quienes ven a éste como parte del mismo pueblo; un personaje que sin más armas que el ingenio muestra la manera de sobrevivir en un

mundo hostil y adverso. Finalmente la tercera versión fue realizada en 1970, con el papel estelar interpretado por Ignacio López Tarso, lo que cambió el concepto anterior, dando un tono más reflexivo y discursivo al personaje principal.

1.1.2 El personaje del pícaro presente en *Casi el paraíso*.

En el extenso trabajo de José Luis Maravall, analiza los elementos y los momentos históricos que existen durante el surgimiento de la novela picaresca en el siglo XVI, las conductas cuestionables que tiene este personaje literario para salir de la miseria e intentar por todos los medios insertarse en las clases acomodadas, donde el hambre y la necesidad no existe y es precisamente a lo que aspira el pícaro.

Sin embargo y como lo mencioné, el pícaro latinoamericano guarda ciertas semejanzas pero también hay diferencias con el pícaro tradicional de la literatura española. En el caso particular de México, el pícaro es bien recibido por los lectores pues el pueblo común y corriente se siente identificado con éste, lo ve como parte del mismo, que sin usar medios violentos, sólo con la astucia y con el ingenio puede sacar provecho para beneficio propio, lo cual de alguna manera, representa una manera de vengarse y de desquitarse de las injusticias con las que actúan algunos miembros de las clases altas.

Estas características quedan de manifiesto en *Casi el paraíso*, donde más que buscar e intentar una enseñanza, lo que Spota hace es evidenciar y burlarse de una situación que era un secreto a voces, como lo fue la corrupción y el enriquecimiento de unos pocos cercanos al gobierno durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés. La enseñanza queda en segundo plano, sin embargo está implícita dentro de la obra; del mismo modo que la picaresca tradicional, donde los espacios urbanos tienen un enorme

simbolismo, en la obra, éste hace referencia a la modernización y a la urbanización que vive la ciudad de México en los años cincuenta.

Finalmente y como lo fue cada una de las obras citadas, *Casi el paraíso* es un reflejo del momento social e histórico que Spota como autor vivió; retoma algunos elementos de la picaresca para crear una sátira ácida y directa contra un pequeño grupo enquistado en el poder, quienes se aprovecharon de su posición privilegiada para enriquecerse precisamente a expensas del gobierno al cual servían.

Cabe mencionar que una de las premisas con las que muchos de los caudillos que participaron en diferentes momentos de la historia, sentían que la Nación tenía una enorme deuda con ellos por los servicios prestado, de ahí que su enriquecimiento lo hayan visto como una manera de responder y retribuir los mismos, de ahí que sus negocios y sus fortunas fueran moralmente legales y a la manera de pago, dejando a un lado las cuestiones éticas y morales.

Capítulo 2

2.1 Luis Spota y su narrativa

Mucha de la crítica que tradicionalmente se ha realizado sobre la narrativa de Luis Spota ha sido llevada a los extremos, siendo ésta favorable tomando como punto de partida su gran agilidad narrativa y descriptiva, el tomar temas actuales que se encontraban presentes entre la gente, o la facilidad y empatía que existía entre el lector y una lectura sencilla y sin muchas pretensiones; elementos que le permitieron mantenerse por varios años como el autor mexicano vivo más leído, y con gran aceptación entre un gran número de lectores que veían en las obras de Spota, un reflejo del momento político que se vivía; una voz autorizada que desde los medios comentaba y criticaba, y que en el plano literario creaba una historia fácil de entender y con una enorme similitud entre la realidad cotidiana y la obra literaria.

Por el contrario, sus detractores consideran a la narrativa spotiana como limitada, con errores garrafales en los adjetivos utilizados y con diálogos que no corresponden a la personalidad y al contexto en que el autor sitúa a sus personajes. Spota, para muchos no entra en la academia ni en los estudios literarios serios; es considerado un escritor menor, un creador de best seller, de temas escandalosos o bien, ha sido catalogado como un escritor de estado, una especie de voz narrativa del régimen priísta, que usó su agilidad y facilidad en la narración, a las mismas letras para justificar los abusos y las corruptelas del gobierno. Incluso ha sido atacado por situaciones extraliterarias como lo son la amistad personal que tuvo con expresidentes como Miguel Alemán Valdés o Luis Echeverría Álvarez, o por su paso al frente de la Comisión de Box y Lucha del Distrito Federal. La crítica con Spota ha sido en muchas veces visceral, más que formal.

Lo cierto es que algo tuvo la escritura de Spota para lograr ventas y rediciones de muchas de sus novelas. Al respecto Ignacio Trejo escribe:

> Luis Spota (México, DF, 13 de julio de 1925-20 de enero de 1985) es un caso extraordinario de la literatura mexicana, porque sin estar suscrito a un grupo determinado se convirtió en uno de los narradores más leídos; no tenía siquiera representante, y sin embargo sus novelas fueron traducidas a más de veinte idiomas; en México, la mayor parte de ellas se reimprimía cada año en un promedio de cien mil ejemplares. ¿Cómo fue posible? Sin duda, debido a su participación constante en los medios periodísticos, impresos y electrónicos.[22]

Para poder explicar el fenómeno de Spota en las letras nacionales, además de analizar las obras en su contenido y estructura, también resulta indispensable tomar en cuenta ciertos aspectos extraliterarios –que la crítica canónica no los considera pues *el texto habla por sí mismo*-, ya que ayudan a entender el contexto y el momento histórico en que éste escribió, como lo son: el papel destacado que tuvo dentro del periodismo durante cuatro décadas, siendo en dos de ellas cuando se convirtió en una figura de respeto, con juicios de valor que pesaron dentro de la prensa nacional. La amistad y cercanía que tuvo con políticos de peso le permitieron tener información de primera mano, pero sobre todo, Spota contaba con algo que no se aprende en las universidades, sino que es algo innato, que distingue y separa a los reporteros de los buenos periodistas, el llamado *olfato periodístico*, es decir la intuición para saber qué hecho se puede convertir en noticia, de interés general y sacar provecho del mismo; este aspecto se ve reflejado en varias de sus novelas, donde Spota retoma hechos que en su momento

[22] Ignacio Trejo. *Los muchos Méxicos de Luis Spota*, Revista de la Universidad. En línea. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7810/pdf/78trejo.pdf (Consultado el 15 de abril de 2014)

interesaron al gran público y que él aprovechó para escribir una historia amena, fácil de leer y sin muchas pretensiones.

Entonces, para poder entender la obra de Spota como un todo y no sólo los aspectos estructurales y lingüísticos que forman determinado texto, es necesario tomar en cuenta el momento histórico que en que le tocó escribir y por lo tanto entender el contexto y cotexto de los lectores que consumieron su material. De ahí a que haya diferentes puntos de vista –y en ocasiones encontrados─, entre la crítica canónica, que considera al texto como una unidad independiente y que en su propio cuerpo se encuentra el objeto de estudio, y la visión de la sociocrítica, que busca en elementos extraliterarios, aquellos que auxilian y completan el estudio y entendimiento de una obra determinada. De este modo se forma una estrecha relación entre sociedad-obra-momento histórico y lector, por lo cual, el crítico de la actualidad tiene una visión diferente al del crítico del momento en que la obra en cuestión fue publicada.

Referente a este punto, Helena Beristaín en *Análisis e interpretación del poema lírico*, escribe:

> La relación de la obra con su cultura y la historia de la época contemporánea de su autor, parte del modo de ser de la obra misma, del modo que como está construida para significar lo que significa y, atravesando el modo del ser del sujeto de la enunciación (visto como producto de una sociedad dada, en una época dada), relaciona los elementos estructurales intratextuales con los elementos extratextuales cuya pertinencia se ve revelada por el análisis. Como resultado, la obra de arte queda caracterizada y queda ubicada, vista en su totalidad, como un signo cuya significación cabal sólo se manifiesta cuando es observado dentro del conjunto de los otros signos, lingüísticos y no lingüísticos, artísticos y no artísticos de su tiempo.[23]

[23] Helena Beristaín. *Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM. México. 2004. p-19-20.

Tomando en cuenta que el lector de Spota tenía la percepción de un Estado corrupto, de abuso de autoridad, de despilfarro, y otros vicios del gobierno, además de ver a Spota como un periodista de éxito, que daba un punto de vista *desde adentro* pues conocía el intrincado mecanismo de la política en ese momento histórico, daban por hecho que la narración estaba apegada a la realidad y que los personajes ficticios correspondían a la misma realidad que se vivía; por tal motivo considero que ese lector, de alguna manera se sentía participe de la historia real, no de la realidad alterada en la ficción, y de ahí el éxito en ventas..

Otros aspectos que creo, no influyeron en su narrativa pero sí en el público para que escribió se relacionan a su vida personal, como lo fue el ser pareja sentimental de la actriz cinematográfica Elda Peralta, lo que le permitió tener contacto con gente relacionada al cine y al teatro; hay que tomar en cuenta que Spota también escribió para cine con buenos resultados comerciales, en cintas como *Flor de sangre* (1950), o *En la palma de tu mano* (1950). De igual manera, el roce con estrellas cinematográficas, políticos de primer nivel permitieron que su nombre estuviera presente en los medios de comunicación, mismos de los cuales sacó provecho como periodista al poder tener un gran público cautivo, que lo consideraba un crítico y líder de opinión. Ese público que lo leía en la prensa, lo escuchaba en la radio o lo veía en televisión, compartía su punto de vista y, cuando salía a la venta una novela suya, de manera inconsciente también se convertía en sus lectores, *sus lectores, su público,* como se refiere Ignacio Trejo.

> Por último, una anécdota: cuando, bajo las órdenes de Gustavo Sáinz, trabajé en la Dirección de Literatura del INBA, se me ocurrió proponerlo para que presentara su entonces novela más reciente, *Mitad oscura*, algo inaudito porque él, Spota, detestaba tales actividades.

> No obstante aceptó la invitación, y la Sala Manuel M. Ponce lució atiborrada: estaban ahí *sus lectores, su público*: ingenieros, médicos, arquitectos… de todo, menos escritores: brillaron por su recelosa ausencia. Y él estuvo feliz.[24]

Para finalizar, sobre la relación y puente de empatía entre escritor y lectores, Al respecto Conde Ortega escribe:

> Y hay algo más que frecuentemente se pasa de lado. El oficio narrativo de Luis Spota seguramente es resultado, amén de la práctica periodística que "suelta la mano", de ese otro oficio tan necesario para cualquier escritor: el de lector. Sin mucho trabajo se puede advertir el gusto por la novela del siglo XIX, particularmente en el manejo del clímax narrativo, en esa suerte de suspense, abrevado seguramente lo mismo en la novela de folletín que en la policiaca y el thriller estadounidense. Y los clásicos de la literatura universal.[25]

Por otro lado, también es necesario analizar el papel que ha tenido la crítica en la producción y clasificación de la literatura. La crítica canónica, en la mayoría de las veces se basa en preceptos y percepciones cerradas y rígidas, motivo por el cual, autores que se salgan o no cumplan con los parámetros que ellos mismos han fijado, siendo las academias y los decanos tanto en la investigación quienes marcan los cánones y los elementos que un autor debe seguir para contar con su voto aprobatorio y que dicho autor sea considerado como “de calidad”, seguramente será calificado de una forma negativa. Al respecto, Frank Kermode, escribe:

> Existe una organización de la opinión que puede tanto favorecer como inhibir el modo personal de hacer la interpretación, que prescribirá qué puede ser legítimamente objeto

[24] *Íbid.*, p.42.
[25] José Francisco Conde Ortega. *Luis Spota: México sigue siendo casi el paraíso*. Tema y variaciones de literatura, número 20, primer semestre 2003. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2003. p. 216.

de un escrutinio interpretativo intensivo y determinará si un acto de interpretación debe ser considerado un éxito o un fracaso, si deberá ser tenido en cuenta o no en futuras interpretaciones lícitas. El medio de estas presiones e interpretaciones es la institución.[26]

Como lo mencioné con anterioridad, gran parte de la crítica a las obras de Spota se basó en hechos extraliterarios, así mismo no se tomaron en cuenta elementos como el momento histórico en que se escribió alguna de sus novelas, o a quién iba dirigida su producción. Pero más que analizar a los distintos críticos que pudieron estar en contra o a favor de la literatura spotiana, en este espacio tocaré las diferencias y las disputas veladas que se dieron y que aún están presentes en el panorama literario actual, entre dos instituciones bien cimentadas pero con objetivos distintos y hasta encontrados: la crítica académica y canónica contra la industria editorial vista como negocio, y que bien pudieron influir en la manera en que la crítica lo calificó.

Como lo he mencionado a lo largo de la presente investigación, Spota fue un personaje conocido en y por los medios de comunicación, con un público cautivo que lo vio como líder de opinión y por lo tanto consumieron sus productos literarios; del mismo modo, la intención de Spota no fue consagrarse con las élites de la crítica literaria, sino producir literatura que se vendiera, lo cual hizo de manera exitosa. Por este motivo, el distanciamiento fue notorio y la crítica canónica, al encontrarse con obras que no cumplían con los parámetros que ellos mismos habían fijado, Spota no encajaba y por lo tanto no pertenecía al canon.

Pero ambos lados de la moneda no solamente se ven reflejados en la literatura como una creación artística, sino como un mecanismo de poder en las instituciones creadas por el mismo Estado y los intereses tanto económicos como políticos que se manejan – y que no son pocos-; por un lado el control, influencia y dominio que tiene la

[26] Frank Kermode, en *El canon literario.* Biblioteca philológica. Arco Iris. Madrid. 1990. P. 91.

academia en la vida cultural y de producción artística, y por otro, el coto de poder y los intereses que tienen los *mass media* y su presencia en los medios; retomando a Kermode, referente al papel de la crítica como institución, escribe:

> Puede afirmarse con seguridad que estamos hablando de algo fácilmente identificable: una comunidad profesional dotada de autoridad (no indiscutible) para definir (o indicar los límites de) un tema, imponer valoraciones y dar validez a interpretaciones. Tales son sus características. Tiene complejas relaciones con otras instituciones. En la medida en que tiene, de modo innegable, un aspecto político, penetra en el mudo del poder; pero por sí misma, añadiremos, es poco el poder que tiene, si entendemos por tal el poder para atar y desatar, para imponer la conformidad y anatemizar la desviación. La institución que estamos hablando es, comparada con otras, bastante débil. Mas no por ello disminuye su parecido familiar respecto a las demás.[27]

Bajo este punto de vista, ambas instituciones –la academia como un mecanismo de validación de contenidos y la industria editorial como productora de los mismos-, chocan por tener propósitos diferentes, aunado a las altas ventas de las obras de Spota, provocó que éste fuera relegado y atacado. Del mismo modo, considero que la academia y la crítica canónica cuenta con un remplazo generacional más lento, por lo tanto el punto de vista de los decanos o los críticos ya encumbrados, permanece durante muchos años, caso contrario al periodismo que tiene como sello característico la poca vigencia de sus temas, por lo cual sus temas son hasta cierto punto efímeros y cambiantes y, como lo menciono a lo largo de la investigación, estos temas son lo que Spota aprovecho para realizar su extensa narrativa. Para terminar con este punto, retomo a Kermode:

[27] Kermode , *op. cit.,* p.92.

> Semejante comunidad puede describirse como una corporación que se perpetúa a sí misma, sempiterna. Es, aunque modestamente y sin énfasis, jerárquica en su estructura, pues su continuidad depende del derecho de los viejos a instruir a los jóvenes, y los jóvenes se someten porque no hay otra modalidad de sucesión. Los miembros viejos o veteranos, hacen ciertas comprobaciones, siguiendo su propio arbitrio, sobre quienes pretenden unirse a ellos y, en un momento dado, reemplazarlos.[28]

2.1.1 Contexto histórico

Luis Spota se ubica en la consolidación del régimen priísta durante las décadas de 1940 y 1950, época en la que se formó una élite intelectual que tuvo como visión, el hacer crítica de la Revolución convertida en gobierno y en partido de estado. La Revolución tenía una gran deuda pendiente con la sociedad y esa era el progreso material y económico que sustentaba su ideología, incluso la intención de la lucha armada y de las leyes surgidas tras su término, eran lograr una repartición de la riqueza más justa y equitativa, situación que se logró pero a medias; en ciertas capas de la sociedad, permitiendo que las clases medias que surgían tuvieran acceso a los bienes de consumo que facilitaran su vida, siguiendo los parámetros del *American way of live*.

Algunos intelectuales coincidían en que la Revolución institucionalizada en un partido en el gobierno había traído beneficios palpables, que se habían materializado y que estaban a la vista de todos, como lo fue la construcción de infraestructura, carreteras, presas, escuelas y hospitales, sin embargo también estaba presente la

[28] *Idem.*

denuncia por los abusos, las injusticias y las corruptelas de una alta camarilla de burócratas que detentaban el poder; veían la necesidad de un cambio en el modelo de partido absoluto y hegemónico, que diera un verdadero cause a las demandas revolucionarias.

> Se trata de Carlos Fuentes, Luis Spota, Rosario Castellanos, Sergio Galindo, Tomás Mojarro, Vicente Leñero, entre otros. Se trata también de ese escritor excepcional en la literatura mexicana, Jorge Ibargüengoitia el ironizador, que pone en tela de Juicio menos a la historia que a las versiones de ella consagradas por el uso y la solemnidad del discurso político y novelesco.[29]

Incluso, autores como Salvador Novo, que abiertamente se declaró contrario y critico a la Revolución, veía con simpatía ciertos aspectos del gobierno pues de alguna u otra manera y muchas de las veces con acciones poco ortodoxas y sin ética, habían conseguido la paz social, y que el reparto del poder se diera por la vía institucional, descartando los levantamientos armados y las sublevaciones; sujetando y metiendo tanto al partido como en orden y disciplina, a caciques y a caudillos, siendo las altas cúpulas del PRI y los diferentes sectores que lo formaban quienes se encargaban de repartir el poder y los cargos, entre la llamada *familia revolucionaria.*

> A su vez, los rencores y amores hacia la Revolución devinieron en una institucionalización que estableció reglas, no escritas muchas veces, pero puntualmente acatadas, en las cuales los modos de operación, las disciplinas, las formas de ascenso, las cercanías con el emperador en turno y las maneras de servilismo, entre otras,

[29] Sara Sefchovich. *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*. Colección Narrativa. Grijalbo. México. 1985. p. 41.

> constituyeron lo que Cosío Villegas señaló sobre *el sistema político mexicano*. Si bien la Revolución tuvo críticos, Novo entre ellos, la institucionalización tendió a incorporarlos en un ágil e imaginativo aparato cultural, acaso uno de los triunfos más sonados de la lucha armada, de cuyos ecos el mejor ejemplo es la UNAM. En los sexenios de Miguel Alemán, Adolfo Ruiz Cortines y Adolfo López Mateos, una de las mentes más destacadas del país y durante toda su vida fue Salvador Novo.
>
> Los escritos de Novo son, además de abundantes, muy ricos en contenido. Otro sustento se observa en la obra de un gran crítico independiente: Daniel Cosío Villegas o en las memorias de Jesús Silva Herzog, sin olvidar a Luis Spota, Agustín Yáñez o José Revueltas.[30]

Esta *institucionalización* como le llama Revueltas, que Sefchovich nombra *masificación* y García Canclini *democratización*, es un proceso que gradualmente tomó forma y culminó en los últimos años de la década de los cuarenta y los años cincuenta, el cual puede tener varias lecturas, ya sea como un logro de los esfuerzos comenzados por los ateneístas, para crear las condiciones para que la gente común y corriente tuviera acceso a la educación y de este modo contara con los requerimientos mínimos para ser consumidor de productos culturales, hasta la creación de una efectiva estrategia para que el gobierno pudiera ganar la simpatía de ciertos intelectuales, quienes por medio de la creación de organismos gubernamentales encargados de la difusión de material cultural, apoyara a creadores de diversas áreas para que de esta manera, sino simpatizaran con el gobierno en turno, al menos no fueran tan severos y directos en sus trabajos críticos.

---

[30] José Silvestre Revueltas Valle. *Hacia la nueva grandeza material mexicana. Una aproximación a la Ciudad de México en la década de los cincuenta*. El impulso industrializador mexicano (1950-1959). La revolución silenciosa-. El diseño en la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva. Colección Un encuentro con el futuro hoy. Número 4. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2014. P-43-44.

> Desde el gobierno, Alemán llevó a cabo algunas importantes iniciativas culturales, como por ejemplo la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes el 31 de diciembre de 1946. Alemán otorgó a ese instituto la tarea de promover y difundir las obras de los artistas nacionales dentro y fuera del país, y puso al frente al maestro Carlos Chávez, que había dirigido previamente el Conservatorio Nacional de Música. El INBA se integró con cinco departamentos que eran los de música, teatro, artes plásticas, danza y literatura. Salvador Novo se desempeñó como director del departamento de arte dramático.[31]

Para reforzar esta idea, basta recordar que el Fondo de Cultura Económica fue creado en 1934, bajo la instancia de Daniel Cosío Villegas, teniendo como punto de partida la elaboración de textos en materia económica, sin embargo gradualmente se dio una apertura que para 1950, ya permitía la publicación de material literario, con todos los beneficios que trajo a nuevos escritores que vieron en el Fondo, una opción viable para la publicación de sus obras.

Pero retomando la idea de *la institucionalización* del mercado artístico, según la lectura que hace Sefchovich de este proceso, gradualmente se va dando una modernización en la narrativa de algunos escritores que van a fungir como puente entre dos épocas de las letras nacionales; del mismo modo, la diversidad de tópicos van a permitir que poco a poco se dejen del lado los temas revolucionarios, cargados de realismo como una forma de exaltar al pueblo que participó en la lucha armada. "Una literatura realista y ligada al pueblo hubiese tenido que pasar de la justificación de la revolución a la crítica de sus resultados"[32]. Escritores como José Revueltas y sus temas profundos, críticos e irónicos sobre cuestiones sociales, las últimas obras de Mauricio

[31]TzviMedin. *El sexenio alemanista*. . Colección Problemas de México. Ediciones Era. México. 1990. p.141.

[32]Sefchovich , *op. cit.*, p.40.

Magdaleno, Agustín Yáñez y Mariano Azuela, van abandonando los espacios y personajes rurales para que poco a poco, las ciudades, los personajes y los espacios urbanos vayan ganando terrenos, pero ¿es esta diversidad y un mayor número de lectores lo que convierte a la literatura en un producto masivo?

Partiendo de la concepción de literatura de masas como un producto que informa y a la vez entretiene, Sefchovich escribe: "La literatura para las masas es de información pero también de entretenimiento. Pero entretenimiento reforzador en la medida en que afirma sistemas y valores –conceptos en estado estacionario- y funciona como instrumento de manipulación social".[33]

Bajo este punto de vista, la literatura de Spota —no sólo la de los años cincuenta sino la mayoría de su producción—, es literatura de masas. Entonces ¿la distribución masiva de productos literarios reduce la calidad en su contenido? Los órganos creados por el gobierno y la consolidación de editoriales que hayan visto a la literatura como negocio, ¿fueron un medio efectivo para que más gente tuviera acceso a la literatura o sirvieron de medio de manipulación ideológica?

Para García Canclini, ambos puntos de vista — tanto el de Revueltas como el de Sefchovich— se ven reflejados en la cultura de los años cincuenta, donde la institucionalización, que se apoya en el otorgamiento de becas, subsidios y reconocimiento público y oficial a los intelectuales, también permite que sus creaciones sean difundidas a un público cada vez mayor, transformando la cultura elitista y selectiva que se vivió durante el porfiriato, a una cultura de masas —por el alcance que tuvo-, y popular — por ser más fácil de entender a gran parte de los *ciudadanos de a pie*-.

[33] *Íbid.*, p. 19.

> La historia cultural mexicana de los años treinta a los cincuenta muestra la fragilidad de esa utopía y el desgaste que fue sufriendo a causa de las condiciones intra-artísticas y sociopolíticas. El campo plástico, hegemonizado por el realismo dogmático, el contenidismo y la subordinación del arte a la política, pierde su vitalidad previa y consciente pocas innovaciones.
>
> Además era difícil potencias la acción social del arte cuando el impulso revolucionario se había "institucionalizado" o sobrevivía escuetamente en movimientos marginales o de oposición. [34]

Si la cultura durante el porfiriato fue elitista, esto responde al enorme analfabetismo que durante el régimen de Díaz tuvo el país. Según datos del Primer Censo de Población, realizado en 1895, arrojó las siguientes cifras: el número total de habitantes en México fue de 12 millones 632 mil 615 habitantes, de los cuales 8 millones 457 mil 738 no sabían leer ni escribir; es decir, el 82.1 del total de la población era analfabeta. Con estas cifras tan negativas, era una tendencia natural que la cultura –pero sobre todo la literatura, que para llevarse a cabo se necesita forzosamente saber leer y escribir-, se concentrara en una minoría privilegiada que tenía acceso a la cultura. El gran obstáculo que tuvieron los modernistas fue el analfabetismo más que las características propias del movimiento.

Esto lo entendieron los ateneístas, quienes urgieron al gobierno para implementar programas para atacar al analfabetismo, y que la instrucción básica fuera llevada a las masas. Basta mencionar el exitoso y extenso trabajo de José Vasconcelos al frente de la entonces Secretaría de Instrucción Pública, con las *Misiones culturales*. Para 1930 el número de habitantes había aumentado, lo mismo que el número de

[34] Néstor García Canclini. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Grijalbo. México. 1989. p.49.

personas alfabetizadas. El V Censo, decía que la población mexicana era de 16 millones 552 mil habitantes. De ese total, 7 millones 233 mil, es decir, el 61.5 por ciento era analfabeto, sin embargo el número de población que sabía leer y escribir pasó a un porcentaje de 38.5 por ciento, un aumento considerable aunque no suficiente.

Para 1950, según el VII Censo, la población nuevamente aumentó, lo mismo que el número de habitantes considerados como alfabetizados. Se contabilizó a 25 millones 791 mil 017 habitantes, de los cuales 8 millones 942 mil 399 eran analfabetas, el 44. 2 por ciento de la población total, empero el 55.8 por ciento se consideraba alfabetizado.[35] Por primera vez en la historia del país, la población alfabetizada superaba a la analfabeta, lo que trajo como natural consecuencia que el potencial número de consumidores de material impreso fuera mayor, sin embargo este aumento no era sinónimo de que los lectores fueran críticos ni que mostraran interés por lecturas demasiado profundas; por el contrario, la población en general estaba poco politizada. Es una época donde la *llamada baja cultura* también fue exitosa en su producción y ventas.

> La década de 1950 fue la época de oro de la historieta mexicana, que contribuyó desde una ideología popular hasta la formación de la baja cultura nacional con publicaciones como *El regreso de Rolando el Rabioso* y *Chamaco chico*, de publicaciones Herrerías; *Pinocho* y *La familia Burrón* de Gabriel Vargas – con ésta última se inauguró la historieta con montaje que puede considerarse el origen de la fotonovela-; *Ventarrón* y *Santo, el enmascarado de plata*, de Juan Guadalupe Cruz, quien también utilizó el montaje y el collage, y *Memín Pinguín* con dibujos de Sixto Valencia Burgos.[36]

---

[35]Jorge Gallo García. *Paralelismo entre un padre de familia y el Estado Mexicano durante las décadas de mil novecientos cincuenta y mil novecientos sesenta, en La carcajada del gato, de Luis Spota*. Tesina de especialización. Universidad Autónoma Metropolitana. 2010. p-4.

[36]Víctor Miguel Bárcenas Sánchez. *Antecedentes para formular los componentes o principios teóricos-filosóficos que construyen un sistema de objetos de diseño (arquitectónicos, industriales y gráficos), en*

Esta cita nos permite ver cómo bienes de consumo con fines meramente lúdicos y de entretenimiento como la historieta –tanto la nacional como las reproducciones de comics estadounidenses-, tuvieron auge y éxito comercial. El intrincado y efectivo andamiaje cultural que se gestó en los cuarenta y llegó a un punto muy alto durante el gobierno alemanista no sólo se concentró en material impreso sino que abarcó los medios de comunicación y entretenimiento existentes en ese momento, se vio en el prolífico cine de la época de oro, con grandes éxitos comerciales, comedias rancheras o melodramas urbanos. La radio, semillero de grandes cantantes y cómicos. La vida nocturna, con exóticos espectáculos de rumberas y bailarinas. Los diarios y revistas; el teatro de revista. Pero algo muy importante que debemos tomar en cuenta, es que en una industria cultural con éxito, alguien debe proveer y crear los contenidos; en ese universo de creadores se encuentra Luis Spota.

> El mambo causó furor en la sociedad mexicana, pues iba muy bien con la época en que predominaban la vida nocturna y el ambiente de fiesta colectiva que propiciaban los ricos, listos a festejar las ganancias desorbitadas que les propiciaba el régimen alemanista. Para el pueblo fue una oportunidad de sacudirse la desesperación que causaba la dureza de la vida.
>
> Mambo, rumba y cabareteras eran elementos que confluían enotra de las leyendas doradas del alemanismo: la Vida Nocturna. Para la gente adinerada, la incipiente clase media y la abrumadora pobreza había sitios a donde ir a bailar , a ver shows y

---

la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la década de 1950-1959.). La revolución silenciosa-. El diseño en la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva. Colección Un encuentro con el futuro hoy. Número 4. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2014. p. 21.

> “sketches”: desde el Leda, Ciros, Club de los Artistas, hasta los salones Smyrna y Montecarlo, La Valenciana, La Bohemia, o los teatros Colonial, Follies, Margo.[37]

Como lo menciona Agustín, durante el alemanismo se vivió la percepción de crecimiento económico y desarrollo; un espejismo de prosperidad, sustentado en la difusión de este tipo de mensajes en los medios masivos; entonces, ya teniendo un sistema que permitió que el contenido cultural que convenía a los sectores que controlan la educación y la cultura, contar con los medios eficientes para que éstos llegaran a las masas, el nuevo entorno urbano que se desarrollaba en el país, con sus pros y sus contras, se basó en un discurso de modernidad, de una ruptura con el pasado para dar paso al desarrollo tanto material como intelectual. Esta situación que vivió México durante los años cuarenta y cincuenta no fue propia del país, sino que dicho desarrollo fue similar en varias naciones latinoamericanas como Brasil, Chile y Argentina. Para García Canclini, las clases pudientes se adueñaron además del gobierno, de la educación por medio de imponerse en las universidades, de la cultura y de los medios de comunicación, con un solo fin: el controlar aspectos tan importantes como la educación, el arte y la cultura, claro, en beneficio de su clase social.

> Modernización con expansión restringida del mercado, democratización para minorías, renovación de las ideas pero con baja eficacia en los procesos sociales. Los desajustes entre modernismo y modernización son útiles a las clases dominantes para preservar su hegemonía, y a veces no tener que preocuparse por justificarla, para ser simplemente clases dominantes.

---

[37] José Agustín. *La tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*. Colección Espejo de México. Planeta. México. 1997. p. 97.

> En la cultura escrita, lo consiguieron limitando la escolarización y el consumo de libros y revistas.[38]

Luis Spota, con participación activa en los diarios, en la radio y en la TV., como lo mencioné anteriormente se convirtió en líder de opinión; en un *mass media* que alternó el periodismo con la producción literaria, ambos con buenos resultados comerciales.

Al respecto, Sefchovich abunda:

> Luis Spota está en todo, subido y encabalgado en todos los medios (aparatos, instituciones), en todos los discursos que emiten los valores, criterios y proyectos: el de la prensa que muchos leen; el de la televisión que todos ven y escuchan; el de los libros para los pocos que pueden comprar. Desde allí habla y dice un "nosotros" para quienes articula discursos y proyectos de clase en los cuales ha tomado posición. Su lugar para hablar y callar es estratégico, es un lugar de poder: Es a través de la palabra como se alcanza al verdadero, al perdurable poder.[39]

2.1.2 Luis Spota, datos biográficos.

Luis Mario Cayetano Spota Savedra Ruotti Castañares, nació en la Ciudad de México el 13 de junio de 1925 y falleció en la misma urbe que retrató en varias de sus novelas en enero de 1985, casi por cumplir los 60 años de edad. Hijo de un migrante italiano que llegó a México en 1886, con la promesa muy difundida en Europa, en el sentido que el gobierno mexicano daba grandes facilidades para la obtención de tierras a migrantes no españoles, con la intención de que estos las trabajaran. Sin embargo don Luigi Spota, al llegar a México y toparse con que había un nuevo gobierno en el país, encabezado por

[38] García, *op. cit.*, p. 67.
[39] Sefchovich , *op. cit.*, p.51.

Porfirio Díaz y dicha posibilidad ya no existía, tenía como primera opción regresar a Italia en el mismo barco que los transportó desde el viejo continente; sin embargo decidió quedarse, en Veracruz, donde con apoyo de la colonia italiana en esa entidad se desempeñó como comerciante ambulante de diversos productos para el hogar con cierto éxito. Logró juntar un capital con el cual comenzó a comprar tierras, mismas que trabajó en la labranza, con buenos frutos económicos, lo que al paso de los años, le permitió tomar la decisión de venderlas para trasladarse a la Ciudad de México, junto con su esposa italiana y sus tres hijos. A pesar de que Elda Peralta no menciona la fecha exacta, supone que fue ya entrada la Revolución.

En la capital adquirió una tienda de ultramarinos, *La nueva Italia*, la cual atendió por varios años con su esposa y con sus hijos, hasta que Conchita, su pareja con la que llegó de Italia, murió. Viudo, cercano a los sesenta años y con sus tres hijos ya mayores, don Luigi decidió cortejar a una mujer cuya soltería se acercaba a los cuarenta años, llamada María Mario Saavedra y Castañares; señorita de las clases altas urbanas de la Ciudad de México, educada con todo el rigor, buen gusto, refinamiento y aspiraciones de linaje del porfiriato. Decidió aceptar en matrimonio a don Luigi, que era la cara opuesta a doña María, pues en México había tenido una rápida transformación de campesino a tendero millonario. "Dentro de la sociedad porfiriana la familia de doña María Mario Saavedra y Castañares, que blasonaba su descendencia en línea directa del escritor español Ángel de Saavedra Duque de Rivas, ocupaba un sitio destacado"[40].

