BENEMÉRITA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LINGUÏSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

LA LITERARIEDAD EN HOMBRE AL AGUA DE FABRIZIO MEJÍA MADRID

TESIS
PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO EN:
LICENCIADA EN LINGÜÍSTICA Y LITERATURA HISPÁNICA

PRESENTA:
IZABEL JANASIEWICZ MÉNDEZ

DIRECTOR:
MARIO CALDERÓN HERNÁNDEZ

DICIEMBRE 2016

A mis pájaros del mar.

INDICE

INTRODUCCIÓN……..……. 4

CAPÍTULO I…….....… 4

1. VIDA Y OBRA DE FABRIZIO MEJÍA MADRID……...…… 11

1.1 BIOGRAFÍA……. 11

1.2 INFLUENCIAS……..... 14

1.3 OBRA……. 18

1.3.1 *PEQUEÑOS ACTOS DE DESOBEDIENCIA CIVIL*…….……..… 18

1.3.2 *SALIDA DE EMERGENCIA*……... 19

1.3.3 *NACIÓN TV. LA NOVELA DE TELEVISA*…….. 20

1.3.4 *DISPAROS EN LA OSCURIDAD*……..... 22

1.3.5 *VIAJE ALREDEDOR DE MI PADRE*…….. 24

1.3.6 *LE NAUFRAGE DU ZOCALO*……. 27

1.4 CONCLUSIÓN PRIMERA PARTE……... 30

CAPÍULO II…….…… 31

2.1 INTRODUCCIÓN AL ANÁLSIS DE LA NOVELA *HOMBRE AL AGUA*…….. 32

2.2 JUSTIFICACIÓN DEL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO

DE LA NOVELA *HOMBRE AL AGUA*……..……. 33

2.3 LA HISTORIA……..….. 35

2.4 NARRADOR……..... 39

2.5 CONFIGURACIÓN FÍSICA Y PSICOLÓGICA DE LOS PERSONAJES……... 59

2.5.1 URBINA……..…… 62

2.5.2 AMISTAD…… 69

2.5.3 FAMILIA……..... 71

2.5.4 AMOR……..... 73

2.5.5 LOS PERSONAJES METADIEGÉTICOS…… 75

2.5.5.1 ENRICO MARTÍNEZ…….. 75

2.5.5.2 JOAQUIN DE LA CANTOLLA Y RICO…… 78

2.5.5.3 FRANCISCO DE VIANA……..... 79

2.6 INTERTEXTUALIDAD…….…… 81

2.7 ESTRUCTURA DE LA OBRA…….……. 85

2.8 TIEMPO…….…..... 88

2.9 ESPACIO…….…….. 90

CAPÍTULO III…….…..... 97

3.1 CONCEPCIÓN IDEOLÓGICA……..... 97

3.2 EL LENGUAJE……. 104

3.2.1 LA FUNCIÓN POÉTICA DE LA LENGUA…….... 104

3.2.2 EL HUMOR A TRAVÉS DE LOS ELEMENTOS ESTILÍSTICOS…….. 110

3.3 LA METAFICCIÓN A TRAVÉS DE LA CARTA…… 116

CONCLUSIONES…… 118

ANEXOS…….... 121

BIBLIOGRAFÍA…….. 124

INTRODUCCIÓN

LITERATURA. s. f. Arte que emplea la palabra hablada o escrita como forma de expresión. 2. Conjunto de obras escritas u orales de un determinado género, época o lugar, que tienen una finalidad estética. 3. Conjunto de escritos relativos a una materia o asunto: la literatura cervantina. 4. Conjunto de teorías relativas a las obras y a los autores literarios. 5. Desp. En el discurso hablado o escrito, exceso de palabras sin contenido esencial: no dice nada de interés, todo es literatura.

El pequeño Larousse Ilustrado

La novela ha traspasado las fronteras consideradas pertenecientes a una calidad y definición artística propia. Su razón de ser implica, desde hace varias corrientes literarias y formas contemporáneas, la postulación de resultados a problemas teóricos, formulados tras considerar muchos recursos estéticos, verbales, artísticos, sociales, culturales y científicos. En este sentido, clasificar un género como híbrido, implicó el desapego a la presión naturalmente humana a definir algo con esencia y puntualidad, tras lo cual queda una literatura multidisciplinaria y contradictoria, pero de un atractivo y apego a la realidad inigualable. La nueva forma creativa definió, a través de recursos como la descripción, el humor, el monólogo interior, el flujo de conciencia o la polifonía, la actual forma de vida del hombre social, un constructo con raíces en las guerras mundiales, los sucesos relacionados al capitalismo, la revolución industrial y después la desaforización de la tecnología, así como entre todo esto las miles de formas de las revoluciones sociales.

Ahora tenemos la globalización como resultado de todas estas cosas, pero sobretodo del capitalismo. Lo inicialmente estipulado como virtud aniquiló la posibilidad de permanecer seguro y estable ante la circulación del tiempo. Por sobre las ventajas de una sólida economía, lo importante en la era globalizada es la información y las redes creadas a partir de ella. La posmodernidad, que “pretende expresar el estilo cultural correspondiente a esa realidad global” (Brünner 12) es una era bombardeada por múltiples formas informativas, el control sobre ellas es mínimo y la actual generación exige un circuito comunicativo completo. Por complicado que parezca el establecimiento de los agentes conformadores de dicho proceso, una forma de

acercamiento inicial pertinente, es a través del arte, específicamente con la literatura, por ser ella quien directa e indirectamente reflexiona sobre el lenguaje y sus posibilidades ante el caos informacional actual. Sin embargo pese a la costumbre al concepto, su creación significó un problema teórico más complejo que las anteriores referencias a los ciclos artísticos, sociales y culturales:

> El término posmodernismo fue usado por primera vez, con énfasis, por críticos de los ´60 como Leslie Fiedler e Ihab Hassan que, sin embargo no coincidían acerca de lo que fuera una literatura posmoderna. Recién en los ´70 el término se generalizó, referido primero a la arquitectura, luego a la danza, el teatro, la pintura, el cine y la música. Pero, mientras que la ruptura posmoderna era bastante visible en arquitectura y artes visuales, la noción de un corte posmoderno en literatura es más difícil de afirmar… Más que un movimiento de contornos definidos, la posmodernidad representa un estado de ánimo, una manera de nombrar diversos fenómenos que no sabemos si están unidos y cómo, una condición humana temporalmente determinada, un predicamento; algo, en suma, que tiene que ver con la incertidumbre de nuestros días. Se trata, por lo mismo, de un concepto comodín… (Brünner, 48-49).

Cada corriente artística ha debido ser relacionada con la historia social a la que dicha corriente es contemporánea, pues la mejor manera de darle sentido a la forma y al contenido de una obra estética es situarla como respuesta a sucesos de impacto en un tiempo y espacio determinados. Así en términos actuales la postmodernidad como última corriente literaria teorizada, ayuda a describir la sociedad desde el final de la Guerra Fría, representada simbólicamente, tal vez a propósito, con la caída del muro de Berlín, e importa como referencia de los movimientos artísticos salidos a flote por una profunda necesidad de expresión personal y social. Es decir, estemos o no de acuerdo con los parámetros bajo los que nuestra vida y la de la sociedad se han desarrollado para darnos el aparcamiento donde cada quien se encuentra, habrá puntos de contacto en las miradas de los diversos fenómenos e ideas hacía los cuales se encamina nuestro actuar. Con el paso del tiempo, las expresiones humanas se han inclinado al arte como medio auxiliar para el desahogo de una molestia inexplicable en su totalidad que debemos acallar, de ahí la necesidad de explicar todo lo concerniente al arte como proceso cultural, económico y

social construido a partir de posturas, estados de ánimo, concepciones y sentimientos únicos, evidentes y ocultos.

Para los escritores contemporáneos, que tienen la oportunidad de debatir lo que la teoría literaria reflexione o concluya sobre ellos, suena difícil la incorporación de su obra, tal vez de ellos mismos, hacía una corriente literaria determinada. Sin embargo es pertinente aclarar las dimensiones de lo actualmente incorporado al arte literario específicamente en la esfera de la prosa.

Las circunstancias actuales que rodean la vida de un autor implican la relación con la sobreproducción de información. Si bien las aproximaciones al estudio de su obra se ven beneficiadas, el caos surge inherentemente, en muchos casos sobrepasando los límites de lo comprensible, es decir, los datos parecen estar desconectados del todo, hace falta darle forma y unión a partir del hecho mismo que confiere cualidad tangible al caos "que cuando aparece, lo hace necesariamente *traducido* a algún tipo de lenguaje (con lo que es ya un falso Caos o un Caos traicionado por el lenguaje) (Magariños 1983).

Así el concepto de Poética del caos ayuda a comenzar las aproximaciones teóricas y juiciosas sobre la literatura de los últimos años. Nada situada al azar, esta frase, al parecer utilizada para nombrar piezas poéticas y narrativas, donde "… la palabra, al situarla el emisor en contexto con otras, genera un *plus* semántico o inaugura un sentido que, yendo hacia el Caos, confiere al hombre nuevas posibilidades de visión (el objeto poético no estaba en el mundo, hasta ser dicho de la particular manera que constituye el discurso poético) (Magariños 1983).

Le tenemos miedo al caos, no recordamos la deuda de la humanidad para con su existencia, antes del lenguaje, como orden aparente, como herramienta clasificatoria, estaba el caos. Ahora más que nunca están sucediendo demasiadas cosas a la vez: la conformación del individuo como agente independiente del estado, característica popular desde hace no mucho tiempo, descubrimientos dentro y fuera del planeta tierra, formas de vida adquisitiva desiguales, enfermedades, procesos mentales en extremo diversos y ¿por qué no? infinidad de formas artísticas. De allí el empecinado esfuerzo por clasificar las formas artísticas, desde el tajante "noble y vulgar" de Aristóteles, a la específica en sus inicios "función poética.

En este contexto surge *Hombre al agua*, novela publicada en 2004, por el narrador Fabrizio Mejía Madrid, que por ser periodista sus novelas tiene algo de crónica y sus crónicas

algo de novela. Así la mezcla de géneros resalta en el uso literario, por una parte de narración ficcional, y por otra de crónica adaptada. El mismo autor ha comentado sobre su trabajo que "la novela es un descanso de la crónica, y la crónica un descanso de la novela", motivo por el cual muchas de sus obras se basan en la investigación periodística, para poder escribir crónicas que van más allá del simple formato periodístico, y novelas que van más allá de la ficción, volviéndose estas últimas un relato ficcionalizado de la realidad.

Establecer la forma precisa del arte literario de Fabrizio Mejía Madrid, implica conjuntar sus obras, dentro de la cosmovisión cultural de México, aún más precisamente, la nueva forma de vida del hombre citadino, criado y desarrollado bajo la premisa de la soledad, el fracaso, la competencia y demás situaciones, relativizando el concepto de sociedad civil, ante la indiferencia para con los demás dentro de un espacio y tiempo determinado.

La cantidad de elementos que pueden observarse en la cultura, especialmente la mexicana, que es la descrita en esta obra, logran atraer la atención del lector, gracias a la aplicación de elementos estéticos y literarios, para lo que debemos definir la característica principal de la obra en cuestión: la *literariedad*, en principio atemporal y observable únicamente "si se consideran dos tipos de fenómenos: por una parte, cómo funciona el texto en sí mismo; por otra parte cómo funciona relacionado con su contexto histórico social en el momento de su producción" (Beristaín, 2003).

La selección de esta novela como corpus principal de estudio se resume en la sensación de humor y descubrir con ella el valor artístico del mismo. El mundo necesita especialmente ahora del humor, de risa sincera resultado de un proceso mental y de todos los recursos que engloban ambos términos en el arte. De alguna forma ya fue suficiente de arte triste, la vida es, pareciera por naturaleza, así, además de complicada y dificultosa. Es importante utilizar al arte como evidencia de sucesos contemporáneos, pero necesitamos especialmente trabajo artístico en el género humorístico con perspectiva conductista al ser el resultado de procesos cognitivos individuales y colectivos que sumen algo con sentido tras leer o ver una obra que utilice este tipo de recursos narrativos.

> Un buen método no debe ofrecer soluciones hechas sino que, más bien, debe presentar un conjunto abierto de posibilidades analíticas. Para tener esta capacidad el método debe cumplir con ciertos criterios. En primer lugar, debe fundarse en principios generales bien definidos que permitan la elaboración de términos

> apropiados para analizar los fenómenos existentes y futuros. En segundo lugar, una metodología adecuada debe ser capaz de inaugurar nuevos puntos de vista, dando lugar así a la conexión con otros métodos apropiados, pero sin contradicciones mutuas. (Pomorska, 230)

El humor en la novela, como se verá, se relaciona con elementos meramente literarios como recursos estilísticos, intertextuales y narrativos. Y no podemos hablar por ejemplo de ironía, parodia o sátira como cuestiones textuales separadas, hay siempre "interferencia" de unos recursos con otros. Es decir que para comprender la ironía como tropo y a parodia y la sátira como géneros literarios, será siempre el análisis orientado a su relación entre ellos mismos y para con la concepción de mundo que tiene el autor a partir de la particularidad de la sociedad mexicana, donde ser un individuo que le pertenece, es enfrentar "una batalla perdida de antemano" (Mejía 164), pero la condena es definitiva si se es un mexicano que conoce, crece, aprende y sobrevive en la Ciudad de México. Sorprende entonces que pese a la dificultad, sea muy probable el disfrute de la vida con humor, al entender y practicar la cosmovisión mexicana.

> Bajtín veía en estos géneros (carnavalización literaria, lo cómico-serio) la celebración de lo otro, de lo alternativo, la posibilidad de una rasgadura en el tejido social por donde aflora la contradicción, el relativismo, la polifonía que la lengua social intenta controlar. Será uno de los modos en que, a través de una serie de mediaciones, ciertas formas de la novela resisten el intento de escribir el mundo como un texto unificado y homogéneo. En esto reside la gran importancia de la poética sociohistórica que inaugura Bajtín y que redescubre Kristeva (1970) cuando señala que es el primero en poner en relación dos estructuras, la social y la del discurso literario, que se refractan la una en la otra por un complejo sistema de mediaciones. Precisamente esta distancia entre realidad y lenguaje, en tanto signo múltiple, hace de Bajtín un semiótico avanzado. (Arán 81)

Las obras de Fabrizzio Mejía Madrid, tal vez por su actualidad no han sido estudiadas, profundizadas o teorizadas. Su vocación periodística ha enmarcado sus novelas con un toque de cronicismo, dando lugar a la posibilidad de hallar en sus escritos el entendimiento del actuar mexicano. Hemos observado ironía en sus obras, al narrar los acontecimientos del actuar diario

de una nación concentrada en vivir el día a día, ya que el futuro al parecer está perdido por una maraña de circunstancias pasadas que nos hacen ser peculiares sobretodo en cuestiones de comunicación y lenguaje.

Para comprender la preponderancia del humor en la literatura "hay que partir del conocimiento de su contexto y el origen del verdadero sentido de su humor" (Romero 23), para ello es necesario revisar las fuentes de teoría literaria que han centrado el análisis del humor, como en Bajtín, donde caben los conceptos trasvestimiento, sátira o ironía.

Es importante señalar que no hay ninguna definición que abarque todos los tipos de parodias, sátiras o ironías con posibilidad de ser encontradas en la literatura. De igual forma las definiciones han englobado características, y sus formas no logran un análisis completo de narraciones híbridas, productos estas de la posmodernidad, situándonos en complicaciones para el análisis, clasificación y definición de ciertos tipos de texto. Ejemplo de ello es la obra *Hombre al agua,* que no solo utilizas diversos recursos irónicos o transtextuales, sino también diversos tipos de narradores.

La novela que a continuación se analiza en su calidad de literaria "recurre a la ironía como una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego" (Zavala, *Humor, ironía y lectura* 34). Con esta obra un lector mexicano, primeramente ríe de su realidad, después analiza con humor el pasado y presente que ha confeccionado y dotado, de unas características culturales trazadas literariamente por Fabrizzio Mejía Madrid, a través de elementos y estructuras, que pretendemos puedan ser explicadas por la, hasta ahora reunida, teoría literaria.

Ante esto, metodológicamente debemos rastrear la biografía y la bibliografía sobre Fabrizio Mejía Madrid, leyendo algunas de sus más representativas obras, incluyendo ficciones, artículos, crónicas y reseñas, donde se mostrará la contundente labor de investigación sobre los acontecimientos que han conformado como tal a la nación mexicana, al mezclar la forma periodística y ficcional de la narrativa.

Posteriormente se definirá cuál es la historia, para encontrar la idea eje temática de la novela, estableciéndose primero el espacio y el tiempo de la narración con ayuda de la

narratología entendida a partir de la investigación y los trabajos de Gérard Genette, Luz Aurora Pimentel, entre otros. Es imprescindible en ese sentido, definir claramente la estructura de la obra, definiendo las formas de representación (lineal o retrospectiva) e indicando las analepsis y prolepsis, sustentando parcialmente con ello la hipótesis del trabajo: los recursos literarios y estilísticos que otorgan literariedad a *Hombre al agua*.

Todo partirá del tipo o los tipos de narrador. Al mismo tiempo que se establecerá, definirá y analizará, a partir de esto, la configuración física y psicológica de los personajes, especificando inevitablemente su contexto sociocultural. Sobre ellos es necesario reflexionar algunos detalles expuestos en sus ideas, pensamientos, en sus creencias políticas, religiosas o morales, a donde el lenguaje y la utilización del mismo para exponer acciones, serán los indicadores y sustentadores del humor mexicana que se aspira a entender y explicarse a sí mismo. Para esto último se utilizaran diversos autores como Helena Beristáin, Linda Hutcheon, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Mijail Bajtin, entre otros.

Teniendo esta base de conocimiento sobre el contexto sociocultural del autor, del narrador y de los personajes, se analizará brevemente el lenguaje utilizado en la obra con ayuda de la estilística y del reconocimiento de las características que se presentan en la estética de un discurso literario. Para fundamentar esto la función poética a partir de Roman Jakobson es la guía para saber, conocer y establecer cuáles son los rasgos lingüísticos que definen dicha función, es decir que se describirá con ayuda de este y otros teóricos, a la lengua y a sus estructuras en la obra en cuestión, para reconocer cuáles son las alegorías contenidas en la obra. Para finalmente, explicar por qué el final es sorpresivo, concluyendo que la obra es literaria y por tanto artística, al contener fuerza narrativa, además de ser vital su reconocimiento para entender la realidad de la sociedad Mexicana, con amplia espectro de posibilidades culturales relacionadas con el humor.