De la relación y tras seis embarazos fallidos, en 1925, nació el único hijo del matrimonio, Luis. A pesar de la buena condición económica de la pareja en los primeros años de matrimonio, la relación fue más que nada tensa aunque silenciosa, por lo que

[40] Elda Peralta. *Luis Spota: Las substancias de la tierra. Una biografía íntima*. Grijalbo. México. 1989. p. 44.

Luis recibió los impactos negativos de los conflictos. Finalmente don Luigi decidió romper la relación y dejar la casa, quedando Luis bajo la estricta educación y vigilancia de su madre, quien fue apoyada por una nana de origen otomí llamada Eduviges. La influencia que tuvo la estrecha vigilancia de la madre hasta ya entrado en años, casado y con dos hijas fue determinante en la narrativa spotiana, que refleja la necesidad y la justificación de un poder absoluto para que las cosas marchen bien y en orden, aunque esto tenga como consecuencia que se sacrifiquen algunas libertades. Para muchos críticos ortodoxos, las vivencias personales de un autor nada tienen que ver con su obra literaria, puesto que el texto se califica por sí solo, sin embargo en la relación que los padres de Spota tienen, hay ciertas semejanzas y paralelismos, tanto en las características que van a mostrar varias de sus obras como en la que es en análisis de la presente investigación.

En *Casi el paraíso*, Spota refleja la lucha social que se da entre los nuevos ricos emanados de la Revolución que —como su padre—, carecen de linaje y prosapia, sin embargo se han enriquecido y forman las clases altas que han surgido en muchas ocasiones gracias al comercio, con aquellas familias de prosapia porfirista pero que después de la Revolución han venido a menos —como sucedió su madre—. No digo con esto que *Casi el paraíso* sea una novela autobiográfica, ni que Spota tome varios aspectos de su vida para escribirla, pero se me hace interesante ver que estas pugnas que se dieron en el seno de varias familias se van a ver en la literatura de los años cincuenta como en *Las buenas conciencias* (1959), de Carlos Fuentes.

Más que entrar en meros datos biográficos y nombrar sus obras más relevantes, me enfocaré a analizar algunos hechos de la labor periodística, el manejo de temas escandalosos en ese momento pero que Spota tomó como tema para la creación de

algunas novelas o reportajes que, como era de esperarse causaron críticas, ataques pero también aplausos y alabanzas a lo que va a ser una constante en la narrativa Spotiana.

Siendo apenas un joven de 19 años, Spota ingresó como reportero a *Excélsior*, casa editorial de gran prestigio, que en ese momento se jactaba de tener a los mejores *cazadores de noticias*. En 1943 y en el marco de la entrada de México a la segunda guerra mundial, en contra de las Potencias del Eje, el "Querétaro", un buque de la Armada Mexicana comenzó un largo viaje de varias semanas, hasta llegar a las costas meridionales de Chile, donde se podría observar un eclipse. El viaje, en estricto sentido sería meramente científico, sin embargo por el contexto histórico que se vivía, sólo se permitió que los periodistas que cubrieran el evento tuvieran el visto bueno de la misma oficina de la Presidencia, siendo el titular del ejecutivo Manuel Ávila Camacho, debido —se dijo—, a la presencia constante de los submarinos alemanes y japoneses que amenazaban con hundir diversos tipos de embarcaciones. "Junto con Luis, otros dos periodistas fueron aceptados a bordo: Fernando Benítez, reportero y editorialista de *El Nacional*, y José Revueltas, redactor del diario *El popular*, recién fundado por Vicente Lombardo Toledano".[41] Los compañeros de travesía fueron dos destacados escritores que en ese momento también realizaban tareas periodísticas pero que al mandar información referente al viaje, no se percataron de algunos detalles que Spota si vio y que más adelante causarían un revuelo dentro de la Secretaría de Marina. Al comparar a Benítez y a Revueltas con Spota, Peralta abunda: "La diferencia de once o doce años de edad que le llevaban no era mucha. La superioridad de ambos en madurez y preparación cultural, era inmensa"[42]. Debido a las condiciones tanto climatológicas como políticas que se vivían en Chile, la travesía no llegó a su destino y tras permanecer en Valparaíso, el "Querétaro" regresó a aguas nacionales.

---

[41] *Íbid.*, p. 91.
[42] *Idem.*

De esa aventura que se trabajó como una misión científica y de diplomacia, Spota publicó en *Excélsior* una serie de reportajes donde evidenciaba la carencia de equipo y medicamentos en el buque, pues según Spota, no había alcohol ni algodón para responder a ese tipo de eventualidades.

> Esa información provocó gran escándalo. Se armó un embrollo y salió a relucir en la prensa que sí había las adecuadas partidas para suministro de medicamentos dentro de los presupuestos de la Secretaría de Marina. Lo que pasaba era que, en la práctica, las cantidades asignadas se quedaban en el camino, no eran aplicadas ni a las enfermerías de buques o bases de la Armada, ni de la Escuela Naval.
>
> Lo de las medicinas dentro de la Secretaría de Marina era un negocio en el que estaba involucrada mucha gente. Incluso había allegados del titular, Heriberto Jara, según se supo después.[43]

Este tipo de información que Spota sabía cómo manejar, que era escandalosa y lo etiquetaba como periodista *golpeador*, fueron los temas que recreó con la ficción y que por supuesto levantaron además de críticas y ataques, las ventas de sus novelas que como lo señala párrafos arriba Trejo Fuentes, permitió que sus novelas fueran traducidas a varios idiomas, que tuvieran constantes reediciones, que sus libros fueran de fácil acceso pues se vendían en los supermercados, pero sobre todo que un gran número de lectores simpatizaran con sus obras pero lo más importante: que las compraran.

> A Spota hubo quien lo consideró "el Balzac mexicano" mientras que otros lo despreciaron por su manera de relatar las historias con lo que un crítico llamó "un

[43] *Ibid,* p-93-94.

realismo de rompe y rasga". Alguien dijo que estaba demasiado interesado en "lo más superficial y sensacionalista, escandaloso, espectacular". Se le acusó de que la estructura y lenguaje de sus novelas eran demasiado simples y los personajes poco desarrollados. Un estudioso dijo que lo suyo era "chapucería artística" y hubo quien afirmó que sus novelas no merecían ni tomarse en cuenta sino simplemente tirarlas al cesto de la basura.

Pero más que la escritura, lo que más molestó de este autor fue su ideología, que él mismo resumía en su mantra: "Tener buenas relaciones con los hombres en el poder". Ello hizo que se le acusara también de "chapucería moral": "El problema de Spota como escritor no es una cuestión de estética sino de moral", escribió Carballo.[44]

De las novelas que Spota escribió durante su abundante producción estuvo presente el escándalo, los hechos periodísticos que se encontraban presentes en la memoria colectiva, de la cual y por relación cronológica en su aparición, sólo mencionaré tres de ellas: *Murieron a mitad del río* (1948), *Casi el paraíso* (1956), y *La carcajada del gato* (1964).

Murieron a mitad del río, relata los malos tratos que reciben los mexicanos en los campos de cultivo en Texas, en el marco de la guerra y posguerra mundial. Hay que tomar en cuenta que durante la participación de Estados Unidos en la conflagración, se permitió de manera temporal el ingreso de braceros mexicanos a ese país, del mismo modo la migración ilegal también constante y en aumento, tomando en cuenta que la participación americana en el conflicto permitía que la mano de obra barata encontrara cabida no sólo en el campo, sino en las fábricas y en gran parte de la economía que en

[44]Sefchovich. *Recuerdo de Luis Spota.* El Universal [en línea]. http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/47156.html (Consultado el 13 de marzo de 2013)

su mayoría se concentraba en la industria bélica. Y aunque esta situación era un secreto a voces, tanto el gobierno mexicano como el estadounidense callaron y minimizaron la situación. El problema de fondo se dio debido a que en vísperas de la publicación de la novela se había firmado un acuerdo comercial con Texas; al respecto Peralta añade:

> En esos días Luis se vio envuelto en un pequeño escándalo diplomático que no pasó a mayores. Salió publicada su novela *Murieron a mitad del río,* en la que se denunciaba las vejaciones que cada año recibían unos 300 mil braceros mexicanos en Texas. La Secretaría de Relaciones Exteriores se apresuró a negar que esa situación existiera y el cónsul general de México en San Antonio, alarmado ante una eventual protesta de las autoridades norteamericanas, hizo gestiones ante la Secretaría de Gobernación para que se incautara la edición. "La protesta llegó hasta Los Pinos" –recuerda Carlos Román Celis-, "pero ahí el presidente Alemán se rio, diciendo que él había recomendado la publicación del libro…"[45]

Al respecto de esta obra, Aurora M. Ocampo, en su obra *Diccionario de Escritores Mexicanos*, al referirse a la producción literaria de Spota entre 1947 y 1959, escribe sobre esta novela:

> En esta etapa sus temas son variados: desde el relato de un combatiente mexicano en la Segunda Guerra Mundial, en *El coronel fue echado al mar*, pasando por el bracero mexicano (que en aquellos años el gobierno quería ocular), en su novela *Murieron a mitad del río*.[46]

Entonces, la percepción de que el mojado era – y es aún hoy-, explotado en los Estados Unidos, fue el tema debatido en una obra meramente de ficción, pero basada en un hecho real. Una situación similar sucede con *Casi el paraíso*. En el ámbito del

[45] Peralta, *op. cit.*, p. 117.
[46] Aurora M. Ocampo. *Diccionario de escritores mexicanos*. UNAM. Departamento de Investigaciones Filológicas. México. 2005. p-243.

periodismo se dice que *percepción es igual a realidad* y que la *vox populi es vox Dei*; dicho en otras palabras, la percepción que tienen las masas es igual a una verdad inobjetable, aunque la realidad de las cifras y de los hechos diga lo contrario; de igual manera se dice que por la fuerza que toman las voces populares éstas se convierten en un mandato no escrito, una ley que surge de la práctica. Esta percepción es lo que se señala en *Casi el paraíso*. En el capítulo correspondiente al análisis de esta obra, menciono que la manera de hacer política en el periodo alemanista no calló del todo a las voces críticas, pues ya fuera en la prensa o en multitudinarias manifestaciones que protestaban en contra del alza en los productos básicos como alimentos, por el derroche y el cinismo entre los altos funcionarios, por la corrupción y porque gradualmente se abría más la brecha entre ricos y pobres, no se mencionaba directamente el nombre de cargaban los yerros del sistema, quedando el presidente libre de toda culpa.

Esta percepción es expuesta en la industria cultural, y por lo tanto el público receptor la acepta y la consume como un reflejo de lo que se está viviendo en ese momento histórico. Referente a este punto, Blanca Estela López, quien analiza el fenómeno cinematográfico durante la década de 1950 a 1959, refiere:

> No se trata de considerar que las producciones cinematográficas eran un retrato fiel o una copia descriptiva de la vida de la Ciudad de México en la década de 1950; más bien, es necesario tener en cuenta que si estas obras existen es porque una industria inscrita en un contexto con ciertas características consideró pertinente su producción y difusión con la premisa de que hubiera una audiencia dispuesta a pagar por entrar a los cines a ver estas producciones.[47]

[47] Blanca Estela López Pérez. *La ciudad en la pantalla grande: cine mexicano de 1950 a 1959. Hacia la nueva grandeza material mexicana. Una aproximación a la Ciudad de México en la década de los cincuenta*. El impulso industrializador mexicano (1950-1959). La revolución silenciosa-. El diseño en la

No obstante que López realiza su investigación sobre la industria cinematográfica, la percepción que reciben las audiencias masivas también es aplicable en la literatura –el guion cinematográfico nace de un hecho literario- y se presenta de una forma dual, por un lado se aprecia que hay un avance económico y material, además de un proceso de modernidad, pero a la vez se percibe que existe una enorme corrupción, cinismo y despilfarro, situación que queda de manifiesto en *Casi el paraíso.*

> *Casi el paraíso* es la expresión de un desencanto. Fue escrita entre julio de 1953 y agosto de 1954. Había finalizado el sexenio del presidente Alemán y estaba claro que la estrategia económica para transformar a México y colocarlo de golpe en los países industrializados más avanzados no se había cumplido. El proyecto alemanista era bueno. Sin embargo, algunos de los que estaban cerca de él no fueron capaces de llevarlo a cabo. Otros, sólo se aprovechan de la situación y sus corruptelas dieron marcha atrás a la historia.
>
> Al elaborar su novela, Luis tenía en mente a miles de arribistas –empresarios y políticos, incluso de regímenes anteriores-, que después de acaparar las riquezas del pueblo, buscaban consolidar su triunfo ante el prestigio social.[48]

Entonces, la obra cumple y se inserta en los elementos analizados anteriormente: refleja el punto de vista de modernidad y prosperidad que se percibió durante el alemanismo. Ambos términos fueron parte de un discurso que se sustentó con la llegada nuevas inversiones, muchas de ellas provenientes de Estados Unidos; con la gradual adopción de costumbres y modos de vida distintos a los propios de las familias mexicanas, con el lujo, el despilfarro, el crecimiento de las ciudades, la vida nocturna que recayó en los

---

vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva. Colección Un encuentro con el futuro hoy. Número 4. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2014. p.89.

[48] Peralta, *op. cit.*, p. 167.

ricos, entre otros. Sin embargo la novela también cuestiona, ridiculiza y critica a las clases altas emanadas de la Revolución y a su vez, protege y le lava la cara al presidente Alemán, recayendo la responsabilidad del desvío en *los otros*, los malos funcionarios que se enriquecieron al amparo del gobierno.

> Con todo y que dos de sus novelas habían ganado importantes premios, la que lo consagró fue *Casi el paraíso.* En ella recogía una situación real y candente, un tema del que ya se había ocupado Azuela y del que se ocuparía poco después Fuentes: el de los nuevos ricos con su rastacuerismo, ignorancia y sensibilidad. Es la historia de un don nadie que llega a México y se inventa un título nobiliario con el que impresiona a uno de ellos, que le ofrece a su hija en matrimonio, transido de emoción porque "su familia, esa familia por la que había luchado tanto y tan duramente, iba a ingresar en la antesala del cielo, en la nobleza".[49]

La obra, según Peralta, también surge a raíz de un hecho real, escandaloso pero en la prensa rosa, de sociales, que sin duda también estuvo presente entre los lectores de los diarios.

> No hacía mucho tiempo había pasado por México un vivales que haciéndose pasar por noble europeo, por hijo del káiser Guillermo II, embaucó a toda la sociedad. Impresionados ante su aristocrática estirpe los nuevos ricos, y con ellos muchos sectores de la vieja burguesía, buscaron atraérselo con fiestas y halagos que se prolongaron hasta que alguien descubrió al impostor. La aventura del falso príncipe permitió a Luis trazar, con malicia y humor, la semblanza de una sociedad aldeana, ostentosa, corrupta,

[49]Sefchovich. *Luis Spota: el novelista de las masas.* Revista de la Universidad de México. [En línea]. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1834/2837 (Consultado el 23 de octubre de 2013)

> enferma de vanidad y desvergüenza. *Casi el paraíso* es una sátira implacable, una historia muy divertida.[50]

Por último, el tema de *La carcajada del gato* está basado en un hecho real que además de conmocionar a la sociedad de finales de los cincuenta, estuvo presente tanto en los medios de comunicación como en el colectivo popular; fue una de esas historias que por el morbo, la gente las sigue, les interesa y están pendientes de su desarrollo.

> En 1959, se da a conocer el caso de un hombre que mantuvo a su familia encerrada durante 18 años. Rafael Pérez fue hallado culpable de mantener cautivos a sus seis hijos y a su esposa durante casi dos décadas. Los hijos de la pareja formada por Sonia María Rosa Noé y Rafael Pérez — "El loco de la química" o El maniático del norte", como lo llamaron las voces populares— tenían nombres extraños que además de llamar la atención, mostraban los problemas de personalidad y el comportamiento de Rafael Pérez: Indómita, Libre, Soberano, Triunfador, Bienvivir y la pequeña de brazos al momento de su rescate, Evolución Pensamiento Liberal.[51]

Esta historia que incluso se llegó a convertir en una especie de leyenda urbana, fue ampliamente cubierta por la prensa de la época; la gente la siguió y se adentró en el caso. Además de que Spota en 1964 –cinco años después del acontecimiento-, escribió *La carcajada del gato*; para 1972, doce años más tarde del sonado hecho y ocho de que se publicara la novela, aún estaba éste presente en la memoria colectiva; Arturo Ripstein filmó *El castillo de la pureza* (1972), con gran éxito comercial.

En su defensa, el propio Spota dijo en una entrevista a Edmundo Domínguez Aragonés:

---

[50] Peralta, *op. cit.*, p. 167.
[51] Gallo. *Op.Cit.* p-7.

> ¿Por qué escritores que son tan buenos, o personas que escriben tan bien, gramaticalmente, pueden ser unas plastas. Unas bascas. Que no resistes sus escritos?
> Por una razón: porque, primero, no tienen la capacidad de narración que se necesita y ésta es la primera condición de un novelista. Cuando tú consigues crear esa atención, y esa atención de las viejas nanas, que te cuentan el mismo cuento en la cocina, todas las noches de tu vida, pero cada vez te lo cuentan de un modo diferente; cada vez le agregan algo nuevo, un elemento de sorpresa con una gran sencillez, y con una gran capacidad de penetración.[52]

Deduzco entonces que el propio Spota sabía de la capacidad narrativa con la que contaba, la facilidad para contar una historia; además sabía que con esta técnica narrativa captaba la atención de sus lectores; entonces y siendo exitoso en ventas, usó esta habilidad, efectiva comercialmente. Sobre la alternancia que tiene Spota entre el periodismo y la literatura, Conde Ortega escribe:

> De ahí, quizás, la necesidad de su estilo. Mucho se ha dicho de que en la literatura de Luis Spota se advierten caídas y ausencia de pulimento, debido a su formación periodística. Sin embargo, esa peculiaridad le confiere eficacia. Spota sabe contar; y muy bien. Por eso, tal vez, la enorme cantidad de lectores y la considerable cantidad de ediciones de sus libros con tirajes elevados.[53]

Finalmente, cuestionado, atacado o alabado, Spota retrató al México de entre los años 1940 y 1970; en una producción novelística de más de treinta obras, la mayoría de ellas con grandes volúmenes de venta; exitoso escritor de guiones cinematográficos, metido

---

[52] Edmundo Domínguez Aragonés. *Tres extraordinarios. Luis Spota, Alejandro Jodorowsky, Emilio "Indio" Fernández*. Juan Pablos Editor. México D.F. 1980. P-43.

[53] Conde, *op. cit.*, p. 215.

al teatro y a la dirección cinematográfica, Spota es el reflejo del momento histórico en el cual vivió y se desenvolvió, además de ocupar un espacio de engrane en el intrincado mecanismo de la industria cultural que tuvo su punto máximo en la década de 1950, en el gobierno de Miguel Alemán Valdés, mismo que puso los cimientos para el Estado Mexicano contemporáneo.

De hecho, para el propio Spota, Miguel Alemán llegó a la política con un nuevo discurso y un nuevo modo de ejercer el poder, siendo un parteaguas entre los viejos políticos heredados de la Revolución, violentos y que no permitían por ningún motivo que la prensa los atacara o criticara, y las nuevas generaciones que llegaron a la escena nacional con estudios universitarios y con formas menos violentas y civilizadas; aunque esto de ninguna manera significa que se haya dado mayor libertad de expresión ni que los autores contaran con todas las libertades y garantías tanto para la creación como para la distribución de sus obras, al menos ya no corrían el riesgo de ser atacados o encarcelados por publicar o exhibir alguna que a algún político le molestara.

> El cambio se produce cuando con la llegada de un hombre que no era de esa época. Alemán pasa ya por la universidad, de hecho es buen abogado, buen abogado obrerista, junto con Gabriel Ramos Millán en el aspecto legal y el doctor Leopoldo Chávez, en el aspecto médico. Consiguió que la silicosis sea considerada, por lo menos en México, como enfermedad profesional. Son éxitos. Son gentes de universidad, gentes de libros; ya no olieron la pólvora ni aventaron balazos. Alemán integra un equipo de técnicos, poco políticos, en el sentido antiguo de la palabra, y empieza la tecnocracia.[54]

2.1.3 Elementos de la narrativa spotiana.

[54] Domínguez, *op. cit.*, p. 83-84.

Existen varios elementos en las obras de Spota que lo han catalogado como un escritor de novela política, obsesionado por el poder y por las relaciones que en él existen. Un autor que a lo largo de sus muchas novelas exploró el poder con un punto de vista desde adentro, una especie de anatomía que dejaba al descubierto -en una época donde la censura y la figura del presidente en turno era casi un símbolo nacional, intocable-, los manejos de los hombres importantes del país, los mismos que toman las decisiones que sin duda afectan a la mayoría de la población.

> Justamente, lo señala Carlos Fuentes: "los novelistas completamos los silencios de nuestra historia".
>
> Spota es uno de ellos, Nadie niega la obra de Martín Luis Guzmán, *ni El rey viejo* de Benítez, ni *Artemio Cruz* de Fuentes, menos al cacique pinturero de *La tierra pródiga* de Yáñez o *El solitario en palacio* o *El redoble muy largo* de Manuel Echeverría. Ni *La teoría de la Máscara* de Octavio Paz.
>
> Spota se propuso y realizó un retrato del poder en México.[55]

Antes de adentrarme más a los elementos característicos de Spota, considero importante definir: ¿a qué se le considera novela política? Menciono el trabajo del hondureño Horacio Castellanos Moya, quien hace un recuento de diversos puntos de vista de investigadores y críticos a éste que le han llamado "subgénero de la literatura popular", muy extendido en la literatura estadounidense; que tiene como principal característica el retratar el mundo de los políticos y de ello armar una historia de ficción.

> Si bien esta definición no es tan distinta, sí lo es su objeto de estudio: a diferencia de Howe y otros críticos que abordan obras de primer nivel de la novelística mundial,

[55] *Íbid*., p. 13.

> Kemme entiende la novela política como un subgénero de la literatura popular, que a partir de la década de los 60 del siglo pasado refleja los avatares de la clase política estadounidense. Un fenómeno de literatura de consumo masivo, que en América Latina ha tenido algunas expresiones interesantes, como la obra de Luis Spota sobre el México priísta.[56]

Sin embargo y como suele suceder en las taxonomías, estas pueden ser arbitrarias y tratar de cuantificar del mismo modo a obras que por su contexto histórico, su intención e incluso por cuestiones extraliterarias, han tenido repercusiones políticas o sociales. Los puntos de vista recogidos por Castellanos Moya, coinciden que se cataloga como *novela política,* a los textos que retratan los usos y costumbres de los hombres que hacen la política, por lo mismo es una lectura sencilla y superficial, que va dirigida a las masas. Bajo este punto de vista, *La sombra del caudillo* (1929) es considerada como novela política y por lo tanto como lectura de masas, pero ¿es esta obra una lectura sencilla, sin mayores pretensiones que informar y entretener? De ninguna manera, con esta obra Martín Luis Guzmán retrató la encarnizada lucha por el poder que se suscitó después de la Revolución; causó irritación y molestia, además muchos militares de ese momento se sintieron aludidos y ofendidos; basta mencionar que esta novela fue publicada en Madrid y que por algún tiempo fue censurada en México; la versión cinematográfica filmada por Julio Bracho en 1960 fue prohibida tajantemente y permaneció enlatada hasta que salió a la luz en 1990. ¿Las obras de Spota son igual de críticas y punzantes?

No. Las novelas de Spota reflejan en cierto sentido los malos modos, la corrupción, el cinismo y el enriquecimiento de los políticos mexicanos pero se basan en

[56] Horacio Castellanos Moya. *Apuntes sobre lo político en la novela latinoamericana*, en *Cuadernos Latinoamericanos*. Universidad de Zuila. Venezuela. 2008. p.9.

la percepción y en lo que la gente siente y cree saber de ellos; muestran un secreto a voces. La característica del universo spotiano es que sin decir nombres la gente relaciona a los personajes de la novela con los actores políticos. Son obras que parecen no tener fecha y que sexenio tras sexenio pueden ubicarse las mismas mañas y los modos pero con diferentes personajes políticos.

Por su parte y para explicar el por qué los lectores de Spota identifican a la obra con la realidad y a los personajes con los políticos del momento, menciono las investigaciones realizadas por Jacques Fontanille referentes a la semiótica y su aplicación en la literatura.

Para este semiótico francés, en el relato literario *coexisten* tres dimensiones, mismas que crean un lazo entre la realidad que se está viviendo, el receptor que la entiende porque la conoce y el narrador-locutor, que es quien cuenta la historia. La *dimensión pragmática* se relaciona directamente con la realidad y sirve como fondo para un relato literario ─alteridad─. La dimensión *cognoscitiva*, se refiere a la percepción de la realidad que tiene el receptor mediante una serie de procesos mentales, lo que permite que la *cognoscitiva* vaya unida a la *pragmátic*a, y por medio de ambas se explique la realidad.

La tercera dimensión es la *tímica* la cual se apoya en construcciones gramaticales, en la enunciación de las mismas, en el objetivo del mensaje; de esta manera se forma un discurso, mismo que va a ser usado por el narrador-locutor para narrar esa alteridad.

> No se podrían explicar ciertos textos sin tener a disposición las tres dimensiones narrativas. Así sucede por ejemplo, en *La ribera de las Sirtes* de Julien Gracq, relato en que de manera general no sucede nada en las dimensiones pragmática y cognoscitiva.

> Por otra parte el estado de guerra estaba ya instalado cuando comienza la novela y, por otro lado, todo el mundo lo sabía perfectamente.[57]

Tal como lo menciona la pasada cita, en *Casi el paraíso* se cumple la *coexistencia* de las tres dimensiones: la gente sabe y percibe que aunque se estén dando ciertos avances en lo económico, que se refleja y se hace palpable en la urbanización de las ciudades del país, con la construcción de infraestructura, con la creación de empleos y con el surgimiento de una clase media, éstos se dan en medio de la corrupción, misma que permitió el rápido enriquecimiento de una camarilla allegada al poder. Basta mencionar que éste fue el sello del alemanismo. Se decía con ironía que *la Revolución se bajó del caballo y se subió al Cadillac.*

Entonces la gente percibía la corrupción, el surgimiento de nuevas clases altas que caían en el despilfarro y los excesos, y Spota con un buen *olfato periodístico*, que conocía los temas que le interesaban a la gente y que los seguía, usó estos elementos para crear una novela, donde más que denunciar, reflejó el momento político y social que se vivía.

Del mismo modo, tanto Spota como otros autores pudieron escribir con cierta libertad pues como lo comenté párrafos arriba, los tiempos cambiaron y si en los últimos años de los veinte y principios de los treinta, aún quienes hacían crítica ya fuera por medio del periodismo o de la narrativa, corrían riesgos donde incluso su vida estaba de por medio, en los tiempos del alemanismo esto ya no era tan abierto ni tan peligroso; ahora la censura venía por medio de las instituciones propias para la creación y difusión de la cultura, lo que sin duda alguna le permitió a Spota escribir sin tantas dificultades como las tuvieron en las épocas de los generales en el poder.

---

[57] Jacques Fontanille en *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*. Siglo XXI Editores. México. 1994. p-180.

2.1.4 El poder como tema central

Aurora M. Ocampo, divide la narrativa spotiana en tres etapas, donde además de ubicarlas temporalmente, menciona al poder como tema central del autor; al respecto escribe:

> La producción novelística de Spota puede abarcar tres etapas cronológicas y temáticas; las primeras publicadas entre 1947 y 1959 (algunas de ámbito urbano y otras ambientadas en puertos y selvas), desarrollan historias del entorno social, con una incipiente mirada crítica del fondo político del México de los años cuarenta y cincuenta, aspectos que al autor le interesaron en toda su obra.[58]

Para Sefchovich, Spota refleja una obsesión por el poder que se constata en que este elemento es reiterativo en sus obras, en el poder del político (*La costumbre del poder*), del empresario sobre el prospecto que sueña con triunfar (*Más cornadas da el hambre*), del medio cinematográfico sobre la mujer que quiere el éxito a costa de lo que sea (*La estrella vacía*), de un padre sobre su familia (*La carcajada del gato*); pero el investigador estadounidense Joel Ruth Bollinger va más allá; considera que esta obsesión por el poder y el control se va hasta la existencia de un narrador omnisciente; una voz narrativa que absorbe a los personajes, que los limita, que piensa y habla por ellos.[59]

Si el narrador omnisciente controla a los personajes y éste funge como mediador entre éstos y el lector, y no existe un vínculo e interacción entre personajes-lector, esto explica las más ácidas críticas en contra de Spota. Al considerar que sus personajes son planos, que sus diálogos son simplones y que no corresponden al contexto social y

[58] Ocampo, *op. cit.*, p. 343.
[59] Joel Ruth Bollinger. *El arte narrativo de Luis Spota*; *1947-1968*. Tesis de doctorado. Michigan State University. 1972. p.1-2.

cultural que en el que el propio Spota los coloca; si el narrador habla por ellos y les limita la existencia independiente que los personajes deben de tener dentro de la alteridad y de la ficción, entonces los diálogos no son entre los propios personajes, sino entre el narrador omnisciente y el lector, por lo cual este los transforma y los entrega al receptor de manera tal que los entienda de manera sencilla, sin importar que esto traiga como consecuencia que se altere la realidad alterada de la narración.

Para Desiderio Blanco, en el ensayo intitulado *Figuras discursivas en la enunciación fotográfica*, la relación que existe entre los personajes y el lector, la crea y administra el propio narrador, y las transmite por medio del discurso; al respecto escribe: *El discurso se juega siempre entre un enunciador y un enunciatario; lo que sucede es que su forma de destinación es diferente*[60].

De este modo, el escritor usa la independencia que hay entre el lector ya la historia misma para transmitirla a los lectores de la manera que mejor maneje o le parezca; por lo tanto Spota tomó como tema central algún hecho periodístico, novedoso, escandaloso o noticioso presente en la memoria colectiva, sacó provecho de ser una voz autorizada por ser líder de opinión para crear una historia sencilla, contada con agilidad y llevada al receptor de una manera directa. Entonces no dialogan los personajes entre ellos mismos sino es el propio Spota quien le habla al lector. Referente a este punto, Blanco añade:

> Teóricamente, los personajes no se enteran de que su historia se está contando; se limitan a vivir su aventura. Por otro lado, la aventura que viven los personajes del relato no la han escogido ellos mismos; es el enunciador quien la dirige de acuerdo con sus

[60] Desiderio Blanco, en *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*. Siglo XXI Editores. México. 1994. p-103.

> estrategias discursivas. Porque, en definitiva, el relato no es más que un significante para expresar los *temas* que obsesionan al enunciador[61].

Con estos elementos, Spota creó su discurso centrando la narración en un narrador omnisciente, limitando a los personajes y dando su punto de vista sobre el poder, tema que como lo menciona Blanco, lo apasiona; un punto de vista *desde adentro y desde arriba.* Dando por hecho que Spota es un cronista de poder, ¿en qué lado de ese poder se encuentra? Sefchovich abunda:

> El lugar del poder de Spota es múltiple y parecería contradictorio, pues si en efecto la prensa es una servidora del Estado, Spota sin embargo acudió a un diario cuyo proyecto es el de la iniciativa privada; y si en efecto la televisión está controlada por dicha iniciativa privada, Spota acudió al único canal patrocinado por el gobierno. Sus amigos y fuentes de información son los políticos y funcionarios pero su proyecto es el de los empresarios.[62]

Finalmente se encuentra entre los dos poderes fácticos; entre el poder político y el poder económico. Reforzando la esta idea, retomo a Sefchovich:

> El afán por recrear en la ficción todos los aspectos de la vida en México y construir una saga, llevó a Spota a escribir dos novelas que mostraban la otra cara del desarrollo que tanto lo fascinó. En ellas está presente la misma admiración por el gobierno alemanista que fomentó el enriquecimiento de la burguesía y de las clases medias. Así mientras el ingeniero Carlos Rivas cumplía con su deber en Tamaulipas y mientras Olga Lang se convertía en la actriz más codiciada y la burguesía hacía fiestas suntuosas, los sindicatos

[61] *Ibid.*, p. 103.
[62] Sefchovich, *op. cit.*, p. 51.

> obreros vivían en Las horas violentas de 1958 la dura lucha por el poder de la que saldrían los líderes charros a cuya sombra el proceso de industrialización seguiría por el camino bien aceitado de la paz social.[63]

Es interesante esta óptica que Sefchocvich tiene de las novelas que Spota publicó en la década de los cincuenta, pues en el discurso comparte lo que él considera los logros del régimen alemanista: Se construyeron grandes obras de infraestructura (*Las grandes aguas*); se permitió que el ascenso social se diera por medio de industrias tan complejas y elitistas como la cinematográfica (*La estrella vacía*); se lució y hasta se criticó el poder adquisitivo y las excentricidades de las clases altas (*Casi el paraíso*); y se resolvió el problema de los líderes sindicales que no se alineaban al gobierno, aunque no dando cause ni solución a sus demandas y a sus problemas, sino quitando a los disidentes y colocando a líderes charros, que ante todo estaban del lado del gobierno (*Las horas violentas*).

2.1.5 Historias circulares

Otro de los aspectos redundantes en la técnica narrativa spotiana son las historias cíclicas, donde hace suponer que haga lo que haga el personaje principal no tiene ningún sentido pues parece que las situaciones y el mismo destino hacen que las cosas vuelvan al mismo punto de partida, donde inicia la novela." La circularidad es un recurso de atribución de sentido: la historia se repite, siempre vuelve a empezar exactamente igual".[64]

---

[63] *Ibid.*, p. 63-64.
[64] *Ibid.*, p. 122.

Tomando en cuenta que el universo spotiano, siendo un escritor cercano al poder y al sistema, exhibió las características propias tanto de los hombres del poder como del sistema, entonces esta técnica narrativa sí cumple con esta función; el lector se queda con la percepción de que cada pieza en el sistema tiene una función específica y que de este modo, éste se mueve por sí mismo, como si se tratara de muchos engranes que hacen trabajar un complejo mecanismo.