CAPÍTULO I

VIDA Y OBRA DE FABRIZIO MEJÍA MADRID

1. BIOGRAFÍA

La vida de cualquier periodista, remite inevitablemente a ciertos hechos clave de su vida relacionados con capas históricas del país o los países implicados en su desarrollo psicológico y social. El periodista y narrador Fabrizio Mejía Madrid, en quien se centra esta parte de la investigación al ser el autor del libro que presentamos como uno delos referentes de la literatura mexicana actual, nació el trece de febrero de 1968 en la Ciudad de México y creció en la calle Gabriel Mancera de la colonia del Valle de la misma ciudad.

Es entonces la ciudad de México, el detonante desarrolladore del compromiso que el escritor tiene con diversos aspectos humanos, sobre todo mexicanos, reflejados a manera de resonancia en un periodo aproximado de 20 años de trabajo publicado, si consideramos, en lo que respecta a novelas, la fecha 1994 como punto de partida, especificado en la obra *Erótica Nacional* publicada ese mismo año.

Recordemos el significado del año 1968 para el mundo, especialmente para México, no solo por el aspecto histórico de la matanza estudiantil en Tlatelolco, evento descrito por Mejía como "la rebelión contra el autoritarismo político" en donde se inició un estado de constante interés en las irregularidades democráticas, propiciando la opinión de diversos agentes sobre las acciones políticas de los diversos mandatarios gubernamentales. La madre y el padre de Mejía estuvieron implicados en el movimiento y su tío estuvo presente en la toma de la universidad, involucrando a toda la familia del autor en una situación de tensión, descrita ampliamente en su crónica "Soñar el 68" (Letras Libres 2013).

Fue un gran factor haber nacido en una familia descrita como "de clase media universitaria", (su padre médico, su madre química, el hermano biólogo) para que su desarrollo cultural se basara en buenas lecturas. En su casa existía el hábito lector, pero al momento decisivo de profesionalizarse en literatura, la reacción familiar fue de desdén, por ver al acto de la lectura como un pasatiempo (*El hijo inconforme del 68* 2014).

Fabrizio cursó en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) la licenciatura en Estudios Latinoamericanos perteneciente al área de la Facultad de Filosofía y Letras. Pero por necesidad económica familiar entra a trabajar, ya enfocado en la expresión verbal, al semanario *Punto* que en ese entonces dirigía Miguel Ángel Granados Chapa, quien tiempo después adquirió el puesto de subdirector en la "Jornada". Este personaje le dijo a Fabrizio que su perfil no era periodístico y lo mandó con Roger Bartra a la revista semanal de la Jornada, donde escribía crónicas de temas variados. El iniciado cronista observa en su mentor Granados Chapa disciplina y precisión, además de admirar la gran cantidad de información que su jefe tenía memorizada.

Esas épocas de inicio en el hecho narrativo, aproximadamente en 1983, son la base de su decidido destino como periodista entregado al arte literario. La importancia de la crónica en la vida intelectual, así como para el desarrollo y producción de sus intereses, se entiende ahora, según palabras del propio autor, transformada en el seguimiento de una tradición: los cronistas de la ciudad de México. Bajo ese eje inspirador y focalizado, se tiene la obligación de puntualizar las circunstancias de la época contemporánea al cronista, exponiendo una visión de la correspondiente generación para a partir de esas observaciones comenzar a evidenciar el pasado. En el caso del cronista Mejía Madrid debemos como su referente la época de los ochenta en México, incluyendo los sucesos en el terremoto del año 1985.

Parte de la habilidad del periodista en general se basa en el entrecruzamiento de elementos a primera instancia incompatibles; las conexiones revelan información clara y accesible gracias al trabajo investigativo del periodista. Muchas veces el destino coloca al periodista o al escritor ante una situación impactante o interesante, de ahí el sentimiento descargable solamente ante el papel, por ello quizá Fabrizio Mejía confiesa interesarle más la realidad que la ficción (*El hijo inconforme del 68,* 2014). En ese sentido el terremoto del 85 es un suceso histórico importante para el escritor. Se refleja en muchos de sus comentarios e historias, reales o ficcionales, en sus lecturas, así como en sus entrevistas o en su producción escrita. A él le tocó formar parte de una brigada de ayuda, de las muchas que se formaron cuando ese desastre natural impactó a toda la población de la Ciudad de México. Fue durante el suceso que conoce al escritor Carlos Monsiváis, quien como repasaremos adelante, marcó en varios sentidos a Fabrizio. A partir de vivir la experiencia del terremoto el joven escritor se percata de elementos sociales, físicos y

espaciales característicos de la situación aparcada en México hasta la fecha, confesando hace poco:

> Yo no puedo vivir en una ciudad que no sea la Ciudad de México… es la ciudad que yo ayudé entre millones de personas a reconstruir después del terremoto de 1985, que para mí sería la ruptura generacional de mí generación: de pronto teníamos una ciudad y dos minutos después... Ayudamos a sacar a la gente de los escombros durante meses, pero después yo siento que cada uno de los escritores de mi generación hemos ido reconstruyendo literariamente o plásticamente o en el cine, en las canciones... Han reconstruido la ciudad que perdimos, es una manera de recuperarla (Entrevista 2009).

Otro capítulo importante en la vida del escritor comienza cuando Cuauhtémoc Cárdenas fue jefe de gobierno del Distrito Federal (de 1997 a 1999). Fabrizio Mejía con veintiocho años de edad formó parte del proyecto político del gobierno de Cárdenas bajo el cargo de Director de la cultura de la Ciudad de México. El mismo autor confiesa la importancia de ese periodo para el aprendizaje y el conocimiento a fondo de la enorme ciudad. Por ejemplo, fue entonces que se enteró de la existencia de un circuito de drenaje bajo la ciudad donde se pueden hallar infinidad de desechos civiles. Tuvo de igual forma, la oportunidad de sobrevolar la ciudad en helicóptero y detectar con visión aérea la forma adquirida por el terreno de la ciudad.[1]

Mejía Madrid se ha entregado al hecho político de izquierda, por delimitar las influencias y trabajos, interesándole, como ya se dijo, la información concerniente a las instancias presidenciales y de gobierno en general. Mucha de su obra publicada, así como sus opiniones en medios independientes de comunicación, sobre todo por vía internet, dejan ver información enriquecedora para hilar detalles concernientes a la situación actual del país. Es importante señalar el contacto que el autor tiene con los medios de comunicación masivos, sobre todo en la plataforma Twitter. Ha sido entrevistado por varios personajes del medio radiofónico y de televisión por internet como José Rosas de *Radio Francia Internacional*, o por la periodista Carmen Aristegui, por mencionar algunos. Su nombre tiene una considerable cantidad de entradas en los buscadores y más importante aún, que esas entradas se relacionan con su trabajo

[1] La experiencia del autor tras este cargo político aquí brevemente presentada será retomada más adelante en el análisis de la novela, sobre todo en las dos experiencias expuestas.

exclusivamente. Su opinión respecto a la masificación de la información gracias a los medios electrónicos es amplia, de hecho ha tratado el delicado tema de la transformación individual en las redes sociales en la novela *Vida digital*, así como en diversas entrevistas donde reitera su forma de aprehender el hecho:

> El temperamento del siglo XXI es apocado y miedoso, le tenemos miedo a los virus, al asteroide que viene a matarnos, a la guerra, al crimen organizado, a la inseguridad, a la vejez, y si le abonamos a ese terror a la vida los dispositivos móviles y las redes sociales, estas se convierten en los sustitutos del contacto. Si hay una manera de ligar sin contagiarse de gripe porcina es a través del Facebook. (Baca 2010)

1.2 INFLUENCIAS

"La crónica es el descanso de la novela, la novela es el descanso de la crónica… la construcción de la realidad es una misma".

Fabrizio Mejía Madrid

Hablar de las influencias directas de un escritor inquieta al acierto, sin embargo, para el caso, podemos mencionar algunos nombres, en respecto a la creación literaria y periodística, de aparición constante en los comentarios y escritos de Fabrizio Mejía. El respaldo tras las generalidades de este apartado son las entrevistas y algunos artículos de opinión o crónicas, principalmente rastreados en internet. En ellos se observa el interés del autor por informar su conocimiento e investigación sobre José Revueltas, Roberto Bolaño, Vicente Leñero, Helena Poniatowska o Carlos Monsiváis principalmente. Ahora, de ninguna manera creemos que exista posibilidad de acreditar todas las influencias recibidas por el autor a lo largo de su carrera, la intención radica únicamente en mostrar lo que salta a la vista.

Comencemos por José Revueltas[2] sobre quien el autor escribió la crónica: "Las cuatro resurrecciones de José Revueltas" (2011). Al ser Revueltas una de las referencias para profundizar en la filosofía de los movimientos sociales en México, Mejía Madrid conoce a fondo

[2] Durango 1914- México 1976, escritor mexicano. Autor de ensayos, obras teatrales y, sobre todo, relatos (Dormir en tierra, 1960) y novelas (El luto humano, 1943; El Apando, 1969), su obra se centra en los problemas sociales y en sus experiencias personales. (Fuente, Larousse Ilustrado, 2010).

los pormenores de su obra así como de su vida. Observamos en el video: *Tras las huellas de José Revueltas* (2014), una amplia cátedra de este último sobre, entre otras cosas, el Realismo Dialéctico, corriente filosófica-literaria bajo la cual se inscribió Revueltas tras ajustar el existencialismo de Sartre a la mexicanidad. La angustia por la existencia, uno de los principales temas en Revueltas, así como ese estilo donde la experimentación lingüística siempre marcará un tipo de lector, implican una acercamiento parcial a la filosofía dentro de la obra en general de Fabrizio Mejía. Revueltas es extremo en la asimilación del modus vivendi existencial, su seguidor retoma la idea sobre la vida cruel y brutal creada por Revueltas, trabajándola a modo de aceptación, para establecer una desviación de lo encaminado al dolor, hacia las formas del constructo mexicano basado en el humor improvisado.

Por otra parte, Elena Poniatowska y Carlos Monsiváis, más que un ejemplo de la fusión entre periodismo y literatura resultan formas de amistad confesadas por el escritor en diferentes medios. La admiración que Mejía siente hacia ellos se interpreta en dos artículos de opinión publicados en la versión electrónica de la revista Letras Libres: *Poniatowska: La memoria de la gente* (2010) y *Carlos Monsiváis en el centro* (2006). Cada una a su manera deja claras las formas de vida de ambos autores en relación con su proceso de creación, acercándonos a dos autores claves para conocer otra versión de los procesos socio-históricos de México.

Existe una similitud entre el estilo de Carlos Monsiváis[3] y el de Fabrizio gracias al tipo de temáticas (exposición de diversos sectores en México) y de narrativa (con algo de humor sin dejar de lado la opinión) manejada por ambos. En este sentido vale la pena mencionar una crónica, algo nostálgica, titulada: *¿Está el señor Monsiváis?*, publicada en la revista Gatopardo en el 2004 y reproducida en la versión electrónica de la misma en 2010. Ahí se presentan las funciones culturales y sociales implicadas en la vida de Monsiváis, siendo evidente que "las batallas culturales que ha peleado siempre se dieron, nunca desde el poder o la militancia de izquierda sino desde el lenguaje" (Mejía, 2004). Vemos entonces emparentada la reflexión de

[3] Carlos Monsiváis Aceves nació en Ciudad de México el 4 de mayo de 1938. Estudió en la Escuela de Economía y en la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México. Posteriormente, trabajó en esta Universidad como catedrático en diversas materias. Ha sido becario del Centro Mexicano de Escritores y del Centro de Estudios Internacionales de Harvard. En agosto de 1992 recibió una beca del "Fideicomiso para la Cultura", organización creada un año antes por la Fundación Rockefeller y varias instituciones mexicanas. Ha impartido cursos en la Universidad de Essex y en el King's College, ambos en Gran Bretaña, y como profesor invitado en la Universidad de Harvard. Murió el 10 de junio de 2010. (Fuente: escritores.org).

ambos escritores sobre el peso de las letras en la cultura del cambio social, buscando desembocar en mejorar la calidad de vida del ciudadano mexicano, a través de un trabajo personal de compromiso. Por esto Carlos Monsiváis es un ejemplo para cualquier periodista, escritor o ciudadano comprometido con su país. Surge nuevamente el 68, de donde se puede retomar un concepto general sobre las formas adquiridas por el periodismo a partir del descaro político que trajo consigo el movimiento:

> A lo largo de 30 años, Monsiváis se dedicó a clarificar, junto con otros periodistas, la verdad sobre el 68 mexicano: el gobierno creó a un enemigo con base en entrar en las escuelas y universidades públicas a detener estudiantes. Lo único que los estudiantes pudieron hacer fue salir a protestar en las calles por esa arbitrariedad y, una vez que las principales universidades del país estallaron la huelga, el gobierno los masacró en Tlatelolco. Esta simple verdad —que no había "conjura comunista" y que no había armas en Tlatelolco de parte de los jóvenes— costó 30 años de batalla desde la cultura. Pero se ganó (Mejía, 2004).

Helena Poniatowska[4] forma precisamente parte de ese conjunto de escritores con intereses particulares en los alcances posibles de las letras para alimentar los cambios añorados en política, cultura o educación, así como en la visualización de la realidad como "una forma de alimentar la ficción" (Mejía, FIL Azcapotzalco, 2014), estableciendo con esta idea, la base teórica de los géneros híbridos; fortaleciendo, con los resultados, es decir las crónicas o novelas escritas por muchos seguidores en México de la tendencia a la llamada escritura periodística, el pasado de este país a través de sus escritos, presentando a héroes y villanos de la Historia mexicana como personajes desarrollados complejamente, gracias a la investigación de los que sean, tal vez, sus creadores.

Inscrito a esta forma de trabajo, donde la transmisión periodística impera, Fabrizio Mejía Madrid utiliza algunos medios masivos de comunicación para dejar ver las situaciones, contextos y experiencias personales en torno a la mayor parte de su obra periodística y literaria. Tanto en sus crónicas como en sus novelas podemos observar su apego a ese periodismo literario, una

[4] Elena Poniatowska, París (1933), escritora mexicana de origen francés. Narradora y periodista, su obra trasciende las técnicas del nuevo periodismo (Hasta no verte Jesús mío, 1969; La noche de Tlatelolco, 1971; Domingo 7, 1982; La flor de lis, 1988; El tren pasa primero, 2005). Le fue otorgado el premio Rómulo Gallegos en 2007 (Fuente: Larousse Ilustrado, edición 2010).

forma narrativa cuya función radica en informar la experiencia personal de un acontecimiento de calibre histórico. De hecho, el autor mismo, para describir varias de sus novelas utiliza la especificación sustantiva de crónicas noveladas o novelas cronicadas. Nos gustaría que el presente texto pueda apoyar la teoría sobre este subgénero al ser Fabrizio Mejía uno de los exponentes mexicanos de esa fusión.

En lo que respecta a libros de crónica publicados bajo esa instancia tenemos: *Pequeños actos de desobediencia civil* (1996), *Salida de emergencia* (2007), *Días contados* (2013) y *Arde la calle. La novela de los ochenta* (2014). Algunas de sus crónicas pertenecen a libros y antologías colectivas como: *Septiembre. Zona de sastre* (2013), *Entre las sábanas* (1995), *Otras voces y otros ecos del 68. 45 años después* (2013), *The Mexico city reader* (2004), *A ustedes les consta: Antología de la crónica en México* (2006), *Antología de crónica latinoamericana actual* (2012) y *Mejor que ficción. Crónicas ejemplares* (2012).

En plano novelado, sin olvidarnos de las particularidades sobre la crónica ficcionalizada tenemos: *Erótica nacional* (1994), *Viaje alrededor de mi padre* (2004), *Hombre al agua* (2004), *El rencor* (2006), *Tequila D.F* (2008), *Disparos en la oscuridad* (2011), *Vida digital* (2012) y *Nación TV. La novela de Televisa* (2013). Algunos de sus cuentos, siempre caracterizados por el sinsentido y el humor, se encuentras en las antologías: *Para leer de boleto en el metro. Volumen 9* (2007), *Otro ladrillo en la pared* (2006) y *Los mejores cuentos del 2005* (2005). Finalmente las revistas y periódicos impresos y electrónicos en los que ha colaborado son: *Letras libres, Proceso, La Jornada, Gato Pardo, Chilango, Reforma, Etcétera, El Economista* y para algunas publicaciones periódicas de la UNAM.

Se sabe que antes de la publicación de la primera novela, pese a los años de trabajo en el medio periodístico, específicamente en crónica, el autor presentó a diversos medios editoriales siete novelas sin algún éxito. Pero gracias a esa práctica constante con la particularidad de los hechos, las fechas y los nombres, ahora se tienen varios ejemplos publicados de novelas cronicadas enfatizando las ideas concernientes al género novela de la ciudad, el fin causal del trabajo periodístico del narrador, donde las historias diarias de personas varias, son expuestas como parte del conjunto informacional de una realidad en ocasiones cruda y socialmente difícil de asimilar, dentro del específico tiempo y espacio de la Ciudad de México.

Por lo anterior debemos replantearnos el concepto de ficción, abriendo posibilidades a la experiencia lectora, recordando siempre la premisa de no ser los géneros excluyentes cuando de contar historias se trata. Lo ridículo de las tragedias en la vida diaria de cualquier persona, vale la pena ser escrito en forma de cuento, novela, ensayo, etcétera, si pensamos en las "ficciones no en el sentido de irrealidad, sino en el de sacar a la luz en palabras lo que ya está inscrito en la experiencia práctica de todos nosotros" (Mejía, en Video: Literaturas Americanas Primer Encuentro Internacional…), y así provocar, efectivamente, un ligero pensamiento de unión humana muy personal con personajes, narrador o con ese autor, creador de temáticas desprendidas de intereses particulares.

1.3 OBRA

1.3.1 PEQUEÑOS ACTOS DE DESOBEDIENCIA CIVIL

Pese a la extendida información de este conjunto de crónicas en forma de libro, los sucesos narrados suman destellos hilados de la llamada crisis de los ochenta en México. Consideramos este libro la mejor evidencia del manejo informativo-histórico que Mejía Madrid tiene de la Ciudad de México. Las historias ahí contadas se personalizan al mismo tiempo que espacios como Insurgentes en toda su extensión, la plaza de las Tres Culturas o Copilco, por mencionar algunos, se retratan en su particularidad. Con esto el autor reitera su pertinencia a la generación de cronistas que le dan voz a los que no la tienen, digamos, prostitutas, meseras, trabajadores, empresarios o esposos desempleados, tradición surgida a partir de la poca apertura de los medios masivos y virtuales de comunicación. Además insiste en una forma narrativa mostrando realidades incómodas:

> Eran los días de Anagrama y Tusquets. Todo mundo podía comprar libros españoles y los comentaba a borbotones en extensas sobremesas de café y brandy. Recuerdo haberle dicho en broma a un amigo ilustrado:
>
> -¿Ya leíste *El Danubio* de Calasso? Ah, pues yo voy a escribir *El Papaloapan*.
>
> Se rió y eso me dio la idea de hacer una crónica con viñetas de Insurgentes, parando en lagunas calles como si fueran puertos. En principio era una parodia de

> un viaje por un río de automóviles, pero la nostalgia se encargó de lo que es… (Mejía 1996).