Para ejemplificar este punto de vista tomaré sólo dos novelas donde esta situación se ve claramente. *Lo de antes* (1968), narra la historia de El "Tarzán" Lira, un raterillo de poca monta y aprendiz de padrote, quien tras cumplir una condena en las Islas Marías, regresa a la Ciudad de México donde intenta cambiar de vida, consiguiendo trabajo como cobrador de un banco. Ya casado y con dos hijas decide enfocarse a su familia y a su empleo, que aunque con poco sueldo, es honrado y lo aleja de *lo de antes*, como él llama a su pasado delincuencial. Sin embargo y por alguna causa que la novela no dice, es encontrado por un viejo comandante del Servicio Secreto ("Burro Prieto"), quien tras golpearlo y extorsionarlo lo obliga a volver a *lo de antes*, lo que él ya no quiere.

Diariamente "El Tarzán" tiene que darle una *renta* de 100 pesos a cambio de protección. Éste intenta por todos los medios buscar una solución para no caer en el robo nuevamente, pero parece que todo está en su contra. Con un diálogo interno -poco profundo y superficialmente trabajado, pues no intenta buscar respuestas que se acerquen a la filosofía, por el contrario, decide echarle la culpa a Dios-, el personaje llega a la conclusión de que él es bueno en su antiguo oficio, un maestro en robar carteras, plumas y relojes, además se da ánimos de correr con suerte al tener detrás de él a un comandante que lo proteja. Finalmente tras pasar por una crisis interna que vive en unas cuantas horas, decide volver a *lo de antes*.

> Con la publicación de *Lo de antes* en 1968 Spota retoma los temas de sus primeras novelas –sociales y no históricos o sicológicos- sólo que su escritura usa además de la narración y el diálogo, los monólogos interiores experimentados en sus libros más recientes. De nuevo aparece la sociedad vista a través del individuo pero ahora con un elemento nuevo: la desilusión, la desesperanza. Ya no habrá la posibilidad de finales felices. En esta obra, un hombre que había sido ladrón y quería regenerarse es asediado por la policía corrupta para obligarlo a volver a robar.[65]

En *Casi el paraíso*, la novela comienza cuando el falso príncipe Ugo Conti se encuentra en un yate, propiedad de su amante en turno, la vieja y millonaria estadounidense Liz Avrel. Están en aguas de Acapulco, sitio simbólico para el alemanismo pues fue precisamente en este periodo de gobierno cuando el puerto pasó de una comunidad de pescadores a un centro turístico a nivel mundial. El falso aristócrata entra a México por Acapulco. Tras varias aventuras del pícaro Amadeo Padula, éste es descubierto y deportado de México. En espera de la llegada del avión que lo echará del país, justo cuando va a ser sacado de la celda donde se encuentra, otro avión aterriza con un nuevo noble –Francesco, maestro moral de Padula, quien lo convence de usurpar la identidad de un noble en desgracia-, quien llega a México y recibe los mismos honores, fiestas y alegría que recibió Ugo Conti al ser abordado por algunos de los *ilustres apellidos* que al principio de la novela lo recibieron en Acapulco.

[65] *Ibid.*, p. 70.

2.1.6 Tiempo

La lectura que Sefchovich hace de la tesis doctoral que Bollinguer realizó sobre la narrativa spotiana abarca las obras que este autor produjo desde 1947 a 1968; así mismo divide al tiempo narrativo en dos grandes bloques, uno tradicional y básico, lineal, donde la acción se desarrolla con una cronología natural de los hechos, recurso usado con frecuencia en distintas obras desde siglos atrás, y otras donde el autor juega con los tiempos, intercala y va del presente al pasado, con monólogos y diálogos interiores, sin embargo en ambos casos predomina el punto de vista de un narrador omnisciente.

En el primero de los casos, el investigador estadounidense encuentra que el lenguaje que Spota maneja es sencillo, con muy pocas metáforas, poco elaboradas, además que las imágenes y símiles que usa son pocos y elementales, por llamarlos de un modo. Referente al número de personajes, es limitado y la trama que existe es una sola, básica y reiterativa. "Estas son: *El coronel fue echado al mar*, *Más cornadas da el hambre*, *Las grandes aguas* y *Las horas violentas*. Las segundas abarcan un segmento más grande del universo, tienen más personajes y más de una trama y se basan en una estructura narrativa bipartita".[66]

Además de que la estructura de la obras es más compleja, se añaden los conflictos sociales de la época y aparecen problemas internos de los personajes; *Casi el paraíso*, *La sangre enemiga*, *La carcajada del gato*. En las dos obras restantes, se añaden los monólogos, manejados a manera de reflexiones poco profundas: *Los sueños del insomnio* y *Lo de antes*.

En el caso de la obra a analizar, *Casi el paraíso*, el autor intercala el pasado con el presente, narra dos tiempos del mismo personaje pero en situaciones diferentes; el

[66] *Ibid.*, p. 55.

pasado es la vida de un granujilla en los tiempos de la posguerra en Italia; en el presente, ese mismo crápula de nombre Amadeo Padula ya se encuentra en México pero convertido en un falso príncipe, en el noble italiano Ugo Conti. Este manejo de bloques narrativos intercalados tienen una finalidad simbólica y discursiva; el pasado en Europa refleja una sociedad vieja, gastada, enviciada y decadente después de la destrucción que trajo la segunda guerra mundial. El presente es el México que prospera, que crece, se industrializa y moderniza, y lo refleja con personajes jóvenes, dinámicos, siempre en movimiento. En el capítulo referente al análisis de la obra entraré a detalle en este punto.

No cayendo en una postura anacrónica, considero que esta evolución paulatina que ambos investigadores ven en las obras antes mencionadas bien se puede explicar al desarrollo propio de la persona antes que el escritor, tomando en cuenta que Spota se fue fogueando como periodista, logrando éxitos en esta profesión; del mismo modo que progresa como periodista, también lo hace como novelista.

2.1.7 Personajes

En las conclusiones de la investigación realizada por Sefchovich, asegura que la narrativa spotiana es "realista pero no realismo"[67], debido a que hay una estrecha relación entre la ficción y la realidad, lo que permite que el lector sin muchas intenciones de profundizar en la temática, sino con el interés de entretenerse en un tema que le es familiar por identificarlo con algo en su realidad cotidiana, lo consume, y le da ciertos elementos que caracterizan a la *literatura de masas*.

[67] *Ibid.*, p. 278.

> La literatura para las masas obliga a replantear esta estrecha concepción de realismo. El problema no radica en la verdad o la falsificación con que se representa una realidad supuestamente objetiva. La narrativa ha seguido los pasos de la historia, la ha (re) presentado en la ficción, y sin embargo, aunque sean tomados de la realidad y aunque sean realistas en la novela, la historia se vacía de su finalidad, no se concibe como un proceso, no conforma una totalidad y la transformación aparece como un imposible.[68]

Entonces, los personajes spotianos responden a un momento dado de la historia en la que se escribió la obra pero también se adecuan al momento en que se lee, por este motivo parecen ser temas actuales. En México y a pesar de que en el año 2000 se dio la alternancia en el poder, las instituciones que conforman al Estado no cambiaron, los dos gobiernos panistas no pudieron o no quisieron desmantelar el intrincado engranaje de la política heredados por el PRI, lo que hace que el lector de hoy siga viendo a las obras de Spota como actuales. Soledad Loaeza propone que las obras de Spota, más que ser leídas y medidas con los patrones que los estudios literarios dictan, esta lectura debe realizarse con un punto de vista sociológico, por este motivo y como lo mencioné anteriormente, los personajes reales cambian de nombre pero el contexto que plantean las obras sigue vigente. La policía corrupta de *Lo de antes* sigue presente. Los negocios al amparo del poder y las enorme ganancias de *Casi al paraíso* se siguen dando, de ahí a que el lector de Spota –el de su época y el de hoy-, vea cierta actualidad en sus novelas.

> Antes de La costumbre del poder, Luis Spota ha escrito novelas realistas como La pequeña edad o Casi el paraíso. Las obras aquí tratadas responden más a un clima político peculiar que a un momento de las letras mexicanas. En este sentido su importancia debe medirse más con un criterio sociológico: su éxito se basa en dar

[68] *Idem.*

> coherencia a las percepciones de un público que se mueve un poco a ciegas en cuanto a funcionamiento de las instituciones políticas que lo gobiernan.[69]

Esto explica que en la vida real y social de Luis Spota, éste haya sido encarado por un empresario de iniciales A.R., en el Club de Golf Chapultepec; quien tras la lectura de *Casi el paraíso* se dio por aludido, y al ver que las iniciales de Alonso Rondia, personaje de la novela coincidían con las de él, le reclamó:

> Por razones de eufonía, el autor lo bautizó como Alonso Rondia. Ocurrió que una mañana le presentaron, en el baño de funcionarios del CDCH, a un empresario relacionado con el gobierno, cuyas iniciales coincidían con las de Alonso Rondia. El primer día Luis y A.R. platicaron cordialmente. Al día siguiente, en que coincidieron de nuevo en el baño, Luis lo saludó:
>
> - Buenos días, don A.R.
>
> Don A.R., ya puesto en antecedentes sobre el personaje de la novela, respondió:
>
> - Yo no saludo a hijos de la chingada.[70]

Más curioso fue el caso de *La Plaza* (1972), pues varios sectores que participaron en el movimiento estudiantil de 1968, se dieron por aludidos en la novela, misma que a pesar de tener grandes ventas, causó polémica y molestia, tanto entre los estudiantes que se ofendieron por ser tachados por ingenuos y manipulados, como en algunos políticos que se vieron reflejados en la ficción. La obra narra el secuestro de un alto funcionario del gobierno, por parte de familiares de algunos muertos en Tlatelolco, para llevarlo a un juicio popular.

---

[69] Soledad Loaeza. *Cómo leer a Luis Spota*. Revista Nexos, número 1, 1 de diciembre. México. 1979. p.13.
[70] Sefchovich, *op. cit.*, p. 171.

> En el libro no se define quién era y qué rango tenía el personaje secuestrado, pero ningún lector abrigó duda que se trataba de Díaz Ordaz. Varios años después al llegar al Club de Golf México, Luis se tropezó con el expresidente que salía acompañado de varias personas. Después de un saludo frío como la mañana, Díaz Ordaz hizo una mordaz alusión a la camisa que llevaba puesta: "Mire Luis, es un modelo de *La plaza*".[71]

Esta interpretación del personaje trajo como consecuencia que la crítica y la prensa calificaran a la obra como una respuesta por parte del gobierno para minimizar los hechos; como una novela por encargo, de Luis Echeverría para culpar a Díaz Ordaz de los sangrientos sucesos, sacando a la ficción de su dimensión real, calificando la obra con elementos extraliterarios, olvidando que es una novela y no un reportaje o una visión histórica. "Recuérdese *La plaza*, su muy institucional explicación de la matanza de Tlatelolco- y sin duda el best-seller nacional más solicitado por el mercado (millón y medio de ejemplares vendidos con los volúmenes que constituyen esta serie)…"[72]

Al principio de este capítulo, menciono que mucha de la crítica que se hace de las obra de Spota responde más a simpatías o a antipatías que a elementos propios del texto y de la crítica literaria.

[71] *Ibid.*, p. 234.
[72] Sección Minimalia, en la revista *Nexos*. En línea. http://www.nexos.com.mx/?p=64 (Consultada el 21 de noviembre de 2013)

Capítulo 3

Elementos picarescos en *Casi el paraíso*

3.1 El nacimiento del personaje

El punto de partida en la novela picaresca es el origen del personaje, que como lo mencioné anteriormente se da en circunstancias adversas; su nacimiento, una manera simbólica de externar las condiciones hostiles a las que el individuo se va a enfrentar a lo largo de su vida; condiciones que a la larga van a explicar su conducta, su falta de moral, y de elementos que a lo largo de la obra dan una idea clara entre el actuar bien y el actuar mal. El personaje se desenvuelve desde el momento mismo que llega al mundo entre seres oscuros, sombríos, que carecen de moral, motivo por el cual, adquirirá una serie de desviaciones que en su realidad no son mal vistas, pues es el propio medio social el que lo empuja a que actúe con la mayor de las naturalidades, de una manera normal, pues ese es su ambiente cotidiano.

En *Casi el paraíso*, Amadeo vio la primera luz en un viejo y destartalado barco que navegaba cargado de prostitutas, provenientes de las colonias italianas en África, en las aguas tranquilas del Mediterráneo. Con una narrativa ágil, que crea una serie de imágenes, Spota confronta dos espacios opuestos, que atenúan y a la vez contrastan la sensación de angustia que vive un grupo de mujeres encerradas en el sollado de la vieja embarcación, donde los elementos escatológicos y grotescos hacen pesada la narración.

Spota crea la imagen de una magnífica noche, donde la densa oscuridad es iluminada por las estrellas y una luna enorme hace que la metáfora nos remita a una noche irradiada en exceso, mientras, en las aguas del Mediterráneo la vieja barcaza permanece casi inmóvil: *Había luna plena y las estrellas, maravillosas en su*

transparencia, parecían gotas de agua en el cielo despejado y tan luminoso, que sólo necesitaba del sol para que fuera un cielo diurno.[73]

Una de las críticas más ácidas en contra de la narrativa de Spota, es precisamente el manejo de metáforas limitadas; del uso del lenguaje sencillo, poco amplio y hasta ilógico, que suele caer en lo chusco y en lo simplón. Esto y bajo el punto de vista de Sefchovich, como ya se mencionó anteriormente, se da por ir dirigido a un público masivo y poco exigente, que tal vez ni siquiera se fija en detalles que al entrar a la lupa del crítico y del académico no son pasados por alto, por el contrario, son criticados y debatidos, y éstos a su vez son usados para argumentar que Luis Spota es considerado un escritor menor.

En la última parte de la descripción hay una batología que por la manera en que está escrita, puede pasar por alto al lector promedio, sin embargo no queda claro si Spota lo hizo como una manera de reforzar la idea de que la luna y las estrellas brillaban mucho, o bien por un descuido o por ser ciertamente un escritor limitado de recursos (que sería lo más dramático para un autor que por muchos años fue el más leído en México), finalmente es un pleonasmo: *que sólo necesitaba del sol para que fuera un cielo diurno.*[74] Si hay sol, entonces ya no es noche y por lo tanto es cielo diurno y deja de ser nocturno.

Al respecto, Helena Beristáin, define esta figura retórica y su uso:

> En las expresiones en que la repetición es enteramente superflua y viciosa se llama *redundancia* o *macrología* (cuando se agrega a toda una oración); *perisología,* cuando

[73] Spota. *Op.Cit.* p. 11
[74] *Ibid.*, p. 12.

> la oración agregada (una *perífrasis*) es viciosa, y también *batología* o *datismo*, cuando se repite por torpeza, y *tautología* cuando se repite el concepto innecesariamente por ignorancia…[75]

Según el trabajo de Beristáin, la diferencia que hay entre una perisología y un pleonasmo, es que la primera se usa de una manera viciosa y superflua, en tanto el pleonasmo se usa como una forma de darle más vitalidad a los conceptos que se manejan dentro de la narración. La intención de Spota, sin duda, es reafirmar el brillo intenso tanto de las estrellas como de la luna, sin embargo al agregar al sol para volver al cielo diurno, pierde la intención y se convierte en un recurso superfluo que termina por convertirlo en algo que se sale de contexto y lo hace obvio.

Otro de los rasgos del universo spotiano es la necesidad de contar con un elemento de poder que controle para que las cosas salgan bien y no haya contratiempos. En el viejo barco que regresa a Italia, el elemento de control lo representa Nicolás, un gigantón de origen griego, siempre borracho pero que mantiene el orden entre los marineros por medio de una pistola Luger, que lleva atada al cinto. Los viajes que realiza de los puertos africanos para regresar a las prostitutas enfermas, con sífilis y que simplemente ya no sirven en los tugurios de los puertos africanos, son frecuentes. La visión de Spota sobre el poder se basa en que todo tiene un por qué, entonces la pistola y la violencia con la que Nicolás trata tanto a los marineros como a las prostitutas tiene un origen. Dos años antes de ese 27 de julio que maneja Spota como el nacimiento del pícaro, en la vieja y despintada embarcación, conocida como *La goleta de la muerte*, un grupo de marineros ebrios tanto de alcohol como de ansias por estar con las prostitutas, protagonizaron una riña, la cual trajo como consecuencia dos muertos, mismos que fueron lanzados al mar. Para evitar problemas posteriores, Nicolás decidió encerrar a las

[75] Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa. México. 2013. p-399.

putas en la parte baja de la embarcación. Entonces las mujeres quedan reducidas a simple mercancía o carga, y los marineros se conforman con espiar el sollado y venderles de manera ilegal cosas como frutas secas.

Propio de la picaresca, Nicolás simboliza a esa clase poderosa que se aprovecha de la situación para beneficio propio. Ocasionalmente Nicolás baja al sollado en busca de una mujer para llevarla a su camarote, la cual tendrá unos cuantos días de buena alimentación y unas cuantas monedas. En cierta forma, esa prostituta también muestra una actitud picaresca pues gracias a sus favores sexuales puede abandonar el bodegón donde el resto de las mujeres están hacinadas, y aunque sea como un mero objeto sexual tiene un nivel de vida mejor al resto de sus compañeras, que es una de las finalidades del pícaro, mejorar la condición mísera en la que se encuentra.

Es en este escenario cotidiano en apariencia pero complejo si se analizan las partes que lo componen, Spota hace una cruda y deprimente narración del espacio cerrado, asfixiante y escatológico donde el pícaro verá la primera luz.

> El sollado olía a sueño, a sal, a sudor y a sexo. Un olor espeso a gente aglomerada. No había retrete, sólo un barril colocado en el rincón, que nadie se preocupaba de sacar. Pero a las mujeres no les importaba en lo absoluto que el aire estuviese viciado, que arañase las narices y que produjera espasmos de vómito. Y no les importaba porque no eran ya seres humanos, sino pedazos de carne podridos por la sífilis, consumidos por el veneno que roía sus sangres, sus carnes, sus huesos. Algunas lloraban tristemente, en silencio, comprendiendo quizá que habían vivido estúpidamente lo mejor de sus vidas; otras dejaban transcurrir los días silenciosas, herméticas, sin hablar, sin moverse, tal si estuviesen ya muertas.
>
> Había también las que no se creían derrotadas y que sólo esperaban pisar tierra en Sicilia o Nápoles, según cual fuera su destino, para seguir en lo mismo; con la esperanza

> eterna de ser diferentes, de tener un poco de dinero y retirarse. Eran las menos. Para la inmensa mayoría de las pasajeras del sollado, la existencia estaba liquidada.[76]

El par de imágenes que maneja Spota contrastan pero a la vez refuerzan la idea de que los personajes fueron abandonados a su suerte. Por un lado, la vastedad del mar es tranquila y placentera; las aguas parecen inmóviles mientras la goleta se tambalea; en el sollado las mujeres permanecen encerradas, hacinadas, en medio del aire viciado por un barril lleno de excremento. La mar más que un elemento amable es una prisión pues el barco está a la deriva, en medio de ella, como suspendida. Dentro de la embarcación, en la parte baja están las putas resignadas a su destino. Su desgracia la acrecientan con una tonada repetitiva y castrante:

> Somos las putas que volvemos,
>
> que volvemos…
>
> que volvemos…[77]

El mar como elemento simbólico antecede al nacimiento del protagonista. Al respecto, Jean Chevalier, escribe sobre su significado:

> Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimientos, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí a que el mar sea la imagen de la vida y de la muerte.[78]

---

[76] Spota , *op. cit.*, p. 12.
[77] *Idem.*
[78] Jean, Chevalier, *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder. Barcelona. 1986. P- 689.

Finalmente y a las 11 de la noche, Dominica empezó con los dolores del parto. Con una narrativa apoyada en lo grotesco, por elementos miserables como jirones de ropas de las propias putas como vendas, una lámpara de petróleo que apenas alumbra con luz amarillenta y una campesina de nombre Anselma, que hace las veces de partera, hace una cruda descripción del nacimiento.

> Dominica, con los ojos cerrados, respiró profundamente. Era joven, pero sus rasgos estaban marchitos. Tenía una palidez transparente y las cuencas eran dos trampas negras, sin fondo. Al cabo entreabrió los párpados y clavó en Anselma una mirada dolorosa, de perro callejero.
>
> - No te aguantes –volvió a decir Anselma-. No puedes evitar parirlo…
>
> Repentinamente, el cuerpo horriblemente deforme de Dominica se estremeció. Anselma se puso de rodillas a su lado y trató a obligarla a que abriera las piernas. Dominica se retorcía, resistiéndose. Comenzó a llorar, a gritos, a maldecir a Dios, a la Virgen y al hijo de perra que la había preñado.[79]

Spota se apoya en la ironía y en lo gracioso para enmarcar el alumbramiento. Las dos mujeres comenzaron una lucha un tanto desigual; por un lado Anselma, quien intentaba por todos los medios abrirle las rodillas a Dominica para que ésta pueda parir, pues no hay manera de evitarlo, y la futura madre que se negaba a abrir las piernas. En la lucha hubo golpes, ofensas y maldiciones, sin embargo el destino no puede cambiarse ni detenerse y el alumbramiento se dio en ese ambiente tórrido, oscuro, con la mujer inconsciente y bañada en sudor por el esfuerzo, y la comadrona que esperaba recibir al producto recordando la experiencia que tuvo en el campo, ayudando a su madre en los partos de las vacas y de las cabras, lo que reduce al ser humano a su aspecto más elemental.

[79] Spota , *op. cit.*, p. 12-13.

Respecto a los elementos grotescos que tienen momentos inevitables como lo es el momento del nacimiento y de la muerte, Beristáin, escribe:

> En el realismo grotesco hay, pues, un aspecto cósmico y un aspecto corporal.
>
> En el primero, lo alto se refiere al cielo (no a lo sublime); lo bajo a la tierra, al principio de transmutación que aproxima tumba y vientre por un lado, y por otro, nacimiento y resurrección subsecuente a la muerte. En el aspecto corporal lo alto coincide con la cabeza y lo bajo con lo genital, el coito, el parto, el trasero, la alimentación, la defecación. Y las protuberancias y orificios del cuerpo se observan como senos donde se siembra, y como vástagos, brotes, yemas, retoños, que expresan el renacimiento y la continuidad sempiterna de la vida.
>
> La vinculación de lo cósmico con lo corporal produce la ambigüedad de las imágenes; su valor simultáneamente negativo y positivo: se sepulta y se siembra; algo muere y algo superior –por nuevo e incipiente- es dado a la luz.[80]

En las imágenes creadas en torno a la descripción de las condiciones del alumbramiento, en lo corporal, es decir en lo mundano representado por la cubierta de la goleta, se encuentra la cabeza, Nicolás que con la mayor de las indiferencias se concreta a controlar la situación sin darle mayor importancia a lo que sucede en la parte de abajo, donde se encuentran las putas hacinadas, entonando la repetitiva tonada. Bajo el punto de vista que expresa Beristáin, la mayoría de los elementos que menciona en la parte baja acompañan el momento del alumbramiento; los genitales hinchados por el acto de parir; la defecación en un barril que hace las veces de retrete; el orificio de la vagina expandiéndose para expulsar al producto, pero sobre todo existe un gran dolor, tanto para parir como para el nuevo ser que llega a un mundo adverso, perverso y hostil desde el momento mismo que ve la primera luz. El inicio del pícaro está marcado por tener

[80] Beristáin , *op. cit.,* p. 244.

todo en contra; su nacimiento además de complicado es no deseado; su misma madre que se niega a abrir las piernas para que así no llegue, intentando que el destino mismo no se cumpla.

> Dominica había vuelto en sí, pero estaba muy débil y no trataba ya de defenderse. Tenía los pechos hinchados, llenos de grumos. Una de las mujeres comenzó a oprimírselos en un masajeo que le producía dolor pero al que Dominica no se resistía.
>
> - Puja…, perra…, puja – Resoplaba Anselma.
>
> Pero Dominica no tenía fuerza; nada le dolía ya, por más que su carne estuviese desgarrándose para expulsar al hijo. Sentíase tranquila, resignada, no era ella misma, sino alguien totalmente ajeno.
>
> - Puja – gritó Anselma.
>
> La palabra no le decía, no significaba nada para Dominica. Sentíase como idiotizada; como si no fuese ella a quien le hablaran. Veía un racimo de cabezas inclinadas sobre su vientre y advertía que unas manos torpes, groseras, trataban de arrancarle algo del interior de su cuerpo.
>
> Vino entonces un dolor, el más espantoso e intenso de los dolores. Algo por dentro, se rompía; su cuerpo se fragmentaba, como si le arrancaran un brazo o una pierna. Advirtió que las cabezas se apiñaban más, apoyándose una en la otra, y que las manos que la hurgaban se movían con mayor prisa, con superior ansiedad. Y uego experimentó un alivio infinito, una especie de placer angustioso, y cerró los ojos.
>
> - Por la Madona, ¡ya! -escuchó resollar a Anselma.
>
> El parto había concluido. En las rudas manos de Anselma, manos de ruda campesina de la Basilicata, estaba un trozo de carne rojiza, sangrante, en forma de niño. Del vientre de éste colgaba una tripa casi negra.[81]

[81] Spota , *op. cit.*, p. 14-15.

Finalmente el destino y la secuencia de los hechos no pudieron alterarse y el pícaro llegó al mundo. La narración de Spota se apoya en los pocos elementos grotescos y escatológicos que no estaban presentes en la narración para poder reafirmar el ambiente asfixiante y desesperante. Anselma no encontró un par de tijeras o al menos un pedazo de madera o metal para poder cortar el cordón umbilical, por lo cual hizo un nudo para jalarlo y separarlo del cuerpo del recién nacido, soltando un grueso chorro de sangre, embarrándose la cara y manchando a las mujeres que curiosas no dejaban de mirar el parto. Las primeras ropas del pícaro fueron un viejo corpiño, y aunque el alumbramiento se dio con éxito, la madre se negó a verlo, incluso pidió que se deshicieran de él tirándolo al océano.

> - Arrima la lámpara –ordenó Anselma, impersonalmente.
>
> Alguien levantó la luz y la colocó frente a la cara de la mujer. Ésta aproximó el cuerpecillo desnudo al destello amarillo y examinó cuidadosamente al chico.
>
> - Gracias a Dios –suspiró Anselma-. ¡Es un bambino! Miren, tiene sus partes completas… como un hombre…
>
> Entonces rieron y todas quisieron ver al chico que había nacido allí, ante sus ojos asombrados. Esas mujeres sentíanse purificadas en todos sus vicios, de todos sus pecados, con sólo tocar ese trozo de carne palpitante; esa criatura que había venido al mundo en un sollado repleto de miseria y de suciedad.
>
> Otras, con retazos arrancados a sus vestidos, terminaban de limpiar a Dominica.
>
> Envolvieron al niño en un corpiño deshilachado. Anselma se hincó al lado de la madre, ofreciéndoselo.[82]

[82] *Íbid.*, p. 15.

Para Maravall, la pobreza va íntimamente ligada a este personaje, incluso desde su nacimiento, no obstante esta condición no es general, pues dentro de la misma literatura de los siglos XVI y XVII se reflejan a los pobres pero que no son pícaros, tal es el caso de la figura de los mendigos, del pordiosero, del pedigüeño, del labrador o del huérfano, por lo que la miseria no es un patrón para que ésta forje lo forje como personaje de manera automática, sin embargo sí existen elementos narrativos que envilecen y hacen pesado al relato, como lo es la imagen de una madre prostituta; Maravall escribe:

> En la época del "primer capitalismo", al producirse el auge de la estimación social de la riqueza – por mucho que sigan las protestas de los moralistas- y concomitantemente el envilecimiento y repulsa de la condición de pobre, es el momento precisamente en que se produce la novela picaresca. Y es así como desde el comienzo, Lazarillo es pobre y lo son Pablos, Alonso, Justina, Marcos de Obregón, Teresa de Manzanares, Rufina Tapaza, etc. Detengámonos un momento en Guzmán: hijo de un mercader tramposo, fraudulento y que acaba mal y de una madre prostituida, que en un momento dado intenta robar a su hijo cuando pasa éste por Sevilla –ya adelantado el relato-, tiene Guzmán desde el comienzo todas las marcas de una situación de pobreza.[83]

La trama se completa con tres imágenes que separan a los personajes en bloques narrativos; este primero muestra la forma grotesca en que las mujeres se reúnen en torno a la madre para atenderla y limpiarla con los andrajos que visten; así mismo y retomando los dos elementos que simbolizan la vida y el nacimiento de algo nuevo y limpio; en este caso el mar y el parto se reflejan en el recién nacido, mismo que es visto como fetiche y como símbolo de inocencia y pureza, motivo por el cual, las mujeres lo tocan como un medio de catarsis y eliminación de sus pecados. Sobre el significado del niño, Chevalier escribe:

---

83 Maravall , *op. cit.,* p. 37.

> En la tradición cristiana los ángeles se representan a menudo con rasgos infantiles, en señal de inocencia y pureza. En la evolución psicológica del hombre, unas actitudes infantiles o pueriles – que no se confunden en nada con las del niño como símbolo- marcan periodos de regresión; a la inversa, la imagen del niño puede indicar una victoria sobre la complejidad y la ansiedad, así como la conquista de la paz interior y la confianza en sí mismo.[84]

La siguiente imagen muestra el rechazo que la madre tiene hacia el crío, sin siquiera conocerle. Ese rechazo maternal será el primero que Amadeo sufrirá a lo largo de sus andanzas. Mientras Anselma lo pone en su regazo, ella se niega, incluso pide que se deshagan de él, situación que ante los antivalores y hasta cierto punto el pragmatismo de Nicolás para evitar un problema más entre su carga, no sería nada imposible de suceder.

> Mira Dominica… Es tu hijo, ¡un niño!
>
> Con los dos brazos cubriéndolo el rostro, Dominica movió la cabeza.
>
> - No quiero verlo… Llévatelo…
>
> Dulcemente Anselma insistió.
>
> - Es muy lindo… ¡Míralo… Tómalo!
>
> Dominica agitaba la cabeza, rehusándose. Gruesos lagrimones escurrían de sus ojos.
>
> - Tíralo al mar… No lo quiero… No es mi hijo…
> - Anda, míralo nada más…
> - Lo odio… Maldito animal… Mátalo… Ahógalo… No lo quiero, no lo quiero…[85]

[84] Chevalier, *op. cit.*, p. 753.
[85] Spota , *Op.Cit.*, p. 15.

En esta última imagen, la narración se hace más amable; con lo gracioso Spota nivela y atenúa lo grotesco y lo miserable del parto, para crear ese puente de empatía que se une al personaje con el lector; el pícaro cae bien, el lector lo apoya y no cuestiona su comportamiento.

Es precisamente el descubrimiento que la improvisada comadrona hace al tener al crío en sus manos lo que permite que su madre lo acepte y de ahí en adelante, esa será su principal arma para salir adelante de las adversidades: la belleza física.

> Anselma lanzó un salivazo y gruñó:
>
> - ¡Perra…! No querer un bambino tan lindo.
>
> Nadie habló en un tiempo. Parecía como si todas se hubiesen puesto de acuerdo para guardar silencio. Por el ventanuco de la ventilación, se percibía el monótono golpeteo de la barca.
>
> - Anselma – dijo de pronto Dominica, suavemente -. ¿es bonito?
>
> Anselma sonrió:
>
> - El más bello que he visto…
> - Anselma –volvió a decir Dominica. Pasó casi otro minuto-, ¿es blanco?
>
> La mujerona soltó una carcajada:
>
> - ¡Claro que es blanco…! ¡Míralo!
>
> Lentamente Dominica abrió los ojos. El primero rostro que vio fue el de Anselma, inclinado sobre el suyo, y sonriéndole. Luego advirtió que le ofrecía algo que se acunaba en sus brazos.[86]

[86] *Íbid.*, p. 16.

A pesar de las condiciones en que se dio el alumbramiento y de la madre derrotada, la mirada eurocentrista y el nacionalismo exacerbado que completa el momento histórico que refleja la novela, explica el por qué del rechazo; Dominica pregunta si es blanco. La principal preocupación que tenía es que el niño fuera negro, por lo cual sería más rechazado de lo que las mismas circunstancias propiciaban. Al enterarse que es blanco y bello es aceptado y cuidado por las mujeres; que durante la novela lo buscarán y lo mantendrán. El pícaro llevará el nombre de Amadeo Padula, y la mancha de ser hijo de una prostituta y padre desconocido serán factores reiterativos para sobajarlo y regresarlo a su realidad.

Todo el proceso del parto, como se menciona en la propia narración, es de cinco minutos, mismos en los que suceden los hechos y se complementan con los elementos espaciales ya analizados, mismos que forman un mismo bloque narrativo para darle mayor veracidad al relato, técnica usada en la novela picaresca.

> Las referencias espaciales impulsan el efecto de la realidad y organizan el material narrativo.
>
> Para Batjín, impulsan la plasmación del tiempo narrativo y sirven de base fundamentadora a modalidades novelescas determinadas como la novela de caballería, la novela gótica o la picaresca; para lo que es preciso diferenciar entre cronotopos: el camino, el castillo, la escalera o el salón, que actúan como canalizadores del material narrativo.[87]

Otro elemento del simbolismo que se presenta en la picaresca y que se encuentra en el nacimiento de Amadeo, es el castigo que recibe el pícaro y que es condenado a servir como galeote, entendiendo a este personaje como un condenado a estar remando en las

[87] Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Editorial Cátedra. Madrid. 2004. p. 318.

partes bajas de las embarcaciones en los navíos de guerra. El galeote representa la parte más baja de la sociedad, los excluidos, los indeseables, en este caso las putas derrotadas que se encuentran en el sollado, que se ubica precisamente en la parte baja de la goleta; incluso, siguiendo el hilo del símbolo y su interpretación, los galeotes representaban la fuerza motriz de los barcos; las putas son la parte que le da movimiento a la vieja embarcación pues los viajes que la barcaza realiza son precisamente para renovar a las mujeres que trabajan en los tugurios de las costas africanas. El galeote está presente en algunas de las obras picarescas más representativas. Referente a esta figura, Maravall escribe:

> Esta población (chusma, galeotes, forzados) extrema la falta de sensibilidad humana para con el prójimo, que es lo que vemos repugnantemente en Guzmán. Cervantes, en un pasaje de Persiles y Sigismunda habla del caso infame de los que se enrolaban voluntariamente como galeotes para hurtarse a la justicia y refiere la rufianesca manera de proceder en ello. También en El donado hablador aparece, con muy duros trazos, la figura del que entra en galeras. Recientemente J. Cannavagio ha estudiado el tema y, en él, la influencia que sobre el trato y número de galeotes tenían las necesidades de la Armada, de cuyos navíos constituían aquellos la fuerza motriz.
>
> ¿Qué significaba para M. Alemán esa condena de su protagonista a las galeras?
>
> En tiempos próximos al Guzmán se había discutido si era más destructora la galera en sus efectos sobre el reo, o más favorable que la cárcel.[88]

Respecto a la estructura de la novela picaresca, hay que tomar en cuenta que este género es considerado como precursor del realismo, por lo cual, las obras que ya son consideradas como picarescas, gradualmente van tomando una estructura definida, que permite estudiarlas y por lo tanto clasificarlas dentro de este género; algunas carecen de

[88] Maravall , *op. cit.,* p. 461.

un buen manejo del tiempo, por lo cual desde que inicia la novela hasta que termina, los personajes siguen siendo jóvenes, otras no siguen un orden cronológico de los hechos.

Para Bajtín, el desarrollo que se da en tres subgéneros de la novela que se escribe durante el siglo XVI y hasta el realismo, como lo son la caballeresca, la de caballería medieval y la picaresca; van consolidándose con rasgos propios, como lo es la importancia del protagonista, el uso de elementos que hacen que el relato tenga un simbolismo que refuerce la intención de enseñanza o transmisión de valores implícitos en el mismo, como lo puede ser la piedra, el camino o la escalera.

Del mismo modo, esos elementos simbólicos muchas veces y de manera implícita nos ubican en el espacio y tiempo histórico al que la obra hace referencia, por lo cual dichos subgéneros reflejan el contexto histórico que se escribe en la novela, nos señalan a un gobernante en especial o personajes de la vida pública de ese momento. De ahí que los diferentes símbolos y elementos dentro de la narración formen un bloque narrativo sólido que a su vez se constituye en un cronotopos; al respecto Bajtín considera:

> Algunas de estas novelas tienen un carácter esencialmente biográfico o de autográfico, y otras no lo tienen, en unas, el principio organizador es la idea puramente pedagógica acerca de la formación de un hombre, y otras no lo contienen en absoluto; unas se estructuran por el orden cronológico del desarrollo y la educación del protagonista y carecen casi de argumento y otras, por el contrario, poseen un complicado argumento lleno de aventuras; las diferencias que tienen que ver con la relación que existe entre estas novelas y el realismo y, particularmente con el tiempo histórico real, son aún más considerables.[89]

[89] M.M. Bajtín, *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. México. 1999. P- 211.

El investigador encuentra que en este tipo de subgéneros novelísticos, hay movimiento pero no sólo de los lugares donde la trama se desarrolla, como lo es el caso de la *novela de vagabundeo*, donde el personaje queda en segundo plano y lo que resalta son los lugares que se visitan. El movimiento también se da en el mismo personaje que es representado como hombre que crece, que madura física e intelectualmente, por lo que Bajtín la considera como *novela de desarrollo*, donde se toma la transformación del hombre por el hombre mismo, sin embargo esta evolución no es independiente del contexto de la novela, por lo cual los cambios del personaje van íntimamente ligados a los cambios históricos que se reflejan en el relato, de esta manera se lleva cierto mensaje y moraleja que enlazan a la picaresca con la *novela de educación*.

> La transición se da dentro del hombre y a través del hombre. El héroe se ve obligado a ser un nuevo tipo de hombre, antes inexistente. Se trata precisamente del desarrollo de un hombre; la fuerza organizadora del futuro es aquí, por lo tanto, muy grande (se trata de un futuro histórico, no de un futuro biográfico privado). Se están cambiando precisamente los fundamentos del mundo, y el hombre es forzado a transformarse junto con ellos. Está claro que en una novela semejante aparecerán, en toda dimensión, los problemas de la realidad y de las posibilidades del hombre, los problemas de la libertad y de la necesidad de la iniciativa creadora. La imagen del hombre en el proceso de desarrollo empieza a superar su carácter privado (desde luego, sólo hasta ciertos límites) y trasciende hacia una esfera totalmente distinta hacia el espacio de la existencia histórica.[90]

Entonces, ¿qué tipo de elementos tiene la picaresca? Como lo plantea Bajtín, el género picaresco tiene componentes de los tres subgéneros novelísticos arriba mencionados; tiene piezas de la novela de vagabundeo pues el pícaro no es un personaje estático, la juventud del protagonista le permite el viaje; visitar lugares y conocer personas, donde

[90] *Íbid*., p. 215.

puede aprovechar su conducta desviada para beneficiarse. Cuenta con elementos de la novela de desarrollo pues el pícaro no nace con una conducta desviada, ésta es aprendida de otros personajes secundarios a lo largo la trama; el pícaro, como todo niño nace inocente, sin embargo el mismo medio en el que se desarrolla hace que aprenda la mentira, el embuste, el fraude, el juego, hasta formarse como tal. Así mismo cuenta con elementos de la novela de desarrollo pues el pícaro se perfecciona hasta casi triunfar en sus propósitos, sin embargo cuando parece que va a lograr su cometido, y debido a su rebeldía, a no ser calculador y a la resistencia a escuchar consejos es descubierto, y de la misma manera repentina en que logró el ascenso, vuelve a la miseria y a ser el mismo crápula con que comenzó el relato.

3.1.1 El descuido en la educación como principio de la picaresca

Los primeros años que el pícaro pasa dentro del ambiente hosco y entre desviaciones son los elementos que forman el espíritu y los antivalores del personaje, situación que puede ser vista como el enfrentamiento de la inocencia contra el medio corrompido en que el personaje comienza su vida. Asimismo, la ausencia del padre como figura rectora y portadora de disciplina y de valores, aunado a la madre que en muchas ocasiones no es capaz de educarlo de una manera correcta, gradualmente forma la visión en la que el pícaro se desenvolverá en el futuro. Al respecto, Soullier escribe:

> Una educación descuidada y los malos tratos, de los cuales el niño es una víctima; huida del medio familiar (entre los nueve y catorce años, en promedio). Esta etapa importante, que marca realmente el comienzo de la novela picaresca, viene acompañada por un sentimiento de libertad y un deseo de conocer el vasto mundo; en realidad es la ruptura

> con la ingenuidad original y el descubrimiento de realidades en las cuales el hombre es un lobo del hombre.[91]

Amadeo comenzó su despertar sexual en ese rango de edad, a los doce años, cuando se dio cuenta que le incomodaba ver fotografías de mujeres desnudas, sin embargo no es por pudor ni por razones de moral o una educación rígida; es porque los chicos de la escuela hablaban de las mujeres que se abren de piernas a cambio de dinero; él ya se dio cuenta que su madre es de ellas; por eso experimenta un sentimiento de rechazo y unas ganas enormes de huir de su lado y comenzar las aventuras por su cuenta. Entonces, ¿el pícaro se inicia con este tipo de conductas? Tal como lo menciona Maravall y coincido con él, el ambiente decadente en que se desarrolla el personaje va a ser clave en las fijaciones y desviaciones que va a mostrar cuando comienza el vagabundeo y se convierte propiamente en el protagonista de la historia.

> Los otros muchachos, cuando salían de la escuela pública, se ponían a hablar de las mujeres que abrían las piernas a cambio de dinero. Y su madre era de esas. Esto, al principio, cuando lo descubrió le hizo odiarla.
>
> Su primer impulso, un impulso inexplicable por lo demás, fue no volver ya al pequeño cuarto en el que vivía con ella; se iría en uno de los grandes barcos que llegaban al puerto y no regresaría nunca, sin embargo, se puso a pensar que si su madre trabajaba en eso, tendría sus razones; y si éstas eran buenas para ella, también lo serían para él.[92]

En este bloque narrativo, la ciudad y los elementos que se dan, la forma de carnaval y fiesta son un mero espejismo de prosperidad y grandeza ante la miseria de los personajes. Spota sitúa al personaje durante un desfile que se organizó para recibir a Benito Mussolini en el puerto de Nápoles, para visitar la marina de guerra que partiría a

[91] Soullier , *op. cit.,* p. 84.
[92] Spota , *op. cit.,* p. 50.

la nueva colonia, Abisinia. La gente del puerto, que en su mayoría son marineros borrachos que frecuentan a las prostitutas, o ebrios que se emplean en el matadero, se siente entusiasmada por la grandeza italiana, y entre la banda de guerra y lo colorido del desfile de los Camisas Negras, con los estandartes fascistas, ocultan la realidad, mientras vitorean a su líder.

Amadeo tiene un único amigo que al igual que él, también es víctima de las circunstancias. Pascualino es hijo de un padre alcohólico y es huérfano de madre, sin embargo y aunque es de su misma edad, ya tiene conocimiento de la vida y del sexo; él es quien le abre los ojos a Amadeo y lo pone en el camino del gigoló que se convertirá; Spota lo menciona en la narración: *Es curioso cómo a veces alguien puede conservarse puro, de cuerpo y de alma, en un medio corrompido y cómo, también, basta un minuto para mancharse.*[93]

Propio de la novela de formación o aprendizaje, o *Bildungsroman*, en el paso de la niñez a la edad adulta, el personaje sufre una serie de situaciones que le enseñan a enfrentarse a la vida de una manera un tanto brusca, rápida e inesperada, por lo que este proceso de enseñanza se vuelve en cierto grado violento. El recurso donde dos infantes van descubriendo los vicios y la maldad del intrincado mundo de los adultos, ya usado en *Las aventuras de Tom Sawyer* (1876), de Mark Twain, quien relata cómo por medio de la casualidad, dos infantes descubren el lado oscuro de la vida adulta. El personaje en la picaresca como ya lo mencioné, necesita de espacios en los cuales moverse, donde conocer gente y relacionarse para que surjan sus aventuras y por lo tanto el proceso de enseñanza. Al respecto, Aileen El-Kadi, menciona:

[93] *Íbid.*, p. 51.

> El antihéroe de la novela picaresca es un ser en constante movilidad: se desplaza horizontalmente a través de una geografía concreta y verticalmente a través de múltiples estratos sociales. Esto es lo que genera la trama discursiva. En la *novela de aprendizaje* o de *formación* (*Bildungsroman*), los cambios de espacio son fundamentales para determinar el desarrollo de la acción ya que el desplazamiento del personaje lleva a modificar su situación, y por lo tanto, hace que penetre en un nuevo campo de acción que supone un paso más en el proceso del relato. Los vínculos se estructuran mediante el encuentro y separación, convergencia y divergencia de relaciones.[94]

En *Casi el paraíso*, Pascualino y Amadeo también aprovechan lo fresco del día para irse de pesca; una de las características en el comportamiento de Pascualino era desaparecerse sin motivo aparente. Esa ocasión no fue la excepción; él se alejó dejando a Amadeo solo, con el sedal en el agua intentando capturar un pez. Movido por un extraño temor al no encontrarlo se da a la tarea de buscarlo, lo que logra pero ante la sorpresa de ver algo que no lo considera como bueno.

> Cuando Amadeo rodeó el único muro intacto de aquella construcción en ruinas, miró a Pascualino y se detuvo con los ojos asombrados. Pascualino estaba en el suelo con las bragas abiertas, haciendo algo con sus manos.
>
> - ¡Cochino! –volvió a escupir Amadeo.
>
> Pascualino respiraba agitadamente. Indicó con la mano:
>
> - Siéntate aquí… ¡Siéntate!
>
> Acobardado, Amadeo obedeció. Se puso de rodillas, cerca del otro muchacho, que lo miraba sonriente, un poco enrojecido.
>
> - Anda –ordenó-, te toca a ti…
> - No, yo no… -rehusó Amadeo, escondiendo las manos detrás de su cuerpo.
>
> Con rápido impulso, Pascualino se irguió:

[94] El-Kadi. *Op.Cit.*

- ¡Hazlo…! ¡Marica…! ¡Sé hombre…! ¡Anda…!

Obstinadamente, lleno de pánico, Amadeo se negaba a hacer lo que le ordenaba Pascualino. Éste, de pronto, le pegó con la mano abierta en la cara.

- ¡Marica!... ¿Eres hombre, o un cochino joto? – y volvió a pegarle.

Amadeo comenzó a llorar. Tenía demasiado miedo para defenderse o para huir. Pascualino era mayor que él y, si corría, le daría alcance y le pegaría más.

- Te va a gustar una vez que lo hagas – dijo Pascualino.[95]

La secuencia de hechos que Spota crea para que el niño se convierta en un personaje pícaro se hilan de una manera donde pareciera que el orden cronológico dentro de la narración es muy rápido y repentino, lo que haría suponer que faltan algunos hechos para completar el aprendizaje sexual que el protagonista debe pasar para dar forma al personaje literario con las características de la picaresca, y de esta manera darle solidez al relato. Sin embargo, en la lectura que realiza Paul Ricoeur sobre los estudios de narratología realizados por Propp, este primero considera que las taxonomías definidas por Propp en los cuentos populares rusos son forzadas pues se apegan a una estructura narrativa que conforme la novela se moderniza y se hace más compleja, no se puede ajustar a lo que el investigador más importante de la escuela formalista planteó en su momento.

En el análisis del tiempo, Ricoeur, considera que la narratología y su sólida estructura que pide al relato, deja del lado que este elemento también puede ser interpretado por el lector además de estar asociado a las características que el autor le da al protagonista, por tal motivo el relato y las sucesiones de hechos repentinos no le quitan una estructura lógica a la trama, sino que se da un proceso de

[95] Spota, *op. cit.*, p. 51-52.

descronologización, que necesita y a la vez incita a una lectura narrativa inteligente; al respecto, Ricoeur escribe:

> El relato de ficción, en cambio, ha sido ya, en cuanto a narración, el objeto de una práctica y de una comprensión antes de aparecer la semiótica. A este respecto, la situación es en este caso la misma que en la historia, en la que la leyenda y la crónica precedieron a la búsqueda de pretensión y de carácter científico. Por eso se impone la comparación entre el significado que puede revestir la racionalidad semiótica al respecto de la inteligencia narrativa y la suerte asignada al modelo nomológico en historiografía en nuestra segunda parte. El compromiso de la discusión, en teoría de la narración, concierne, en efecto, de manera similar, al grado de autonomía que conviene conceder al proceso de logicización y descronologización respecto a la inteligencia y del tiempo de la trama.[96]

El proceso de aprendizaje sexual de Amadeo se da en tres sucesos continuos, de hechos narrativos que siguen una lógica que se apega a la realidad del personaje y a la naturaleza humana. El despertar y la primera experiencia se dan por medio de la masturbación, práctica que Amadeo acoge de buena manera pues considera que además de ser placentera, no necesita de nadie más y no tiene que gastar dinero, aunque sólo de pensar en el sexo, en las negras y en las putas, la referencia de su madre está presente, formando una dicotomía de placer-odio, pues además de un constante cosquilleo debajo del estómago esto lo llena de rabia, lo que refuerza la idea de confusión que tiene el adolescente por descubrir una sensación placentera pero a la vez indecente y escandalosa, que es la que desempeña su madre en un medio miserable.

[96] Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI. México. 1995. p. 425.

La satisfacción que le produjo la masturbación lo olvidó un poco de la realidad y el odio que sentía por Dominica. El segundo hecho continuo lo coloca frente a la casucha que habita con su madre, para enfrentarse de nuevo a lo habitual.

> Cuando llegó a donde vivía, encontró la puerta cerrada. La empujó sólo para comprobar que su madre la había atrancado. Esto le produjo una quemante reacción de furia.
>
> - ¡Madre! –habló a través de las hendiduras.
>
> Al cabo de algunos segundos, la voz de Dominica resonó agriamente desde adentro:
>
> - ¡Lárgate! Estoy ocupada…
>
> Estuvo allí, en la puerta recargado en ella, un par de minutos. Sentía que Pascualino se hubiese ido. Dominica estaría encerrada algún tiempo, y él no sabía qué hacer. Volver a la zona de los escaparates, de las amplias avenidas iluminadas y llenas de gente, implicaba caminar de nuevo un largo trecho.[97]

Al darse cuenta que Dominica está ocupada con uno de sus clientes, la repentina rabia que siente refleja la confusión y los sentidos encontrados del adolescente, quien de momento no sabe qué hacer, pero escucha el llamado de Marietta, personaje secundario, propio de la picaresca, que sigue en el proceso de aprendizaje al momento que aparece otro elemento simbólico presente en este género: el vino.

> En eso, de tres puertas más allá, alguien le llamó:
>
> - Amadeo… regazzino, ¡ven!
>
> Quien le hablaba era una vecina; otra de las mujeres que ejercían la prostitución en la misma calle. La conocía bien.

[97] Spota, *op. cit.*, p. 52-53.

Se llamaba Marietta y de ella decía Dominica que si fuera menos borracha, ganaría mucha plata. Dominica y Marietta, que habían llegado al barrio hace poco, se dispensaban mutuas cortesías pero no eran amigas.

- ¿Qué quieres? –preguntó Amadeo.

Marietta le acarició el pelo. Sus palabras olían a alcohol:

- Toma – le daba una botella y unas monedas-. Cómprame un litro de tinto… y esto es para ti… ¡No tardes!

Cinco minutos después Amadeo regresaba. Con un viejo kimono floreado envolviendo su cuerpo frondoso, Marietta estaba esperándolo en la puerta del cuchitril.

- Aquí tiene –le dio la medida llena ya de vino.
- Gracias. ¿No quieres pasar?
- No… Yo…

Marietta vio que él titubeaba:

- Pasa, ven… Tu madre está ocupada…

Entró, delante de la mujer. El cuarto no era mayor que el que Amadeo y su madre ocupaban. Pero sí más limpio. Recientemente lo habían pintado. Y la cama era más ancha, de gruesos barrotes de latón. Marietta retiró un vaso de una cómoda y lo puso sobre la mesa, junto a otro que contenía restos rojizos de vino.[98]

Para Maravall, la presencia del vino tiene varias significaciones dentro de la picaresca; en un primer punto, el vino se relaciona con el ocio, con la clase social y con la falta de trabajo como reflejo del estatus y posición social. Esta lectura, según el investigador se da debido a que durante el siglo XVI, que es cuando se conforma el género picaresco, la diferencia de clases era notoria también en la alimentación; mientras los nobles y los ricos de la época, además de comer manjares y viandas que estaban prohibidas a las

[98] *Íbid.*, p. 53.

clases bajas por ser inalcanzables, acompañaban con vinos las comilonas a las que los pobre no tenían acceso, por ese motivo el vino y la comida están íntimamente ligados, eso explica que cuando el pícaro usurpa la posición social y se hace pasar por noble o rico, uno de los elementos que usa como distinción es precisamente organizar festines donde hay abundancia de viandas caras y buena bebida.

> Dentro de la significación de la comida, con los mismos caracteres que esta última, queda comprendido el tema de la bebida, aunque esta parte de la ostentación gastronómica sea mencionada menos veces en el caso de los convites que se organizaban con la finalidad específicamente picaresca de la usurpación. Ya veremos que alguna vez aparece esta referencia de manera suficientemente definida. Y sin embargo, un elemento común –se puede decir una pieza retórica en la literatura- es la del vino. El vino es cosa de presencia constante en la picaresca, cuya fórmula gastronómica llevada al ideal se expresa en el *Estebanillo González*: beber frío y comer caliente.[99]

Regresando a *Casi el paraíso*, Spota hace una comparación en el modo de vida de ambas mujeres y que dentro de las imágenes del relato, permite que Amadeo pueda cotejar la vida de él con su madre y el de Marietta. Los cuartos donde viven respectivamente son del mismo tamaño, sin embargo el de Marietta está más limpio y ordenado; se encuentra recién pintado. La cama es de latón y más ancha. La mujer se encuentra vestida con un kimono, de manera sensual mostrando su cuerpo, lo que forma la ironía a una recámara nupcial y a los momentos previos a la entrega. Los personajes son antagónicos, por un lado una prostituta ebria que pudiera ser la madre de su amante en turno; por otro lado Amadeo, de doce años de edad y que está aún consternado por

[99] Maravall , *op. cit.,* p. 570.

dos hechos sexuales previos; primero la masturbación y luego al encontrar a su madre trabajando. La imagen también es una ironía al lujo y a la ostentosidad.

En la siguiente secuencia narrativa, Amadeo pasa a la casa y ante la insistencia de la mujer, bebe vino, mismo que le quita la pena y le da seguridad, además de prepararlo para su primera experiencia sexual.

> Amadeo sentíase ya más a gusto; con un calorcito en el estómago. Vio cómo Marietta ponía más vino en el vaso y no dijo ni hizo nada por impedírselo.
>
> - El segundo sabe mejor…, ¡y el tercero mejor aún!
>
> Bebió un par de tragos. El vino le picaba el paladar y le producía un placentero mareo. Los ojos se le hicieron duros, al fijarlos en Marietta que se inclinaba sobre la cama y ponía encima de la mesa los trapos y las tijeras y el hilo y las agujas con los que los remendaba. La bata floreada se le entreabrió y fugazmente, se mostraron a Amadeo los grandes senos de la mujer.
>
> Ésta lo tomó por el cuello, como a un conejo, y lo llevó a la cama; hizo que se sentara a su lado.
>
> - ¿Te sientes bien?
> - Si, señora – respondió maquinalmente Amadeo, sin conseguir apartar, por más esfuerzos que hacía, los ojos de esos mundos de carne blanca que aparecían entre el escote de la mujer.[100]

La ironía se refuerza con elementos como el hilo, las tijeras y las agujas pues con ellos remendaba sus ropas, siendo que en verdad son sólo una burda imitación de los vestidos de las clases altas, que es a lo que se aspira en la picaresca. La segunda lectura que tiene

[100] Spota, *op. cit.*, p. 53-54.

el vino –que se encuentra ligada la vestimenta y la comida-, es el ocio como elemento de estatus y poder económico pues el noble no trabaja ni realiza acción alguna que se pueda considerar lucrativa para poder sobrevivir; en cambio el pobre sí tiene necesidad de realizar alguna actividad remunerada, lo cual marca la diferencia entre las clases sociales (el amo y el sirviente). El noble se da el lujo de beber sin importar el día pues de antemano sabe que no tiene compromisos que cumplir; en cambio, *el sinmombre,* no puede emborracharse pues además de no contar con los recursos, tiene que laborar Concluyendo, Marietta imita la forma de vida de los ricos como un reflejo del deseo de ascenso social en un medio miserable; en tanto el vino y la ociosidad son comportamientos desviados que son fuertemente criticados pues la ociosidad es la puerta de entrada para *males mayores*.

> La ociosidad pasó a ser la característica de la nobleza. En todos los países de "*le gain vit et sordide déroge a la noblesse*"; en todos esos países, los nobles, los poderosos, los distinguidos no trabajaban y eran tan ricos que sin trabajar mantenían un alto nivel de gasto en la familia. Vivir, pues, en la ociosidad era uno de los primeros signos de alta calidad.[101]

3.1.2 La aparición de personajes secundarios en el proceso de aprendizaje

Al ser la picaresca una novela con aprendizaje, los personajes que participan en la trama tienen una función específica dentro de la misma; son independientes y tienen un espacio propio y definido dentro de la propia cronología y a la sucesión de hechos que el autor da al desarrollo de la misma. Por este motivo los personajes secundarios suelen

[101] Maravall , *op. cit.*, p. 544.

ser efímeros pero importantes en el proceso de enseñanza del pícaro, teniendo participación limitada dentro de la estructura narrativa del relato. Al respecto Ricoeur escribe

:

> "Los acontecimientos constantes, permanentes del cuento son las funciones del personaje, sean cuales fueren estos personajes y sea cual fuere la manera como estas funciones se realizan, por tratarse de las funciones se realizan por tratarse de las partes constitutivas del cuento" (P.81). En el comentario que sigue a esta definición se ve despuntar la rivalidad que he anunciado entre el punto de vista orgpánico y el taxonómico. "Por definición entendemos la acción de un personaje, desde el punto de vista de su significación en desarrollo de la trama" (p.31). Esta referencia a la trama como unidad teleológica corrige de antemano la concepción puramente aditiva del nexo entre las funciones en el interior del cuento. [102]

Dentro del universo que crea el autor y en el que el protagonista se desenvuelve, los personajes secundarios tienen una existencia propia, con una historia individual, sin embargo se crean una serie de lazos que se tejen entre sí para formar una trama sólida y condensada, logrando que cada personaje tenga un papel específico sin que esto afecte la obra. Sin embargo cada uno de estos seres no pueden tener una vida independiente fuera de la misma obra pues el protagonista como tal es el pícaro, quien sí puede desenvolverse fuera del mismo espacio. Los personajes secundarios, son pues, en cierto punto independientes pero a su vez pertenecen a un mismo universo del cual no pueden ser removidos. Maravall se muestra contrario al punto de vista de L. Spitzer, al respecto cita:

[102] Ricoeur , *op. cit.*, p. 428

> Ha afirmado L. Spitzer que, en El Buscón, "no se transluce más que un hábil manejador de marionetas". No me resulta aceptable esto, ya que los personajes de la picaresca son en sí mismos, actores de un mundo organizado, partes de éste que no pueden arrancarse de él y cuyo drama se promueve simplemente porque tratan, con espectacular gesticulación, de cambiar su puesto en el drama de todos ellos. No es que importe menos la sociedad. Es que Guzmán, Pablos, Justina, Teresa, Trapaza, etc., son sociedad, son puntos de energía, llamémosle así, en la sociedad interior de la cual están tratando de coagular como individuos.[103]

Los personajes dentro de la novela moderna, son considerados por Ricoeur como *agentes*, mismos que tienen una función específica en la obra, por lo cual además de interactuar con el protagonista, tienen una labor, servir como puente en la transmisión de valores, situación que en las novelas de superación personal ayudan a que el personaje alcance el éxito según los valores éticos o morales que para un cierto grupo de lectores sean importantes y el autor quiera resaltar. Del mismo modo, en la novela de aprendizaje o en este caso, en la picaresca, dichos personajes inhiben el comportamiento ético y muestran cómo de una manera práctica y amoral se puede tener el ascenso social, la apariencia o el bienestar que éste busca. Al respecto, Ricoeur escribe:

> Se exponen dos argumentos. Una función expresa el interés o una iniciativa, que pone en juego a un paciente o a un agente. Además, se encadenan varias funciones si la historia se refiere a la historia de un mismo personaje.
>
> Se debe, pues, unir un nombre-sujeto a un proceso-predicado en un término único: la función. Se definirá, pues, la función como "la atribución de un sujeto-persona de un proceso-predicado eventual, en acto acabado.[104]

---

103 Maravall , *op. cit.,* p. 304
104 Ricoeur, *op. cit.,* p. 438

Bajo este punto de vista, al agente que recibe la acción se le denomina *paciente,* mismo que interactúa con otros agentes que son los que influyen para que éste modifique, mejore, conserve o cambie los atributos que el protagonista tiene dentro de la personalidad que el autor le ha dado; como mencioné anteriormente, el pícaro es un agente activo que a lo largo de su biografía va conociendo a otros agentes que le muestran o le pulen las conductas desviadas con las que actúa. Por otro lado, las acciones del pícaro están encaminadas a crear un lazo de empatía con el lector, mismo que se da con base a la risa y al ingenio con que éste usa; el pícaro a pesar de tener una conducta llena de desviaciones y vicios, no crea animadversión con el receptor; no es un personaje que es visto como un delincuente ni tiene un antagonista que quiera destruirlo; los engañados quieren castigarle por sentirse burlados y timados por alguien que en el papel es inferior.

Reforzando en punto de vista de Ricoeur, añade:

> La influencia se dirige, en el paciente, al agente eventual, en el que tiende a desencadenar una reacción: persuasión y disuasión se ejercen tanto en el plano de las informaciones que conciernen a las tareas que hay que cumplir, a los medios que se deben emplear o a los obstáculos que hay que superar, como de los estados afectivos que el influyente puede excitar o inhibir. Si se añade que la información o el móvil pueden tener un fundamento bueno o malo, llegaremos a las funciones, importantísimas que gravitan en torno a la trampa, y que hacen del influyente un seductor y engañador, un disimulador y un falso consejero.[105]

En el caso de Amadeo en *Casi el paraíso*, en esta etapa de aprendizaje, hay dos mujeres (agentes) que van a ser importantes pero que van a salir de la trama: Marietta y Dominica, su madre.

---

105 *Íbid*., p. 439.

Tras esa primera relación sexual, Amadeo se convirtió en amante de Marietta, por ello fue recompensado con dinero, mismo que usó para llevar algunos alimentos a su madre, quien de inmediato pensó que éste robó para obtenerlo, por lo cual fue alertado a no caer en conductas desviadas, sin embargo éste recurre a la mentira para justificar sus ganancias, argumentando que se ha empleado como cargador y ayudante en los comercios de la ciudad.

Hasta ese momento Amadeo no sabía con exactitud el valor del dinero, sin embargo aprendió que gracias a su virilidad y a su belleza física lo puede obtener sin esforzarse tanto como lo hacen los demás. En el bloque narrativo donde Spota pone en manos de Amadeo sus primeras ganancias por los favores sexuales a la prostituta, nuevamente usa la ironía para crear un falso y deprimente lujo cargado de un mal erotismo, en la relación sexual que tienen en el cuartucho. Marietta se desnuda detrás de un viejo y deshilachado biombo con detalles japoneses; tapa con un trapo sucio un viejo hoyo en la pared para que nadie los espíe y atranca la puerta. La mirada de Amadeo se centra en un montoncillo de billetes que uno de los clientes dejó como pago.

> Puso en manos del muchacho un billete de cien liras. Él la miró sin comprender.
>
> - Quiero darte esto… porque me gustas. Gástalo en lo que quieras…
>
> Él se encogió de hombros y se marchó.
>
> - ¿Vendrás mañana?
> - Sí…
>
> Cuando volvió a su casa, la puerta estaba cerrada. Recorrió la callejuela, de arriba abajo, hasta que las piernas comenzaron a dolerle. Entonces Amadeo, como lo había hecho desde chico, fue a sentarse en el escalón del dintel. 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". Y se puso a pensar qué compraría con ella.[106]

En esta existencia independiente de los personajes secundarios surgen historias personales y alternas que aunque no de manera directa, van a influir en el desarrollo de la trama. Dominica, al realizarse los exámenes médicos para poder seguir trabajando, recibe una noticia que ya esperaba; es portadora de tuberculosis. Por la necesidad de tener dinero sigue buscando clientes a los que no les importa infectarlos, no así a Amadeo, quien es rechazado por su propia madre, pero con la finalidad de evitar su contagio. Amadeo visita con frecuencia a Marietta, lo que inquieta a Dominica, quien se apoya económicamente en los ingresos del muchacho.

En este bloque narrativo aparece *la enfermedad* como elemento literario, usado como un símbolo de decadencia progresiva; una metáfora del mal que corroe tanto al individuo como a una sociedad en su conjunto[107]. Dominica pide a Amadeo que vaya a comprarle jarabe para controlar aunque sea un poco la tos y el punzante dolor que sentía en ambos senos; él regresa en poco tiempo pero al ver que la puerta se encuentra atrancada –señal de que su madre se encuentra con un cliente-, se sigue de filo hasta la casa de Marietta. Tras pasar la noche fuera de su hogar, Dominica decide ir a buscarlo; es en este bloque narrativo donde ambas mujeres se enfrentan y cada una sale de la trama y por consecuencia, de la vida del pícaro, quien de manera inesperada queda solo en el mundo.

- ¿A quién buscas? –preguntó a Dominica otra de las prostitutas que volvía a su cuarto después de haber hecho su ronda por las calles transversales.

[106] Spota, *op. cit.*, p. 56.
[107] En el romanticismo, la enfermedad fue un símbolo recurrente entre los personajes decadentes, que se aislaron de la sociedad y buscaron en la soledad su lugar en el mundo.

- A Amadeo. Estoy preocupada. Lo mandé a comprar un jarabe, desde antes que anocheciera, y no ha vuelto…
- Cuando yo salía, lo vi entrar a casa de Marietta…

Algo helado, un como miedo rabioso, se clavó en el estómago de Dominica. La otra mujer se marchó y la madre de Amadeo esperó a que entrara a su casa para luego caminar rápidamente a la de Marietta. La puerta y la ventana estaban cerradas.

- Amadeo, ¿estás ahí? –preguntó a través de las maderas.

No contestó nadie; sólo percibió un rumor ahogado, confuso. Violentamente, con el pie empujó la puerta. El débil pestillo cedió. Dominica se encontró a mitad del cuarto; tropezando con la mesa. La luz de la calle le permitió entrever en la cama, a Marietta y a su lado la sombra de un niño desnudo.

- ¡Perra… asquerosa perra! –gritó Dominica, enfurecida.

Sus manos se encontraron, inesperadamente, con las tijeras que estaban en la mesa. Las empuñó y, cegada de cólera, loca de dolor, se lanzó sobre Marietta. Fue una pelea bárbara, a muerte; de jadeos y de ayes; de brutales blasfemias y de gritos desgarradores. Después vinieron otras mujeres, y hombres y guardias. Alguien se llevó de ahí al niño a su casa.

- No salgas, mocoso del demonio –le ordenó una voz anónima.

Hubo carreras y pitos de los policías. Y luego el aullido de una ambulancia, y más gritos y más voces que pasaban, en retazos frente a la ventana.

- Un poco más y la mata…
- ¡Cuánta sangre!
- Marietta morirá… y Dominica está como loca…
- Seguramente borracha…[108]

[108] Spota, *op. cit.,* p. 58.

Siguiendo una línea cronológica que se menciona en la misma obra, Marietta fue llevada al hospital y tras haber cumplido con la función que tenía en la trama, desaparece. En tanto, Dominica fue llevada a la cárcel donde permaneció tres años, mismo tiempo en que avanzó su enfermedad, al grado que al salir sólo lo hizo para regresar al lado de Amadeo y morir.