Se debe considerar a este conjunto la presentación inicial de lo que más adelante será desarrollado por Fabrizio Mejía en libros como *El Rencor, Disparos en la oscuridad, Nación TV* u *Hombre al agua*. Extraemos un párrafo de la tercera parte de *Pequeños actos de desobediencia civil*, titulada *Insurgentes en días lluviosos*:

> La introducción del drenaje a finales del siglo XIX provocó varios naufragios en la ciudad… A finales de los sesenta se publicita el fin de las inundaciones en la ciudad con la construcción de un drenaje principal de 25 kilómetros de largo y un diámetro oscilante de cuatro a cinco metros… El recolector principal pasa por debajo de Insurgentes y llega a una profundidad promedio de ciento cincuenta metros… Pero nada detiene las inundaciones. Los días lluviosos son el recuerdo de un castigo mayor para la ciudad. Un poco de lluvia siempre se convierte en una caótica inundación. Las calles regresan entonces a su origen azteca: se hacen lagunas, canales, ríos pestilentes… La pregunta que todos los capitalinos se hacen tarde o temprano en medio del chubasco es la misma que obsesionaba a los europeos que deambulaban por la destruida Ciudad de México: ¿qué había antes aquí? A lo largo de los siglos, la respuesta es siempre la misma: lo que quedó de una catástrofe. (Mejía 1996)

Recordemos el trabajo de Mejía como director de la cultura de la Ciudad de México, y la posibilidad con ello de saber sobre la existencia del sistema de drenaje de esta. Comienza con esta parte de la crónica sobre Insurgentes el interés por investigar a fondo el proceso formativo de la ciudad a partir de la conquista, resultando la historia de dos siglos de *Hombre al agua*.

13.2 SALIDA DE EMERGENCIA

Como producto de trece años narrando en función periodística tenemos Salida de Emergencia, la puesta en alza de la crónica y la constancia de sucesos ocurridos específicamente en México. En la parte introductoria de esta obra se explica el trabajo del cronista, a través de la noción de naufragio, resultando clave haber encontrado estas líneas para entender las acciones de lo que más adelante será el análisis del personaje protagonista de la novela *Hombre al agua*, razón de la

presente investigación. El concepto es una metáfora de la forma en que se conduce el cronista, e implica un sentimiento de diferencia hacia las personas que normalmente se alejan de las dificultades o peligros unidos a situaciones particulares. El cronista es llevado por una fuerza ajena a tales situaciones marcadas por un tiempo y un espacio para narrar su versión de la historia de la que pocos quisieron formar parte.

Las crónicas reunidas forman un recorrido de diez años y llaman la atención, narratológicamente, por los vaivenes del narrador hacia y fuera de sí mismo, dentro de movimientos sociales en diferentes partes del país. Esta suma destella frases muy importantes para la recopilación de datos sobre la verdad mexicana, puesta en reflexión, donde es clara la procedencia del presente mexicano, y al igual de *Pequeños actos de desobediencia civil* la opinión y postura de su autor esta velada por lo evidente de los hechos.

1.3.3 NACIÓN TV. LA NOVELA DE TELEVISA

Varios son los puntos expuestos en esta crónica novelada que combina el trabajo de investigación documental del periodista y la labor narrativa del escritor. Las muchas y variadas anécdotas de esta obra retratan en general la parte oculta del poder económico en México: una combinación de elementos ilícitos, crimen, problemas familiares y doble moral. Como el mismo autor sostiene, resalta entonces la relación de esa empresa monopólica mexicana, Televisa, con los presidentes, y en general con las formas de poder, de México en todos los sentidos, por ejemplo, el tráfico de drogas desde sus inicios masivos en los ochenta.

La evidencia histórica acumulada es única en el sentido de recopilación sobre el funcionamiento e historia de esa empresa, importa para elaborar una cronológica relación de eventos, algunos de ellos claves en las transformaciones y adaptaciones del país. Pareciera en ocasiones que el funcionamiento del monopolio comunicativo es una metáfora del proceso político de México, es decir, en la medida en que México se relaciona con Estados Unidos de América, Televisa introduce su trabajo a ese tan soñado mercado, e invierte mucho capital en lograr el éxito y el reconocimiento ahí donde pocos pueden llegar. Desafortunadamente los intentos, como nos cuenta la novela, fueron fallidos. Esa forma de los directivos para llamar la atención de los poderosos con formas extravagantes, no resultan efectivos en la misión de posicionar a México-empresa como potencia económica y de poder. Al igual que con la firma del

Tratado de Libre Comercio (TLC), el país sintió un crecimiento espiritual sustentado en algo económicamente poco provechoso para el país, si se proyecta una imagen de independencia total o de autosustentabilidad, cuando Estados Unidos permitió la entrada de "lo mexicano". Así la primera empresa en su concepto, Televisa, cumplió el sueño de llegar a las masas estadounidenses. La innegable verdad de esos años pioneros en la forma política y judicial entre el país del norte y las Naciones Unidas Mexicanas se resume en tráfico de armas y de narcóticos.

El relato atraviesa varios años de proceso evolutivo tanto del país mexicano como de la empresa mexicana, se presentan diferentes lapsos presidenciales y encontramos inesperadas relaciones entre el medio político y comunicacional, el narrador reflexiona con los datos sobre el débil crecimiento económico y cultural del país a partir de presentar la etapa salinista, es decir durante el periodo de Carlos Salinas de Gortari, resultando en una euforia sin verificativo en la realidad, "ese sacar el pecho para decir que México no era solamente el premio Nobel Octavio Paz y sus 30 siglos de esplendores, sino el actual socio, con Canadá, de Estados Unidos de América, el único de América Latina que controlaba el espacio sideral con sus satélites" (Mejía 2013).

Las historias contadas sobre artistas, presentadores, políticos, creadores, escritores o guardaespaldas, remarcan ésta construida visión del mexicano inferior, sin más aspiración que el placer inmediato. Habría que replantear el daño ocasionado a los millones de personas que se complacen con lo inmediato de la televisión, el resultado en la madurez de un niño que pasa más horas viendo televisión que en la escuela o si ser ama de casa no es posible sin estar al tanto de la vida pública de artistas moldeados. Finalmente, el mercado de una de las empresas más importantes en la constitución del país es claro, de ahí la importancia en observar sus formas expuestas e implícitas al momento de encender la televisión:

> México es un país de una clase modesta muy jodida, que no va a salir de jodida nunca. Para la televisión es una obligación llevar diversión a esa gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro tan difícil. La clase media, la media baja, la media alta; los ricos, como yo, no somos clientes, porque los ricos no compramos ni madre. En pocas palabras, nuestro mercado en este país es muy claro: la clase media jodida. La clase exquisita, muy respetable, puede leer libros o la revista

> proceso para ver que dice de televisa. Estos pueden hacer muchas cosas que los divierten, pero la clase modesta, que es una clase fabulosa y digna no tiene ninguna otra manera de vivir o de tener acceso a una distracción más que la televisión… Históricamente se considera que la cultura existe nada más en los libros, que ésta significa muchas cosas excepto telenovelas, porque éstas carecen de calidad y hasta vergüenza da hablar de ellas… Lo que vale es cuando uno se enfrenta a un auditorio de millones de personas y éstas deciden sintonizar algo que, además de alegría, les ofrece un entretenimiento sano, y que les brida satisfacción interna. (Mejía 2013)

La combinación entre periodismo y literatura se refleja específicamente en el desarrollo de los personajes. Pese a lo que más tarde será confesado en entrevistas, el narrador comienza esta novela con la siguiente advertencia: "Los personajes y acontecimientos que se narran en esta novela pertenecen al territorio de la ficción. Están basados de manera distante en personajes reales. Cualquier parecido con la realidad es culpa de la realidad. Esto es una novela" (Mejía 2013). El trabajo del narrador consistió en tomar recursos ficticios para no dejar vacíos en las historias, con el común de ser eventos sociales narrados para exponer la importancia formativa de la televisión en el mexicano.

1.3.4. DISPAROS EN LA OSCURIDAD

Otra novela cronicada se nos presenta bajo el título: *Disparos en la oscuridad* para revelar una versión de la historia sobre uno de los gobernantes mexicanos más controvertidos y señalados en la historia política de México, Gustavo Díaz Ordaz, quien perteneció al Partido Revolucionario Institucional (PRI), otra referencia mexicana, relacionada constantemente en los rastreos históricos motivados últimamente por el apogeo comunicacional de las redes sociales y de movimientos civiles impulsados por las mismas.

Con la temática se reitera el interés del autor por hablar de su experiencia sobre la actitud tomada por los habitantes del país frente a la innegable prepotencia de los poderes económicos, políticos y culturales de su país. Precisamente en una crónica titulada *Soñar el 68*, Fabrizio narra lo sentido al ser su tío víctima de las persecuciones hechas a los estudiantes instigadores del movimiento sociopolítico del 68, logrando sobrevivir sin, además, ser enviado a prisión, gracias

al apoyo familiar. La historia de su tío, quien fuera "vigilado semanas por un automóvil negro" (2013) estacionado afuera de casa de su madre, la abuela de Mejía Madrid, ejemplifica otra de las experiencias comunes a muchos mexicanos familiares de jóvenes impulsados por el deseo de apoyar al cambio de situación, para la mayoría, creada directamente por políticos ejemplificados en la actitud de Díaz Ordaz. Si partimos de esta conexión entre el sentimiento y el acto de informar, el motivo es claro: evidenciar el maltrato al orden público que más allá de golpes físicos ha recibido heridas a su humanidad al negársele la oportunidad de expresar lo que piensa para que alguien lo ayude a entender su sentir. Es así como el problema de esos años sesenta, por lo menos en México, se basa en un mal uso de la información de orden público:

> Había empezado a escribir la vida de Díaz Ordaz como se empieza cualquier investigación o novela. Escribir es siempre plantear una pregunta lo más claramente posible. En este caso era sobre el tipo de ideas que debían existir en la cultura política mexicana para que algo como el 2 de octubre fuera no solo pensable, sino aceptable. Porque la matanza de estudiantes desarmados en Tlatelolco no había sido solo apoyada por el gabinete de Díaz Ordaz sino también por la cabeza del empresariado de Nuevo León, Juan Sánchez Navarro, por los obispos, la televisora monopólica del "Tigre" Azcárraga, el pri con sus sindicatos, diputados y senadores. Lo que me parecía alucinante era que Díaz Ordaz había sido aplaudido en el Congreso el primero de septiembre de 1968 cuando anunció que lo que seguía era la represión contra los estudiantes. (Mejía 2013)

Si "el autor quiere a través de su narrador, hacer llegar: preguntas, obsesiones, preocupaciones" (*Literaturas Americanas Primer Encuentro Internacional*…), las crónicas noveladas de Mejía Madrid en específico, revelan esa búsqueda para desarrollar narrativamente personajes públicos de orden malvado, es decir, si nos apegamos al concepto de bondad como elemento a priori de las acciones por las cuales las personas son juzgadas, políticos, empresarios o escritores forman un cúmulo que simboliza en su generalidad una forma de actuar traducida en: "Si puedo chingarte, te chingo", sin ninguna consideración ética sobre como ejercer el poder y la sumisión y la obediencia (Vázquez, 2011).

Esperamos que estos breves comentarios inciten a la lectura de una de las "novelas" que a partir del año 2011 aparece como una de las referencias que *Wikipedia* recomienda para estudiar a fondo el movimiento del 68, el primer, y tal vez único dato en la memoria colectiva cuando se nombra al ex presidente de México Gustavo Díaz Ordaz.

1.3.5 VIAJE ALREDEDOR DE MI PADRE

Un gran momento de risa solitaria se mantiene constante en las parodias sobre pasajes literarios clásicos en los que conocemos a un tipo de narrador cuyo propósito es, a su manera y siempre dejando expresar su sentir, narrar sucesos del pasado desde una perspectiva del futuro sin dejar de estar en espacio y tiempo de ese pasado llamado así por los lectores, quienes saben de antemano, cuando se percatan de la fuente parodiada, que esa historia ha sucedido, en todos los sentidos, en un pasado. Ocasionalmente es el narrador mismo quien reconoce la completa existencia de referencias provenientes de la cultura del futuro, para nosotros lectores de un tiempo contemporáneo, es decir el tiempo futuro en sentido lógico, para los personajes e historias, hasta del narrador mismo, que con esta forma de expresarse, se convierte a nuestros ojos en un todo poderoso omnisciente, dotando al texto de hilaridad, es decir, otorgándole el estatuto de humorístico.

El trasfondo temático surge de la idea en torno a la "paternidad literaria", de ahí el título del libro. Con claro uso intertextual, la cuestión de si es pertinente escribir una obra después de la existencia de "los grandes" está impulsando cuatro diferentes historias donde se parodian otras historias reconocidas mundialmente. La primera parte del libro es básicamente sobre Dios quien se cuestiona su propia existencia, dando por hecho a otro escuchándolo; lanza reflexiones y cuestiones a ese otro, el lector encargado de conocer las diferentes etapas bíblicas, es decir, referencias textuales, con las que se va siguiendo un camino de inesperados momentos que aclaran el papel de Jehová en las vidas de esos importantes personajes de la cultura religiosa.

Cuando el narrador se expone como tal, suceden reflexiones que superan el tiempo y espacio de la historia que se estaba en apariencia desarrollando:

> La vida es tartamuda, se enreda, se atasca. Lo que esperamos de ella se cumple cuando ya no hace falta o los desenlaces llegan con disfraces que los vuelven irreconocibles. Lo que alguna vez nos pareció el rostro familiar de nuestros

> anhelos sale el día menos pensado convertido en una de las hijas de Lot: ahí está lo que estuvimos persiguiendo durante días y años, pero ya no lo queremos. Al menos no a ese costo. Como cualquiera de los personajes de esta narración yo no tengo los desenlaces a la mano. Los tiene quien nos ha estado escribiendo. Yo, como Moisés y Aarón, simplemente hago mi entrada cuando las letras exactas de mi nombre son convocadas. Nada puedo hacer sino esperar el punto final.
>
> -¿Dónde estás, autor?- he gritado en estos años, sin recibir más respuesta que un "vas a escena", "en esta no sales", "espera, ya viene el final".
>
> Quien quiera que sea, tengo mis propias hipótesis: es mujer, es la más joven de sus hermanos, y su interés no es el registro de la historia, sino hacer bromas. Tiene rencores inamovibles: cuando odia a alguien ni siquiera lo llama por su nombre, le niega el derecho a entrar al libro, o le pone un apodo humillante. Lo que más disfruta, sin duda, es mantener a sus personajes en constante zozobra y llamar "filisteo" a todos los demás.
>
> Lo que quiero decir es que los pobres hebreos vagaron durante cuarenta años en el desierto y, en ese tiempo, no pude ayudarlos.
>
> -¿Dónde estás?- me gritaba Moisés, exasperado por tener que hablar- ¿Por qué nos hiciste salir de Egipto? ¿Para que muriéramos de sed? ¿Para que conociéramos a fondo el desierto?
>
> Y entonces el profeta veía cualquier cosa: una nube, un torbellino en la arena, y se tranquilizaba.
>
> -¿Así que ahí estas?- decía Moisés hablando con el polvo. La idea me rompía el corazón (Mejía 2004).

Estas líneas ejemplifican el apego del narrador para con la herramienta literaria denominada flujo de conciencia, una forma narrativa que en este caso se aprecia interrumpiendo la historia principal para dar a conocer al lector reflexiones que superan lo concerniente a las acciones de los personajes. En ese camino, el juego metafórico resalta por su logro: primero, lo sucedido a Dios con su vida, en esta parte de "¿Dónde estás, autor?", pudiera pensarse significa

solo para el Dios narrador, quien desde el inicio de la novela plantea a una fuerza extraña nunca presentada con formalidad ni al mismo Dios, ni, se sobreentiende, a los humanos, acercando a la idea del si hubieran las cosas sido diferentes mostrándonos y enseñándonos el concepto de un poder superior gracias al cual los sucesos después del primer reconocimiento hubieran sido comprensibles y con sentido seguramente más claro y menos complicado, pero la verdad en la ficción de la parodia y en la realidad no hace más que énfasis en el sinsentido humano de la vida civil y común a todos nosotros. Inmediatamente después el narrador se percata de su desvío e intenta recuperar toscamente lo que se venía contando antes de las pausas. Lo absurdo de muchas situaciones durante el relato son por tales, el impulso para el humor, como en el ejemplo anteriormente citado, en el que se sabe de Moisés que efectivamente durante su vida buscó señales para saber guiarse, las cuales no eran mandadas por Dios quien se encontraba reflexionando en asuntos de calibre existencial según la narración.

De igual forma habrá guiños en forma de reflexiones para el lector en los siguientes tres capítulos. En la parte dos y tres donde se parodian, según palabras del propio autor, las obras de Shakespeare, de Becket y de Kafka. Se exponen escenarios propicios para poner en evidencia los detalles tabú de la vida común, así "los que adivinan, los escritores, así como los que gobiernan, cuenta historias para que cuando alguien las oiga, crea que están dirigidas sólo a él. Pero el narrador se esconde en esa trampa y, en realidad, está confesando cosas personales a un montón de anónimos que se sienten los destinatarios únicos…" (Mejía 2004).

También existen los cambios de narradores y del él al yo, la tercera parte de la novela nos obliga a estar pendientes de quien de los personajes se encuentra hablando en ese momento, sin olvidar que la idea principal apunta al naufragio de un cronista de indias y el transcurrir de sus días en tierras extrañas, dando paso a la última parte donde se acentúa el sinsentido y la brusquedad en forma de un extraño epílogo a su vez discurso teatral, por tanto una historia diferente a las anteriores al ser la única en no tratar sobre algo ya creado. Desarrollada en New York, la escena tiene lugar en la casa de una pareja cuestionándose sobre la paternidad, sufriendo de impulsos grotescos y transitando entre el personaje y su salida de la escena. Además el narrador de este final pareciera trastornado mentalmente por el peso de ser reconocido como padre y por la locura a la que se llega si se descubre al ser como algo creado, con lo cual se

reitera uno de los ejes temáticos de la novela. Pareciera como si el Dios narrador del primer capítulo regresara en este último capítulo a seguir con lo que nos estaba intentado contar:

> En fin, de nuevo estoy solo. Vagar por estos capítulos puede ser un tanto gris, si se toma en cuenta que lo hago por toda la eternidad. Es cierto que si uno los transita de atrás hacia delante los que se mueren, resucitan… Si bien puedo vagar, haraganear en un capítulo mientras los demás dialogan, e ir y venir por el texto cuánto me plazca, me está vedado el acceso a esa tierra nunca prometida de la que todos hablan aquí, murmurando, a espaldas del lector… Hay quienes han visto estrellas parpadeando como si fueran ojos, allá arriba. Les ponen nombres, las agrupan, creen que algo quieren decirnos… Lo que es innegable es que existimos, hablamos, nos movemos, perdidos aquí por una eternidad… (Mejía 2004)

La insistencia en autoreflexionar la metáfora de la vida como el universo, el universo como la vida y la vida como una obra literaria impresa, misma hecha por un dios atrapado en la narración, y que líneas después continúa hablando como personaje valdrá la pena ser analizada con herramientas de la narratología, por ejemplo, para descubrir algo que apunta a revelar creencias y preferencias del autor muy compatibles a los razonamientos volátiles de la actualidad.

1.3.6 LE NAUFRAGÉ DU ZOCALO

Después de una pequeña revisión por la temática predilecta de Fabrizio Mejía Madrid entremos a detallar las generalidades de la novela sobre la cual se realiza la investigación. *Hombre al agua* surge de una idea propuesta al autor por un amigo quien le sugirió escribir una novela sobre la Ciudad de México. Mejía con una gran cantidad de apuntes y bibliografía, fue acumulando las partes de lo más tarde constituido como un relato inspirado en su generación, los ochenta[5], época en la que no se sabía vivir de otra forma que no fuera con alguna crisis. Esto no significa que el tiempo de la historia se desarrolle específicamente en 1980, más bien atiende a una forma de vida muy actual y la idea se basa en la herencia o legado para bien o para mal, de las décadas pasadas a la situación general del país en todos los sentidos.

[5] Uno de los últimos libros publicados por el autor, *Arde la calle. La novela de los ochenta*, es una amplia crónica novelada dividida en once relatos sobre una época que marcó a México en aspectos políticos, económicos, sociales y culturales. Recordemos la crisis económica, el surgimiento del SIDA o el borboteo del rock.

Recordemos el trabajo del escritor en la revista *Proceso* o en los diferentes medios periodísticos antes citados, además el trabajo que le permitió acercarse a la ciudad de México de una forma diferente cuando fue secretario de cultura en el gobierno de Cárdenas. Los contactos que ha formado en esos diversos medios sociales lo han ayudado a llegar a archivos de mucha utilidad para la realización de sus propósitos creativos. Así la primera edición de *Hombre al agua* (2004) tiene en su portada una foto de Enrique Metinidez, fotógrafo de nota roja del periódico *La Prensa* quien vivía en la Avenida Revolución de la Ciudad de México, junto a una gasolinera, cuando el 11 de febrero de 1967 tras una gran inundación, Metinidez tomó la foto de unos chicos divirtiéndose con lo dejado por el suceso.

Recordemos el énfasis humorístico del autor en novelas como *Viaje alrededor de mi padre*, *Nación TV* o *Vida digital,* todas retoman sucesos cotidianos para que los reconozcamos como absurdos y capaces de constituir en sí mismos una ficción. Recordemos el seguimiento del existencialismo por Mejía, para dicha corriente el *razonamiento "ab absurdo"* o "*por lo absurdo* "justifica una proposición demostrando que su negación conduce a una contradicción", por ello muchas de las situaciones diarias atienden a "la condición del ser humano caracterizada por la ausencia de sentido" en su existencia y en la del universo (Diccionario Larousse ilustrado, 2010, entrada *absurdo*). En la lectura de *Hombre al agua* lo que se percibirá con dejos nostálgicos dará paso a una reflexión activa y constante sobre la función del humor en toda sociedad: un escape de la realidad individual y colectiva. El humor entonces, podemos decir, parte de lo absurdo en las situaciones presentadas, como la portada misma del libro introduce, de ahí que Mejía declare el

origen personal, no solo de esa portada sino del por qué esta reiterativa estilística del humor emergida de algo desastroso por ejemplo el terremoto del 85, un suceso como ya se dijo, muy importante para el impulso del narrador, sumado al hecho de ser habitante de esa ciudad inspiracional:

> Eso para mí es, con toda la violencia que puede haber la ciudad de México, un escape que sí tiene la ciudad, que son los chistes, las bromas. En 1985, cuando estábamos en los derrumbes, tratando de rescatar a la gente, allí dormíamos, allí comíamos, y en las fogatas en la noche, nosotros mismos hacíamos chistes de los muertos, porque no teníamos ninguna otra manera de enfocar la tragedia si no era a través de contarnos unos chistes. Eran muy macabros, y fueron muy criticados por la prensa porque se empezaron a saber, pero era la única manera de estar allí… Porque hay una especie de vocación de una ciudad que si bien no es ni por mucho perfecta y tiene muchos defectos, es la ciudad que yo ayudé entre millones de personas para reconstruir después del terremoto de 1985, que para mí sería la ruptura generacional de mí generación: de pronto teníamos una ciudad y dos minutos después ... Ayudamos a sacar a la gente de los escombros durante meses, pero después yo siento que cada uno de los escritores de mi generación hemos ido reconstruyendo literariamente o plásticamente o en el cine, en las canciones... Han reconstruido la ciudad que perdimos, es una manera de recuperarla…El humor, en la novela y en la vida, es un alejamiento sano de lo que te está pasando (Entrevista, 2009).

Si aceptas lo absurdo de las tragedias darás cuenta del orden natural y su relación con nuestra constitución como seres humanos dislocados por mucho de ese ciclo universal de razones físicas y sabias. Por ello la fuerza de la naturaleza en su sentido original cobra importancia y surgen a lo largo de la novela elementos simbólicos de aquella, como el título de cada capítulo señala. Agua, tierra, aire y fuego, determinan situaciones del personaje protagonista quien evoca el significado de esos signos para demostrar cómo las cosas pueden empeorar si rompemos las barreras del tiempo y espacio. Esto último se observa en las partes históricas, cuando ese individuo-personaje se olvida de sus tragedias individuales para narrar una crisis digamos

nacional. El propio autor hace evidente esta cuestión cuando se le preguntó acerca de lo que hemos dado en llamar su versión de la historia:

> Pero si hablamos en términos de Historia de la ciudad, con la memoria mía de la ciudad hay una contradicción evidente, yo rescato las cosas que a mí me funcionan para el personaje, para mi propia memoria; si no, no estaría allí la mujer serpiente, no la pongo porque sea estrictamente necesario contar esa historia para entender a la ciudad de México, sino porque es estrictamente necesario para entender al personaje en la ciudad… (Entrevista, 2009).

El resultado público de *Hombre al agua* otorgó a Fabrizio Mejía la posibilidad de publicar la novela en francés, y de participar en los encuentros literarios del Festival de Cine y Cultura de América Latina de la ciudad de Biarritz, al suroeste de Francia, todo esto gracias al premio franco-mexicano *Antonin Artaud*[6]. La edición francesa se titula: *Le naufragé du Zocalo*.

1.4 CONCLUSION DEL CAPÍTULO I

La labor de investigación de Fabrizio ha sorprendido al grado de ser llamado en diferentes medios uno de los autores mexicanos y contemporáneos más representativos. El interés que tiene en la conformación del estado mexicano, su presente y pasado, lo ha llevado a desarrollar un personaje con nostalgia mundial pero con pasado nacional llamado Urbina. Este protagonista de la historia de *Hombre al agua*, del que hablaremos a fondo en los siguientes capítulos, no es un agente de importancia política o social, como los son los personajes novelados Díaz Ordaz de *Disparos en la oscuridad* o alguno de los Azcárraga de *Nación tv*, sin embargo pesa mucho su constitución y el desarrollo logrado en él por el escritor, quien gracias a su vocación periodística ha enmarcado todas sus novelas con un toque de cronicismo, dando lugar a la posibilidad de hallar en sus escritos el entendimiento del actuar mexicano.

Para los escritores contemporáneos, que tiene la oportunidad de debatir lo que la teoría literaria reflexione o concluya sobre ellos, suena difícil la incorporación de su obra, tal vez de ellos mismos, hacía una corriente literaria determinada. No es el caso aquí opinar sobre la

[6] Creado en 2003, el Premio Antonin Artaud recompensa una novela editada en México. La obra laureada cuenta con una ayuda financiera con el fin de publicarse en Francia. Otros escritores que han recibido el premio son: David Toscana, Juan Villoro y Enrique Serna.

pertinencia a una corriente literaria sobre todo si pensamos en los años que faltan para la delimitación, definición y establecimiento de una corriente que corresponda a todo lo escrito últimamente. De hecho las obras de Fabrizio Mejía Madrid, tal vez por su actualidad, no han sido estudiadas, profundizadas o teorizadas, de ahí la importancia del presente seguimiento: apoyar la difusión y reconocimiento de lo que más adelante se estudiará, de entre otras cosas, como corpus literario mexicano.

CAPÍTULO II

2.1 INTRODUCCIÓN AL ANÁLISIS DE LA NOVELA *HOMBRE AL AGUA*

La impresión estética de una obra literaria se logra, a grandes rasgos, gracias al diseño estructural, a los elementos estéticos provenientes de formas manipuladas del lenguaje y a la constitución de personajes, espacios y tiempos. Estas vertientes se alimentan por las relaciones mantenidas entre sí. El resultado tras la lectura de una obra literaria depende de la naturaleza individual tanto del lector como de la obra misma, establecidos ambos organismos por factores socioculturales construidos a través de diversos referentes compartidos parcialmente con el resto de los lectores y con el resto de las obras.

Basados en esta idea es oportuno ejemplificar, a través de lo narrado en *Hombre al agua*, formas comunes y compartidas de representación de la realidad mexicana, no solo como una alegoría de la situación de crisis que se vive en el país, representada enfáticamente en muchas escenas de la novela. Desde ahora deben aclararse esos pasajes dentro del relato y de la historia no como un problema con necesidad de solución, por el contrario son parte de un estado constante y característico del país mexicano, hecho gracias al cual se logra una obra divertida y así literaria sobre la vida en México. Los lectores nativos del lenguaje mexicano hemos llegado a disfrutar del desfile de ridiculeces y exageraciones de la vida cotidiana; para los lectores extranjeros tenemos una crónica ficcionalizada, gracias a la cual la naturaleza del país en su contemporaneidad construida del pasado, queda expuesta a partir de la descripción de lugares y personajes reales. Así el término significación narrativa cobra importancia al ser "una función de la correlación entre dos mundos: el mundo ficcional creado por el autor y el mundo real, el universo aprehensible" (Beristaín 1998).

Conforme avancemos en el análisis se precisarán los elementos que otorgan a la obra el estatuto de universal, resultado conjunto de procesos sociales e individuales ejemplificados a través de las acciones de los personajes desarrollados. Por otro lado, tenemos ciertos procesos históricos particulares de México: la situación del país antes y después de la conquista, sumados a la desembocadura de la personalidad del mexicano actualmente y el significado en la cultura general del mexicano la semántica encerrada por ciertos nombres de personajes históricos.

2.2 JUSTIFICACIÓN DEL ANÁLISIS NARRATOLÓGICO DE LA NOVELA *HOMBRE AL AGUA*

Este laxismo sorprenderá, sin duda, a algunos, pero no veo por qué la narratología debería convertirse en un catecismo que tuviera, para cada pregunta, una respuesta en la que hubiera que marcar sí o no, y en el que la buena respuesta sería, frecuentemente: depende de los días, el contexto y la velocidad del viento.

Gerard Genette, Nuevo discurso del relato

Hombre al agua es una novela contemporánea. Para estudiarla es necesario separar enfoques de estudio, resaltando el manejo en el uso del lenguaje por parte del narrador, quien precisa múltiples cuestiones de perspectiva dentro de la obra, dando respuesta a las interrogantes que se crean a partir del análisis de una obra como producto de la cultura dentro de un espacio y un tiempo específico de la realidad que circula en torno a las instancias involucradas en dar valor a la obra literaria. Para evitar la falla dentro de la comunicación entre lectores y narradores habrá de realizarse una pausa en aquellas palabras o frases que supongan ambigüedad dentro de toda obra, al ser esta una característica inherente al arte, el lugar de las confusiones es latente, no sólo durante la interpretación y análisis de un texto literario, también provoca reacomodos en el discurso referencial de la cotidianidad. Estos traslados entre ficción y realidad, y los géneros tomados por cada vertiente como propios, aportan crecimiento a la vida del hombre, a su educación.

Sabemos, y debemos enfrentar, que el artista, en este caso el escritor desarrolla los personajes y las historias a partir de experiencias de vida que se alojan en su pensamiento consciente y subconsciente, así como en su imaginario, creando posibles desvíos de realidad, mejor conocidos como ficciones[7]. La novela ha podido alojar a la ficción literaria inigualablemente por simple antigüedad. Ella resulta en un corpus que concluye largos procesos mentales experimentados por su creador. La teoría ha logrado definirla a partir de comparar sus características internas y externas con otros géneros, sobre todo el cuento. La siguiente definición es muy acertada al involucrar diversos aspectos considerados ahora, pasados los años de trabajo al respecto:

[7] La ficción por tanto es una invención o una creación surgida de la imaginación.

> La novela es un relato de cierta extensión que, tomando como centro de referencia la figura fingida de un narrador, presentaciones, personajes, tiempos y espacios, convirtiendo a algunas de estas categorías en el "dominante" en torno a la cual se organizan las relaciones de las demás en un esquema cerrado o abierto, o simplemente se superponen sin más relación que la espacial del texto. El narrador es el centro para señalar las distancias, las voces, los modos y los aspectos en la presentación de todas las unidades y categorías narrativas, siguiendo un esquema de relaciones o negándolo. (Bobes 1998)

La narratología es la perspectiva teórica enfocada en el análisis de los narradores, de la voz, del tiempo, del modo, del espacio y de la estructura de la obra literaria, principalmente, para determinar a dónde está focalizado el relato. La función, tras desempañar estos elementos, es descubrir la intención de la voz que narra dentro de la obra, para precisar perspectivas posibles en las historias que circulan, no solo a un nivel de realidad establecido como ficción, sino en comparación y semejanza de la presencia de esa obra fuera del contexto ficcional. Toda la narrativa encaja en procesos comunicativos, es decir semióticos, tras entender a la literatura como un dialogo no intransigente, se cumple, de hecho la postura inherente al arte: la polisemia.

Bajo esta premisa, habría problemas con el campo estructuralista, corriente teórica previa y determinante para la creación narratológica, ya que precisa, desde su enfoque, la elisión de toda relación que el lector modelo, utilizando terminología de Eco, quien dicho sea de paso, propuso el termino narratología, pudiera establecer, a través de la aparición de diversos intertextuales y referenciales, de circunstancias de la obra con hechos de la vida real, la vida de ese lector, modelo o no. Dice el estructuralismo que todo está contenido en la obra, pero "la narración no puede, en efecto, recibir su sentido sino del mundo que la utiliza: más allá del nivel «narracional» comienza el mundo, es decir, otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos), cuyos términos ya no son sólo los relatos, sino elementos de otra sustancia (hechos históricos, determinaciones, comportamientos, etc.)" (Barthes 1977).

Las características de un texto literario incitan al imaginario a construir relaciones de significación con las formas de orden lingüístico, intertextual, histórico, psicológico, artístico, etcétera, relacionadas entre ellas, para crear apartados dentro de la obra que generen imágenes claras de una realidad. De esa manera, la diferencia entre estos elementos remite a una cuestión

de comunicación, por tanto de semiótica, disciplina de la que surge la narratología en sentido estricto, encargada de estudiar los problemas en torno al signo, abarcando a partir de éste la interpretación y formas de producción del sentido en lenguajes y discursos. La obra literaria es un maxi-discurso, al contener muchas formas discursivas expresadas por el narrador quien resignifica su lenguaje al darle vida escrita.

Para descubrir entonces los mensajes opacados por lo evidente, y antes de establecer relaciones entre la obra y su contexto sociocultural e ideológico a partir del encuentro con el autor, analizaremos, a través de la narratología, entendida como herramienta de la teoría literaria que se concentra en los múltiples aspectos del texto narrativo, lo expuesto en la narración de la novela *Hombre al agua* de Fabrizio Mejía Madrid. Para ello inicialmente Luz Aurora Pimentel[8] expone las articulaciones ideológicas de un relato como parte fundamental dentro del análisis narratológico, concluyendo que "las estructuras narrativas en sí son ya una forma de marcar posiciones ideológicas" (1998). De tal forma que las posturas de las voces de *Hombre al agua*, me confirman la fuerte existencia de una visión del narrador y de una visión de autor. Y es que ambos, dejándose llevar por su condición de mexicanos, expresan en su actuar y en su hablar, múltiples circunstancias sociales específicas de su desarrollo existencial.

2.3 LA HISTORIA

Gerard Genette[9], perteneciente al movimiento estructuralista, se percató en su momento de la necesidad de establecer tres elementos hasta ese momento no delimitados, como ahora, por el

[8] Concluyó la licenciatura en Letras Inglesas por la UNAM, y obtuvo posteriormente un diploma de posgrado por la Universidad de Nottingham. Cursó una maestría en literatura Anglo-Irlandesa en la Universidad de Leeds donde logró el grado con mención honorífica. Logró otra maestría y el doctorado en Literatura Comparada en la Universidad de Harvard. Inició como profesora en la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM en 1965, luego en el Centro de Estudios de Lenguas Extranjeras en 1968 y el año siguiente se integró a la Facultad de Filosofía y Letras, en donde es profesora de tiempo completo titular C. Fue parte del Sistema Nacional de Investigadores de 1985 a 2005. Participó en el proyecto The Latin American Literary History Project auspiciado por la Asociación Internacional de Literatura Comparada, en 1996 y con sede en Canadá. Fue parte del Coordinating Committee for Comparative Literary History de la Asociación Internacional de Literatura Comparada de 1998 a 2007. Libros: 1990, *Metaphoric Narration: Paranarrative Dimensions in A la recherche du temps perdu*; 1998, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*; 2001, *El espacio en la ficción/ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. (Fuente: http://coast.pink/luz-aurora-pimentel_10219183.html).