> Dominica salió de la cárcel un jueves por la tarde, y murió el sábado, poco después de anochecer.
>
> - Viene muy mal…
> - Es un costal de huesos…
> - Imagínate: tres años presa en el hospital.
>
> Volvió a la calle porque no tenía otro sitio donde ir. La que había sido su casa ahora estaba acabada por una muchacha rubia, groseramente frondosa, que mascaba chicle y enseñaba los pechos. Había caras nuevas, caras jóvenes y todas llevaban la falda muy alta, una cuarta arriba de la rodilla. Dominica había recobrado la libertad eso de las tres. Una religiosa la acompañó a la puerta del hospital; le entregó unos papeles y un poco de dinero.[109]

La narración en un momento deja escuchar varias voces que refuerzan la enfermedad y la decadencia. En las tres voces que surgen de entre la gente que ve caminar a Dominica hacia el barrio que habitaba, la tercera señala el punto de vista de Foucault, en el sentido de que el poder se ejerce desde diferentes ámbitos, como lo es la cárcel, la fábrica, la escuela o el hospital.[110] Ciertamente a Dominica le correspondía la prisión como castigo por el acto que cometió, sin embargo al encontrarse enferma es confinada al hospital

---

109 *Íbid*., p. 60.

110 En la *Genealogía del poder*, Foucault analiza las relaciones que se forman entre el individuo y las instituciones que, después de la ilustración y el uso de métodos más científicos y racionales, transforman los castigos y las penas en protocolos de educación, seguridad o trabajo. Así pues, el médico bajo un protocolo vigila al paciente; el maestro forma la conducta del alumno para que éste se maneje dentro del marco que la sociedad considera el adecuado.

donde las religiosas toman el papel de los celadores, dándose un doble proceso de vigilancia; por un lado la humana que es llevada a cabo por las mujeres que atienden a los enfermos y, por encontrase entre religiosas, una vigilancia omnipresente, de la que nadie escapa, como lo es la divina, reflejando el punto de vista spotiano donde un poder supremo debe controlar para que las cosas salgan de manera correcta.

Por otro lado, la imagen de Dominica forma una antítesis con las nuevas prostitutas que ahora ejercen tanto en el barrio como en la casa que anteriormente habitó con Amadeo. La salud a punto de quebrarse, la delgadez extrema y la figura de una mujer que va a morir se contraponen a la imagen de una joven exuberante, grotesca al mascar chicle mientras enseña los pechos. La narración demuestra el movimiento y el permanente cambio; mostrándose la transformación constante con la presencia de nuevas chicas que ejercen con ropas más atrevidas, rostros maquillados, ganando terreno a las mujeres que gradualmente ceden su lugar a las nuevas generaciones. Hay que tomar en cuenta que la picaresca es una narrativa vigorosa con agentes jóvenes y con vitalidad, que le da movimiento a la novela.

Tal y como se venía anunciando, Dominica con su precaria salud encontró asilo en el cuartucho de otra prostituta llamada Ángela, donde tras recibirle y darle posada, recibe noticias de su hijo.

- ¿Y… él? –preguntó al fin, con la voz ahogada.
- ¿Amadeo? Por ahí debe de andar. ¿Sabes que trabaja?
- Sí, algo me dijo.

- Bueno, es un decir. La vinatería le dio un rincón… desde que te fuiste… Hace recados y se gana unas liras de cuando en cuando… y un poco de pan y de queso todos los días… ¡Además se ha vuelto un guapo muchacho![111]

En el diálogo se ven dos elementos fundamentales en la picaresca: *el amo y el trabajo*. Amadeo como personaje pícaro no tiene un trabajo fijo y por lo tanto no cuenta con un salario que le permita solventar sus gastos más elementales, está reducido a la servidumbre, haciendo recados y obteniendo unas cuantas monedas de vez en cuando; por otro lado, el amo al que sirve no tiene un nombre propio, el autor usa el sustantivo *La vinatería* como el ente que funge como patrón, lo que hace de un sustantivo concreto, un sustantivo abstracto e indefinido, reforzando la fragilidad de su condición; por otro lado, su mano de obra es a cambio de un lugar donde dormir, aunque aún no tiene presente la idea del ascenso social pues éste llegará más adelante, sobrevive de esta manera. Finalmente en esos tres años ha embarnecido convirtiéndose en un muchacho guapo; la belleza física es el atributo que tiene como arma que desarrollará mediante un lento pero constante proceso de aprendizaje.

En ese mismo bloque narrativo Dominica falleció. Entre el dolor de las mujeres que estuvieron con ella al momento de dejar de existir, Amadeo pasa por otra prueba y etapa en el aprendizaje: la dureza de carácter al saber que está solo en el mundo y que tiene que ganarse la vida por sus propios medios.

> Miró a su madre muerta, a su madre helada, que era apenas una arruguita más de la manta que la cubría; más que a Dominica, trataba de mirar a la muerte para saber qué forma tenía, cuál era su cara. Otros niños, cuando sus madres mueren, lloran su dolor a grandes gritos. Él descubría, de pronto, que su dolor no era como el de todos. No sentía

[111] Spota, *op. cit.*, p. 61.

> despedazarse, sino por el contrario, hacerse duro, tal que si la pena no le perteneciese a él, sino a alguien más.
>
> Ángela había salido llorando un dolor que Amadeo era incapaz de comprender. "¿Por qué llora, si no es su madre quien ha muerto?" Se sentó al borde de la cama entre ellas las suyas las manos de Dominica. Estuvo así hasta que el cuarto se llenó de mujeres, y de llantos, y de brazos que lo estrechaban y le decían que fuera resignado, y que la suya era la mejor madre del mundo.[112]

3.1.3 El viaje, los amos y la fuga

Tras la muerte de su madre, Amadeo comienzó la etapa de viajes y vagabundeo que lo definirán como personaje pícaro. Antes de fallecer, Dominica le indicó que fuera con Anselma, quien le dará asilo y con ella podrá quedarse a vivir, pues se retiró de la prostitución y comenzó una nueva vida en un pueblo dedicado a la agricultura, lejos de la cuidad, lo que permite comparar y contraponer el estilo de vida que se lleva en ambos lugares; la vida en la ciudad es más dura y complicada, sin embargo el ser citadino le brinda al personaje pícaro cierto estatus cosmopolita y de una libertad ilusoria que lo hace sentirse superior al habitante del campo, que si bien es cierto también sufre de pobreza o de marginación, éste es más ingenuo, terreno propicio para que el pícaro se aproveche de la situación en beneficio propio. Al respecto, Soullier menciona:

> Los vagabundeos de un Pablos o de un Guzmán, constituyen el contrapunto irónico de los valientes caballeros. En la segunda mitad del siglo XVI, la *novela pastoril* aparece o vuelve a aparecer, presentándonos un mundo artificialmente perfecto, poblado de figuras ejemplares; pastores refinados nos exponen sus cuitas amorosas en medio de una naturaleza estilizada; todo es puro artificio literario. En oposición, la novela picaresca se

[112] *Íbid*., p. 63.

> encontrará sólidamente anclada al espacio (la España de la decadencia y de la miseria) y en el tiempo (el mundo contemporáneo) oponiendo a esas visiones idílicas una realidad donde domina la codicia, la envidia y la bajeza.[113]

Anselma, agente que apareció al inicio de la narración como partera en la barcaza donde Amadeo nació y desapareció en ese bloque narrativo, en esta segunda etapa de formación del protagonista, reaparece pero en otro tenor; ya cuenta con una pequeña propiedad, hijos y una vida alejada a la que Amadeo conoce. Por otro lado, él va de la ciudad al campo, donde los hijos de Anselma le preguntan cómo se vive en la urbe, lo que abre la puerta al simbolismo que la ciudad tiene en la literatura picaresca.

La metrópoli tiene una dicotomía evolución-perdición; por una parte la ciudad es sinónimo de cambio, de vida, de movimiento y modernidad, pero por otro, también es el lugar de decadencia, donde se pierde la inocencia y donde los males sociales y las bajezas humanas terminan por devorar al individuo. Spota enfrenta a dos personajes que se han desarrollado en distintos ámbitos, por un lado Pablo, hijo de Anselma que se ha desenvuelto en el campo y refleja la educación y las reglas morales de la gente de provincia, por otro lado Amadeo, quien ha vivido en la ciudad, en el puerto de Nápoles, para ser más exactos.

> - Éste –señaló Anselma- es Pablo… y este Luigi… Y éste Giovanni, y éste, el pequeño Nicolás…
>
> Anselma le improvisó, con tablas, cajones y una docena de sacos superpuestos, una cama a Amadeo, en el mismo cuarto donde dormía Pablo. Besó a ambos y se marchó a acostar a los otros. Pablo, con sus ojos azules muy abiertos, vio cómo Amadeo se desnudaba totalmente y se metía bajo las cobijas.

[113] Soullier, *op. cit.*, p. 33.

Apagó la vela púdicamente, para quitarse sus propias ropas y ponerse un como mameluco que al muchacho de la ciudad le pareció muy cómodo.

- ¿Te da vergüenza que te vea, Pablo? – inquirió Amadeo apoyándose en el codo y encendiendo la vela.
- Es que…
- ¡Bah! –Amadeo rebuscó entre sus ropas, sacó un cigarro y lo encendió con la llamita-. Somos hombres… ¿No quieres fumar?

Pablo, asombrado de ver a un chico de su edad fumando como gente mayor, negó

- No sé fumar… Ni quiero… A madre no le gusta que nadie fume.

Amadeo no pudo reprimir un pensamiento cruel. "No hay nada peor que una puta cuando se vuelve decente". Estuvo un rato echando humo, en chorritos gemelos, por las narices; la vista fija en el alto techo de gruesas vigas de encino y el pensamiento en otra parte, en ninguna, más bien.

- Oye Amadeo, cuenta, dime, ¿cómo es la ciudad? Madre dice…

Amadeo empezó a hablar lentamente y estuvo contándole cosas de la ciudad, de las mujeres, de la escuela, de los muelles, mientras consumía cuatro cigarrillos.[114]

Contrario a lo sucedido cuando encontró a Pascualino masturbándose, ahora es Amadeo quien no se avergüenza y quien siente que cuenta con un conocimiento y experiencia de vida mayor al de Pablo, motivo por el cual se desnuda frente a él sin ningún pudor, fuma como una manera de libertad y rebeldía, incluso llega a criticar el comportamiento de Anselma, a pesar que ésta le brinda posada.

Bajo el punto de vista de Berman Marshal, el hombre mismo sufre de una ruptura con el pasado para darle paso a lo nuevo; a una etapa de renovación que lleva a la modernidad, que empieza primero en el actuar del individuo y se refleja en todas las

[114] Spota , *op. cit.*, p. 65.

actividades propias del ser humano. La historia, la arquitectura, las ciudades y todo lo que refleja el quehacer humano se transforma, se renueva, en concreto, se moderniza.

Retomando a Soullier, la picaresca es un reflejo del momento histórico en que la obra se escribe por lo que es un espejo de una época la cual el escritor la crea y sitúa a la obra en el tiempo y en el espacio; en el caso de *Casi el paraíso*, Spota ubica en la Europa de la segunda guerra mundial para confrontarla con el México de la posguerra, donde el país se industrializa y se moderniza, aunque de una manera poco ortodoxa, lo cual abordaré a detalle más adelante.

> En tiempos como éstos, "el individuo se atreve a individualizarse". Por el contrario, este valiente individuo "necesita un conjunto de leyes propias, necesita de sus propias habilidades y astucias para su auto-conservación, auto-despertar, auto-liberación". Las posibilidades aún son a la vez gloriosas y ominosas. "Ahora nuestros instintos pueden desbocarse en todas las direcciones posibles; nosotros mismos somos una especia de caos". El sentido de sí mismo y de la historia del hombre moderno "se convierte realmente en un instinto para todo, un gusto por probarlo todo". En este punto se abren muchos caminos. ¿Cómo encontrarán los hombres y las mujeres modernos los recursos para hacer frente a su "todo".[115]

Una de las características del pícaro es precisamente el saberse adecuar al tiempo y las circunstancias donde se desenvuelve; en ese pragmatismo va adquiriendo habilidades para sobresalir y no solamente para subsistir. El pícaro se convierte gradualmente en un tipo callado, calculador, que guarda para sí sus planes y en caso de compartirlos será con personajes de su misma catadura. Su personalidad es definida, es un personaje individual e individualizado. La soledad no es una desviación; el pícaro no está solo, es un ser solitario para apartarse de la sociedad, para poder planear pero a la vez para

[115] Berman Marshal, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Editorial Siglo XXI. México. 2013. P-9.

hacerse a sí mismo, para creerse lo que busca representar y hacerse ver a la sociedad como lo que usurpa. Referente a la soledad del pícaro, Maravall abunda:

> Esos seres cerrados en su singularidad, esos "desviados" que han sido llamados desvinculados, los cuales orientan su conducta tan solo atentos a sí mismos, se inspiran en su insuperable egoísmo, aunque asistan a una "casa de conversación" – y ya sabemos lo que esto significa en el lenguaje de la picaresca-, aunque deambulen por las calles con lucidos trajes, precisamente sin más motivo que el de ser vistos por los demás, aunque se incorporen a organizaciones reglamentadas de delincuentes o falsarios, como algunas novelas nos mencionan en Roma, Madrid o Sevilla. Sin embargo y pese a ello, se mantienen en el fondo de su existencia singular apartados, no "a solas" reflexivamente, para dar lugar a una meditación sobre sí mismos y su entorno, algo así, diría, como existencialmente "solos". La soledad es el lugar moral de su emplazamiento.[116]

En esta segunda etapa del aprendizaje, Amadeo siguió su transformación para ser un tipo amoral, que se aprovechará de las circunstancias para beneficio personal. Es por esto que la picaresca suele ser una novela biográfica. Referente a este punto, Maravall escribe:

> La biografía supone la individualización de la seria continua de acciones de un hombre, quiero decir su imputación a un centro de iniciativa y novedad que, convierte la serie de aquellas en un confrontamiento. Y ya sólo falta un paso para que se transforme en autobiografía. Este paso va ligado a la experiencia "moderna" del yo. Se desarrolla en muy diversas esferas, hasta dar en la invención de la novela.[117]

En este bloque narrativo, se contraponen los dos estilos de vida. En el campo ésta es dura y no hay paga por el trabajo, por lo cual Amadeo poco a poco se va hartando de

116 Maravall, *op. cit.*, p. 309.
117 *Ibid.*, p. 297.

ella y en un giro que se da en la trama, emprenderá la fuga, otro de los elementos recurrentes en la novela picaresca.

> Le ardían los ojos y tenía en la boca el mal sabor del tabaco. En la penumbra parda del frío amanecer adivinó la silueta de Pablo, ya de pie, ocupada en meter sus piernas en los tubos de los pantalones de pana.
>
> - ¿Qué hora es? – preguntó Amadeo amodorrado.
> - Casi las cuatro…
> - ¡Oh…! Es de noche todavía… -bostezó y quiso tenderse nuevamente.
>
> Pablo lo despojó, de un solo tirón, de la cobija. Ahora Amadeo titiritaba:
>
> - Al contrario, es tardísimo. Madre estará ya levantada… Hay que ordeñar la vaca, limpiar el corral… dar de comer a los animales… Anda flojo, ¡arriba!
>
> Así empezó el primer día de Amadeo en el campo. Así empezarían los cuatrocientos que pasaría allí, en el viejo molino. Cuando bajaron por la empinada escalerilla que comunicaba el tapanco con el piso inferior, los aguardaba ya el desayuno. Los chicos de Anselma, espabilados y hambrientos devoraban sus raciones. Amadeo apenas si probó el café y una rebanada de pan moreno. Aquello comenzaba a no gustarle.[118]

El hecho de que el pícaro rehúya al trabajo no es porque éste sea holgazán, más bien es una manera de rebeldía ante lo que considera no le pertenece, pues aunque sea de una clase baja, al igual que los demás que le rodean, él se siente diferente, por eso usa el ardid y el engaño para sobresalir en ese mísero ambiente.

En este paso por la vida campirana, Amadeo conoció a una chica rubia de nombre Ida. Aunque Spota no pormenoriza en su aspecto físico, sí crea la imagen de una joven rubia e inocente, creando la ironía de un romance sin malicia; por un lado Ida,

[118] Spota, *op. cit.*, p. 66.

casta, con una fuerte carga religiosa y moral, y por el otro Amadeo, con más experiencia de vida, quien se aprovecha de la situación para seducirla.

> Con el tiempo, ella le permitió que le tocara el cuerpo; que sus dedos le hicieran cosquillas en el pecho, bajo el corpiño y que sus dientes le mordieran las orejas.
>
> - Me gustas, Ida – le dijo él una tarde.
> - Tú también…
>
> Estaban sentados en el rebordo, tirando piedritas al agua.
>
> Después de decirse que se gustaban, él se puso en pie y le tendió la mano. Ida se levantó. Amadeo miró en torno. Desde allí divisaban tan solo la parte alta del molino. Luego caminaron por la orilla de la corriente, cosa de un minuto.
>
> La tendió sobre la paja; le alzó la falda, al ver en los ojos de la muchacha un fulgor de pánico, amartilló el puño.
>
> - Si gritas, te pegaré.
>
> Sin que el miedo huyera de sus pupilas castañas, ella repuso débilmente:
>
> - No pienso gritar…[119]

Antes de convencerla, Amadeo ya contaba con un plan; comenzó tocándole el cuerpo para entrar en un sutil juego de seducción. Cuando siente que ella cederá, se pone de pie y mira alrededor para percatarse de que no hay nadie cerca y que no son vigilados; se asegura de que están solos. Después de tirarla en la paja, la amenaza con el puño, a pesar de que siente miedo ella accede.

[119] *Íbid.*, p. 67.

Tras cinco semanas de fugaces encuentros sexuales, Ida termina por aceptar la situación y no volver a sentir culpa por considerar que lo que hacían era malo y un pecado. Por su parte, a Amadeo le gusta esa chica porque era rubia y joven, comparándola con Marietta, mujer madura, situación que lo llevó al pasado y a la imagen de Dominica, trayéndole cierta nostalgia por el recuerdo de su madre.

Propio de la picaresca, hay situaciones que se salen de las manos del protagonista y que serán decisivas en el futuro del pícaro. La madre de Ida tiene un fuerte presentimiento al ver que su hija tiene todos los síntomas de un embarazo. Tras usar el chantaje moral, asegurándole que si hizo algo malo, la furia de El Señor caerá sobre ella, termina por aceptar. Al enterarse de la situación, la madre le informa al padre, que su hija ha sido deshonrada.

Al saber el nombre del desdichado que se burló de Ida, el padre toma una escopeta y va en contra de Amadeo, quien despreocupadamente ya había olvidado que Ida no llegó a la cita. De esta manera Amadeo comienza *la fuga*, otro de los elementos en la picaresca.

> Luigi llegó corriendo al molino. Amadeo aguzaba con una pequeña navaja la punta de una ramita verde, junto a él, hablando del ternero que le nacería a la vaca, estaba Pablo.
>
> - Amadeo… Amadeo… Luigi se ahogaba por el esfuerzo-. Viene… viene el… padre de Ida… con una escopeta… Dice que va a matarte…
>
> Amadeo sintió que los pies se le ponían fríos:
>
> - ¿Qué dices? –preguntó, cerrando la navaja.
> - Ida… dijo que tú… que tú le habías hecho algo. Y su padre viene con una escopeta…

> Pablo vio cómo Amadeo se ponía pálido y trataba de sonreír; y cómo los miraba a él y a su hermano, con los ojos muy abiertos. Luego se alzó bruscamente y echó a correr hacia la oscuridad del campo. Llevaba corriendo cosa de un minuto cuando, a su espalda, resonaron en rápida sucesión los disparos gemelos de la escopeta. Las postas cayeron muy cerca y corrió más de prisa todavía.[120]

Propio de las características del pícaro, éste saca ventaja de la situación por medio del abuso y de la infamia, Cuando el pícaro se enfrenta a personajes con su misma condición social y de pobreza, el dinero y las cosas materiales quedan en segundo plano pues éstas no existen ni están a su disposición, entonces la ignominia y la desfachatez recaen en elementos simbólicos e intangibles como lo es la virginidad de Ida. La deshonra sustituye al dinero; es una forma de burlarse de las reglas sociales, morales, religiosas y cívicas que reflejan a la sociedad de su momento. El pícaro demuestra su astucia por medio del engaño y la mentira que en este caso se da por medio de la seducción. Para el noble, la honra va ligada al origen y a la sangre, que se ve reflejada en bienes materiales o en una superioridad por su misma condición de noble.

En cambio, para el pobre, la honra representa riqueza pero espiritual y de valores. La mujer virgen tiene más posibilidades de usar esta condición para poder tener un ascenso social; la virginidad es un símbolo de inocencia y de pureza, y los hombres lo aprecian y la buscan para llegar al matrimonio. Ida, al perderla y quedar embarazada pierde también la posibilidad de lograr ese ascenso y el respeto social, y por el contrario está sujeta al juicio popular, a la vergüenza y a la deshonra. *Por definición, el pícaro es un hombre sin honra*.[121]

---

[120] *Íbid*., p. 69.
[121] Soullier. *Op. cit.,* p. 43.

Tras ese incidente y carente de bienes o posesiones que lo aten al sitio donde se encuentra; esto permite la movilidad del personaje, Amadeo huye y regresa a Nápoles.

3.1.4 El auto y la cárcel

Como parte de la enseñanza del pícaro, Amadeo pasará por el presidio en tres ocasiones, mismas que marcarán el destino de éste dentro de la novela; dos de ellas está presente el simbolismo del auto. La primera de ellas es por tener la osadía, precisamente de robarse un auto, irónicamente propiedad de un noble, análisis del cual me ocuparé en esta parte de la investigación.

Tras su regreso a Nápóles, Amadeo se reencuentra con Pascualino, quien ahora se dedica a robar autopartes, mismas que vende en el mercado negro; orgulloso por lo que él considera un buen negocio, le muestra unos cuantos miles de liras como ganancia. Amadeo aún siente miedo y le advierte que puede tener problemas con la policía.

El reencuentro se da entre pláticas y vino; Amadeo que no es muy afecto a la bebida se ve presionado y se emborracha, perdiendo la noción de sus actos. Vuelve en sí cuando está en la cama de una fogosa mujer de nombre Nina.

Nina era la mujer más cotizada de la casa de citas donde labora y que era visitada por políticos, burgueses y gente de la alta sociedad. Gracias a ciertas prerrogativas que tenía por lo profesional de su trabajo, convenció a la patrona para que empleara a Amadeo, y desde ese día él vivió en la casa de citas, y gran parte del día la pasaba encerrado con ella.

Le complacía en sus caprichos pero lo celaba, lo que refleja el universo spotiano donde predominan los espacios cerrados y la vigilancia. Si bien es cierto que la vida de Amadeo era en cierto modo tranquila pues contaba con comida y ciertas comodidades al ser el amante de la mujer más cotizada del burdel, casi no salía a la calle y estaba constantemente celado por Nina, y vigilado por las demás prostitutas pues por las noches se desenvolvía como mozo.

Sin embargo y como un reflejo de lujo y ostentosidad, Amadeo tuvo el capricho de tener un automóvil.

- ¿Qué quieres ahora? – inquirió una tarde, notándolo aburrido.

Él estaba mirando hacia la plaza. Le gustaba hacerlo, porque rara vez salía del burdel. Se había acostumbrado a una vida tranquila, la mayor parte de la cual pasaba tumbado de día, en esa cama y por las noches en la sala, viendo cómo los políticos, los burgueses, los militares que frecuentaban el lugar se desnudaban y se exhibían tal como eran.

- Un coche –dijo-. Una de esas máquinas sport, de dos plazas…

A su espalda Nina rio:

- ¿No quieres también un palacio? Anda, tonto… ¡Un coche vale muchos miles!

Pues yo tendré uno…[122]

Ante lo que él consideró una burla, recurre a Pascualino con los mismos resultados.

- Quiero un coche – expresó sencillamente.
- ¿Un coche? ¡Es imposible!

[122] Spota. *Op. cit.*, p. 85

- Pues yo lo quiero. Nina… La estúpida perra piojosa se burló de mí. Voy a tener uno para…
- Amadeo… robarse un radio… o un faro… o una rueda, es fácil, en cierto modo. Pero un coche…
- Yo lo tendré…[123]

El auto es una representación simbólica del caballo y su importancia entre los nobles del siglo XVI, época en la que la picaresca se desarrolla es continua además de importante. El uso de caballos y carruajes se generalizó entre las clases altas del siglo XVI, lo que también trajo como consecuencia una modernización en las calles y en la urbanística de las ciudades, adecuándose éstas al paso de dichos transportes. Amadeo -como pícaro-, sabe que el auto es un símbolo de distinción, ostentosidad y poder, por eso lo anhela y al saber que se encuentra fuera de sus posibilidades para hacerse de uno de manera legal, recurre al hurto para poder tenerlo.

Retomando el último diálogo de Pascualino, él menciona "una rueda", siendo que lo correcto es "un neumático", sin embargo el sustantivo "rueda", que se usa en las carretas y en los carruajes, lo liga directamente al uso de carro tirado por caballos. Por su parte Nina, al escuchar que Amadeo desea un auto, exclama: *¿no quieres también un palacio?*, reforzando la idea y referencia del lujo propio de la nobleza. Respecto a este símbolo, Maravall escribe:

> El caballo bien enajenado no perderá su valor simbólico, pero no le es fácil al pícaro servirse de él, ni en general a los individuos de las nuevas capas de enriquecidos que aspiran a promocionar socialmente. Por eso el coche avanza en su uso y ve crecer su estimación, de manera que en la época de la picaresca se ha impuesto, aunque nunca

[123] Spota. *Op.Cit.* p. 86.

> eliminando al caballo. Tiene otra ventaja a afectos de prestigiar a su dueño: cuenta más y es más autorizado.[124]

Es de suponerse que mientras más ornamentado y lujoso sea el carruaje, más importante es el personaje que lo posee. Amadeo al hablar con Nina, le expresa que quiere un "*sport, de dos plazas*"; no desea cualquier auto, sino uno de lujo y deportivo, que le dé más distinción y presencia ante los demás. Maravall abunda:

> Nada más adecuado, pues, para aquellos que quieren usurpar una elevada presentación ante los demás, que poseer coche y mostrase a él al público callejero al modo de personajes ricos y poderosos. Estaba, por tanto, asegurando desde el primer momento que, a las maneras de los vestidos o de las casas, los coches serán codiciados por los pícaros, llegando el caso, como objeto a propósito para hacer creer en una calidad de su persona que conforme a la legitimidad de la situación no les correspondía.[125]

Entonces el caballo está ligado directamente a la ostentosidad, a la vestimenta y a la necesidad de presunción que tiene el pícaro, por este motivo, el caballo como símbolo y las diferentes variantes que éste tiene están presentes en *Casi el paraíso*.

Conforme avanza tanto la novela como el proceso de aprendizaje, Amadeo ya deja de servir en burdeles donde paga con favores sexuales a las prostitutas, y ahora se ha enfocado a desempeñarse como "acompañante de turistas; mujeres que buscan un hombre atractivo con quien pasar un tiempo agradable en compañía masculina. Del mismo modo, él ha entendido que su virilidad y su belleza física son las herramientas con las que va logrando un ascenso social.

Durante esta etapa, Amadeo se convirtió en amante de una condesa, viuda de un conde anciano, quien le heredó el título nobiliario y algunos bienes, económicamente

---

124 Maravall , *op. cit.*, p. 583.
125 *Idem.*

estaba venida a menos; y aunque no de edad avanzada, sí presentaba ciertos males –como intensos cólicos-, que la obligaban a permanecer algunos días en cama. Frida Von Becker, tal como lo menciona Maravall en gran parte del análisis que realiza, este personaje representa al noble venido a menos y al hidalgo empobrecido, que se niegan a renunciar a sus privilegios, sosteniéndose por el apellido, por el linaje y por lo que fueron pero ya no lo son, busca por medio de la simulación y el silencio, ocultar una situación que es apremiante y que más temprano que tarde quedará al descubierto.

Spota usa la ironía para retratar la bancarrota inminente que vive la condesa: Frida Von Becker, cuenta con dos palacios en Alemania, pero éstos, al estar situados en el lado socialista fueron confiscados por el Estado y en la práctica ya no le pertenecen. Posee algunas villas pero se encuentran hipotecadas, y los banqueros por falta de pago ya llevaron el asunto a los tribunales. Es dueña de joyas y otros bienes, pero éstos están empeñados y próximos a perderse. La servidumbre tiene más de cuatro meses de no cobrar su salario.

Sin embargo y ante la crisis económica en la que se encuentra, ella se enamora de Amadeo y decide gastar lo poco que le queda en darle gusto. Bajo el *principio de ostentosidad*, le compra ropa, lo lleva a fiestas y reuniones de sociedad donde lo presume y lo deja ver más que como amante, como una *sensual adquisición*; y para darle gusto decide regalarle una lancha de motor — a la cual Spota le llama *canoa a motor* —.

La canoa toma el lugar simbólico del caballo, y de acuerdo al contexto donde se desarrolla este bloque narrativo lo adecúa; hay espacios abiertos y referencias al lujo y la ostentosidad, que es en donde Amadeo se luce y desenvuelve, navegando en las azules aguas de la bahía, luciendo su bien formado cuerpo masculino.

> Esa mañana era la segunda, la más terrible, de su periodo.
>
> Amadeo, que desde que recibiera la canoa era un hombre, infantilmente dichoso, había salido temprano, y ella, reclinada en los cómodos almohadones del diván, lo veía divertirse, en la distancia azul de la bahía, con su veloz juguete. Sentía como propia la felicidad de su amante, y ello la contenía a seguir pensando que el desastre estaba próximo; que sus pieles y sus trajes habían sido rematados, bajo nombre ficticio, y que lo que pudo haber obtenido de la venta de sus añejos vinos de Neuilly sirvió apenas para cubrir el salario de la servidumbre.[126]

No obstante, este equilibrio al que el pícaro aspira se rompe debido a las malas finanzas de la condesa, quien a pesar de saber que Amadeo estará junto a ella mientras tenga dinero para pagar el ritmo de vida, se crea una falsa ilusión, al hacerse a la idea de que él está con ella por amor y no por el dinero y la vida ostentosa que lo material puede brindar.

La condesa crea una ficción dentro de la propia ficción narrativa, a sabiendas que ella también es una arribista, que se valió de sus encantos sexuales para conquistar y posteriormente contraer matrimonio con un viejo conde, quien a su muerte le heredó, además del título nobiliario, los bienes materiales que en ese momento de la narración, están seriamente comprometidos. Entonces, ¿no es la condesa igual de amoral y arribista que el propio Amadeo? ¿No representa el personaje de la condesa a la parte femenina del pícaro?

Como lo menciono en el análisis de los personajes secundarios, Francesco, a quien Amadeo conoce en la cárcel y quien lo convence a dejar de ser un vulgar granujilla y crápula que vive de las prostitutas, para aprovechar su físico y aspirar a mujeres de más clase y por lo tanto, dinero, aparece nuevamente, ahora como amigo de

[126] Spota, *op. cit.*, p. 198.

la condesa Frida Von Backer, quienes tienen una charla donde ella confiesa el mal estado financiero por el que pasa, esperando el regreso de Amadeo, quien se encuentra navegando en su lancha de motor.

- Saldrás adelante. Lo sé. Lo sé.
- Es mi única esperanza…
- Es por él, ¿verdad? Gastas demasiado en comprarle felicidad, seguramente –descubrió Francesco.

Quiso mentirle, decirle que no era por Amadeo por quien se encontraba en un grave aprieto económico, pero optó por hablar con la verdad, porque Francesco tenía la virtud de penetrar hasta lo hondo de las cosas, y si se atrevía a hablarle de eso, tan doloroso, debíase a que estaba enterado de los pormenores.

- Sí, pero no me arrepiento…
- ¿Qué harás cuando él sepa que ya no tienes plata y quiera marcharse?

Vivamente, como si la ofendiesen en lo más puro y sagrado de su vida, Frida Von Backer protestó:

- Él no vive conmigo por mi dinero… No le interesan esas cosas. Está enamorado de mí… Además voy a casarme con él…
- ¿Tiene fortuna tu amigo?
- No. Pero, ¿no puedes admitir que dos seres se amen, como nosotros, aun sin que haya dinero?

Tristemente, él denegó:

- No, Frida. No conociéndote a ti…[127]

Finalmente Amadeo regresó a la villa donde los otros dos charlan, y ahí es donde se da el reencuentro con Francesco, quien lo va a guiar para que usurpe la identidad de un noble que es sobrino suyo y de ahí se convierta en el falso príncipe Ugo Conti, análisis

[127] *Íbid.*, p. 201.

del que me ocuparé a detalle posteriormente. Sin embargo su regreso a la villa se vuelve un tanto violento pues por falta de pago le han recogido la canoa a motor, situación que le molesta pues es expuesto al ridículo ante la gente que se exhibe. El perder el vehículo es equivalente a ser bajado del caballo o del carruaje, por lo tanto a la exhibición pública y a regresarlo a su verdadera condición. Esta pérdida Amadeo lo toma como una afrenta abierta por parte de la condesa, al mismo tiempo que le deja ver su verdadera situación económica, y que lo lleva a abandonarla pues ve que el dinero se ha terminado.

Por otro lado, en la charla que los tres tienen en la villa, hay una clara referencia a las cofradías de pícaros, lugares de reunión de estos personajes y que está presente en algunas obras de la picaresca del siglo XVI, como lo es el caso de *Rinconete y Cortadillo*. Destacando que cada uno de ellos tiene un papel y una jerarquía propia dentro de la organización, y que reflejan el momento que vive cada uno de los personajes.

Francesco es el pícaro que se halla en la cima y que lleva la una vida digna de acuerdo a sus propios atributos, valores y amoralidad; se encuentra divorciado de una adinerada mujer estadounidense, quien tras un arreglo legal le da una pensión mensual que le permite mantener el modo de vida de noble a la que se encuentra acostumbrado. En contraparte, Frida Von Becker es la otra cara de la moneda; representa al noble empobrecido, que atraviesa una situación apremiante, sin embargo confía que con su habilidad pero sobre todo con el nombre y los privilegios que le brinda el título nobiliario, pueda revertir la situación y sobreponerse.