[9] Crítico literario francés, nacido en París en 1930. Fue uno de los principales representantes del análisis estructural y de la teoría de las formas literarias. Fue profesor de Literatura francesa en la Universidad de la Sorbona de París. Colaboró en numerosas revistas francesas como en Tel Quel y Comunications. Rechazó todo dogmatismo, pero se interesó por todas las épocas literarias. Realizó investigaciones críticas sobre todo en el campo de la poesía barroca. Se ocupó, sobre todo, del estructuralismo, y reunió sus mejores artículos en Figures (Figuras, 1966), Figures II (Figuras II, 1969) y Figuras III (Figuras III, 1972). En Mimologiques: voyage en Cratylie (Minologícas: viaje a Cratylie, 1976) y en 1982 Palimpsestes (Palimsestos), en el cual realizó un estudio sobre el fenómeno de la

campo estructural. Es él quien inicia la tradición tríadica de historia, relato y narración. Preponderando el sentido[10] de las presencias narrativa y autorial de la obra sobre la que versan nuestros análisis se deben asentar las diferencias entre estos conceptos clave para la teoría narratológica a la que hemos dado seguimiento. Así el relato, definido como"construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional" (Pimentel 1998) y cuya vida se debe únicamente a la existencia del texto escrito, tendrá una narración que cuenta una historia. En el caso de *Hombre al agua* se narra a través del relato la historia, con recursos estilísticos, de una etapa de cuatro años (con sus respectivos saltos al pasado), de crisis existencial, por tanto, psicológica, social, humana y moral en la vida del chilango[11] Urbina. Esta etapa está marcada por el término de una relación amorosa y de pareja entre el protagonista Urbina y el personaje, por mucho secundario, Luisa, para después, al hallarse sin empleo y no tener para cubrir gastos de renta en la ciudad de México, comenzar la búsqueda de un lugar donde vivir, de un trabajo para salir de la presión económica y social que ser desempleado implica en estas épocas capitalistas, encontrándose a cada momento con el pasado, escenificado por sucesos amorosos, de amistad y de familia, no solo vividos por él, sino también por personajes cercanos a su realidad, y por personajes alejados de su tiempo y espacio, cuyas historias intervienen con importancia. Estos factores son el soporte de la idea eje temática, que puede ser resumida en lo sorprendente que resulta la Ciudad de México en relación simbólica y representativa del espacio personal.

Por esto la historia, el resumen de "el conjunto de los acontecimientos que se cuentan" (Genette 1998) se puede instaurar como: lo acontecido en la vida de un mexicano. Toda historia en términos de narración, siguiendo la teoría propuesta por Luz Aurora Pimentel, está inscrita dentro de la diégesis, el "universo espacio temporal que designa el relato" (Pimentel 1998). La diégesis es "el mundo ficticio en el que se sitúan los personajes, situaciones y acontecimientos que constituyen la historia narrada por una novela" (Villanueva 1992) y en esta narración, dicha

---

intertextualidad como elemento central de la expresión literaria. Por último, en Nouveau discours de récit (Nuevo discurso del relato, 1983), profundizó sobre los constituyentes semiológicos de la literatura (Fuente: www.mcnbiografías.com).

[10] Sentido. Que contiene o expresa sentimiento… Facultad para entender (Fuente: Diccionario Larousse Ilustrado. Edición 2010).

[11] *Chilango* es la designación popular utilizada en todo México para nombrar a personas que viven en la Ciudad de México y el distrito federal. Este significante lleva aunado un significado que hace referencia a un estilo y forma de vida característico de las personas que radican en esta zona del país. Es complicado enlistar características específicas, ya que para ello se necesitaría un verdadero estudio antropológico que especifique los comportamientos a nivel social y de lengua.

historia se ve constituida por las acciones de un personaje en el espacio Ciudad de México y por un tiempo de cuatro años.

Para entender la fusión entre tiempo y espacio, Genette postula que, "nos viene de los teóricos del relato cinematográfico" (Genette 1989) y "no es la historia, sino el universo en el que ocurre" (Genette 1998). Involucra, como se ha dicho, la acción de cada personaje, su perspectiva, nunca compartida por otro personaje o por un narrador que no sea ese personaje. Sucede cuando leemos la teoría de Genette, el encuentro con otra confusión, menos popular, propiciada por situaciones con las traducciones de palabras originarias del francés o del griego, al español, esta última, la lengua en la que se escribió la novela en cuestión, con su respectiva variación al español de México, idioma, además, en el que se ha leído la teoría para el análisis: la diferencia entre diégèse y diégesis, relevante para citar por marcar el inicio del concepto que ha guiado el establecimiento y la separación de las formas narrativas actualmente tradicionales:

> Diégesis es el relato puro (sin diálogo), opuesto a la mímesis de la representación dramática y a todo lo que, por medio del diálogo, se insinúa dentro del relato, que de ese modo, se hace impuro, es decir, mixto. Diégesis, por tanto, no tiene nada que ver con diégèse; o, si se prefiere, diégèse (y yo no tengo nada que ver con ello) no es, en absoluto, la traducción francesa del griego diégesis. Las cosas pueden complicarse en el plano de los adjetivos (o, por desgracia, de la traducción: la palabra francesa y la palabra griega se neutralizan desafortunadamente en el término único diegesis del inglés, y de ahí meteduras de pata como en Wayne Booth, 1983ª, pág. 438). Por mi parte, siempre hago derivar (como Souriau, por supuesto) diegético de diégèse, nunca de diégesis. (Genette 1998)

La estructura de la obra, de la cual se hablará fondo en apartados posteriores, se constituye por esos cuatro años como un primer nivel de narración, es decir el relato intradiegético o diegético (Genette, 1972). En un segundo nivel tenemos acontecimientos narrados en forma de analepsis, es decir, saltos al pasado, que acompañan el pensamiento o monólogo interior del personaje protagonista, a su vez narrador. El narrador marca un tercer nivel de narración, cuando comienza a narrar lo que serán metadiégesis, es decir, otras historias dentro de la diégesis (Genette 1972), otro recurso utilizado por el autor que otorga literariedad a la obra.

A lo largo de la narración se van presentando características del espacio personal de Urbina, que se relacionan con el espacio en que se desarrollan los hechos, la Ciudad de México.

Aunque es él quien narra todas las historias, hay cambios de perspectiva narratorial que coinciden con cambios de historia, diegésis y relato. Es decir, cuando el personaje se posiciona físicamente en ciertos lugares de importancia para él y para la historia de dicha ciudad, hay un "pretexto perfecto" para conectar su presente con historias de épocas pasadas. Para entender el funcionamiento de las metadiégesis en esta obra, el espacio narrativo es imprescindible, al ser además una categoría esencial de la estructura narrativa junto al tiempo. Para crear ese espacio el autor, a quien no vamos a olvidar en ningún momento, utiliza la técnica de la espacialización, una "operación fundamental en el proceso de transformación de una historia en un discurso mediante una estructura narrativa" (Villanueva 1992).

Es importante hacer notar la importancia de los títulos de cada capítulo. Para la reconstrucción cronotópica de la diégesis y el relato principal, así como para las historias derivadas o metadiegéticas. Sabemos que los cuatro elementos de la naturaleza guían nuestra vida desde distintas perspectivas, y depende de su actuar que el humor de los habitantes del mundo social, pertenecientes a un estilo de vida muy independiente de las fuerzas naturales, como lo es la vida en la ciudad, se enaltezca o se distorsione al punto de la desesperación sin poder hacer nada al respecto. No es casual en este sentido, que el signo al que representa cada elemento natural, nombre respectivamente a cada uno de los cuatro capítulos, dando sentido a todos los relatos e historias, como lo demuestran las experiencias de los personajes que participan como protagonistas de las historias metadiegéticas. De esta forma tenemos una guía y una metáfora del desarrollo capitular, al mismo tiempo representativo cada uno de un año en la vida del protagonista:

1. Enero, 1998 (la tierra)
2. Septiembre, 1997 (el agua)
3. Octubre, 1999 (el aire)
4. Diciembre, 2000 (el fuego)

Tras la yuxtaposición de secuencias narrativas está latente la idea de que el ser humano no puede controlar las fuerzas naturales. No se debe pensar en cada elemento natural como un elemento de tipo cardinal, recordando el apoyo del análisis estructural. Habrá ocasiones en las que puede ser preciso manejar el comienzo de la lluvia como el comienzo de una secuencia, pero es más bien la relación que la lluvia, el aire, el fuego o la tierra, tienen con los personajes y las cosas que ellos

mismos provocan, suscitando, ahora sí, funciones cardinales o catálisis a partir de sus acciones[12]. De ahí que se tenga esta división capitular centrada en el ejercicio de relación entre las situaciones en las que Urbina se ve involucrado y la presencia constante, sustentable y simbólica los cuatro elementos naturales.

Se sabe, si lo pensamos, que una historia no lineal, es decir, cuando los hechos y las acciones narradas no siguen el orden en el que realmente sucedieron, tiene un atractivo literario mayor que una historia lineal. Aparte del reto para el lector o el teórico literario al reconstruir el relato para entender lo sucedido, es un desafío para el autor[13] definir cuál será el comienzo de su historia y el comienzo de su relato. Este último deberá cobrar sentido hasta el final del mismo, después de haber una reconstrucción por parte del lector. En el caso de *Hombre al agua*, el autor Fabrizio Mejía Madrid decidió comenzar la historia y su relato por la parte media, así el lector se entera hasta el segundo capítulo del inicio verdadero del relato. Por lo anterior y con motivo de la reconstrucción de los hechos, se iniciará el análisis con el capítulo dos de la obra para además seguir la continuidad de las fechas con el orden marcado desde cada título. Pero siempre teniendo en cuenta los saltos al pasado propios de cada capítulo.

2.4 NARRADOR

Anteriormente se mencionaba como corpus teórico de este análisis el trabajo de Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, y es que al ser un texto de actualidad, conjunta las principales posturas de los teóricos narratológicos, además de proporcionar ocasionalmente nuevos conceptos y maneras de interpretar tales conceptos. Entonces, siguiendo su propuesta teórica, se analiza cada capítulo con las implicaciones en torno al narrador en relación directa con

[12] El análisis estructuralista sugiere útil la organización de la narración en secuencias que permitan definir las acciones capitales de la historia, cuya aparición desencadena otro tipo de acciones que no son tan importantes para el desarrollo del relato, de ahí el nombre de cardinales y catálisis. Esta breve reflexión sobre la importancia en la novela de la aparición de lluvia, fuego, situaciones en relación con el aire y con la tierra, sirve solo como una sugerencia que podría servir para definir las características de la obra a partir de una selección de "escenas" a partir de utilizar el método estructuralista. Pero no se trata en este estudio de una precisión de elementos sino de la descripción y relación entre los métodos narratológicos de última generación, que evalúan únicamente estos campos semánticos de orden narratológico llamados tiempo, espacio o narrador, a donde se involucran elementos aún más complejos como la perspectiva o la focalización.

[13] La concepción de autor es un asunto bastante definido por la teoría literaria. Es sabida la importancia que cobra al ser el constructor de la obra, por tanto, su contexto socio cultural definirá, como en el presente trabajo, diferentes aspectos de ayuda para el análisis de la obra, que deberán ser tomados con precaución y limitantes.

la focalización, que ayuda a definir todas las perspectivas narratoriales del relato. Es Genette, quien definió este concepto, sin dar pie a confusiones estableciendo que "no existe personaje focalizador o focalizado: focalizado sólo se puede aplicar al propio relato, y focalizador, si se aplica a alguien, sólo puede ser al que focaliza el relato, es, decir, el narrador o, si se quiere salir de los protocolos de la ficción, el autor, tanto si delega en el narrador su poder focalizador, como si no lo hace" (Genette 1998).

La perspectiva, que encuentra sus bases en la teoría de la focalización de Gerard Genette, pero que Pimentel completa con las ideas de Wolfgang Isser y de Boris Uspensky, para finalmente establecer una nueva postura que implica no solo la perspectiva del narrador, sino además la de los personajes, la de la trama y la del lector, es decir, considerando "varias formas de organizar el relato en perspectivas" (Pimentel 1998) ampliando el espectro de posibilidad de comprensión relacionada con la obra. Esta propuesta fue creada para direccionar el entendimiento de la perspectiva, no solo de relatos específicamente literarios, va más allá, pero partiendo de los problemas y soluciones en torno a la misma y así definir más acertadamente lo concerniente al narrador.

Focalizar es elegir una o más perspectivas desde las cuales abordar la historia que se quiere transformar en un discurso (Villanueva, 1992). Existen sin embargo, otras limitantes para poder "relatar", extraídas de la realidad, ajustables al tipo de poder dado al narrador, quien es el "sujeto de la enunciación narrativa cuya voz cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la novela y sus acciones" (Villanueva 1992). De ahí la importancia de establecer las relaciones entre circunstancias temporales, espaciales, cognitivas, afectivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas, expuestas en una obra literaria.

El sujeto de la enunciación en el nivel diegético del relato de *Hombre al agua* es autodiegético por tratarse de un personaje protagonista quien cuenta la historia de su propia vida haciendo "evidente que un relato en primera persona, al menos cuando adopta la forma amplia de la autobiografía, sitúa explícitamente su historia en un pasado acabado que indica que su narración es posterior" (Genette 1998), delimitando tiempo y estado narrativo.

A lo largo del relato de la obra se presentan dos tipos de narradores, de ahí el interés por formular una reflexión analítica con apoyo de los principios narratológicos. El cambio de estatuto

entre estos dos narradores es perceptible gracias al concepto de metadiégesis[14], utilizado en narratología para designar un relato o una diégesis producida por el narrador de una historia que se viene contando, y que al realizar la acción de ser el sustento de otra u otras historias, deberá ser considerada historia uno o historia principal. Se hace notoria una alteración en la diégesis de *Hombre al agua* a partir del segundo capítulo, gracias a diversos elementos, como el cambio de persona gramatical, un marcador discursivo y textual que introduce otra historia a partir de la principal, corroborando la hipótesis de Gerard Genette: "un relato no puede "encerrar" otro sin señalar dicha operación y, por tanto, sin designarse a sí mismo como relato primario" (1998).

Para ayudar al estudio de la obra a partir de observar la actitud del narrador, la frecuencia narrativa, muy relacionada a las categorías tiempo y espacio, establece la "relación entre el número de veces que un acontecimiento se produce en la historia y las que aparece narrado en el relato" (Reale, p.3), dando lugar a tres tipos de narraciones:

1. Narración Singulativa: el suceso ocurre una sola vez en la historia y se narra una sola vez en el discurso (Pimentel 1998).
2. Narración Repetitiva: el suceso ocurre una sola vez en la historia y se narra más de una vez (Pimentel 1998).
3. Narración Iterativa: el suceso ocurre más de una vez en la historia y se narra, pero se narra en un solo acto narrativo (Pimentel 1998).

La selección de limitantes para la elaboración de una obra literaria, sobre todo en el caso de una novela o cuento, depende de la impresión estética que el narrador desee causar en el narratario, se puede entender también como intenciones del autor para con el lector. El efecto causado directamente por el narrador e indirectamente por el autor de *Hombre al agua*, se apoya, entre otras cosas de la narración singulativa; así, la fórmula de todo el relato de *Hombre al agua* es por tanto: 1H/1R, en otras palabras, a un elemento de la historia corresponde un elemento del relato. No hay momentos narrados más de una vez, pero si hay cambios espacio-temporales o cronotópicos.

[14] El inconveniente de este término…: que el prefijo tiene aquí la función contraria a la que posee en el uso lógico-lingüístico, para el que un metalenguaje es un lenguaje en el que se habla de (otro) lenguaje, mientras que, en mi léxico, un metarrelato se cuenta dentro de otro relato (Genette 1998).

Para diferenciar la perspectiva de la focalización se deben conceptualizar dos tipos de narraciones: narración disonante y consonante. En la primera habrá diferencias entre el punto de vista del narrador y el personaje, se podrá observar dependiendo del momento de la focalización, ya sea en el narrador o en el personaje, diferencias notables, a nivel discursivo, de posturas cognitivas, perceptuales, espaciales, temporales y demás, para determinar a niveles más complejos, puntos de vista morales e ideológicos diferentes entre estos dos agentes del relato. Por el contrario en la narración consonante, el narrador se fusiona al personaje en el que se presenta la focalización, y "narra y describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas" (Pimentel, 1998: 105) de tal personaje. Esta última es la utilizada en *Hombre al agua*:

> Por la ventana miro la ciudad extendiéndose apenas una cuadra, pues los árboles del hule y los edificios impiden que la mirada avance. Enciendo un cigarro y pienso en que no tengo mujer, ni trabajo, ni un regalo que darme (un perro ladra a lo lejos). En años anteriores he tenido al menos alguno de los tres. Lo único que tengo este año es el departamento desde el que miro por la ventana. No es mío, tampoco lo alquilo. Es, más bien producto de mi único arte. Lo conseguí hace poco más de seis meses. (Mejía, 2004)

Como se observa en este extracto de la primera parte de la novela, "la adopción de un *yo* para designar a uno de los personajes impone, mecánicamente y sin escapatoria, la relación homodiegética, es decir, la certeza de que ese personaje es el narrador; y, a la inversa pero con igual rigor, la adopción de un *él* implica que el narrador *no es* ese personaje" (Genette 1998). El narrador de la diégesis está en primera persona, para saberlo, las preguntas fundamentales fueron: ¿Cuándo narra?, ¿Desde dónde narra?, y ¿Cómo obtuvo su información si esta concierne a la historia de otro? Para responderlas, recordemos el efecto de realidad, propuesto por Roland Bartes[15] en un pequeño ensayo que lleva ese título precisamente. Ahí reiteradamente se propone la ampliación del campo visual estructuralista para dar lugar especial a los detalles a primera vista poco relevantes. El eje de este ensayo escrito por Barthes es la descripción, una forma de *ralentí*, como uno de esos casos que escapan a la posibilidad estructural, pero que en el mundo narrativo

[15] *Cherburgo* 1915-*París* 1980, ensayista francés. Su obra se inspiró en la lingüística, el psicoanálisis y la antropología (*El grado cero de la escritura*, 1953).

se traduce en superioridad lingüística, al tratarse de un desarrollo específico de la lengua muy complejo relacionada directamente con la exploración de la belleza y además con un efecto aletargador sobre la narración.