Por su parte, Amadeo se encuentra en la última parte de la etapa de formación y se prepara para que en un futuro no lejano, complete el proceso y pueda valerse de recursos como la usurpación y la teatralidad para transformarse en un falso noble.

Retomando el símbolo del caballo, tanto éste como el auto, aparecen nuevamente dentro de la obra pero en otro contexto, como reflejo del lujo, del poder que da el dinero y de la ostentosidad; refuerzan así la imagen de la riqueza y del derroche que tienen las clases altas mexicanas en su vida cotidiana, pero sobre todo son un reflejo de la ácida crítica que hace Spota a los ricos surgidos después de la Revolución y la corrupción reinante en el gobierno. El pícaro ya ha usurpado la identidad y se ha convertido en el falso príncipe italiano Ugo Conti, que enloquece a la sociedad mexicana.

El auto está presente en los lujosos modelos de los políticos, empresarios y millonarios que asisten a las reuniones que Alonso Rondia organiza en honor al Príncipe Conti. Del mismo modo aparece en los carritos eléctricos que hay en los campos de golf, donde los personajes más poderosos de la época invitan al príncipe italiano a jugar una partida; pero llegan al máximo cuando el pícaro está próximo a casarse con una mujer de clase alta, hija de Alfonso Rondia, ministro del gabinete y segundo hombre más importante del gobierno, sólo detrás del presidente, lo que deja de manifiesto dos de los elementos de la picaresca: *la seducción y el matrimonio por conveniencia.*

- Haré que lo copien en piedra, para colocarlo encima de la puerta principal, Ugo… Y, también, para que lo borden en las sábanas de ustedes… en la ropa interior y para que lo pinten en las portezuelas de los coches… -Lo dejó junto a los demás papeles en el escritorio-. ¡Ah!, se me olvidaba… Tendré que telefonearle al general para ver qué colores tiene…
- ¿Qué? ¿A qué colores se refiere, Alonso?

- A los del escudo, naturalmente. El General va a regalarles, a ti y a Tere, una cuadra de caballos para que corran en el Hipódromo. Pero necesita saber los colores para las sedas de la cuadra.[128]

En el primer diálogo, Rondia se refiere al escudo de armas -que en verdad existe pues el pícaro está usurpando la identidad de un joven noble con problemas mentales, por lo cual no se deja ver en público-, del falso príncipe, y la importancia que tiene para él que éste sea visible y lo pueda presumir entre su círculo social. Uno de los aspectos de personalidad que Spota le da a Rondia, es precisamente la necesidad de reconocimiento social pues él ya tiene dinero y poder, pero le falta un pasado de nobleza, un linaje que lo haga diferente, que lo justifique como uno de los hombres más poderosos del sistema. Es por eso que ambos elementos simbólicos se unen y están ligados al escudo, mismo que estará en las portezuelas de los autos y en los sedas de los caballos pura sangre que recibirán como regalo de bodas.

El caballo toma un símbolo máximo de estatus, pues los ejemplares que recibirán como regalo son pura sangre, lo que hace suponer que además de caros son especiales pues son para correr en el hipódromo, claro símbolo de poder económico y de estatus.

Al inicio del apartado, mencioné que el símbolo del automóvil está ligado a la cárcel pues dos de las tres veces que Amadeo está en presidio, se presenta el auto. En la última parte de la novela, cuando el pícaro siente que ha triunfado y sus planes van viento en popa, Spota va creando una serie de eventos casi inadvertidos, que el lector puede no darles importancia por parecer poco trascendentales, pero que cierran la

[128] Spota, *Op. cit.*, p. 284.

historia para que el pícaro sea descubierto, mandado a la cárcel y nuevamente se encuentre en la miseria.

> Ugo estaba cansado. Más que cansado, harto de tanta estupidez. No soportaba ya el constante presumir de Rondia; el continuo parloteo relacionado con la boda, los regalos, las gentes que invitaría y todo eso que constituía su tema favorito de conversación. Se levantó.
>
> - Me marcho. Debo probarme los trajes- se excusó.
> - Es bueno mi sastre, ¿eh? No le pide nada a los ingleses.
> - Sí, muy bueno…
>
> En el jardín, Ugo abordó el convertible de Teresa, que ya usaba como si fuera propio.
>
> - Entonces, ¿mañana paso por ti para jugar al golf, verdad?
>
> Ugo oprimió el botón de marcha y colocó la palanca de velocidades automáticas en su sitio:
>
> - Sí, al golf… ¡Chao![129]

En el diálogo se ve claramente que los elementos mencionados están presentes: el auto, el traje, la boda, lo que aparenta que todo va como lo tiene planeado y que saldrá victorioso. En el siguiente capítulo, -13, Spota los numera-, surgen situaciones que se presentaron al inicio de la novela y que a estas alturas parecen olvidadas, sin embargo van tomando importancia y van a ser fundamentales en el desenlace, el desenmascaramiento del pícaro y su vuelta a la miseria.

[129] Spota. *Op. cit.*, p. 284.

El hombre vestido de gabardina azul se presentó antes de que su Alteza abordara el coche de Rondia, en el Club.

- ¿Es usted el príncipe Ugo Conti?
- Sí
- Está usted detenido…

Hubo un momento de silencio confuso. El hombre mostraba a Ugo una chapa de policía. Rondia, que no había escuchado, preguntó, desde el asiento trasero:

- ¿Qué ocurre?
- Que estoy detenido…

Vino otro sujeto, también alto, también con un pardo sombrero texano. Se paró junto al primero, sin hablar.

- ¿Qué? – chilló Rondia, saltando.
- Acompáñenos – el de azul quiso tomar a Ugo por el brazo, pero el príncipe se le escurrió.

Rondia intervino, rápidamente a empellones contra el policía.

- ¡Epa, amigo…! ¡Cálmese! ¿Qué carajos se traen ustedes?

El policía que llegó después forcejeó con Rondia, unos segundos.

- ¡Quieto! –bufaba, tratando de contenerlo.
- ¿Quién es usted?
- Alonso Rondia –barbotó.

Los dos sujetos, como obedeciendo a una señal dada, lo soltaron instantáneamente, con azoro temeroso en sus miradas. Alonso, jadeante, se tiraba de los faldones del saco.[130]

La voz narrativa lo llama "príncipe", sin embargo de una manera irónica también lo nombra "Alteza", lo que completa el engaño; por otro lado Rondia viaja en el asiento

[130] *Íbid.*, p. 285.

trasero, lo que nos indica que él no conduce el auto, refiriéndonos al papel del cochero que es quien lo hace, y el auto hace las veces del carruaje, elementos que se deducen pero no están presentes en la narración; del mismo modo, Rondia usa su apellido para espantar a los policías quienes lo reconocen y sueltan al príncipe, reflejo del poder que da el cargo que ostenta.

Retomando el encarcelamiento de Amadeo al robar un auto, éste es llevado a prisión, donde hace amistad con un hombre mayor que él, quien le confiesa que es un noble: el conde Francesco de Astis, con quien tiene charlas mientras se encuentran en el retrete, con los pantalones abajo, donde a decir de Francesco, se muestra que en ciertas circunstancias los hombre son iguales, así mismo muestra una clara referencia de la lucha ideológica entre la nobleza y la burguesía, misma que tuvo un claro reflejo en la literatura, durante los siglos en que comenzó el desarrollo de la picaresca.

- ¿Lo robó acaso? – desde que Francesco dijo que era el Conde de Astis, Amadeo sentíase profundamente impresionado. Hasta unos momentos antes, sentados uno frente al otro, en el retrete, se había considerado su igual; ambos estaban dando curso a una necesidad fisiológica; ambos se hallaban en la cárcel, y no por buenos. Pero ahora, el chico experimentaba una desazón terrible, por estar con los pantalones bajados ante un hombre, que, si también tenía los pantalones en los tobillos, era diferente a él. Se arrepintió de su pregunta.
- Los nobles no robamos, muchacho –sentenció Francesco-. Tener deudas, y no pagarlas es un privilegio. Pero no todos lo entienden así; como ese maldito sastre…
- Pero aun siendo usted un Conde, lo trajeron aquí.

Habían salido y marchaban al comedor, a tomar el desayuno. Se sentaron uno junto al otro, ante una larga mesa de pino, con un par de escudillas de peltre entre sus codos.

- Hubiese venido de todos modos, quizá. Éste es mi año malo. De no haber sido por el sastre, sería por cualquier otro… El perfumista, el decorador, el carnicero… ¡Y es que los burgueses le dan demasiada importancia al dinero!
- El dinero hace la diferencia…
- En unos momentos sí; en otros no. Hace poco, en el retrete todos éramos iguales. Tú eres un plebeyo, yo aristócrata… ¿Notaste alguna diferencia entre cómo lo hacías tú y cómo lo hago yo? Ninguna. Allá, en la cama o en el camposanto, todos somos iguales. Es lo único en lo que estoy de acuerdo con Marx…[131]

Es irónico pues la charla donde Amadeo es estudiado por Francesco, donde además de ver sus malos modales, ve en él la belleza física y el porte para ser un falso príncipe, se da en los escusados del presidio, con los pantalones en las rodillas, donde Francesco menciona que en el retrete, en la cama y en el panteón, todos los hombres son iguales. Sin embargo la condición de Amadeo de plebeyo, hace que se impresione al tener a un noble frente a él; no comprende por qué, esos hombres que son dueños de villas, autos y tienen el privilegio de la sangre, el origen y el apellido, se encuentra en prisión.

En una clara referencia a la lucha ideológica, política y económica que se dio entre la burguesía que venía ganando terreno y la nobleza que se resistía a perder el poder que por siglos ostentó, Francesco menciona que si está en la cárcel es por una deuda que no pudo pagar; incluso acepta que ese es un mal año para él, y si no fue el sastre hubiera sido cualquier otro de sus acreedores lo hubiera hecho; sin embargo y estando en presidio, rompiendo piedras de granito, Francesco le hace ver que sí hay diferencia entre un plebeyo y un noble.

[131] *Íbid.*, p. 95.

- Los caballeros como usted, también caen en la cárcel. No veo la diferencia…

Francesco estuvo de acuerdo.

- No la ves porque no eres caballero; porque siempre has estado del otro lado de la vía. Quiero decir: el delito de un caballero, cuando el tiempo transcurre, pasa a formar parte de su anecdotario. En un plebeyo, ese mismo delito queda como una vergüenza indeleble. En su reputación. Además, la biografía de un caballero que se precie de serlo estaría incompleta sin una visita a la cárcel. Yo creo, lo he creído siempre, que la soledad de la celda sirve a un hombre para templar su espíritu, para ordenar sus ideas, para ver en más amplia perspectiva al mundo ajeno… Siempre y cuando, claro, la permanencia en prisión no sea ni muy seguida, ni demasiado larga…[132]

Referente al proceso de aprendizaje, José Conde Ortega escribe:

> Y ésta es la anécdota de la novela. Quien desempeñaría en México el papel de príncipe Ugo Conti era, en realidad, el hijo de una prostituta italiana. Y aunque de padre desconocido -obviamente-, había nacido con el don de la belleza física. Lo demás fue asunto de aprendizaje. De eso se encargó Francesco, a quien conoció en la cárcel y del que aprendió, sobre todo, la manera de "ser noble" para que todos lo creyeran. Amadeo Padula era el nombre verdadero del falso príncipe.[133]

La tercera y última vez que Amadeo entra al presidio se dio cuando ya se ha convertido en falso príncipe, cuando ha enloquecido a la crema y nata de la alta sociedad mexicana, que no repara en halagarlo con fiestas en su honor y recepciones. La figura del Príncipe

[132] Spota. *Op.Cit.* p. 96.
[133] Conde *Op.Cit.* p-219.

Ugo Conti está presente en la prensa de sociales que no para de escribir sobre la boda del siglo, entre el Príncipe y Teresa Rondia, hija del político y empresario más importante del momento. Siguiendo el esquema de la picaresca tradicional, los planes del pícaro van tal como espera, sin embargo y debido a la juventud e imprudencia del personaje Spota inserta un hecho que aparece al principio de la novela y que parece ya no tener cabida en la narración, pero que va a ser determinante para descubrirlo y mandarlo a la cárcel. Liz Avrell, una mujer mayor, rica y estadounidense pero sobre todo enamorada e ilusionada con casarse con Conti, acusa al príncipe del robo de algunas joyas, motivo por el cual, el FBI interviene en los hechos y es la presión de esa corporación lo que obliga a las autoridades mexicanas a que el falso príncipe sea primero capturado y después castigado, pasando por encima el apellido y el sitio privilegiado de Rondia, reflejo fiel de la procuración de justicia que aún prevalece en nuestros días.

- Lo siento, Alonso. Pero fue mejor así…
- ¿Por qué no me avisó antes?
- No dependía de mí. Fueron órdenes superiores. El FBI, La Embajada… ¡No creí que…! Era tan simpático… Yo lo invité a cenar a casa en cuanto volviera de su luna de miel…[134]

Referente al proceso de enseñanza, Conde Ortega escribe:

> Ugo Conti es el personaje central de la novela. Lo es a la manera de un héroe trágico, acaso un Edipo a fuerza de desobedecer las señales del destino. Francesco es su maestro. Un poco a la manera del Abate Faría con Admundo Dantés y otro poco

[134] *Íbid.* p. 303.

> Pigmalión, prepara al joven Amadeo para la vida a la que debía estar destinado. Con una obsesión un poco ambigua, Francesco es el artífice y el modelo. Y el que le da consejos. Conti no siguió los más importantes. "Trata a tus amigos con cautela, por si alguna vez llegan a ser tus enemigos; y a éstos con cortesía, por si con el tiempo llegan a ser tus amigos" fue una de las enseñanzas mayores de Francesco. y " no hay peor enemigo que una mujer despechada" fue el otro. Con una mujer Ugo no siguió los consejos.[135]

La estancia en prisión es sombría y Spota retoma las palabras de Francesco, donde la cárcel sirve para la reflexión y el análisis de los errores cometidos; el pícaro está solo y a su suerte. Enfrenta a un Rondia enfurecido por el engaño quien desquita su coraje con golpes, sin embargo y como un último recurso intenta negociar la boda, darle una salida al engaño. Nuevamente aparece el símbolo del retrete; un vigilante pasa trozos de periódico para que Amadeo se limpie al usarlo, nuevamente Spota utiliza la ironía pues al mirar las arrugadas páginas del diario, su fotografía y las notas de las recepciones y sus actividades públicas y sociales, sólo le arrancan una sonrisa.

El pícaro está en prisión, solo, en espera del castigo que supone será ejemplar; ha perdido el apoyo de todos aquellos que lo rodearon pero que se mostraron incondicionales cuando era considerado un noble verdadero, sin embargo ahora y al saberse la noticia, la gente del pueblo lo apoya y hasta lo admira. El policía que lo vigila le menciona que la burla ha sido genial, además de preguntarle si se había llevado a la cama a todas esas mujeres de sociedad que se le acercaban.

- Me caes bien, viejo. Por conchudo… Allá afuera –señaló al lugar donde debía estar la calle-, todo el mundo habla de ti… En teatro van a poner una

[135] *Íbid* p. 221-222.

> revista, que se llama "El Príncipe de Chisguete"…" o de mentiras, como te guste… ¡Eres uno de los nuestros… del pueblo… y éste gozó tu puntada![136]

Es bajo el punto de vista del pueblo, que en la mayoría de las veces carece de voz, la risa es una manera de atacar, de herir y denunciar al poderoso; de ahí que el pícaro sea apoyado por la gente común y corriente, y que al igual que se hizo con folletines, pasquines o panfletos que ridiculizaban a aquellos que desde el poder político o económico sacaban ventaja, el policía menciona que el engaño de Amadeo ha sido bien recibido por la gente común y corriente, al grado que su "hazaña" será llevada al teatro, que seguramente será de revista. Referente al papel de la risa como arma para zaherir y denunciar, Martha Elena Munguía, escribe:

> La sátira se ha transfigurado y aparece, de vez en vez, en la escritura actual con nuevas intenciones y orientaciones ideológicas, pero ahí sigue palpando con su fuerte carga utópica, con su capacidad reconcentrada para desenmascarar, para denunciar con risa y para seguir abriendo las puertas de la literatura a las voces marginales, porque es, tal vez, en el terreno del lenguaje, donde podamos encontrar el centro de importancia que la sátira ha tenido para la literatura.[137]

3.1.5 El pícaro en México.

> "¿Cuál es la riqueza mínima que garantiza la libertad de un ciudadano en México? Por lo menos la que yo tengo ahora: de quinientos mil pesos a seiscientos mil; que es lo

[136] Spota, *op. cit.*, p. 313.
[137] Zatarín, *op.cit., p.61*.

que todo mexicano disfrutaría de no impedírselo el pequeño grupo de reaccionarios que lo explotan".

Catarino Ibáñez, en *La sombra del caudillo*.

La presencia del pícaro ya convertido en un falso noble, misma que causa un revuelo entre las clases altas de ese momento, donde la idea de modernidad y la necesidad de prestigio social es parte central de la crítica que Spota hace, se completa con una serie de referencias al periodo alemanista, donde se deja ver la lucha velada que hay entre la aristocracia porfirista venida a menos después de la Revolución, conservadora y tradicionalista, con la nueva clase alta que se ha enriquecido gracias a los negocios que ha realizado cerca a los círculos de poder de ese momento.

El personaje pícaro toma un papel central que se mueve en medio de estas pugnas, donde los demás personajes se desenvuelven entre el ridículo, la excentricidad, cayendo en una serie de acciones para quedar bien, para mostrarse como personas civilizadas, capaces de codearse con miembros de la realeza, aunque a tener presente al supuesto príncipe se sienten menos y solos se relegan.

Por otro lado, la visión que tiene Spota como escritor latinoamericano, hace que el pícaro que crea se diferencie del pícaro tradicional hispano por ser éste primero más pragmático, comodino y menos discursivo. Aunque usa elementos de la picaresca hispana como la máscara y la suplantación, su éxito consiste en aprovecharse de las circunstancias confusas y hasta ilógicas para poder lograr el ascenso social, mismas que son en gran medida reflejo social e histórico –aunque satírico-, que se ha dado no sólo en México, sino en América Latina.

> El pícaro que nace en el patio latinoamericano lógico que también acude a los afeites y antifaces pero será bajo los perfiles de una modernidad que le facilita el instrumento, le acredita y legitima el ascenso enmascarado, como lo hemos señalado en páginas anteriores. El utilitarismo y la secularización lo bautizaron. No tendrá nuestro pícaro, asimismo, las preocupaciones teológicas o los resentimientos religiosos del pícaro de tradición hispánica.[138]

Estas situaciones que Spota crea, expresan la necesidad que tienen los nuevos ricos surgidos después de la Revolución para legitimarse, para hacerse notar y, como lo menciona García Canclini, buscar esta justificación por medio del lujo, del derroche y en el consumismo. Es por este manejo narrativo, que Spota deja entrever su admiración y apoyo a la modernidad manejada como parte del discurso alemanista, pero como parte de esto, también se reflejan males añejos y enraizados en la política y en la sociedad mexicana como lo son el amiguismo, la corrupción y el cinismo y desvergüenza de muchos personajes, tanto en la realidad como en la creación literaria. Retomando a Ordaz, escribe:

> El pícaro latino, sin embargo y aunque nazca sin honra, a paso de gigante se fabrica, como ingeniaron su gloria y su abolengo en la larga noche colonial los descendientes de los conquistadores. Las linajudas generaciones de nuestros pícaros literarios se muestran con las trazas del héroe.
>
> En cuanto al ingrediente de lo cómico-picaresco, se le ha vinculado siempre a las clases inferiores, a la baja extracción social de un don Pablos o un Guzmán. "La nobleza" del pícaro latinoamericano goza, a cambio, de los beneficios de la legitimación social. El humorismo y la comicidad no es que estén ausentes en esta narrativa, sino que su

[138] Ordaz. *Op., Cit.* p. 130.

presencia está matizada por la figuración irónica: a veces humor negro, culto, y que en su momento no deja de mostrar su plebeyez entre los corros palaciegos.[139]

En la primera parte de la novela, cuando Rondia comienza a hacer plática con el príncipe Conti, éste y en clara referencia al papel tradicional del noble que no trabaja habla de sus inmuebles, Rondia compara las propiedades que el falso aristócrata tiene en Europa con las suyas en México.

- Yo… yo no trabajo… No tengo necesidad…
- Es usted el primero a quien oigo decirlo. Yo tengo unos cuantos milloncitos y, sin embargo, trabajo…

El hombre hablaba sencillamente, y mencionaba sus millones de una manera casual, como si diera por hecho que tenerlos era lo más simple del mundo. Estuvo enumerando, al azar, las circunstancias que mediaron para que él se convirtiera en un potentado.

- Hace treinta años –dijo con orgullo- arreaba una recua de mulas en mi tierra, ¡y míreme ahora!
- Ha sido usted muy afortunado…
- Cuando entré a la revolución, odiaba a los ricos. Y, ya lo ve, Dios me castigó haciéndome uno de ellos…
- ¿La revolución? ¿Algún negocio, acaso?
- Fue una guerra que tuvimos aquí. A algunos nos hizo ya justicia…[140]

Valiéndose del chiste, Rondia reconoce que es un hombre rico y que lo ha logrado gracias a la Revolución, siendo un claro reflejo de las nuevas clases altas surgidas después de la lucha armada, ya convertida en gobierno, *los ganones* lograron amasar enormes fortunas gracias al amparo del poder, a permanecer cerca y con lealtad a las

[139] Ordaz, *op. cit.*, p. 131-132.
[140] Spota, *op. cit.*, p. 25-26.

altas cúpulas del partido, situación que fue evidente durante el periodo alemanista. Más adelante y cerca de que el pícaro sea descubierto, Rondia al consentir que Conti se case con su hija, ya lo considera parte de la familia, motivo por el cual decide compartir sus secretos financieros.

> Hizo Rondia un ademán con la mano, como si quisiera decirle que no interrumpiese:
>
> - Tú sabes que soy rico, muy rico… Años de dura lucha, de honradez y lealtad hacia mi Patria y hacia mis superiores, han fructificado, permitiéndome amasar una fortuna… Pues bien, Ugo. Tú eres ya de la familia; falta el trámite del matrimonio pero eres ya de la familia. Así pues, debes conocer ciertas cosas… En estos tiempos de sacrificio y modestia, los que tenemos algo debemos ser prudentes. Las épocas del derroche público ya pasaron… Como funcionario del régimen, cargo un pesado fardo de responsabilidad. Mi situación política hace que viva en una casa de vidrio y que todo lo mío sea juzgado libremente –tomó aire y prosiguió-: Tengo mucho dinero en títulos, en valores, en empresas… hasta ahora ese capital, llamémoslo desconocido, me lo han manejado apoderados… Sin embargo, y es éste el punto al que deseaba llegar, de hoy en adelante actuaré de otro modo.[141]

Una de las características de la narrativa de Spota, consiste en que sin nombrar a un personaje de manera directa, o sin plasmar referencias claras para que el lector lo identifique, éste lo hace, motivo por lo cual, en varias de sus obras causó molestias pues varios de los integrantes del grupo de poder se sintieron aludidos y por lo tanto

[141] *Íbid.*, p. 279-280.

ofendidos. En este bloque narrativo, Spota resume el proceso político que se dio gradualmente para que se pacificara el país y que el poder pudiera ser repartido sin necesidad de violencia; de este modo se dictaron una clase de "valores institucionales", donde los miembros de la cúpula gobernante se tenían que disciplinar y seguir las órdenes superiores para poderse mantener en ese selecto grupo.

En el estudio que Tzvi Medin realiza sobre el sexenio alemanista, resalta la manera en que Alemán, de una manera hábil manejó la baja de su popularidad debido a la devaluación de la moneda, a la carestía de los productos básicos, a la especulación entre otros problemas sociales; la solución, el equipo del presidente la encontró de una manera sencilla pero poco ética: con el apoyo de sindicatos y otras organizaciones afines al gobierno, éste culpa de la crisis a sus subalternos, y la imagen del presidente no es tocada. Al respecto, escribe:

> El ataque a la política gubernamental se traduce en apoyo completo al presidente y una condena a sus colaboradores, que en verdad lo estarían "traicionando". Entre los carteles que se desplegaron en la manifestación, podíamos encontrar, por ejemplo, los siguientes: "Fuera del gobierno los malos colaboradores del señor presidente", y "No somos comunistas, fuimos y somos alemanistas. Pedimos y respaldamos al señor presidente con sus medidas enérgicas contra los hambreadores y malos colaboradores".[142]

Entonces Rondia pertenece a ese sector de colaboradores sumisos y disciplinados, además de haber participado en la Revolución, pertenece a la "Familia revolucionaria", motivo por el cual recibe una justa recompensa al volverlo rico; un potentado que pertenece al grupo gobernante, carente de valores pero que se justifica así mismo por

[142] Medin. *Op.Cit.* p. 49.

haber estado *en la bola.* Sobre el enriquecimiento y el ascenso social de los revolucionarios, Medin menciona:

> Paralelamente a la conformación del sistema político mexicano se fue dando, en una correlación esencial, la conformación de la burguesía mexicana en toda su complejidad. A los restos de la burguesía prerrevolucionaria se fueron agregando los componentes de la nueva burguesía de la revolución. El ámbito de la violencia posrevolucionaria, con sus sangrientas confrontaciones de generales presidenciables, se fueron estrechando paulatinamente a la vez que se iba ampliando el ámbito de las posibilidades del rápido ascenso económico.[143]

La percepción que se tiene sobre la corrupción y el ver al servicio público como una manera de aprovecharse de un cargo para beneficio propio ya se había tocado de una manera crítica en *La sombra del caudillo* (1929), donde la denuncia se centra en la imagen que se tiene de los servidores públicos que, tal como se menciona en la obra de Spota, ven a la *Revolución* como beneficio para unos cuantos que se encuentran dentro del régimen. Cabe mencionar que aunque la obra de Martín Luis Guzmán fue escrita 25 años antes que *Casi el paraíso* y que no son novelas contemporáneas, lo importante de ésta radica es que da una visión reciente de la *Revolución convertida en gobierno*, unos años después de terminada la lucha armada y cuando el régimen y las instituciones se están fortaleciendo.

> Y siendo así, hay que considerar que México disfruta por ahora de una ética distinta de las que rigen en otras latitudes. ¿Se premia entre nosotros, o se respeta siquiera al funcionario que se tendría por honrado y recto en otros países? No; se le ataca, se le desprecia, se le fusila. ¿Y qué pasa aquí, en cambio, con el funcionario falso, prevaricador y ladrón, me refiero a aquel a quien se calificaría de tal en las naciones

[143] *Ibíd.* p. 84.

> donde imperan los valores éticos comunes y corrientes? Que recibe entre nosotros honra y poder, y, si a mano viene, aún puede proclamársele al otro día de muerto, benemérito de la patria.[144]

Esta idea de los caudillos, que desde un principio, consumada la independencia y ya en el ejercicio de gobierno, sintieron que la Nación estaba en deuda con ellos, no sólo se ve reflejada en la literatura, sino que también es parte central de la crítica y análisis que realizó Francisco I. Madero, en *La sucesión presidencial en 1910*, publicada dos años antes (1908), en la víspera de las elecciones polémicas presidenciales donde Porfirio Díaz fue reelecto y que a la postre sería el hecho que daría paso a la lucha Armada.

Madero considera que el militarismo y las ambiciones personales por encima del patriotismo hicieron que diferentes caudillos a lo largo de la historia, hayan dado por hecho que la Nación los necesitaba y que eran parte fundamental, ya no para el funcionamiento del país sino para su existencia misma; de ahí se explica las luchas internas durante el siglo XIX, situación en la que había caído el propio Díaz y que lo justificaba para permanecer en el poder.

> Pero no es a militares ambiciosos a quienes se ha de hablar de prácticas democráticas ni de la fuerza del derecho, para ellos no hay más derecho que el de la fuerza, ni práctica más eficaz que la de desenvainar el sable.
>
> La verdadera causa de ese levantamiento, fue la ambición de algunos militares, quienes estimaban que su patria no les había recompensado ampliamente sus servicios, y con la espada en la mano le exigían ese pago, como antes lo exigieron Iturbide, Guerrero, Bravo, Bustamante, Santa Anna y otros muchos.[145]

---

[144] Martín Luis Guzmán. *La sombra del caudillo*. Colección Ideas, letras y vida, Compañía General de Ediciones S.A. México. 1972. p-139.
[145] Francisco Ignacio Madero. *La sucesión presidencial en 1910*. Editorial Clío. México. 1999. p-91.

Ya con *la Revolución hecha gobierno*, esa supuesta deuda a la que hace referencia Madero, se dio pero en el marco de las instituciones, de los negocios, del amiguismo, de la corrupción y de prácticas que fueron claras y evidentes durante el gobierno de Alemán. En *Casi el paraíso*, el personaje de Rondia justifica su riqueza, la cercanía al gobierno, sus negocios y puesto en el gabinete argumentando que participó en la lucha armada y que *La Revolución le hizo justicia*

De ahí que Ordaz diferencie al pícaro español de su similar de corte latinoamericano, pues éste es pragmático, oportunista y cínico, y sabe moverse bien entre las circunstancias que lo rodean para empotrarse en el aparato de gobierno. Entonces y bajo este punto, Rondia también es un pícaro ya consumado, pero a la vez es timado y engañado por otro pícaro como el falso príncipe Conti, que se entera por voz de la Condesa Von Becker de los pormenores y sueños de las clases altas mexicanas, para sacar provecho de su falsa investidura.

Es interesante, tal como lo menciona Medin, ver cómo se dio una lucha interna y velada entre las clases altas venidas en desgracia después de la Revolución y los nuevos ricos que fueron ganando terreno gracias a los negocios que se produjeron al amparo del gobierno pero que son vistos como parte de la modernidad y del progreso que el país necesita. Este punto nos lleva a la lucha que se dio en el siglo XVI entre nobles y burgueses, y que la picaresca tradicional refleja.

Spota también trabaja esta lucha entre clases altas, creando a personajes femeninos que a base de chismes, indirectas y malos modos se demuestran su desprecio, pero que ven en el príncipe Conti el medio propicio para atacarse y desprestigiarse.

Carmen Pérez Mendiola, es una rica venida a menos y la contraparte de Rondia. Tiene un largo y añejo pasado de linaje aristócrata, sin embargo y tras la Revolución su

familia quedó en la ruina, por lo que ahora se dedica a *las relaciones públicas* de los nuevos ricos. Aprovecha su educación y sus contactos para realizar fiestas, para orientar a las damas de esa pujante alta sociedad a realizar cocteles y presentaciones. Es conocida y vista como un alfil entre *Los apellidos ilustres*, como se refiere a ellos la voz narrativa. Las mujeres de los potentados la aprecian por su buen gusto en la ropa y decoración, pero a la vez sienten lástima por su situación.

Irónicamente y al saber que un miembro de la realeza pasará una temporada en México, Carmen se pone al servicio de Conti de forma incondicional; se convierte en su único séquito y aunque éste no le da un solo centavo como sueldo, el saber que está cerca del príncipe hace que los demás volteen a verla; ella agenda las citas de Conti, atiende a las visitas y decide quién puede entrevistarse con "Su Alteza" y quién no. Toma la importancia que nunca tuvo como su secretaria particular; ahora quienes la hicieron menos por su situación económica le respetan, le llevan regalos y hacen lo posible para que las ayude y el príncipe pueda atenderlas.

Por su parte y al igual que Rondia, Martucha pertenece a los nuevos ricos; es una mujer despreocupada y no hace caso de los protocolos y a la educación, como lo marcan los cánones de la vieja aristocracia. Es fuertemente criticada y sobajada como *la nueva rica*, maleducada, sin porte y sin clase, sin embargo le admiten en el club, charlan con ella mientras beben un coctel y chismean, gracias a que tiene dinero. No obstante la conducta de este personaje tiene un por qué y una simbología clara: representa a la nueva clase que se moderniza y que ve en el modelo de desarrollo estadounidense el patrón a seguir; su modo de vida es de un consumo constante, de ropa de moda, de fiestas juveniles donde el derroche más que el lujo está presente. Igualmente en sus relaciones y sus amoríos no son duraderos, yendo en contra de la moral y de los protocolos de la época.

Y como símbolo de la aristocracia que se encuentra en la miseria pero que a base de orgullo sobrevive en condiciones cada vez más adversas, Spota inserta a tres viejas marquesas españolas, quienes tuvieron que huir de España tras el triunfo de la República y encontraron refugio en México, y aunque son llamadas por sus títulos nobiliarios, viven en la miseria, usando su educación y buen gusto en algunos, en servicios y productos que los nuevos ricos les compran.

> Las tres eran pobres, pero eso sólo lo sabían ellas. Arrastraban su miseria con una dignidad heroica y discretísima. Otros nobles de los que radicaban en la ciudad, comentaban siempre que las tres entrañables Marquesas eran raras y muy orgullosas. En realidad sólo eran pobres. La Marquesa de Alhucema, por ejemplo, ganaba su pan de viuda, dando clases de francés a los chicos insolentes de los nuevos ricos; la de Almería iba quedándose ciega a fuerza de bordar y de vender las obras de arte que salían de sus manos, a una tienda de antigüedades; y la anfitriona, la Marquesa de Llano Grande, iba viviendo siempre peor que bien cada día, con las finas cremas y los delicados polvos de arroz que fabricaba en su casa y que le eran comprados por la esposa de Rondia y otras señoras ricas, que los envasaban en suntuosos frascos con etiquetas francesas.[146]

En clara referencia a la vieja aristocracia porfirista, Spota usa la ironía para decir que les guste o no, los nuevos ricos son quienes ostentan el poder y ellos – al igual que pasó con la nobleza durante el tránsito del feudalismo al capitalismo-, ésta quedo subyugada y al servicio de la burguesía. Sin embargo esta lucha de clases se ve en otras obras de autores de la *Generación del medio siglo*, que también se ocuparon del tema. *Ensayo de un crimen (1944)*, de Rodolfo Usigli, y *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, por citar un par de ejemplos.

[146] Spota, *op. cit.*, p. 229.

Mencionaba en el apartado correspondiente a la biografía de Spota, que en el caso de su madre, María Mario Saavedra, al venirse a menos económicamente tras el rompimiento con don Luigi, tuvo que olvidarse de las pretensiones propias de su linaje porfirista y usar su educación y buen gusto para sobrevivir, existiendo un enorme paralelismo entre la biografía de Spota y el bloque narrativo anterior, - entre la La Marquesa de Alhucema y María Mario, su propia madre-, lo cual no se puede tomar como elementos biográficos en la narración que justifiquen el discurso, pero sí como fuente de inspiración; al respecto, Peralta escribe:

> Luego, olvidando para siempre sus melindres de dama rica, inició la primera actividad en su existencia destinada a ser lucrativa. Con fórmulas de belleza hasta entonces transmitidas en el más riguroso secreto por las mujeres de la familia, la señora elaboraba cremas y afeites que eran colocados, no sin dificultades, entre las personas que la rodeaban.[147]

Pero quien da un punto de vista desde afuera sobre esa sociedad que cae en excesos que la llevan al ridículo, es Sir Malcom, personaje que de paso deja ver las facilidades que dio el gobierno alemanista a los inversionistas extranjeros, mismos que gozaron de prebendas como la exención en el pago de impuestos o bien, una serie de argucias que la misma ley permitía para pagar la menor cantidad de impuestos posibles.[148] Sir Malcom es un empresario que amasó jugosas ganancias evadiendo impuestos al gobierno británico durante la segunda guerra mundial, sin embargo y aprovechando la flexibilidad de las leyes nacionales, huye de su país pues allá lo buscan por el delito de evasión fiscal, sin embargo en México encuentra las facilidades para conservar su

[147] Peralta, *op. cit.*, p. 52.

[148] Medin, de una manera extensa escribe sobre la flexibilidad que se permitió durante el gobierno alemanista en el pago de impuestos, siendo el país de Latinoamérica que más ventajas dio a la inversión nacional y extranjera para que ésta eligiera a México como destino, siendo ésta una política que si bien es cierto, permitió que algunas empresas se establecieran de una manera legal, también permitió que se obtuvieran jugosas ganancias con un mínimo en el pago de las contribuciones.

fortuna, del mismo modo se inserta entre las clases privilegiadas, que no se cansan de invitarlo a fiestas y recepciones, pues le consideran que es un verdadero *caballero inglés*, de muy buenos modales y gusto refinado. Sin embargo Sir Malcom mira con desdén las actitudes y excentricidades. Como lo mencioné anteriormente, este personaje crítica y da una visión desde afuera y desde arriba, misma que le ayuda al falso príncipe a conocer a la crema y nata de la alta sociedad mexicana.

Ugo Conti, que comenzaba a aburrirse fue sincero:

- De ninguna manera, Sir Malcom. Me interesa muchísimo…- cambió de tema-. ¡Bonita fiesta!
- Si a usted le agrada… - concedió Prune.
- ¿Acaso no la encuentra interesante?
- Eso sí, Alteza… Sin embargo cuando los conoce uno a todos, como yo, cansan. Estos caballeros… Estas damas son incultos, bárbaros, gente sin *sprit…*
- ¿Hace mucho, Sir Malcom, que vive en México?
- Algunos años… Sin embargo, Alteza, yo no radico en la Ciudad, sino en Cuernavaca. Un delicioso lugar de veraneo, a una hora por carretera… Me atrevo, señor, a invitarlo a mi humilde morada, que los nativos –añadió sonriendo con desdén- consideran la más lujosa del pueblo, sólo porque tengo a mi servicio a un mayordomo del East End…[149]

3.1.6 **Teatralidad**

Uno de los elementos más importantes de la picaresca es la teatralidad; la farsa y la suplantación de una personalidad que el pícaro no tiene pues de antemano no le

[149] Spota, *op. cit.*, p. 104.

corresponde. Una de las principales enseñanzas que Francesco da a Amadeo es sentirse noble para parecerlo. Esto queda de manifiesto en toda la obra y en la caracterización que el autor da a los personajes, quienes caen en lo cómico, en lo gracioso para mostrar su ignorancia pero a la vez en un sentimiento de inferioridad al saber que se encuentran frente a un miembro de la realeza europea.

Como ejemplo tomo el bloque narrativo donde Alonso Rondia, tras conocer al príncipe Ugo Conti lo invita a cenar a su casa, aprovechando la respuesta afirmativa y al saber que éste se presentará en su residencia, realiza una suntuosa recepción. Spota usa la ironía para describir los lujos y extravagancias con que Rondia decora. Lujosos y carísimos libros encuadernados en fina piel que nunca han sido leídos por su propietario, cientos de fastuosos autos apiñonados en los jardines, centenas de invitados esperando con expectación el personaje al que se agasajaba. El lujo de mármol y caoba son contrastados con la descripción de dos mujeres que esperan a que Rondia llegue con el príncipe; ambas mujeres son bajitas y morenas, la mayor es regordeta, la otra es joven y fresca; ambas cubren su color de piel y baja estatura con una gran cantidad de joyas: collares, aretes y colguijes que la misma narración remite al uso de pectorales, perforaciones y brazaletes, propios de las culturas mesoamericanas.

Las mujeres resultan ser la esposa y Teresa, la única hija de Rondia. Ambas se ponen nerviosas y muestran un rostro rojo de vergüenza al no saber cómo saludar y comportarse frente a un príncipe. Sin embargo el punto máximo de la sátira llega cuando Rondia muestra con orgullo una serie de cuadros que tiene colgados en una enorme pared.

- Pero, lo más valioso para mí es esto – Rondia, en un amplio ademán, señaló media docena de cuadros que pendían de un muro.

Ugo los examinó superficialmente. Francesco quizá podría decir algo sobre el valor y la calidad de las pinturas, pero él no. Para Conti eran tan sólo retratos de señores feos, gordos y anticuados.

- Son mis antepasados… -Rondia dijo después, confidencialmente-. Porque ha de saber que por mis venas corre noble sangre española…
- ¿Sí?
- ¡Y cómo! – se ufanó Alonso-. Un viejo abuelo de la familia fue hecho Marqués de Sierra Hermosa por su majestad el Rey de España…
- Yo creí – suspiró Conti, que ya comenzaba a aburrirse- que en este país los títulos nobiliarios no tenían importancia..
- ¡Oh, Príncipe, que ocurrencias las suyas! La nobleza es respetada, querida por nosotros. ¡Hemos tenido dos emperadores…![150]

En el siguiente bloque narrativo, queda de manifiesto la teatralidad del pícaro que de manera ingeniosa convence a Rondia de su linaje. Al entrar a una enorme biblioteca donde el presidente de la República va a leer, Rondia le muestra unas finas copas que pertenecieron a la familia Romanov, mismas que no han sido ofrecidas al mismo presidente para brindar, sin embargo Conti tendrá el honor y el privilegio de hacerlo.

El criado llenó las copas. Ugo advirtió que Teresa Rondia no estaba presente. Alonso antes de brindar, consideró oportuno ilustrar al Príncipe.

- ¿Sabe? Es la primera vez que usamos estas copas… Las compré en París, hace dos años. ¡Pertenecieron al Zar Nicolás! No las hemos sacado ni cuando el Señor Presidente ha venido a cenar..

[150] *Ibíd.* p. 78.

La señora Rondia añadió:

- Las cuida como si fueran las niñas de sus ojos.[151]

Las copas tienen un doble valor simbólico, más allá del dinero que Rondia pagó por ellas: primero por el tiempo que tienen y en segundo lugar por haber pertenecido a un gobernante que históricamente ha sido identificado con los exquisitos trabajos que reflejaban el poder absoluto con el que gobernaron los zares rusos; entonces Rondia usa el pasado y el poder para poderse reflejar y justificarse. Dentro del mercado simbólico y cultural que se maneja dentro del discurso de la posmodernidad, valores como la historia y el poder se valen de la teatralización para justificar a los grupos de poder.

> Ugo estuvo de acuerdo en que eran, como en verdad sucedía, extraordinarias y finísimas. Por su mente fulguró un pensamiento: "Búrlate de ellos". El pensamiento no era propio sino de Francesco. "Búrlate de ellos, hazlos sufrir y luego regálales una sonrisa. Con eso se sentirán felices".[152]

Del mismo modo en que Rondia recurre al pasado para brindar y darle un valor simbólico a las copas, Conti, a su manera, recurre a las enseñanzas de Francesco para justificarse a sí mismo, valiéndose de la tradición y a la teatralización para justificarse.

> Ugo Conti asumió una actitud severa, la cual corresponde a un príncipe italiano que vive apegado a las añejas tradiciones.
>
> Tomó la copa por el tallo y la estrelló contra el filo de la mesa. El cristal al despedazarse produjo una música dramática. Rápidamente espió las expresiones aterrorizadas que asomaron a los rostros del señor y la señora Rondia.

---

[151] *Idem.*
[152] *Ibid.* P-78.

- Es una costumbre familiar-. Se limitó a decir. Cuando un príncipe Conti bebe por primera vez en casa de sus nuevos amigos, rompe su copa. Eso implica un juramento de lealtad, de cariño.[153]

La imagen que Spota crea tiene varios elementos de la teatralidad: la música dramática, las expresiones de las mujeres, la actitud y las palabras de Conti. Para Néstor García Canclini, el poder, las tradiciones y la parafernalia son elementos que están unidos a la teatralidad, pues el ostentar poder y hacerlo efectivo se basa en la teatralización de protocolos donde el poderoso es el personaje principal, con todos los elementos que lo caracterizan como tal, como el nombre, el cargo, el respeto que éste da por añadidura. En una sociedad moderna, donde no hay títulos nobiliarios y el origen y la sangre no influyen en la importancia de un personaje público –cómo el caso de México-, los elementos que el noble tiene son sustituidos, primero por el cargo que éste ostenta, en el caso de Rondia, el desempeñarse como un secretario de Estado cercano al presidente lo pone a la par de un miembro de la corte real. Del mismo modo, el estilo de vida que el noble tiene –como ya lo mencioné-, como lo es el no trabajar, el lujo y la vida ostentosa son sustituidos por el derroche, la suntuosidad y la idea de que se es mejor o superior al otro. Al respecto, García Canclini escribe:

> Entender las relaciones indispensables de la modernidad con el pasado requiere examinar las operaciones de ritualización cultural. Para que las tradiciones sirvan hoy de legitimación a quienes lo construyeron o las apropiaron, es necesario ponerlas en escena. El patrimonio existe como fuerza política en la medida que es teatralizado: en conmemoraciones, monumentos y museos.[154]

---

[153] *Ibíd.* p. 79.
[154] García. *Op. Cit.* p. 151.

La necesidad de justificarse por medio de la teatralidad está presente en varios de los personajes a lo largo de la obra, que finalmente forman una cofradía de pícaros, mismos que a su manera justifican sus acciones en beneficio propio. Amadeo ya convertido en un falso príncipe es el personaje principal, motivo por el cual varios elementos del pícaro forman su personalidad, pero Rondia también tiene algunos de estos. Rondia y según el punto de vista de Ordaz, refleja al pícaro americano pues aprovechó las circunstancias de la Revolución para filtrarse y aparecer en el círculo de poder, de una forma pragmática, sin embargo y a pesar de tener el poder político y económico, necesita el título nobiliario que lo haga distinto.

Retomando los diálogos anteriores, Rondia dice tener pasado de nobleza, de ahí a que tenga los retratos de sus antepasados, que haya comprado las copas que pertenecieron al zar, que celebre los dos emperadores que ha tenido México. Rondia quiere el título y al ver la posibilidad de obtenerlo decide literalmente comprarlo con la boda de su hija Teresa con el príncipe Conti. Es precisamente la boda entre ellos donde la teatralización del poder llega al exceso: la boda sería en la Catedral Metropolitana, la misa sería oficiada por el Arzobispo; se esperaban cientos de invitados, la celebración sería suntuosa y lujosa a más no poder. Más allá de la felicidad de su hija, lo que Rondia busca es tener el título nobiliario para poder ser diferente al resto de los demás miembros de las clases altas, pero, en una sociedad donde no existe la distinción por el origen, ¿qué importancia tiene el contar con un título nobiliario? En el caso de la sociedad que Spota retrata en la novela, el título es el último paso para que en el mercado simbólico que se maneja dentro de ese exclusivo y estrecho círculo social, radica en tener algo que los demás no tienen; no es un bien material sino algo intangible. Para García Canclini, es una forma de adecuación de los valores burgueses, mismos que han ido adecuándose a los tiempos y a la sociedad. Las clases altas

mexicanas tienen acceso al lujo y al consumo, pero el título nobiliario los separaría de ese conjunto al que pertenecen pero en el que añoran un ascenso social, no económico. Referente a este punto, escribe:

> Bourdieu da una respuesta parcial a esta cuestión. Observa que la formación de campos específicos y del saber, donde ciertos bienes son valorados por su escasez y limitados a consumos exclusivos sirve para renovar la distinción de las élites. En sociedades modernas y democráticas, donde no hay superioridad de sangre ni títulos de nobleza, el consumo se vuelve un área fundamental para instaurar y comunicar las diferencias. Ante la relativa democratización producida al masificarse el acceso a los productos, la burguesía necesita ámbitos separados de las urgencias de la vida práctica, donde los objetos se ordenen –como en los museos- por sus afinidades estilísticas no por su utilidad.[155]

Bajo esta óptica, se explica la importancia que Rondia le da a los retratos de sus antepasados, a las copas, y retomando partes anteriores del análisis, el coche, los caballos, el escudo de armas y en general, todos los elementos simbólicos que no tienen una utilidad práctica en el uso cotidiano, no son bienes o utensilios concretos, más bien son conceptos que le permiten ser diferente a los demás privilegiados que, como él, tienen dinero y los pueden adquirir, sin embargo el título nobiliario no se puede comprar tan fácilmente.

Por otro lado, además de la teatralidad y el valor simbólico que pueda tener una situación o un objeto —como en este caso las copas—, los movimientos corporales y el lenguaje no verbal sirven para que situaciones que en el estricto sentido no sean causantes de risa, provoquen una reacción de hilaridad. Para Jorge Portilla, la risa que trae como consecuencia las reacciones de Rondia ante hechos no previstos y que para el

[155] *Ibíd.* p. 36.

personaje son dramáticos, para alguien que esté viendo las cosas desde afuera —como es el caso del lector—, aquello que provoca irritación, sorpresa o dolor a la víctima, para el otro será de risa, pues éste, al saber que está afuera de la acción y que es ajeno; el dolor, la sorpresa o la rabia de la víctima, para el espectador se convierte en risa.

> Una persona consciente de la jerarquía axiológica o con una sensibilidad viva para la condición del hombre experimentará, más bien, un sentimiento de vergüenza y una acentuación de la consciencia de su propia vulnerabilidad. Pero una persona que no se encuentra aquejada por semejantes por semejantes miramientos, probablemente reirá de buena gana, al sentirse a salvo de tales contingencias, afirmada en la tranquilizadora convicción de que en el fondo no ha pasado. Su risa será, para esa persona, garantía corporalmente perceptible de que a ella no le ha pasado nada y que el pequeño incidente no altera profundamente la estabilidad de las cosas. La risa del que sufre el accidente nunca puede tener la transparencia del espectador.[156]

Este punto de vista, aunado a la facilidad narrativa de Spota para la descripción, permite que el lector cree la imagen de las reacciones que Amadeo tiene al coger la copa y reventarla, así mismo la reacción y la sorpresa de Rondia al ver que ésta se rompe —con todo el valor económico y simbólico que tiene—, provocan que el lector tenga una reacción de la risa como un hecho cómico, mismo que se completa al final del bloque narrativo cuando Rondia se ablanda y casi llora al escuchar de Conti, que éste ritual lo realiza cuando alguien es considerado como un nuevo amigo.

Retomando la secuencia de hechos que se dan durante el proceso de la boda, desde que Rondia es sorprendido por Conti quien le confiesa que ha deshonrado a su hija, y pide que éste tome su vida como pago por la afrenta y el abuso cometido, hasta

[156] Jorge Portilla. *Fenomenología del relajo.* Fondo de Cultura Económica. México. 1997. p. 48.

que el pícaro es descubierto, los distintos personajes que aparecen en la novela, de alguna manera han buscado la manera de tener el tan ansiado título de nobleza.

Frida Von Backer se vale de sus dotes de amante experimentada para seducir a un viejo conde y de esta forma casarse con él. Nuevamente la necesidad de tener sangre de noble llega al exceso, al ridículo y la exageración con la aparición de otro personaje: Águeda Espinosa-Velez. Miembro de los *Apellidos ilustres*, doña Águeda busca a Conti para confesarle que su hijo también tiene sangre real pues ella fue seducida por un rey que tras aprovechar la oportunidad, la poseyó y la dejó embarazada. Águeda tuvo un hijo ilegitimo, producto de un adulterio, sin embargo su esposo —recalcitrante realista— perdonó la infidelidad al saber que ese niño tenía sangre real. Incluso, uno de los signos que diferenciaban a su hijo y que lo referencian a la realeza es que sufría de hemofilia, enfermedad presente en las familias reales. Se hace de un signo decadente como lo es este padecimiento un motivo de orgullo y distinción.

> - Como su padre… como los de su sangre… mi pequeño Príncipe…, también tiene hemofilia. ¿No es maravilloso? — y sus ojitos refulgieron de secreto placer.
>
> Ugo se conmovió un poco, mirando a esa mujer de tan digna apariencia, y a su hijo hemofílico y con una cara de idiota y amable. Doña Águeda ceceaba al pronunciar las palabras y luego, como si relatase un brillante pasaje de la historia, refirió al Príncipe cómo había conocido al rey durante una cacería y cómo éste, seduciéndola en un pajar, habíale dejado en el vientre un hijo, que nunca dudó que fuera suyo el señor Espinosa; un honrado ciudadano que dejó su patria para hacer las Américas y convertirse en millonario en veinte años de ruda labor.[157]

[157] Spota, *op. cit.*, p. 134.

Del mismo modo, la crítica social que Spota realiza también alcanza a los intelectuales, quienes de la misma manera se apoyan en la teatralización del folclor, de la cultura, de la ropa tradicional y de la historia. La clase intelectual que describe Spota no es una clase trabajadora, por el contrario también está formada por gente de clase alta, que viaja por algunas ciudades de Europa como París o Moscú, pero a diferencia de su contraparte de empresarios y juniors, ellos van a las exposiciones de arte, a las tertulias, a escuchar poesía. De una forma familiar, hacen referencia a las pinturas de Diego —y aunque no lo menciona, nos remite a Diego Rivera—. Se sientan en el suelo a beber tequila en jarritos de barro mientras fuman marihuana, visten con jorongos y sarapes, las mujeres lo hacen con ropa local, pero sobre todo sus veladas son dedicadas a discutir las tesis de Marx y Trostky.

Spota creó dos personajes que representan la antagonía que hay entre los críticos e intelectuales con las acartonadas damas de la alta sociedad, preocupadas por la educación y los buenos modales. María es una líder, con un fuerte discurso feminista, con desprecio a las formas tradicionales de una sociedad que considera caduca; representa la rebeldía y el cambio generacional, pero sin dejar de gozar de los lujos y de la holganza que da el tener dinero. Habla también de Ifigenia, la máxima poetisa, que acaba de llegar de Moscú (acaso Spota hace referencia a *Ifigenia Cruel*, de Alfonso Reyes).

> Advirtió Ugo la extraña semejanza en sus vestidos: los hombres portaban ropas gastadas, viejísimas, con grandes bolsas en las rodilleras; nadie usaba corbata y pocos habían metido el peine entre su pelo antes de venir. Las mujeres no se diferenciaban entre sí y viendo a María, veía uno a todas.
>
> Ropa exageradamente localista: faldas, blusas escotadas, de manta; zapatos bajos o sandalias del país. Trenzas y mezclados con éstas, listones de lana de variado colorido.

> “Debe ser el uniforme de los bohemios mexicanos” –pensó Ugo, recordando a los existencialistas de Saint-Germain-des-Prés, en París, que tampoco se bañaban y que, andar vestidos hacían una moda; y de portar harapos, un uniforme.
>
> Ellos también rivalizaban entre sí para ver quién era el peor ataviado.[158]

A los ojos de Conti —como europeo—, los intelectuales mexicanos le parecen folclóricos, pintorescos y hasta simpáticos, por eso acepta la invitación para beber con ellos durante toda la noche; del mismo modo no ve ninguna objeción porque le llamen Pe-pe —contracción de “pinche príncipe”—. Referente al uso de ciertos símbolos que las clases cultas usan para representar lo que ellos llaman popular, García Canclini expone:

> La teatralización del patrimonio es el esfuerzo por simular que hay un origen, una sustancia fundante, en relación con la cual deberíamos actuar hoy. El mundo es un escenario, pero lo que hay que actuar ya está prescrito. Las prácticas y los objetos valiosos se hayan catalogados en un repertorio de bienes simbólicos e intervenir correctamente en los rituales que lo reproducen. Por ello las nociones de colección y ritual son claves para desconstruir los vínculos entre cultura y poder.[159]

De ahí a que elementos como la vestimenta, los jarros y los jorongos tengan un valor simbólico que hacen parecer al grupo de intelectuales que pertenecen a lo popular, siendo que sus portadores no tienen nada de popular sino populista; necesitan mostrarse como diferentes e identificarse con elementos que pertenecen al pueblo, por eso beben durante toda la noche y terminan la parranda en los Caldos de Indianilla, donde se exhiben entre los trasnochadores que terminan la parranda. Sin embargo y tal como sucede en peregrinaciones, festividades religiosas o eventos deportivos, donde la gente

---

[158] *Ibíd.* p. 155.
[159] García, *op. cit.*, p. 152.

acude sin importar la clase social a la que pertenecen, los Caldos de Indianilla eran famosos porque de madrugada y con la intención de comer algo picante que ayudara a disminuir la borrachera, se juntaban los trasnochadores de diferentes clases sociales, tomando en cuenta que la zona estaba cerca tanto de los cabarets de lujo que tan famosos se hicieron y dieron lustre a la vida nocturna que floreció como sinónimo de prosperidad económica durante el alemanismo, como los tugurios y prostíbulos a los que accedían los menos favorecidos.

> Después, para desfogar-el frenesí-nocturno, se hallaba la zona roja, que en realidad era un grupo de calles ubicadas por el rumbo céntrico de San Juan de Letrán: las calles de Órgano (muy *ad hoc*), Rayón, Pajaritos o Vizcaínas, que, por supuesto eran para el pueblo, la plebe, la pelusa, porque los consentidos del régimen, los ricos, tenían sus burdeles lujosos, dotados de la elegancia-de-los-años-cuarenta, así es que nadie bien nacido, tenía que andar rondando (a no ser que quisieran "emociones fuertes" o hubiera que llevar de paseo a algún turista) por los rumbos bravos de la Plaza de Garibaldi, con su mariachi, Tenampa, canciones y posibilidades de todo tipo de movidas.[160]

Esta idea de Agustín queda clara en el bloque narrativo donde Conti y los intelectuales, visitan los caldos de Indianilla con la intención de bajarse un poco la borrachera.

> Efigenia comenzó a hablar, en tono alto, con una voz aguda, que atrajo sobre ella la atención de los otros. Se refería a los parroquianos de los abrigos y de los smokings; a los ocupantes de los charolados automóviles que pagaban a los mariachis para que les alegraran los últimos momentos de la juerga; se refería a esos hombres y a esas mujeres que también trataban de curarse los efectos de la borrachera, con escudillas de caldo ardiente. Y decía, gritándolo casi:

[160] Agustín. *Op. cit.,* p. 97.

- Este cochino mundo tendría menos estiércol cuando ahorquen al último aristócrata con las tripas del último periodista de sociales…

Un caballero, de aspecto venerable, dejó rápidamente un billete de 50 pesos sobre el mostrador y, tirando de dos jovencitas que lo acompañaban, las condujo a su automóvil, cuya puerta mantenía abierta un chofer de uniforme:

- Vámonos, hijas… Hay demasiada plebe aquí…
- Pero papá, si está con ellos el Príncipe Conti… dijo una de ellas.[161]

Sin embargo, las pugnas que Spota deja ver que viven los intelectuales también son el reflejo que tienen las altas cúpulas de la cultura como parte del poder, para legitimar al régimen, para que lo consolide y justifique; esta situación no es nueva ni a Spota se le puede catalogar como el único o primer escritor o periodista que por medio del discurso narrativo haya simpatizado con el régimen gobernante — Salvador Novo, contemporáneo de Spota también fue catalogado como *artista de estado*—. En el caso de Luis Spota, su simpatía y amistad personal con Miguel Alemán es algo que él mismo llegó a aceptar públicamente, por lo tanto hay varios bloques narrativos donde esto queda de manifiesto, mismos que más adelante hablaré a detalle. Referente a este punto, en el trabajo *Dos siglos, dos milenios*, editado por la Universidad de Colima, dentro de la introducción se escribe al respecto:

> En las naciones modernas se buscó construir y consolidar una unidad cultural que legitimara y consolidara al Estado y en la que encontraran solución o por lo menos explicación a todas las diferencias que se encontraban en el seno de la sociedad. Ciertamente la cultura une, crea lazos estrechos ante los ciudadanos y le da coherencia a una unidad política. Ahora, no debemos olvidar que la cultura no es un mausoleo, sino que es algo vivo, que no permanece aislado e inmutable, y está en contacto permanente

[161] Spota, *op. cit.*, p. 139-140.

con otras culturas diversas y se transforma permanentemente, así como influye en otras sociedades también recibe influencias.[162]

Sin embargo, Roger Batra va más allá de la teatralidad y del uso del símbolo, añadiendo el discurso. El investigador considera que el personaje que representó a gran parte de la sociedad rural que se vio violentada durante la Revolución fue *el pelado*, personaje que deambuló por las calles de la ciudad con mala educación, desposeído y buscando adaptarse a la vida urbana sin conseguirlo del todo. *El peladito*, relegado, criticado y mal visto por las clases altas en realidad fue un reflejo del gobierno y de la burguesía que por la necesidad de crear un estereotipo del pueblo, vio en *el pelado* un reflejo de los vicios y actitudes que, según las clases altas, tenían *los de abajo.* Un tipo fresco, cínico, conchudo, vivales pero ingenioso, gracioso y discursivo sacando ventaja de los poderosos. Por eso —asegura Batra—, que en la primera mitad de los treinta, cuando surge el personaje de *Cantinflas*, éste es bien recibido por el grueso de la gente, que lo aplaude y lo reconoce como uno de ellos.

El pelado — y por consiguiente *Cantinflas*—, es el prototipo del pícaro mexicano que surge durante el porfiriato, y aunque mantenga algunos elementos del pícaro hispano, gradualmente se va alejando para tomar una personalidad propia. Sin embargo *el pelado* no es sólo un ser ingenioso que se acopla a las circunstancias, en verdad éste es heredero de la violencia y de la agresividad del revolucionario, pero, en una sociedad que busca el progreso y que ha alcanzado la tan anhelada paz social como lo fue la postrevolución, ¿cuál es su forma de agredir, si la lucha armada ya ha quedado en el pasado y el discurso oficial busca la manera de convencer a la sociedad de la necesidad de modernizarse? Es precisamente con la burla, con la sátira y con el

[162] Autores varios. *Dos siglos, dos milenios. Cultura y globalización.* Universidad de Colima. México. 2001. p. 38.

sarcasmo, usados como armas para desnudar, zaherir y exhibir a *los de arriba*. Al respecto Batra escribe:

> El héroe de la modernidad mexicana, para ejercer una fascinación sobre sus contemporáneos de carne y hueso, debe mostrar una dimensión trágica y dramática. De manera similar al dramatismo del hombre expulsado de su edén primitivo, el nuevo personaje ha de ser un paria de la misma sociedad que lo ha creado: su contorno urbano y sus propios compañeros en la miseria lo traicionan y lo agreden. Pero, a diferencia del campesino que siente nostalgia, el proletario es un resentido.[163]

No obstante, *el pelado* perdió su campo de acción con la modernidad y la modernización que se vivió en el país durante la década de los cuarenta y los cincuenta –años que coinciden con el gobierno de Miguel Alemán y con la publicación de *Casi el paraíso*-, por lo cual fue necesario que este personaje se adecuara al entorno urbano, sufriera una metamorfosis y se presentara con una nueva máscara. *El lépero* que estuvo presente durante el siglo XIX se transformó en *el pelado* durante el porfiriato y en *el pachuco* en los cincuenta. Sin embargo Batra considera que el político también es un pícaro, que al igual que *Cantinflas* usa un discurso hueco, de palabrerías que dicen mucho y a la vez nada; que no niega ni afirma ni se contradice. Con movimientos marcados para justificarse y hacerse ver como superior, desata la ira y el resentimiento del gobernado, quien a su vez lo ridiculizará y se burlará de él por medio de la ironía, de la sátira y del sarcasmo, como parte de una teatralidad que cada personaje tiene de manera independiente.

> Esta idea – a todas luces contradictoria- domina no obstante en la conciencia de los políticos del régimen, aunque muchos intelectuales la rechazan como demagógica: los palos al azar de un ser agresivo, pasional y ardido difícilmente pueden romper la

[163] Roger Batra. *La jaula de la melancolía.* Conaculta. México. 2002. p. 63.

> patriótica piñata de la abundancia. De hecho, la piñata nacionalista no existió jamás para la prole sentimental de desheredados: el saldo oficial de todas estas manipulaciones sobre el carácter del mexicano es un confuso rastro de ofensas y agravios impresos a lo largo del camino abierto hacia la modernidad por la Revolución mexicana.[164]

Si bien es cierto que Amadeo Padula-Ugo Conti es el personaje principal de la novela, los rasgos, vicios y atributos con los que Spota crea al personaje de Alonso Rondia, además de darle una personalidad compleja, con rasgos de pícaro y cantinflescos, también tiene elementos de *El apretado*, lo que le da más importancia que la que pareciera tener dentro de la obra. A *El apretado*, Portilla lo define:

> El apretado necesita un espejo que refleje su excelencia interior. Puesto que los valores no son para él esa trascendencia inalcanzable que esboza las vías de su conducta, sino ingredientes reales de su ser, y puesto que ese ser valioso no puede contemplarse en la reflexión que sólo lo sitúa ante sí mismo como una presencia neutra. El apretado está condenado a hacerse presente ante los otros en busca de su reconocimiento. Ahora bien, este reconocimiento que busca, es reconocimiento de "su" valor como valor-ser; necesita testigos, a falta de los cuales su supuesto ser valioso se desvanecería en el silencio y la irrealidad. El apretado no puede ser apretado en el desierto. Necesita que su valor aparezca ante los demás. Necesita leer su valor en la mirada de los demás. Sólo puede ver su carácter de funcionario en la respetuosa sumisión de sus subordinados, aunque esto le sirva para, que después, guardar la deliciosa certidumbre de su importancia cuando se quede solo. Necesita las miradas admirativas de los otros para que corra por sus venas la dulce seguridad de su elegancia.[165]

Sobre su estilo de vida, abunda:

---

[164] *Ibíd*. p. 65.
[165] Portilla, *op. cit.*, p. 90.

> El apretado es "distinguido por los demás", pero por sí mismo es "exclusivo". La exclusividad" es la categoría suprema del mundo de los apretados. El apretado come en restaurantes exclusivos, pertenece a círculos exclusivos. Se establece así una especie de competencia de exclusividades; a mayor exclusividad, mayor valor. Hasta llegar por eliminación, a un grado supremo de exclusividad que constituye el paraíso del apretado. Su aspiración suprema es pertenecer a la más exclusiva de las exclusividades.[166]

Para Portilla, la conducta de *El apretado* es una *conducta desviada*; retomando entonces los elementos picarescos que Maravall encuentra en el pícaro, éste también tiene una conducta desviada. La de *El apretado*, sostengo que no puede considerarse como narcisista puesto que la necesidad de mostrase y ser visto por los demás no es un signo de un amor propio desmedido, más bien es una forma de mostrase superior, como arma para esconder el sentimiento de inferioridad que tiene y que busca superar por medio del consumo excesivo, del lujo y del derroche. Sobre su relación con la sociedad, Portilla escribe:

> El exclusivo y distinguido tiene que aparecer como *exclusivo* y *distinguido*, puesto que si no "se muestra" a la luz del mundo de los que participan en el juego, sólo podría atenerse a las determinaciones positivas sustanciales, reales, para ser. A la exclusividad y distinción consideradas como categorías constitutivas, tiene que añadirse también la ostentación, la apariencia, para cerrar el juego de reflejos que instaura el apretado en su mundo propio: mundo de negaciones fundado en una afirmación falsa.[167]

Ostentación y *apariencia*, elementos ya tocados con anterioridad por Maravall en la personalidad del pícaro pero que también los menciona Portilla para *El apretado*. Cabe destacar el claro paralelismo que existe entre Rondia y Conti, con la diferencia que el falso príncipe aspira al ascenso social por la vía económica, buscando riquezas para

[166] *Ibid.*, p. 91.
[167] *Ibid.*, p. 92.

llegar a donde no pertenece y a poder tener los bienes materiales y tangibles con los que no cuenta; en cambio para Rondia, que sí tiene el poder político y económico que al crápula le falta, pero busca esa distinción y exclusividad por medio de un bien que es más que nada un concepto intangible como lo es un título de nobleza.

Con estas citas, Portilla explica el comportamiento que Spota relata en la novela, pero no sólo en Rondia, sino en la alta sociedad a la que se critica —una sociedad de *apretados*—. Todos necesitan ser vistos y respetados; a pesar de que tienen el poder económico para garantizarse un nivel de vida alto, de consumo y lujo para separarse del resto de la sociedad y así poder formar un selecto grupo de privilegiados y exclusivos; al final necesitan de algo impalpable y abstracto, un mero concepto que los haga diferentes, que en este caso es el título nobiliario. Entonces, con estos elementos que se añaden al pícaro tradicional, como lo son la teatralidad y el consumo que menciona Maravall, el discurso cantinflesco que propone Batra, el pragmatismo para adaptarse a las circunstancias que escribe Ordaz y la necesidad de ser visto y admirado que encuentra Portilla, ¿podemos hablar de un nuevo pícaro estilo mexicano?