> De niño, lo que más me impresionaba de las carnicerías no eran las reses abiertas de par en par, pendiendo de los ganchos, ni los mandiles de los carniceros embarrados de sangre, ni siquiera el olor de la grasa blanca acumulada en un tambo siempre siniestro. Era, más bien, el griterío de los carniceros, eternamente haciéndose bromas, picándose las costillas unos a otros, amenazándose casi en serio con los cuchillos. Recuerdo haber pasado horas mirándolos hablar a gritos, burlándose unos de otros, silbando, mientras cortaban ágilmente los cadáveres de las reses. Casi nunca volteaban a ver lo que sus cuchillos hacían con la carne. Ahora entiendo ese vociferar entre ellos: el silencio de las reses en canal debe ser insoportable. (Mejía 2004)

En *Hombre al agua*, este tipo de pasajes son lo más cercano a descripciones. El narrador, en general, no hace pausas descriptivas en grandes oraciones que aletarguen la narración, por el contrario, los recuerdos son la constante. En este recuerdo tenemos un cuadro de costumbres sobre México. Este subgénero desprendido del costumbrismo será una constante orientativa. Profundizaremos en la ideología y lo que logra el autor al respecto en apartados posteriores. Sin embargo cabe observar que:

> La descripción se opone a la narración, que se encarga de los sucesos y no de los espacios del universo diegético. Surge entonces una paradoja: hemos dicho que el relato se da en el tiempo, que dar cuenta de acontecimientos es lo propio de la narración. No obstante, si examinamos la relación tiempo/espacio desde una cierta perspectiva, encontramos que la narración (predominantemente temporal) está subordinada a la descripción (predominantemente espacial), ya que, como bien lo ha observado Genette, es casi imposible dar cuenta de acontecimientos sin la concurrencia de un elemento descriptivo mínimo, inherente a ciertas formas lingüísticas. (Pimentel 2001)

El uso de descripciones enfocadas en mostrar escenas de la vida del autor se diferencia de las escenas de las metadiégesis por tratarse de experiencias de otros personajes. En este caso el narrador cambia de nivel narrativo, ya que:

> En una novela en tercera persona, el narrador radicaría en un nivel básico extradiégetico, los personajes de la historia en un segundo nivel intradiegético y cuando uno de ellos, mediante un desembrague interno, asumiese el papel de narrador secundario o paranarrador, se abriría el primero de los posibles niveles hipodiegéticos propios de las obras concebidas según la estructura de la llamada "caja china" o de la mise abyme metanarrativa. (Villanueva 1992)

En las metadiégesis de la obra el narrador es un agente extradiégético, identificado como uno de los personajes de la diégesis. Las formas en las que las historias se conectan mediante el discurso narrado deben ser señaladas para profundizar en su análisis. Es decir las historias, relatos y narraciones están ancladas reversiblemente porque se entrelazan textual y narrativamente, independientemente de que "un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una vocal –el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado- y otra diegética –su participación como actor en el mundo narrado" (Pimentel 1998), ya que este narrador se supera así mismo como tal porque nos dice a los lectores que va a comenzar a narrar algo intencionalmente para nosotros que al mismo tiempo somos él mismo. Por tanto el texto se debe considerar intertextual, polisémico y metaficcional:

> Mientras la pelea se desarrolla, pienso en una forma de salir de ésta. Miro por la ventana en dirección a donde flota a la deriva un globo metálico. Se ha ido. ¿A dónde iré? Y tengo una revelación: sé cómo hacer para no irme de aquí. Esa idea ya la tuvo alguien antes, como siempre. Estamos condenados a ser epiloguistas.
>
> La idea que un telegrafista tuvo a finales del siglo XIX fue simple: cuando la tierra firme ya no diera para más personas habitándola, la ciudad podría crecer hacia el aire… (Mejía 2004)

Así se nos introduce a la segunda metadiégesis con sus respectivas interrupciones para regresar a la diégesis principal. Sin embargo, la primera aparición de una metadiégesis se da en el capítulo dedicado al agua, y con justa razón de contenido, ya que mientras Urbina, el,

recordemos, narrador-personaje, se moja y ve mojarse a la ciudad piensa en lo normal que resulta que la ciudad, sobre todo la zona centro, se inunde si hace siglos esa zona era un lago, hasta el momento en que llegaron los españoles y comenzaron la construcción de la Nueva España. Muchas de las cosas que aparecen en las novelas de ficción son tomadas de la realidad de los escritores, esta parte de la historia no es la excepción, ya que en una entrevista hecha a Fabrizio Mejía Madrid sobre las ideas que dieron forma a *Hombre al agua*, él respondió que una tarde mientras se mojaba en el centro de la Ciudad de México, se percató de que no llevaba un paraguas porque su pareja se la había llevado después de separarse, y era el único que tenían. De esa instancia surge la historia que Urbina sopesará:

> En el inicio estuvo el lago. Contenía a una mujer serpiente que asoló a los pobladores de la ciudad. La mujer serpiente los hacía naufragar y los devoraba. En algún momento, Acamapichtli la pescó y fue electo gobernador. Una vez en tierra la convirtió en asesora espiritual y en diosa, pero escapaba con frecuencia, apareciendo en partos, en calzadas, en el mercado, con una pregunta insondable:
>
> -¿Dónde están mis hijos? …
>
> Por eso, cuando al final de la inundación de 1531 la mujer apareció embarazada y ya sin preguntas incontestables, se le rebautizó como Guadalupe y, al fin, dentro de una pintura, encontró su lugar en la ciudad que había emergido del agua. (Mejía 2004)

El extracto refiere a uno de los mitos más representativos de la cultura mexicana: la llorona, quien fue referenciada aquí para recordar esa idea en torno a la chingada, la madre mexicana abusada en múltiples sentidos por los españoles, y que hasta la fecha logra una concepción de la mujer mexicana puesta en segundo lugar, cuestiones de machismo con formas especialmente mexicanas.

Enrico Martínez es el personaje protagonista de la segunda historia, su desarrollo, así como su relación con la historia de México, demuestra la investigación histórica del autor, para poder relatar de manera ficcional sucesos importante pero poco conocidos de la Nueva España. Enrico Martínez no tiene voz, es un narrador extradiegético quien narra su especial participación dentro de la historia mexicana y dentro de la de *Hombre al agua*.

La narración de este capítulo hasta antes de la interrupción que el narrador diegético hace, tanto para cambiar de narrador, en lo que a evidencia gramatical se refiere, como para cambiar de historia, es de focalización interna, porque en está "el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espacio-temporales de esa mente figural" (Pimentel 1998), que en este caso es un personaje, y cuya narración se limita a su conocimiento del mundo, incapaz de saber el pensamiento de los demás personajes, como el de su pareja Luisa. Es gracias al retraso de esta última que el capítulo tiene sentido de concatenación tanto para con el metarrelato que está a punto de iniciar, como para con el resto del relato:

> Pero perdí las llaves del departamento y tuve que hablarle a Luisa para que nos regresáramos juntos a la casa. Luisa me respondió con cierto hartazgo por el teléfono y quedó de estar justo en esta esquina hace más de media hora y no tengo más remedio que esperarla… No me iré. Aquí estaré para Luisa, aguantando la tormenta… Cierro los ojos y me digo en voz alta: es normal mojarse en la lluvia… (Mejía 2004)

Se observan varios elementos en este fragmento, en primer lugar se ejemplifica la constante forma gramatical en presente utilizada por el narrador, en el cual se focaliza la narración al ser al mismo tiempo personaje. Comprobamos la actualidad de su relación con Luisa, hecho significativo si se tiene presente que en el primer capítulo de la novela o en la primera parte del relato, Urbina, el personaje-narrador, está deprimido por haber terminado una relación. Inmediatamente después hay un cambio en la voz narrativa que marca el inicio de un metarrelato que se relaciona con el estado físico del personaje descrito en el párrafo citado: "En el inicio estuvo el lago. Contenía a una mujer serpiente que asoló a los pobladores de la ciudad…"; "en el inicio de la ciudad donde estoy parado", podría decir el personaje (Mejía 2004:). Tan solo dos párrafos después de que comience esta historia metadiegética aparece nuevamente el solitario Urbina, proporcionando al lector, con la ironía y parodia característica del discurso de este personaje, la justificación, no solo de la incursión insistente de esa segunda narración, sino de todo el capítulo, mostrando al agua, título del capítulo, como lo que conforma la lluvia, y a ésta como el origen de las inundaciones en la zona a la que el personaje siempre ha pertenecido:

> …Bajo el crepitar de las gotas en las sombrillas, uno tiene que contarse historias para calmarse: esto era un lago, es normal que me esté empapando, la neumonía me hará parecer músico de bar.
>
> En las calles el agua corre sin control, de un lado a otro, inundando el centro de la ciudad…
>
> Cada vez que llueve, la ciudad de México regresa a sus orígenes remotos: sus calles vuelven a ser canales; sus plazas, lagos; los toldos de sus coches, elevaciones de tierra que salvan vidas. En las lagunas se ve el reflejo invertido de la ciudad, como si debajo existiera otra, más verdadera, su doble pantanoso… Es la ciudad sustituta de otra soñada, que se hunde en la nada bajo ella: a pesar de que ya no existe, el lago nunca ha dejado de acecharla. (Mejía 2004)

La postura del narrador y del autor para con respecto al conocimiento de la historia de esta región, se deja ver sobre todo en la frase: "como si debajo existiera otra, más verdadera". Significa entonces, que la actual, la que se inunda, es una imposición española de civilización, con autos, con sombrillas, con autobuses y pisos aceitosos por los que la urbanidad debe deambular, sobrevivir, existir, naufragar. Ese narrador sabe de esa historia olvidada por los ahora mestizos, recordada por los indígenas que se suelen ver bailando en el zócalo de esa ciudad construida religiosamente sobre templos hechos a disposición de dioses varios cuyos nombres subsisten a pesar de los intentos ahora inútiles por borrarlos.

Será el mismo narrador, la misma perspectiva, la que nos contará todos los metarrelatos. En este apartado capitular, la narración de la vida de Enrico Martínez en territorio mexicano, está focalizada externamente porque ha elegido estar fuera de todos los personajes, limitándose a observar desde un punto en el que nadie note su presencia, pero la narración continúa siendo consonanate y el punto de vista que orienta la narración es la del que narra. Las restricciones que el narrador se impuso al momento de narrar se hacen evidentes cuando se finaliza la lectura del relato; no tenemos información sobre los pensamientos de los personajes, escuchamos su voz únicamente en las formas dialogadas de la narración, a menos que sea el personaje principal que es a la vez narrador autodiegético, por narrar su propia historia, y heterodiegético al momento de

permanecer ajeno como personaje involucrado en los metarrelatos, pero seleccionando las acciones importantes a narrar:

> En la narración en focalización interna fija y consonante llegamos a la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes. Porque no es que el narrador le ceda la palabra al personaje focal y así podamos acceder directamente a la perspectiva figural; no es el narrador quien sigue narrando, y, sin embargo, la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica, es la del personaje. Es aquí donde la distinción genettiana es capital: aquel que narra y el punto de vista que orienta la narración no son, necesariamente, los mismos. (Pimentel 1998)

Urbina posee únicamente acceso a su conciencia. A pesar de ser el narrador, solo describe lo que observa de los otros personajes, incluso cuando se vuelve el narrador de esas otras historias, confirmando las limitantes cognitivas, perceptuales, espaciales y temporales, que como personaje focal tiene, ya que "en la focalización externa el narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar; independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural" (Pimentel 1998). Además en este tipo de narración, "la limitación cognitiva del narrador es suplementada por la información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes" (Pimentel 1998). En el caso de la narración del relato principal, o sea la historia de Urbina, en donde la narración está focalizada internamente, narrada, además en primera persona, el narrador y la perspectiva dominante coinciden durante todo el tiempo que dura esta narración. Contario a eso, la focalización de las metadiégesis es externa, Urbina es el narrador de esa historia pero no tiene acceso, por decisión propia, a las conciencias figurales. Por lo tanto, el lector tiene acceso únicamente a la conciencia figural del narrador y "todos los "huecos" en la información narrativa provienen de las limitaciones cognitivas, perceptuales y espaciales de la conciencia focal, en este caso el propio narrador" (Pimentel 1998):

> Un narrador en primera persona no puede focalizar más que su propia conciencia, ese narrador tiene, sin embargo, la opción de cambiar la perspectiva temporal y cognitiva, desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos momentos de su

> devenir existencial como persona. Porque si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de su narración son la misma persona, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: diegética y vocal; es decir, el narrador puede focalizar su "yo" narrado o su "yo" que narra. De ahí que, incluso en un relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el "yo" que narra) o figural (centrada en el "yo" narrado). (Pimentel 1998)

Luz Aurora Pimentel establece que la "perspectiva del narrador disimulada es evidente en muchas descripciones seudofocalizadas porque en ellas, efectivamente, la deixis[16] de referencia inicial se ubica en la conciencia figural" (1998). Lo de *Hombre al agua* es una fusión de términos únicamente en la diégesis, es decir, para el lector la deixis de referencia es tanto el narrador como la conciencia figural del personaje principal. Pero en la mayor parte de las metadiégesis, la única referencia es el narrador y "la perspectiva del narrador domina cuando es él la fuente de información narrativa" (Pimentel 1998):

> Había conocido al virrey justo en el barco que lo llevó a la ciudad lacustre de la Nueva España en enero de 1590. Al final de sus días, el cosmógrafo del rey se lamentó de haber sostenido con el nuevo virrey, Luis de Velasco, y el escritor Juan Ruiz de Alarcón, cierta charla sobre ciencias en la que él, envalentonado por la precaria instrucción de ambos en el tema, aseguró:
>
> -No existe problema alguno que no pueda ser resuelto por medio del cálculo preciso y la acción humana.
>
> -No lo creo, Marino-lo desdeño Ruiz de Alarcón, equivocando su apellido…
>
> En su cabeza retumbó cómo el escritor había equivocado su apellido: "Marino", había dicho. Y la ciudad se sumergía en un mar. En el equívoco, el escritor le había profetizado como alguien que lucha contra la corriente imposible de un mar

[16] LING. Función de algunos elementos lingüísticos que hace referencia a la situación en que se produce un enunciado, definido por su relación con el hablante, y con el lugar y el tiempo del enunciado. (Algunos de estos elementos son los pronombres, el tiempo verbal, los adverbios de lugar y de tiempo o los demostrativos.) (Diccionario Larousse, 2010).

> interior. Durante cuarenta años no había hecho otra cosa: tratar de sacar la ciudad a flote, sortear las intrigas palaciegas y quedarse en la inundación.
>
> Y el corazón le estalló. (Mejía 2004)

Como se puede observar, hay un punto de fuga de la conciencia figural. Aunque son pocas las ocasiones en que se narra el pensamiento de los personajes, en esos momentos se estaría tratando de una separación de perspectivas muy sutil, al no haber una extensa voz figural y tratarse únicamente de pensamientos claves para entender la posición de dicha conciencia enmarcada por el narrador, quien describe, narra y focaliza todo en realidad:

> En un relato en el que domina la perspectiva narratorial será el narrador quien describa los lugares, objetos, y personas del mundo narrado; él quien decida cuándo interrumpir el relato para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores al relato en curso, o bien para dar cuenta de otras líneas de la historia, será él quien narre sucesos y actos, quien dé cuenta incluso de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. Él opinará, juzgará, corregirá y matizará… (Pimentel 1998)

El primer capítulo se titula Tierra, en éste se presenta la forma de narrar basada en el monólogo interior y exterior de la conciencia figural de Urbina. En este capítulo se describe la forma en la que logra adquirir el departamento de su mejor amiga, en el que vive los momentos de mayor crisis amorosa de la novela. Hay encuentros con vecinos, vendedores, amigos o familiares que llevan al autor, filtrado por el personaje, a exponer reflexiones sobre la naturaleza moral y social del hombre a partir de la naturaleza lógica o extraña de situaciones narradas en la novela que especifican la generalidad:

> Detengámonos en la escena anterior: los vecinos se organizan contra la habilidosa gente que tiene sexo al aire libre a unas horas en que, más que experimentar placer por exhibirse, los transgresores deben sentir terror a que los asalten. Aunque fueran atletas canadienses, no podrían correr con los pantalones abajo y las playeras en los ojos. El asunto es ¿por qué organizarse contra héroes mitológicos que se tallan contra las piedras que puso Hernán Cortés? Las respuestas son sencillas: separadas se llaman envidia y miedo. (Mejía 2004)

Esta es la cita en la que aparece por vez primera el nombre de Hernán Cortés como referencia cultural mexicana, bajo la premisa de la historia de la conquista, encaminando al lector a situarse en formas referentes durante el resto de la novela. En otras palabras a partir de esa primera referencia el lector debe activar su conocimiento cultural sobre la historia de México para entender lo que viene, sobre todo en el trabajo irónico y paródico del autor.

Como se ha mencionado, el capítulo dos es el único que se sale del tiempo diegético, es decir, el tiempo que imita dentro de una narración, las relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real (Pimentel 1998). Sin embargo los siguientes dos capítulos (tres y cuatro) sí tienen una continuidad lógica en ese sentido. Así en el año 1999, tercer capítulo de la novela, Urbina, en la misma situación emocional relacionada con su rompimiento amoroso, introduce la segunda metadiégesis sobre el personaje histórico mexicano Joaquín de la Cantolla y Rico, de quien hablaremos a grandes rasgos en el apartado sobre los personajes.

La dinámica en esta tercera parte será la misma, el narrador tiene pausas digresivas en forma de analepsis y metadiégesis, dando profundidad a la historia, imprescindibles para el relato mismo, al configurar psicológicamente a los personajes de todo el relato, sobre todo al personaje protagonista. Este recurso narrativo no modifica la relación temporal entre historia y discurso, pero con él se introduce al lector a una dimensión extradiegética, es decir, fuera del universo espacio-temporal en el que se sitúa en ese momento la narración. Las formas de una pausa digresiva pueden variar desde una descripción hasta, como en el siguiente ejemplo, una analepsis, pero siempre se considerará una interrupción en el discurso narrativo que da paso únicamente a la voz del narrador (Pimentel 1998): “Lo que recordó (Paula) databa de un año tan lejano como 1986… Como muchos en esa época, no nos conocimos en los cafés estudiantiles, sino en las guardias nocturnas para salvaguardar la integridad de la huelga… Pero el momento en que David, Paula y yo decidimos hacer nuestra propia sociedad secreta fue en la penúltima noche de la huelga” (Mejía 2004).