3.1.7 La ciudad y su simbolismo

La ciudad es el reflejo del espíritu humano que busca trascender y las urbes son la representación de los sueños y los deseos de los gobernantes más que de sus habitantes. Las ciudades modernas son ciudades vivas, en movimiento, que van cambiando; destruyendo lo viejo para construir sobre sus restos lo nuevo. Partiendo de que una de las divisas más importantes durante el gobierno de Miguel Alemán, fue precisamente la urbanización que vivió la Ciudad de México y que fundamentó la modernidad alemanista, la urbe con sus grandes edificios, los nuevos almacenes que llegaron a

México, avenidas como Reforma, nuevas colonias, la glamorosa y pródiga vida nocturna de la capital, pero sobre todo la imparable migración del campo a las ciudades — principalmente a la capital mexicana—, fueron elementos que conformaron un gran crisol de diferentes visos culturales de provincia amalgamados en la gran urbe que crecía a pasos agigantados.

Tanto a Spota como a otros autores del *Medio siglo*, les tocó vivir una ciudad moderna, viva, que se transformaba pero de una manera caótica y poco organizada. Es la *Ciudad-Símbolo del nacionalismo revolucionario.* Para Batra, la literatura urbana gradualmente fue tomando el lugar del campesino como personaje principal de varias de las novelas surgidas después de la Revolución, retratando el drama que vivió el campesino mexicano durante y después del movimiento armado, personaje que se vio obligado a abandonar sus lugares de origen para integrarse de una manera violenta a un entorno urbano, que no le pertenece; se convierte entonces en una aberración, una especie de contradicción: el *campesino urbano*, que va a formar parte del crecimiento y la modernidad de los años postrevolucionarios. Al respecto, Bartra escribe:

> La cultura mexicana ha tejido el mito del héroe campesino con los hilos de la añoranza. Inevitablemente, la imaginería nacional ha convertido a los campesinos en personajes dramáticos, víctimas de la historia, ahogados en su propia tierra después del gran naufragio de la Revolución mexicana. La reconstrucción literaria del campesino es una ceremonia de duelo, un desgarramiento de vestiduras ante el cuerpo sacrificado en el altar de la modernidad y del progreso.[168]

Debido a la proximidad cronológica con la que fueron editadas, *Casi el paraíso* (1956) y *La región más transparente* (1958), de Carlos Fuentes, son consideradas dos novelas urbanas aunque diferentes en su trama, ambas obras retratan a la Ciudad de México que

[168] Batra.*Op. Cit.*, p. 17.

crece, y que en ella convive un conglomerado heterogéneo y distinto entre sí. Al respecto, García Canclini escribe:

> Hemos pasado de sociedades dispersas en miles de comunidades campesinas con culturas tradicionales, locales y poco comunicadas con el resto de la nación, a una trama mayoritariamente heterogénea, renovada por una constante interacción de lo local con redes nacionales y transnacionales de comunicación.[169]

Casi el paraíso es una novela, la cual considero no ha sido valorada en su justa dimensión, muchas de las veces por cuestiones extraliterarias, de simpatías o antipatías por Spota, caso contrario a la vanagloriada obra de Fuentes, la cual ha sido considerada como una gran amalgama de los diferentes sectores de la sociedad capitalina, mismos que dieron vida y movimiento a la ciudad que crece y se moderniza y que se refleja en una de las obras más celebradas de Fuentes; al respecto Ignacio Trejo escribe:

> Es curioso pero *Casi el paraíso* tiene varios puntos de contacto con La región más transparente, de Carlos Fuentes, que aparecería un par de años después, y por lo tanto debe ser considerada como una de las obras narrativas pioneras en el desciframiento de la metrópoli; no desmerece en nada ante la obra más celebrada de Fuentes, antes bien se complementan y no sería ocioso un análisis comparativo entre ambas, porque, entre otras cosas, marcaron fronteras precisas entre la narrativa provinciana y la urbana.[170]

Casi el paraíso es una novela urbana, que no menciona explícitamente algunos sitios o lugares de la gran urbe, fiel al estilo spotiano, el lector es capaz de ubicar y reconocer ciertos lugares emblemáticos de la gran capital pero reservados a las clases pudientes. Así pues, durante la narración aparecen lugares como Las lomas de Chapultepec, Polanco, Paseo de la Reforma, el Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México o el

---

169 García, *op. cit.*, p 265.
170 Trejo. *Op. Cit.*, p. 40.

Club de golf Chapultepec. Pero no sólo es Ciudad de México la urbe que sostiene la modernidad alemanista, Sir Malcom vive en Cuernavaca y la obra como tal comienza en Acapulco, centro turístico que precisamente vio en el gobierno de Alemán la transformación de una ciudad pequeña para convertirse en el atractivo turístico de la época, con todo el glamur y la pomposidad que un desarrollo de este tipo suele tener.

Analizando los lugares que Spota recrea en la narración, éstos son lujosos y destinados a una pequeña parte de la población, que es aquella que cuenta con los recursos económicos para costearlos. De por sí, la literatura urbana es una literatura burguesa pues los cambios y la modernización de las urbes se dan gracias precisamente a la burguesía, que es quien habita y transforma las ciudades. Dentro del mercado de símbolos, los espacios urbanos delimitan a las clases sociales, siendo éstas quienes determinan a los habitantes de las diferentes zonas. Entonces las clases altas, que detentan el poder se colocan en el centro de las urbes que cuentan con servicios, seguridad y un espacio apropiado para desenvolverse; por su parte, las clases menos favorecidas son expulsadas a las orillas, lejos del lujo y la exclusividad que tiene su contraparte pudiente; la ciudad que retrata Spota es el espacio urbano de las clases altas con todos los elementos que ellas manejan.

> Los llamados "pasajes del poder" son los mismos en los países que ejercen la hegemonía mundial, Estados Unidos, Japón y Alemania. Son iguales las normas y las formas mundiales de los signos institucionales, espaciales y simbólicos. Las formas y los estilos simbólicos transnacionales conforman una "nueva imagen de la nueva vida", que incluye la cocina, la ropa de marca y los objetos de arte auténticos. El cosmopolitismo implica la idea de la "desterritorialización". Las clases dominantes

> tienen resuelto todo, el poder económico, el poder político y el señorío de la imagen del mundo cibernético. Ahora, qué pasa con los demás estratos sociales".[171]

La novela retrata todos estos elementos de poder. Comienza en Acapulco, dentro de un lujoso yate, propiedad de una mujer estadounidense, vieja y regordeta, a quien Amadeo, ya convertido en un falso príncipe seduce, con la finalidad de casarse con ella. En la descripción de Liz Avrell, Spota utiliza elementos grotescos para contraponerlos con la juventud y masculinidad de Conti.

> Fue entonces cuando se volvió. Gruesos chorros de sudor resbalaban por su frente y detrás de las orejas y se encauzaban en el trazo profundo de las arrugas del cuello. Se veía lamentable, semidesnuda, dentro de esa complicada armadura de raso y varillas que la ahogaba. Bajo el corsé asomaban los grandes calzones de jersey azul que hacían a Ugo pensar, siempre que los veía, en los restos de un globo desinflado.[172]

La narración tiene como fondo a la ciudad y al puerto de Acapulco; casas estilo californiano, lujosos hoteles y decenas de bañistas que gozan y se divierten en canoas de motor, y contrapone la juventud de Conti y la de Carmen Pérez Mendiola, quien llega hasta el yate donde el príncipe y Liz Avrell se encuentran enfrascados en una relación monótona, con la casi cesantía de la estadounidense. Posteriormente Conti y su acompañante son invitados a una fiesta que realizan algunos mexicanos en honor a la presencia de un noble europeo. Carmen, Tom y varios de los invitados a la recepción son jóvenes, dejando en claro de Liz Avrell no tiene cabida en el grupo. La antítesis entre la juventud contra la vejez de Avrell, que Spota refuerza con el olor de la mujer y

[171] Autores varios, *op. cit.,* p 45.
[172] Spota, *op. cit.,* p 5.

el uso de adjetivos: *Olía a sudor. No al sudor de las mujeres jóvenes y semidesnudas, sino a un sudor viejo, marchito, de cosa liquidada y antigua*.[173]

Avrell representa el viejo y gastado capitalismo estadounidense, y los jóvenes mexicanos son el reflejo de un país que se ve a sí mismo fresco, innovador y que se moderniza; México en tiempos de Alemán fue un país en movimiento sin embargo más adelante Spota hace referencia a la manera en que el esposo de Avrell hizo su fortuna, en base al comercio y al trabajo constante; hay que tomar en cuenta que el modelo capitalista que México tomó como base para el desarrollo industrial y económico fue precisamente el estadounidense.

Otra referencia al alemanismo se ve en el bloque narrativo donde Conti llega por primera vez a la casa de Rondia, ubicada en Acapulco, donde además del lujo y la suntuosidad, aprovechándose de su posición, la residencia y de manera arbitraria, cuenta con su playa privada.

> Era una espléndida casa. Frente a ella, en abanico, se extendía un amplio sector de playa particular, limitado a ambos lados por dos altos muros de piedra. Era la primera vez en su vida que Ugo Conti veía algo semejante.
>
> - ¿Qué? -preguntó mientras caminaban sobre el muelle de cemento que se adentraba como puñalada en el mar-, ¿se permite aquí que alguien separe su propia playa con murallas?
>
> Familiarmente Carmen lo tomó del brazo, y Ugo sintió una presión casi íntima, palpitante, en los dedos de la mujer.
>
> A su lado, enlazada su mano con la suya, marchaba Liz.
>
> - No –dijo Carmen-, pero Alonso Rondia puede hacerlo. Y lo hizo.

[173] *Ibid.* p.6.

- Debe ser muy rico.
- Naturalmente. Además, en política, es todo un personaje.
- Ministro, supongo…
- Por ahora no tiene ningún cargo, pero su influencia es enorme…[174]

En los tres últimos diálogos se presenta el papel de Rondia tanto en el gobierno como en la narración, da a entender que él tiene un puesto de privilegio dentro del sistema y eso justifica que rompa la ley. Uno de los elementos que caracterizaron al gobierno de Alemán fue precisamente los negocios que hicieron tanto los funcionarios como los empresarios cercanos a la presidencia en materia de especulación, en la compra y venta de terrenos para ser usados en la urbanización de las ciudades que crecían y. por supuesto en la construcción de suntuosas residencias para los funcionarios del régimen. En el trabajo periodístico realizado por Alfonso Taracena, citaré sólo como ejemplo las quejas y reclamos que realizaron ciertos sectores del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE), donde se acusó a algunos líderes sindicales de fraccionar terrenos para urbanizarlos y vender casas a los maestros, precisamente por medio de éste sindicato, lo que dejó ganancias millonarias a quienes, aprovechando su cargo, se dedicaron a los negocios pero sacando ventaja de tener un puesto en la estructura de gobierno[175].

Lo anterior lo menciono no porque aparezca de manera directa en la novela, sino porque este tipo de notas estuvieron presentes en la prensa durante gran parte del sexenio alemanista y, siguiendo la línea de la narrativa spotiana, donde el autor no menciona un nombre directo, sin embargo tiene la capacidad para que el lector relacione al personaje ficticio con alguien de la realidad, el papel de Rondia como accionista de una constructora remite directamente a la ficción con la realidad. Retomo la idea de que

[174] *Ibíd.* p 20.
[175] Alfonso Taracena. *La vida en México bajo Miguel Alemán*. Editorial Jus. México. 1979. p. 197.

Spota como periodista, que sabe los hechos y los nombres que tienen interés y vigencia para los lectores, para que por medio de la alteridad, éstos sepan que es parte de la política mexicana y que ellos mismos le pongan nombre y apellido a las corruptelas de los personajes de ficción. Retomando a Conde, escribe:

> Sus personajes son reconocibles en la vida real: en los vericuetos de la política, en las calles y sitios públicos. Más que conocedor del alma humana, es un certero observador de las actitudes y los gestos que acompañan a sus criaturas literarias en su relación con los demás. Le importan las historias que se pueden contar; y cómo éstas se inscriben en la historia del país. Cuando menos en la historia del tiempo y de las circunstancias que le fue dado presenciar. Por eso su visión es aguda. Por eso todo el tiempo asistimos al espectáculo degradante de la corrupción y de la falta de escrúpulos: cada quién intenta escribir su historia avizorando un futuro cada vez más desolado.[176]

Pero más que hacer una lectura historiográfica donde me dedique a relacionar a los hechos y personajes de la realidad con los de la narración, me enfocaré a la comparación que hace Spota sobre los espacios urbanos que narra durante la vida y la transformación del granujilla Amadeo Padula en Europa, con los utilizados cuando ya convertido en un falso príncipe italiano, encuentra al llegar a México.

Spota estructura la novela con una narración alternada, donde el pasado de Padula es narrado entre corchetes, con una voz narrativa tradicional, donde usa verbos en pasado y hace sentir que ese pasado ha quedado enterrado, como un vago recuerdo del que el protagonista se ha separado, dando la sensación que es otro personaje quién ha vivido una existencia dura y llena de adversidades. El pasado es alternado con el presente y viceversa.

[176] Conde, *op. cit.*, p 20.

Los espacios urbanos del pasado sitúan la acción en la Italia de Mussolini durante la niñez y juventud de Amadeo, y parte de la narración se ubica durante la ocupación de las tropas estadounidenses en las postrimerías de la segunda guerra mundial.

Aquí, los sombríos personajes deambulan en zonas rojas, donde las prostitutas —entre ellas Dominica, madre de Amadeo—, se ofrecen al mejor postor en pequeñas casas donde sólo hay espacio para una cama, una mesa y un pequeño espacio donde acomodan ropa y otros utensilios de uso cotidiano.

Como ya lo mencioné anteriormente, este espacio es frecuentado y habitado por seres miserables, donde el alcohol y las enfermedades venéreas conviven con marineros ebrios que buscan a las mujeres para un rato de sexo, cohabitan con raterillos de poca monta y con gendarmes que se mezclan para formar un triste y grotesco microcosmos donde se desarrolla la obra. Sin embargo al alternar con el presente, los espacios son una clara antítesis, pues estos son amplios, lujosos, llenos de vida y movimiento; y aunque el alcohol está presente en ambos, éste es un vicio y un símbolo de decadencia en las ruinosas ciudades europeas, en México, el alcohol es un símbolo de alegría, fiesta y suntuosidad.

La referencia que hace Spota al contraponer estos dos espacios es reflejar las dos realidades que se viven en la postguerra, por un lado, Europa devastada y destruida, pasando por una fuerte crisis tanto material como existencial; por otro lado México refleja una sociedad joven, en movimiento, que se moderniza a pasos agigantados. Hay que tomar en cuenta la presidencia de Miguel Alemán fue un parteaguas en la consolidación del México moderno: fue el primer presidente civil, sacando del poder a los generales emanados de la Revolución, terminando con una larga tradición e historia

de los militares metidos en el gobierno. Así mismo, Alemán manejó con éxito su imagen: el político joven, con ideas frescas e innovadoras, que permitieran terminar con los añejos problemas que no habían sido resueltos.

No obstante, los espacios en ambos casos y a pesar de que son abiertos en algunos casos, en la mayoría –ya sean miserables o suntuosos-, son cerrados. Tal como lo menciona Sefchovich, la narrativa spotiana se caracteriza por manejar espacios cerrados donde hay un *ojo que vigila*, lo que hace que estos se cierren y en ocasiones resulten asfixiantes. Ya sea en el callejón donde viven las putas, en los prostíbulos donde Amadeo se empleó o en las lujosas recepciones que hacen en honor al príncipe Conti, siempre aparece alguien vigilando al personaje principal. En varios momentos de la narración en México, ese *alguien* es Carmen Pérez, quien asiste al príncipe como secretaria o dama de compañía está presente —es incondicional y único séquito—. Cuando Conti se encuentra hospedado en el lujoso hotel donde pernocta, Carmen Pérez permanece afuera de la suite. En el bloque narrativo donde Conti es operado por una aguda apendicitis que le ataca mientras se encuentra en los caldos de Indianilla, ya sea la enfermera o el doctor, hay alguien que lo vigila y que limita su libertad. Incluso, cuando Rondia decide ofrecerle el pent house de soltero para que se instale, Conti es apoyado por un criado filipino, quien al ser descubierto el fraude y llevarse detenido a falso noble, es quien da aviso a Rondia de lo que sucedió.

Separando las partes que forman el total de la narración, queda claro que en *Casi el paraíso* además de ser una novela urbana, refleja parte del discurso alemanista, referente a la modernidad, a la urbanización y al progreso que se percibió durante su gobierno; ya sea esto porque fue la ciudad que vivió Spota y otros autores que tuvieron como fondo a la ciudad que crecía a pasos agigantados y, aunque con un desarrollo desigual donde se reflejaba la buena vida de unos cuantos contra las carencias

económicas y una existencia dura, de sacrificios y limitaciones que llevaban las clases populares, la ciudad capital en sí misma era un personaje más de la novela.

Al igual que en su momento fueron las grandes ciudades en las que se situaron los personajes de la picaresca española, como Madrid o Sevilla, la Cuidad de México también es un espejismo de prosperidad y desarrollo. Sin embargo la capital mexicana no sólo se ve reflejada en unas cuantas novelas, sino es un ente vivo, musa que deslumbró a unos que le aplaudieron y mostraron el lado amable de esa imparable y hasta caótica urbanización, o bien, convertida en un monstruo que devoraba la inocencia de los provincianos que llegaban en grandes cantidades, intentando escapar de la pobreza del campo. Tomemos en cuenta que un tema muy trabajado en el cine de melodrama urbano, fue precisamente la figura y estereotipo de la joven mujer que perdió su inocencia y pureza, siendo condenada a trabajar en burdeles y antros destinados a lo más bajo y vil de una urbe deshumanizada. Entonces la figura literaria de la ciudad de México fue crisol y una enorme amalgama que dio identidad propia al habitante de la ciudad, ya fuera en forma de ascenso social, aprovechando las ventajas que la modernidad y la modernización brindaba; como forma de resignación al ver a la pobreza como una virtud, o en casos extremos, formando parte del lado oscuro, de la escoria y de los vicios que, si bien no fueron ocultados, al menos sí se escondieron y se presentaron como una forma de elección, negativa por supuesto, pero al igual que las grandes urbes de la época como Nueva York, tenían más aspectos positivos que negativos.

CONCLUSIONES

Concluyendo los puntos tratados en la investigación, como primer punto, considero que para realizar una lectura crítica sobre la obra de Spota, es necesario tomar en cuenta que éstas son el reflejo del momento histórico en que se escribieron, incluso, al ser catalogadas como novela política, estas deben ser publicadas en un momento determinado para que estén vigentes y el tema en que se trata justo éste presente en la memoria de la gente. En el caso de Spota, como periodista y líder de opinión, manejó con éxito dichas temáticas, lo que le permitió estar vigente tanto en la percepción de los lectores como en la memoria de la gente que se identificaba con dichos tópicos, así mismo los consideraba como parte de su realidad cotidiana.

Por otra parte, el papel de Spota como líder de opinión, le brindó una posición privilegiada para reflejar por medio de una narrativa ágil y sencilla, la manera de ejercer el poder y las formas un tanto mezquinas de los hombres que lo detentaban, y no sólo en el ámbito político y económico como lo hizo en las novelas que conforman *La costumbre del poder*, sino en sus diferentes niveles como lo fue el poder económico hasta llegar al control más básico que brinda el empoderamiento como lo es el padre de familia, como célula y parte primordial de la sociedad, tal como lo vemos en el personaje de Lázaro, en *La carcajada del gato*.

Del mismo modo, Spota con *Casi el paraíso*, da un botón de muestra que la picaresca no es un tipo de novela que haya tenido un tiempo y un espacio determinado; por el contrario, deja de manifiesto que la picaresca como tal es un género en movimiento constante, que no se encasilla y que se adapta a los diferentes momentos y sociedades en las cuales se escribe. Además el pícaro latinoamericano es diferente a su par hispano; es un personaje que se encaja en el mismo proceso histórico y como tal es

un reflejo de personajes reales pero que han sido llevados a la alteridad, por lo cual la gente los identifica; el lector puede ponerles nombre y apellidos, además reflejan su momento histórico.

Como lo mencioné durante la investigación, una de las características de la narrativa spotiana es que parece no tener una caducidad; más bien son historias que se acoplan y se adaptan a los nuevos tiempos, pero entonces ¿es la técnica narrativa la que permite esta vigencia? No, considero que más que la narrativa spotiana, lo que es cíclico y repetitivo es la política, pues los personajes y los nombres reales cambian pero las situaciones parecen ser las mismas, ya trabajadas por otros escritores de novela política más actuales. Eventos como el abuso del poder, la corrupción o el enriquecimiento al amparo del gobierno siguen presentes, no sólo en las noticias cotidianas sino en un tipo de literatura que busca mostrar estas prácticas que parecen endémicas en nuestra vida institucional.

Por lo tanto, Spota toma algunos elementos de la picaresca tradicional, como la usurpación, el traje, el viaje y los muchos amos para crear a un personaje que tiene empatía con el lector; con el que la gente de alguna u otra forma siente simpatía y cierta identificación. El autor crea a un granujilla que abandona a la Europa devastada por la segunda guerra en busca de convertirse en un gigoló, que aprovecha su belleza física y un falso título nobiliario. Sin embargo al llegar a México, Amadeo Padula ya convertido en Ugo Conti enloquece a la clase alta mexicana, lo que refleja el cinismo y la poca ética y moral con la cual, muchos personajes de la realidad real pero presentados en la realidad alterada amasaron grandes fortunas y ahora buscan el reconocimiento social.

Tal y como lo mencioné durante la investigación, Spota contó con un *olfato periodístico* que le permitió manejar con éxito temas que sabía, se iban a convertir en

noticia e iban a estar presentes entre un núcleo de gente medianamente informada, que lo seguía e incluso lo veía como líder de opinión y voz crítica, por lo cual, con una narrativa sencilla y sin muchas pretensiones pudo llegar a este segmento con buenos resultados comerciales.

Y es este punto el que ha marginado a Spota de los círculos académicos y que lo han encasillado como escritor menor, pero ¿no pudo haber desarrollado primero y luego aprovechado esta técnica narrativa que de antemano sabía que le daba buenos resultados en las ventas? Considero que si no de una manera abierta, al menos si lo deja entrever el propio autor en la amplia entrevista que le realiza Edmundo Domínguez Aragonés y la cual menciono en el apartado correspondiente a la narrativa spotiana. Por cierto Aragonés fue afín a Spota, misma donde el autor ataca de manera velada a varios escritores que gozan de buen cartel ante la crítica, que son considerados como hábiles en el buen manejo del lenguaje y capaces de estructurar de manera compleja un relato, pero que tienen ventas infinitamente inferiores a las que Spota lograba en cada una de sus novelas.

Revisando la biografía del autor, su trayectoria periodística y su estilo de vida, hay elementos que me hacen suponer que la finalidad de Spota dentro de las letras nacionales, no fue crear una escuela narrativa ni consolidarse como un pilar dentro del ambiente intelectual de la época, sino más bien escribir por resultados reflejados en las ventas, de ahí que su técnica narrativa tendió a ser repetitiva y no mostrar muchos cambios en una vasta obra exitosa, tanto en ejemplares vendidos como en el número de lectores a los que llegó. Por otro lado, Spota encaja como autor en la institucionalización de la cultura en los mecanismos de creación y distribución de productos culturales, por lo cual tuvo una función como creador que fue apoyada por editoriales que veían a la literatura no como un proceso de creación estético —que en un

momento dado fue el papel del Fondo de Cultura Económica—, sino como un negocio, que se apoyó en la publicidad y en la distribución y en la gran accesibilidad de dichos productos comerciales en muchos sitios de venta.

Otro punto que llama la atención de Spota como fenómeno de ventas es que a, *a su público* —como lo menciona Ignacio Trejo—, parece no importarle todos los comentarios negativos que se hicieron contra su narrativa pues en cierta manera también hablaban mal de los lectores al considerarlos *poco informados* y por lo tanto *poco exigentes*. También considero que el propio Spota no hacía tanto caso a la crítica y defendía su narrativa desde los mismos medios de comunicación en los cuales se exhibía.

Referente a *Casi el paraíso*, ésta es una obra que no ha tenido un reconocimiento justo por cuestiones que son netamente extraliterarias, como la supuesta obstrucción en su publicación para ayudar a Carlos Fuentes y *La región más transparente*; las pugnas que se dieron entre intelectuales como Salvador Novo que abiertamente no simpatizaba con Spota o bien, las críticas que se basaron en antipatías, o sacando de contexto una obra literaria para darle un trato duro, como si fuera un reportaje o una obra con carácter histórico.

Sin embargo *Casi el paraíso*, tal como lo propone Sefchovich o Loaeza, antes de medir con la regla de la crítica literaria, se debe de entender en un marco histórico y sociológico, para que de esta manera se pueda entender mejor la obra.

Finalmente, considero que el papel a la par de la lectura crítica y literaria, debe ubicarse en un contexto histórico y social en donde se produce la obra; finalmente el texto no es una identidad independiente y autónoma, a la cual se le pueda estudiar por separado. Pienso que el texto no *habla por sí mismo*, tal y como lo proponen algunas

voces canónicas dentro de la crítica literaria, sino que tanto el contexto como el cotexto que le rodean, son necesarios para entenderle en su amplitud y complejidad, y más en el caso de escritores que como Spota, se valen de temas sociales y de momento para la creación de sus obras.

Si bien es cierto que la parte más importante de la crítica literaria es precisamente la obra y que muchas veces ésta queda en segundo plano, en el caso específico del autor y de la novela que analicé, es fundamental conocer los elementos periféricos que si bien es cierto no condicionan la obra, sí ayudan a entenderla para hacer un análisis completo, que tome en cuenta elementos que por momentos puedan parecer sin importancia, pero que sin duda alguna, sirven para entender a la obra como un todo y no como un elemento aislado, que habla por sí solo.

FUENTES CONSULTADAS

AGUSTÍN, JOSÉ. *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970.* Colección Espejo de México. Planeta. México. 1997.

AUTORES VARIOS. *Dos siglos, dos milenios. Cultura y globalización*. Universidad de Colima. México. 2001.

---------- *El canon literario.* Biblioteca philológica. Arco Iris. Madrid. 1990.

BAJTÍN, M. M: *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI Editores. México. 1999.

BÁRCENAS SÁNCHEZ, VÍCTOR MIGUEL. *Hacia la nueva grandeza material mexicana. Una aproximación a la Ciudad de México en la década de los cincuenta*. El impulso industrializador mexicano (1950-1959). La revolución silenciosa-. El diseño en la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva. Colección Un encuentro con el futuro hoy. Número 4. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2014.

BATRA, ROGER. *La jaula de la melancolía*. Conaculta. México. 2002.

BERISTÁIN, HELENA. *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa. México. 2013.

---------- *Análisis e interpretación del poema lírico*. UNAM. México. 2004.

BRAVO, VÍCTOR. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad literaria*. Monte Ávila Editores Latinoamericana. Universidad de los Andes. Venezuela. 1996.

CASARIEGO, NICOLÁS. *Héroes y antihéroes en la literatura.* Colección Punto de Referencia. Grupo Editorial Anaya. Madrid. 2000.

CONDE ORTEGA, JOSÉ FRANCISCO. *Luis Spota: México sigue siendo casi el paraíso*. Revista Tema y variaciones de literatura, número 20, primer semestre 2003. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2003.

CHEVALIER, JEAN. *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder. Barcelona. 1986.

DOMINGUEZ ARAGONÉS, EDMUNDO. *Los tres extraordinarios: Luis Spota, Alejandro Jodorowsky*. Emilio “Indio” Fernández. Juan Pablos Editor. México D.F. 1980.

EL-KADI, ALIEEN. *Utopía nacional, reforma y represión en el Periquillo Sarniento.* [En línea]. http://spanish.colorado.edu/sites/default/files/images/stories/pdf/colorado_review_pdfs/Volume_2/002002Elkadi.pdf (Consultado el 15 de marzo de 2014)

FIALDINNI ZAMBRANO, ROSSANA. *"Poderoso caballero en Don Dinero". Reflexiones en torno al dinero en la literatura española medieval y renacentista.* Revista Fuentes Humanísticas. Universidad Autónoma Metropolitana. Año 20. Número 37, segundo semestre de 2008. México. 2008.

FREIXA, OMER. *Estudio de la picaresca como fenómeno histórico y social de la España Moderna*. [En línea]. https://redsafeworld.files.wordpress.com/2012/02/los-pc3adcaros-en-la-espac3b1a-del-siglo-de-oro.pdf (Consultado el 24 de mayo de 2014)

FUENTES TREJO, IGNACIO. *Los muchos Méxicos de Luis Spota*. Revista de la Universidad. [En línea]. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/7810/pdf/78trejo.pdf (Consultado el 15 de abril de 2014)

GARCÍA BERRIO, ANTONIO Y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, TERESA. *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Editorial Cátedra. Madrid. 2004.

GALLO GARCÍA, JORGE. *Paralelismo entre un padre de familia y el Estado Mexicano durante las décadas de mil novecientos cincuenta y mil novecientos sesenta, en La carcajada del gato, de Luis Spota*. Tesina de especialización. Universidad Autónoma Metropolitana. 2010.
---------- *Casi el paraíso, de Luis Spota. Reflejo del discurso alemanista en la Ciudad de México*. Revista Tema y Variaciones de Literatura. Número 38. Universidad Autónoma Metropolitana, primer semestre. México. 2012.

GUZMÁN, MARTÍN LUIS. *La sombra del caudillo*. Colección Ideas, letras y vida, Compañía General de Ediciones S.A. México. 1972.

HERNÁNDEZ AGUILAR, GABRIEL. *Figuras y estrategias en torno a una semiótica de lo visual*. Siglo XXI Editores. México. 1994.

LOAEZA, SOLEDAD. *Cómo leer a Luis Spota*. Revista Nexos, número 1, 1 de diciembre. México. 1979.

LÓPEZ CRUCES, ANTONIO JOSÉ. *Introducción a La risa en la literatura española*. [En línea] http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-la-risa-en-la-literatura-espanola-antologia-de-textos--0/html/000ae540-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (Consultado el 11 de marzo de 2014)

LÓPEZ PÉREZ, BLANCA ESTELA. *Hacia la nueva grandeza material mexicana. Una aproximación a la Ciudad de México en la década de los cincuenta. El impulso industrializador mexicano (1950-1959). La revolución silenciosa-. El diseño en la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y*

prospectiva. Colección Un encuentro con el futuro hoy. Número 4. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2014.

MADERO, FRANCISCO IGNACIO. *La sucesión presidencial en 1910*. Editorial Clío. México. 1999.

M. OCAMPO, AURORA. *Diccionario de escritores mexicanos*. UNAM. Departamento de Investigaciones Filológicas. México. 2005.

MARAVALL, JOSÉ ANTONIO. *La literatura picaresca desde la historia social*. Taurus Ediciones. Madrid. 1986.

MARSHAL BERMAN. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Editorial Siglo XXI. México. 2013

MEDIN, TZVI. *El sexenio alemanista*. Colección Problemas de México. Ediciones Era. México. 1990.

ORDAZ, RAMÓN. *El pícaro en la literatura iberoamericana.* Colección Biblioteca de Letras. Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México. México. 2000.

MUNGUIA ZATARAIN, MARTHA ELENA. *La risa en la literatura mexicana: apuntes de poética*. Bonilla Artiga Editores. México. 2011.

PAZ, OCTAVIO. *El ogro filantrópico. Historia y política, 1971-1978*. Joaquín Mortiz. México. 1979.

PERALTA, ELDA. *Luis Spota: Las substancias de la tierra. Una biografía íntima*. Grijalbo. México. 1989.

PORTILLA, JORGE. *La fenomenología del relajo.* Fondo de Cultura Económica. México. 1997.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.ªed.). Madrid, España: Autor. En línea http://lema.rae.es/drae/?val=adocenar (Consultado en 16 de febrero de 2014)

REVUELTAS VALLE, JOSÉ SILVESTRE. *Hacia la nueva grandeza material mexicana. Una aproximación a la Ciudad de México en la década de los cincuenta*. El impulso industrializador mexicano (1950-1959*). La revolución silenciosa-. El diseño en la vida cotidiana de la Ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX. Análisis y prospectiva*. Colección Un encuentro con el futuro hoy. Número 4. Universidad Autónoma Metropolitana. México. 2014.

RICOEUR, PAUL. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. Siglo XXI. México. 1995.

RUTH BOLLINGER, JOEL. *El arte narrativo de Luis Spota: 1947-1968*. Tesis de doctorado. Michigan State University. 1972.

SECCIÓN MINIMALIA, en la revista *Nexos*. En línea. http://www.nexos.com.mx/?p=64 (Consultada el 21 de noviembre de 2013)

SEFCHOVICH, SARA. *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*. Colección Narrativa. Grijalbo. México. 1985.

---------- *Recuerdo de Luis Spota*. El Universal, 24 de enero de 2010 [En línea] http://www.eluniversal.com.mx/editoriales/47156.html (Consultado el 13 de marzo de 2013)

---------- *Luis Spota. El novelista de las masas*. Revista de la Universidad de México. [En línea]. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/1834/2837 (Consultado el 23 de octubre de 2013)

34.- SPOTA, LUIS. *Casi el paraíso*. Editorial Diana. México. 1977.

---------- *Lo de antes*. Editorial Diana. México. 1968.

---------- *La plaza*. Editorial Joaquín Mortiz. México. 1972.

SOULLER, DIDIER. *La novela picaresca*. Fondo de Cultura Económica. México. 1895.

TAPPAN VELAZQUEZ, MARTHA. *La mirada del intelectual criollo en el espejo del mexicano*. Revista Fuentes Humanísticas. Universidad Autónoma Metropolitana. Año 25. Número 46, primer semestre 2013. México. 2013.

TARACENA, ALFONSO. *La vida en México bajo Miguel Alemán*. Editorial Jus. México. 1979.

VILLEGAS, ABELARDO. *El pensamiento Mexicano en el siglo XX*. Fondo de Cultura Económica. México. 1993.