Esta regresión del personaje dura seis páginas y al detenerse no continúa con la parte de la narración que interrumpe, comienza otra con tiempo y espacio diferente a las anteriores:

> Antes de 1988, yo tenía una sola referencia de los Cárdenas: mi abuelo. Ciego, agrio, sin dientes, en una silla dura, mi abuelo ordena meter a una gallina en una

> bolsa de plástico y le grita a su mujer de turno (fue siempre la misma, pero le cambió el nombre ocho o nueve veces en cuarenta años de matrimonio):
>
> -Lucía, envíaselo al presidente. Mañana es su cumpleaños.
>
> Lo había hecho durante cuarenta años: enviarle una gallina al presidente. Su mujer, Emilia, María, Flor, Lucía, mantenía resignada la misma discusión:
>
> -¿De qué presidente estás hablando, Manuel?
>
> - De mi General Cárdenas.
>
> -Pero ya hace años que está muerto.
>
> -De todos modos, maña es su cumpleaños. Sé pocas cosas, y ésa es una de las que sé. Es mañana. (Mejía 2004)

Las analepsis y las metadiégesis son las constante de la obra, están tan conectadas entre ellas y con la diégesis que se complementan todas, no podrían existir una sin la otra, lo cual filosóficamente hablando reitera la importancia del pasado para existir. Todo pueblo, para entender sus formas presentes requiere de un recorrido por el pasado de su tiempo y espacio. El narrador de *Hombre al agua* menciona, y en casos especiales desarrolla, personajes que representan una época clave y definitoria como puntos de cambios direccionales en relación con las formas de ser del pueblo mexicano, observables en cada uno de los individuos que lo conforman. A través de la teoría propuesta por Roger Bartra[17] en *La Jaula de la melancolía* observamos la diferencia entre el indio agachado y el pelado mestizo para entender que las acciones de los personajes de la novela van direccionadas por la tradición lineal de la mexicanidad:

> De esta manera, entre en indio agachado y el pelado mestizo se tiende un puente o una línea que pasa por los principales puntos de articulación del alma mexicana: *melancolía-desidia-fatalidad-inferioridad/violencia-sentimentalismo-resentimiento-evasión*. Esta línea marca el periplo que debe recorrer el mexicano para encontrarse a sí mismo, desde el edén rural originario hasta el apocalipsis

[17] Recordemos que Roger Bartra es quien recibe a Fabrizio Mejía en la revista cultural: *La Jornada Semanal*.

> urbano. Hay muchas formas de recorrer este camino: de campesino a proletario, de hacendado a industrial, cacique a funcionario, de soldadera a prostituta, de revolucionario a burócrata. Pero los primeros pasos han sido marcados por el signo de la muerte vivida y sufrida a cada momento en una forma supuestamente única por ser exclusivamente mexicana. (Bartra 2014)

El capítulo tres se subtitula: El Aire. Aquel se justifica aún más que los anteriores a través de un mayor número de secuencias narrativas con el aire como agente propiciador de acciones que no existirían si el aire no fuera un agente de intervención. Tenemos primero la metadiégesis de Cantolla, quien protagoniza la historia sobre los primeros globos aerostáticos en México; la siguiente metadiégesis del capítulo refiere al arquitecto Adamo Boari y los pegasos creados por él como alegoría colonial. Después de estas interrupciones la narración se vuelve a situar en la resolución al problema habitacional de Urbina:

> La última opción sería subirme a un helicóptero y ver, desde el aire, si queda un sitio para mí. Lo he hecho antes. Tuve un vecino que era piloto de aviones y helicópteros a quien acompañé en uno de sus vuelos… Desde arriba, la ciudad está claramente dividida en dos colores: el verde y el gris. El poniente, desde siempre dominado por los ricos, está lleno de bosques. El oriente, de casas de cemento, migajón y lámina…Desde el aire la ciudad se vislumbra como un escenario de un enfrentamiento entre pobres y ricos divididos por avenidas y bardas para no verse los unos a otros… (Mejía 2004)

En el capítulo uno mencionábamos la oportunidad del autor, gracias a un puesto público, de subirse efectivamente a un helicóptero y observar la Ciudad de México desde esa perspectiva. Resulta atinada la referencia que inspira esta reflexión sobre la disparidad de la Ciudad de México. Justifica la experiencia del autor como inspiración para plantear un problema social apaciguado por una clase media trabajadora:

> Pero la división norte-sur de la ciudad es distinta. Desde el aire, es la ciudad de los barrios y colonias en las que conviven los profesionistas con los taxistas, las sicólogas con las vendedoras ambulantes, los franceses en misiones culturales vitalicias con los que venden guisados en el garaje todos los domingos. Ésa es la

> ciudad que, aunque tensa, logra reconocerse como derrotada: la clase media que ya no es más, la clase proletaria que encontró la forma de seguir aquí, en la fina línea entre la supervivencia y el delito. (Mejía 2014)

Parte importante de la noción sobre la mexicanidad a lo largo de la novela surge de la exposición de casos concretos donde "existe evidentemente una coincidencia entre las estructuras del mexicano inventado por la cultura nacional y las estructuras en que se basa el sistema socio-político… de tal manera que una parte de la masa popular reconozca la imagen de "lo mexicano" como una alternativa para expresar sus sentimientos" (Bartra 2014). Una de las nociones mundialmente reconocidas sobre esto se basa en la particularidad de los festejos en torno a la muerte. La representación de ésta conlleva, cuando es el caso, formas parodiadas, por tanto literarias, poco usadas por el resto de las culturas, sobre todo aquellas involucradas en la globalización.

Si pudiéramos alternar la imagen del sufrimiento al momento justo de vivir la muerte ajena con las posteriores celebraciones mexicanas en torno a ella, en torno a los individuos pertenecientes en vida a la misma tradición, cabría insistir en el sinsentido; son tan opuestas como complementarias dentro de esta cultura. Sobre la forma de vivir la muerte en México ha escrito sin aplicación teórico-literaria, es decir, para enfrentarse a obras dónde se trate el tema de la muerte, Octavio Paz, por mencionar el más accesible, en el ensayo: *Todos santos, Día de Muertos*. Sin embargo la apreciación estética del hecho en sí, explica esto como cualidad de la tradición inculcada de la que se viene hablando.

> La muerte mexicana se inscribe perfectamente en el arquetipo de la melancolía, de manera que puede alentar tanto las especulaciones filosóficas de los existencialistas mexicanos, las angustias de los poetas, los procesos descritos por los novelistas, los análisis de los sociólogos o los llamados patrióticos de los políticos. Esta dolorosa existencia semicampesina de los expulsados del paraíso es una inagotable fuente de inspiración: la idea de que un mundo completo está a punto de desaparecer es contrapunteada por la imagen de una muerte larga, lenta, interminable. (Bartra 2014)

Los personajes extraídos de la realidad que se han enlistando hasta el momento son travestidos a través del trabajo literario, es decir, que son percibidos en secuencias hipertextuales en las que "se mantienen los aspectos esenciales de la fábula y los nombres y condición de los personajes. Cambia el estilo elocutivo volviéndose degradatorio (con lenguaje y estilo coloquial)" (Quintana 175) pero siempre reconociendo su existencia gracias a la referencias culturales previas del lector. Sin embargo es importante aclarar la duda que surge en el otro lector, el que no tiene referencias previas sobre lo mencionado, sea un libro, una cita, un nombre o una fecha, así surgen los principales problemas de la práctica hipertextual:

1. "Los criterios que llevan a reconocer o decidir que estamos o no ante una práctica hipertextual" (Quintana 178).
2. "La necesidad o no de leer un texto hipertextual a través de y en función de otro" (Quintana 179).

Es en este último capítulo donde se resuelve uno de los principales problemas planteados desde el inicio de la narración por el narrador. Casi al final Urbina consigue trabajo y es clara su resistencia a abandonar la ciudad como única solución, al consistir la batalla social en permanecer en un lugar y defenderlo de todos los demás:

> -Lo ves, lo conseguí: me hice echar de la ciudad de la que nadie se va…
>
> Hoy me voy de la ciudad. Para despedirme, camino sin rumbo y término, para variar, donde todo comenzó: en el ´Zócalo. Contemplo al hombre sucio que saluda al general invisible… Me formo detrás de él en posición de firmes, saludando a la bandera nacional… No es una burla, es una despedida. El asunto es que aquel loco siente mi presencia atrás. Voltea, me mira de arriba abajo dos veces. Sus ojos me toman por sorpresa. Son tan limpios, entre la suciedad de lo demás, que reflejan el atardecer enrojecido sobre la ciudad. Mete una mano en la bolsa de su gabardina en jirones. Saca un cuchillo.
>
> -Lárgate- Este lugar es mío- murmura con un extremo de su boca. (Mejía 2004)

Como se ha mencionado, la forma de representación de la estructura de la obra no es lineal. Si lo fuera correspondería con lo siguiente tras la despedida de la ciudad, narraría la nueva

etapa de Urbina con trabajo, por el contrario, como primera parte del cuarto y último capítulo se narra su regreso a la ciudad: "Celebro la pequeña victoria de estar hecho justo para una ciudad de 20 millones. Sonrío para mí y para los miles de pasajeros en tránsito. Y es que, aún no lo digo, acabo de regresar del infierno" (Mejía 2004). Así continuando con el uso de la focalización interna fija, expuesta en los ejemplos de capítulos anteriores que enuncian el acto narrativo en primera persona, con una descripción focalizada en el personaje a través de monólogos narrados, evidenciando que la perspectiva dominante es la del personaje en los segmentos del relato que corresponden a la diégesis y a las metadiégesis.

Las páginas siguientes narran la experiencia en Ozolco, el pueblo a cinco horas de la Ciudad de México a donde Urbina es mandado a dar clases de alfabetización. Esta secuencia es el clímax del relato, distinguiéndose por un efecto estético que hace uso del vaivén temporal entre presente y pasado gracias a los verbos de esos tiempos gramaticales. El efecto logrado en el lector es de un vívido recuerdo por parte del narrador, quien retoma la experiencia de enfrentarse a la soledad a niveles muy diferentes si se compara con la soledad citadina. La desigualdad estriba en la actitud de las personas y las escenas representadas resumen un periodo de un año en diez páginas:

> Estuve un año bajo el volcán. Cuando trato de explicar qué hice tanto tiempo ahí, la única imagen en la que puedo pensar es que estoy sentado en los escalones de una escuela y que me estoy secando las manos contra mi chamarra negra. No sé qué es exactamente el líquido que me tengo que secar, pero proviene de las moscas…
>
> En el pizarrón escribo una línea cualquiera y ellos (los sordomudos) la comienzan a copiar durante una hora, con letras como temblores… Mientras creen que no los miro, se dan ínfulas, mostrándose lo que han escrito. Luego, se ponen envidiosos del trabajo ajeno y luchan por rayar la obra maestra del de junto. De alguna manera hacen las pases y vuelven a su trabajo. Son muy parecidos a los escritores. (Mejía 2004)

Pese a que "quien narra en yo (generalmente) no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya" (Pimentel 1998), tras su regreso a la ciudad, la idea gestionada desde el

simbolismo del volcán en Ozolco se sustenta en el elemento fuego, nombre del cuarto capítulo. La primera metadiégesis del capítulo y la última de la obra, habla precisamente de la historia de Francisco de Viana, quien creo verídicamente un "Reglamento para precaver y extinguir en México los incendios de sus casas y edificios públicos", cobrando importancia el elemento fuego con sentido destructivo:

> Todo en lo que podía pensar era en volver a verla. Y un día tuvo un buen pretexto para hacerlo: el fuego. Es el otoño de 1774 y Francisco de Viana viaja desde México al puerto de Cádiz y descubre que Luisa no ha ido a su encuentro… Justo medio año antes, el 14 de abril, pudo ver desde una ventana del Palacio Real de México cómo el mercado y las casas de enfrente ardían sin que alguien atinara a hacer algo. Como oidor y caballero del consejo de Indias se encargaba de la Junta de Nuevas Leyes… La conversación que nunca tuvo con Luisa habría sido sobre incendios, pues ése era el tema que le llevaba de regreso a España…Como muchos otros temas, De Viana no actuaba por decisiones, sino por obsesiones… De pronto, todo tenía que ver con el fuego. Y, cuando descansaba, Francisco de Viana pensaba en Luisa… (Mejía 2004)

Este capítulo se encarga de solucionar los tres conflictos de Urbina: el amor, en todos los sentidos sociales, el hogar, en la concepción de un espacio para estar en confort y protegido, y el dinero, que se relaciona directamente con los anteriores y con el trabajo. Para superar el desamor habrá de ejecutar el repaso de los puntos importantes como recuerdos de repercusión nostálgica, abrazar las experiencias e inclusive evidenciar la similitud de la historia particular con historias de tiempos pasados. Así lo vivido por Francisco de Viana, justifica la necesidad de pensar en el estado de las relaciones humanas que conforman la individualidad.

> Y finalmente pareció entender: Luisa no pensaba en él cuando él pensaba en ella. Esa certeza acaso explica su actitud durante el incendio de 1788: De Viana no sólo se pasmó frente al fuego, "concurriendo" al lugar de Tlatelolco, sino que se despojó de su ropa para arrojarla a la pira. Fue llevado a juicio por su indolencia, acusado de "contribución con prendas a un incendio". Murió en prisión doce años después. (Mejía 2004)

El acto simbólico de Urbina para poder superar a su Luisa es quemar la chamarra que cuando estaban juntos ella le regaló. La presencia de la chamarra, es decir, de Luisa, es constante en todo el relato, lo acompaña explícitamente en varias escenas. Después de solucionar que su espacio definitivo, dador de estabilidad, es la Ciudad de la cual nunca se ha separado, y así resolver el conflicto de pertenencia, es quemar la chamarra:

> … A los lugares a los que yo planeo ir, ella ya no estará convidada. Será con seguridad sustituida por sacos de pana… La quemé esa noche y descubrí que el secreto que me aislaba del frío y del mundo era un relleno de fibra plástica blanca que se consumió con rapidez. Salieron vapores venenosos. Toda una historia para no ser inhalada. A riesgo de asfixiarme en los prescindibles recuerdos que contenía aquel objeto triste, le di, por última vez, la espalda. (Mejía 2004)

La función explicativa de este relato metadiegético compromete a la narración a presentar "acontecimientos en el pasado que permitan entender una situación dada en el presente" (Pimentel 1998). El pasado es visto en dos vertientes: el pasado del personaje, es decir, las experiencias ya vividas, y el pasado histórico de México, de donde se extraen otras historias que ayudan a comprender las situaciones sentidas por ese personaje que selecciona contenidos, posibilitando así un relato en 2° grado. Por desfasadas que estén las secuencias en tiempo y espacio hay conexiones simbólicas, como el fuego, el aire o el agua que las relacionan; hay marcas gráficas como palabras de las que la narración se apoya para lograr un efecto con sentido, o nombres como en el caso de las "Luisas" que apuntan al paralelismo.

Con esto último se cumple la función temática del relato metediegético donde las relaciones que se establecen entre los mundos son de analogía o de contraste (Pimentel 1998). La tercera y última función es la de diversificación gracias a la cual se determina si la narración busca distraer u obstruir a los personajes o al lector. En el caso de *Hombre al agua* la narración pretende obstruir la continuidad lógica de la lectura para lograr el recurso literario de la no-linealidad, motivando al lector a la reconstrucción, como proceso cognitivo memorial, de las secuencias jugando con los aspectos temporales de la historia.

Por este uso gramatical de pasado y presente según la teoría de Genette, tenemos una narración intercalada "típica en los relatos en forma epistolar o de diario" donde "el narrador

alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea" (Pimentel 1998). Se reitera esto cuando a manera de manifiesto Urbina recuerda, narrando en presente, un año antes de que comience la historia, una ocasión, todavía viviendo con Luisa, en que casi muere a causa del fuego. En el acto escribe una carta de dramática despedida, haciéndonos recordar que "otra forma de focalización interna es la narración epistolar, en la que cada personaje se convierte en el narrador" (Pimentel 1998):

> Voy hacia la puerta. La abro. Emergen unas lenguas de fuego y el humo me obliga a cerrarla…De pronto, una calma me inhibe todo deseo de huir. Me da el síndrome del chilango: de aquí no me sacan salvo con los tenis por delante. No me voy: la catástrofe no existe si no la veo. No me iré: la ciudad me quiere, aunque no me lo demuestre. Cierro la ventana, le doy un sorbo a mi café frío, me pongo la chamarra negra sobre el pijama, tomo una hoja de papel y comienzo a escribir mi carta de despedida que se extinguirá junto conmigo, cuando las llamas nos alcancen… (Mejía 2004)

2.5 CONFIGURACIÓN FÍSICA Y PSICOLÓGICA DE LOS PERSONAJES

Desde ahora habrá de aclararse la situación de los personajes considerando que el relato está focalizado en el narrador personaje protagonista. Son muy pocos los diálogos que tenemos de y entre los personajes, tanto de la parte diegética como de la metadiegética. Sin embargo "la psiconarración[18] consonante nos sitúa en la perspectiva figural: el narrador nos da cuenta de lo que vive y siente el personaje sin que haga presente su propia perspectiva" (Pimentel 1998). Por ello pese a lo reducido de las escenas con diálogos o reflexiones sobre la personalidad de los personajes secundarios o protagonistas de los mundos narrados, se puede apreciar efectivamente su postura ideológica a través de las acciones ejecutadas ante la convivencia social y la relación personal con el medio.

Siguiendo la exposición teórica de Pimentel sobre la dimensión actorial del relato bajo la instancia referencial e ideológica que un personaje significa, se determinan dos clasificaciones. Por un lado, pese a que Pimentel siente forzada la propuesta, retoma la clasificación de Philippe

[18] La psiconarración es un concepto postulado por Dorrit Cohn que se refiere a las formas de narración de la vida interior de los personajes.

Hammon (1972) sobre los personajes referenciales que remiten a conjuntos culturales; los personajes relevo, donde hay una clara presencia del autor o del lector, funcionando como portavoces de ellos a través de marcas textuales como pueden ser los deícticos; los personajes anáfora, cuya función dentro de la narración es organizar el relato; y los nombres vacíos, contrarios a los referenciales, que como sucede en *Hombre al agua* acumulan elementos conforme avanza la narración adquiriendo solo así relación con el medio narrado. Por otro lado, respecto a la recurrencia a lo largo de la narración, los personajes se pueden clasificar en secundarios/planos cuando son muy limitados por tener un papel actancial muy definido sin posibilidad de modificación, o en complejos/redondos si tienen un mayor número de roles temáticos y actanciales gracias a lo cual podrían sufrir mayores transformaciones a nivel intra y extraliterario.

Es claro quiénes son los personajes dentro de la historia cargados de transformación, sobre todo atendiendo al número de secuencias de las que participan. La clasificación siguiente responde a las vertientes que dirigen la narración del personaje protagonista así como a su actuar dentro del mundo diegético, donde los personajes reciben etiquetas de significado. Pese a lo que cada personaje representa para el protagonista, todos tienen una personalidad, en ocasiones más o menos explícita, con el común denominador de representar la situación a la que se enfrenta el mexicano como problema. Nos acercamos así a la interpretación de la postura ideológica del autor sobre la época, aclarando como:

> El estado de ánimo predominante de nuestro tiempo: el miedo, la ansiedad, la incertidumbre… La percepción de riesgo es provocada en este caso por la propia capacidad de intervención humana en la sociedad y la naturaleza. Viene del conocimiento y las máquinas. De la interdependencia e intercomunicación. Son incertidumbres nuevas, de mayor alcance y más profundas. Como el miedo al holocausto nuclear, o a quedar un día sin atmósfera que respirar, o al narcotráfico, o a las oscilaciones de la economía internacional con sus efectos sobre el empleo y el bienestar. (Brünner 1999)

Si se observan los acontecimientos narrados tanto de naturaleza verbal como no verbal, la soledad es evidente como característica de cada uno de los personajes. Estos se sienten

compartiendo un espacio y un tiempo pero nunca, sobre todo en Urbina, existe una conexión de trascendencia afectiva que bloquee tal sensación. Si atendemos a que"otra fuente de miedo y malestar finisecular se alimenta de los cambios que experimentan las estructuras soportantes de la vida personal, en particular, la familia y la comunidad" (Brünner 1999) se entienden las tres líneas problemáticas que se buscan solucionar, incorporando la idea eje temática de la obra sobre la mexicanidad individual ya que "la desintegración de esas estructuras para dar paso a relaciones mucho más abstractas, voluntarias, de tipo contractual, crea unas sociedades frágiles, angustiadas por la soledad, asustadas frente a la vejez y la muerte, inhóspitas y frías" (Brünner 1999).

Antes se hablaba de las estrategias aplicadas por la clase media trabajadora para sobrevivir, en el mundo globalizado actual, a partir de ejemplos extraídos de la obra, donde sobresalen escenas seleccionadas sarcásticamente por el autor como resultado de observar su entorno. Debe ser así ya que para "ser posible un espacio nacional-popular en la literatura o en el arte, es preciso que los sentimientos populares –o atribuidos al pueblo- sean revividos y apropiados por la intelectualidad" (Bartra 2014:).

Al no haber descripciones físicas de los personajes, a excepción de Paula (el segundo personaje con mayor número de apariciones y diálogos dentro del mundo diegético), el trabajo del lector implícito es mayor, motivando la imaginación personal. Pese a que todos los personajes incidentales, de esa clase media expuesta, podemos ser nosotros mismos, o los vendedores de nuestra cotidianidad, no se debe olvidar que "un personaje no es otra cosa que un *efecto de sentido*, que bien puede ser del orden de lo moral o de lo psicológico, pero siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas" (Pimentel, 1998: 59).

Por otra parte los nombres de personajes históricos[19] se vuelven semas del semema mexicanidad. Aquellos en su mayoría no llegan a ser personajes del relato, funcionan como intertextualidad narrativa, contextualizan y posicionan al lector, al mismo tiempo que nos otorgan señales sobre la intención de la voz que narra y así precisar perspectivas ya que, por ejemplo:

> Los mitos tejidos en torno a personajes como Madero, Carranza, Obregón y Calles son de una gran mediocridad; el potencial mítico de Emiliano Zapata, por ejemplo, no ha sido utilizado por el Estado, dado que fue enemigo acérrimo de los

[19] Se anexa una lista de los nombre de personajes históricos y referenciales que aparecen a lo largo de la narración.

> fundadores del gobierno de la revolución domesticada. Sin embargo, la Revolución fue un estallido de mitos, el más importante de los cuales es precisamente el de la propia Revolución (Bartra, 2014: 215).

El significado de cada nombre histórico utilizado engloba muchos elementos de referencia política y social que el lector debe conocer para establecer las relaciones entre su mundo y el mundo que le propone el relato, este se apoya de esas relaciones para crear una dinámica de enseñanza sobre la contemporaneidad:

> La historicidad de la experiencia humana no puede proyectarse al lenguaje sino como narratividad (…) esta narratividad puede articularse únicamente a través del juego entrecruzado de los dos modos narrativos [*id est*, el histórico y el ficcional]. Pues la historicidad llega al lenguaje sólo en la medida en que contamos cuentos (*stories*) o narramos la historia. En una palabra, si nuestra condición histórica requiere ni más ni menos que la conjunción de dos géneros narrativos, esto se debe a la naturaleza misma de nuestra experiencia narrada. (Pimentel 1981)

2.5.1 URBINA

Hay aquí pájaros, lluvia, alguna muerte
Nubes que van creciendo en mi ventana
Mientras la humedad trae lamentos y moscas.
Mario Benedetti

Nos sentimos diferentes del resto de las personas pero sabemos y nos dicen que somos iguales, es otra de las formas dicotómicas de la vida. El personaje principal de esta historia se siente especial, lo afirmamos desde la primera página del relato: “El día que nací dicen que nevó en la ciudad… Desde entonces no ha nevado otra vez aquí abajo… En unas semanas es mi cumpleaños y no hay avisos de que vaya a caer una nevada…” (Mejía, 2004: 9). Su carácter y sus pensamientos de ser un ciudadano especial responden a la actitud comunicativa inter e intrapersonal actual, pareciera condición humana el sentimiento de individualidad como algo desajustado del todo del que formamos parte.

Urbina piensa que: “En las muchedumbres de peatones uno está seguro, uno es igual al de adelante y al de atrás, o menos igual, que es lo que siempre me ha dado este aire de orgullo sobre

mi inocuidad. Es mi honra más íntima: no soy nada y soy único, como la nevada del día en que nací" (Mejía 2004). Al igual que el personaje todos los seres humanos que esperamos algo más de la vida y de nosotros mismos, nos sentimos derrotados al ir entendiendo el funcionamiento social. Nuestro actuar evidencia el descontento, fruto este de las experiencias; el proceso de asimilación puede llevar a dos resultados: tomar una actitud despectiva hacia la vida y hacia sus participantes o esforzarnos por buscar el valor del camino restante y ser buenos compañeros o ciudadanos civiles.

El agua titula el primer capítulo. Esta parte es elemental para el significante completo de la novela, donde se presenta la dinámica del relato. Como signo o símbolo ha representado vida para la mayoría de las culturas, pero también involucra la idea del naufragio. Por una parte Urbina como personaje se deja fluir, tal como el movimiento del agua, se adapta a las circunstancias en las que agentes externos a él lo involucran, se deja ver inmerso en situaciones tan absurdas, inverosímiles o maravillosas, no lejos de poder pasarle a cualquiera en la realidad. Pero ese mismo fluir significa naufragar[20], llegar a un lugar desconocido por culpa de azar y permanecer en la escena para poder contarla después. Es entonces el agua un accionador sobre el que no tenemos poder.

El relato está focalizado en este personaje, por tanto, tenemos una focalización interna, que se extiende a una focalización externa cuando el narrador-personaje comienza a narrar lo sucedido a otros personajes. La selección de metadiégesis es suya; el retrato social es de lo que ha vivido, de él es la historia. Lo sabemos cuando se establece que "la narración homodiégetica presenta aquí un rasgo específico: el pronombre yo es, a la vez, ético y émico, porque sabemos, al menos, que designa al narrador (Genette 1998).

Sin embargo "el personaje no pasa de ser un recurso para mantener unidas las diferentes clases de técnicas narrativas" (Eagleton 1998), es decir no se debe olvidar la función estructural de un personaje y aquí hay una simbiosis del personaje con los elementos de la naturaleza, a su

[20] Recordemos que en la introducción a su libro *Salida de emergencia*, Fabrizio Mejía toca el tema del naufragio para explicar la tarea del cronista, que es el narrador de su inmediatez:

> En el texto están, por supuesto, las fechas, los nombres, las acciones, las psiques, pero sobretodo persiste una mirada de alguien que, en medio dela inundación, se agarra de un árbol y alcanza a garabatear una escena. La crónica es, por ello, el género de los náufragos, el testimonio del que usó sus tiempo de superviviente no en pensar su ruta hacia tierra firme, sino en dejar un acta que las aguas, de todos modos, se llevarán con ellas. (Mejía 2007)

vez metáforas de existencia. Este narrador en relación con la historia es autodiegético, solo sabe de su perspectiva y utiliza el monólogo interior y la variante del soliloquio como representación de sus procesos de conciencia, donde se descubre la personalidad del personaje en distintas facetas, por ejemplo romántico, audaz, de baja autoestima o de superioridad mental.

Los diálogos que se intercalan con el monólogo interior del personaje-narrador-protagonista, son transcripciones de las pláticas que este tiene con los demás personajes de la diégesis principal de la novela. Nunca es un participante que accione dentro de las metadiégesis, su papel en ellas es narrarlas convirtiéndose entonces en narrador heterodiegético. La palabra que define el monólogo es la acción de decir y la diferencia entre decir algo a alguien y hacerlo con uno mismo. Por el contrario en el soliloquio la acción que define este recurso es el hablar para alguien, en este caso el narratario, quien atiende las señales que lo involucran.

El monólogo interior, corriente de conciencia o flujo de conciencia consiste en un relato en primera persona. Lo que se expone con este recurso es la sensación de internarse en la intimidad del personaje que narra, con un resultado de discurso desorganizado, en ocasiones ilógico, tal como sucede con el pensamiento propio del humano en cualquier realidad. El nombre proviene de la idea de que el pensamiento brota de la conciencia de la persona-personaje. Ojala fuera verdad que todos nuestros diálogos internos resultaran en verdaderas manifestaciones dignas de lectura continuada. Y si nos dedicáramos a escribir nuestras reflexiones sobre la resonancia mental de las circunstancias podríamos tal vez explicar el contenido psicológico de vivir.

Para entender la forma narrativa específica de estos recursos dentro de la narración y la historia, hay que preguntar ¿qué hace Urbina en cada monólogo? resultando directamente conectada la respuesta con las analepsis o recuerdos y con las metadiégesis. Estos recursos existen juntos:

> Se destapan botellas. Son como explosiones proféticas, y yo brindo por eso, porque en esta ciudad la gente explota cohetes y corchos para no dinamitar lo demás. No sé festejar si no es con cierto despecho… Aquí estamos en otra noche en la Ciudad del Alegre Apocalipsis, la que hace tiempo se derrumbó, precipitada en su propia densidad, colapsada desde dentro. Negándose a morir nos sacrifica a

> todos sus pobladores. Es una lucha desigual la que libramos. Ella sobrevivirá, aunque para ello nos tenga que sacrificar a todos. Estoy ebrio. Y contra eso no queda sino descorchar más botellas. Ya tengo las llaves de un departamento, aunque para eso haya tenido que volver a la opción de siempre: tú o yo. Váyanse. Déjenme sus trabajos, sus casas, sus autos, sus mujeres, sus árboles, sus libros (bueno, ésos quizás no). Desalojen. Desalojen señores, no hay nada aquí para ustedes. A tras de la línea que voy a vivir. (Mejía 2004)

El desarrollo de esta técnica permite entablar la relación entre el mundo interior y el exterior. Es la reflexión de un personaje en voz alta y a solas, donde éste argumenta para ser oído, posibilitando el conocimiento de su pensamiento en relación con una situación. Se plantea como un autoanálisis o confesión donde el monólogo y el diálogo pueden combinarse. Por estas directrices "es preciso distinguir entre el flujo de conciencia, el monólogo interior y el soliloquio, según que prepondere el inconsciente, el autoanálisis o la confesión a un destinatario –aunque éste sea imaginario o sea el propio yo receptor–." (Marchese y Forradellas 2000).

El diccionario da como respuesta la entrada soliloquio: "un discurso de una persona consigo misma, como si hablara en voz alta" (Larousse 2010). Respecto a monólogo dice: "Discurso de alguien que reflexiona en voz alta. 2. En teatro, literatura o cine, recurso estilístico que se utiliza para que un personaje muestre sus pensamientos al espectador… Monólogo interior LIT. Técnica narrativa consistente en que un personaje exprese su pensamiento más próximo al inconsciente y previo a cualquier organización lógica" (Larousse, 2010).

En el *Diccionario de Retórica y Poética* "el monólogo interior o el soliloquio pueden ofrecer la impresión de ser producidos por una conciencia ambigua, de opinión difusa, que parece dueña, simultáneamente, de perspectivas y de criterios diversos y hasta opuestos, que alternan y dialogan y litigan entre sí. Se trata de un relato dialógico, que se produce sin la vigilancia de una conciencia unificadora" (Beristáin 1997). Además de la diferencia entre narrar sin receptor, los signos de puntuación determinaran si la intervención del personaje es soliloquio o monólogo, esas marcas señalan organización discursiva.

En *Hombre al agua* es el mismo personaje el que discurre y desarrolla su reflexión; es decir, se convierte en oyente de su propio discurso. Conserva totalmente la estructura sintáctica y

los signos de puntuación, así se determina la técnica del soliloquio, apoyada con el monologo interior por el acercamiento en algunas partes al flujo de conciencia al ser "el monólogo interior una forma de autoanálisis del personaje, en cuya vida interior se nos introduce directamente: la aparición del inconsciente, la yuxtaposición de pensamientos íntimos desembrados –según la técnica del Ulises de Joyce– representa, por decirlo de alguna forma, la forma extrema del monólogo interior, lo que se llama stream of consciousness" (Marchese y Forradellas 2000).

El soliloquio se caracteriza por dirigirse a un tú, interpelando directamente al receptor para que comprenda la problemática mediante una estructuración lógica, así formalmente se diferencia del monólogo. Hay señales de congruencia que apoyan la participación del narratario, necesario para cumplirse la finalidad del recurso, como el trabajo de reconstrucción temporal que este debe hacer o la congruencia del discurso: "Momento. ¿Qué tenemos aquí? Mis vecinos saliendo en comité a recabar firmas de apoyo a su queja después de trabajar ocho, doce horas. Su entrega me conmueve… Cuento esto porque de ahí me vino la idea que guio mi vida durante los inicios de este año…" (Mejía, 2004).

Está contando algo y todo acto de comunicación que esté centrado en la función referencial tiene como principal interés la denotación o la idea deseosa de transmitir mensajes con claridad. Los problemas que van suscitando las acciones de los personajes se aprecian desde la perspectiva de este personaje principal que cumple el papel de héroe al poner solución a los problemas, en forma estos de funciones cardinales. Por ejemplo, el primer problema de Urbina planteado al narratario es no tener empleo, a partir de ahí habrá una secuencia que abarca las cuestiones en torno a conseguir uno y a partir de esa idea las situaciones alrededor de su vida en el camino para conseguir uno se cruzan con otras secuencias surgidas de las otras funciones cardinales:

> Alzo un poco la cabeza y veo que su boca me está diciendo algo desde las alturas, y no logro oírle. Sólo veo sus piernas cruzadas y su calzoncito blanco. Tiene un filo de mugre. Comienzo a escalarla para poder escuchar sus valiosas preguntas, pero me resbalo por su zapato una y otra vez. Clavo entonces las uñas y avanzo por sus medias, el olor de alguien que ha estado transpirando en su asiento todo el

día. Debo aguantar el olor si quiero ese trabajo. Porque estoy seguro de que me está ofreciendo uno, aunque no logre escucharla…

-Y éste es el teléfono. Llame mañana mismo. Eso es todo. (Mejía 2004)

El héroe mexicano contemporáneo de clase media no podía tener otra actitud ante las situaciones. Necesita apoyar su discurso de personajes históricos que le refieren contextos específicos, "pertenece a una estirpe de seres dolientes y agraviados. Es un ser extremadamente sensible, temeroso, recelosos y susceptible" (Bartra 2014). Si no fuera de alguna forma sensible y culto no podría percibir la particularidad de las situaciones que le rodean. Permanece en muchas de ellas ajeno, como observador y participe de sus acciones.

Cada secuencia se suma al conjunto ideológico manifestado en la obra, que recuerda "la mitología de las diversas facetas o máscaras del mexicano, ser singular en el que se contrapuntean la ferocidad y la misantropía, la burla y el estoicismo, el capricho y la pereza, la bestialidad y la falta de aspiraciones" (Bartra 2014). Por su condición de mexicano Urbina busca la forma más fácil de sobrevivir, en realidad no le interesa conseguir empleo, su búsqueda es forzada evidentemente por las convenciones sociales. La pasividad que define a este personaje, ser mexicano, se explica hereditariamente (Historicamente) por tres procesos específicos: la tradición indígena, la conquista y la revolución. Después de estos periodos de grandes transformaciones la modernidad fue abriendo camino a una nueva clase de ser mexicano occidentalizado. Roger Bartra explica que la melancolía aunque tiene sustancia mexicana dentro de la cultura nacional, es un sentimiento compartido por occidente:

> La historia de la melancolía tiene muchas vertientes… Una nos lleva a la tragedia de la caída…: el alma sufre angustias y tristezas inauditas que lo enloquecen, por culpa de antiguos pecados. La otra conduce al drama del héroe o del genio que debe cargar con la pesada carga de la melancolía a cambio de la lucidez con que puede mirar al mundo y crear: es el terrible precio del conocimiento y del poder. Ambas vertientes se expresan en la cultura mexicana moderna. (Bartra 2014)

Por otra parte, tenemos la pasividad muy arraigada a la imagen del campesino y su relación con el tiempo. Tal característica cultural se comparte por ejemplo con la tradición de los pueblos asiáticos, "esta peculiaridad es, para Ramos, un fenómeno trascendente que no se explica

por los siglos de dominación colonial: “No creemos que la pasividad del indio sea exclusivamente un resultado de la esclavitud en que cayó al ser conquistado. Se dejó conquistar tal vez porque ya su espíritu estaba dispuesto a la pasividad” (Bartra 2014).

A continuación se presenta el fragmento de una entrevista hecha a Fabrizio Mejía durante las jornadas de una feria del libro en Francia donde presentó *Hombre al agua* traducida al francés. El tema de la pregunta es precisamente sobre el personaje protagonista y lo que representa:

> *A lo largo de la novela, Urbina recuerda momentos del pasado, y al final, quema su chaqueta como para borrar este pasado, olvidar y seguir adelante. ¿La memoria es un tema importante en tu obra?*
>
> Sí, la memoria, el tiempo como opuestos a la Historia; ésa sería la idea: lo que conocemos como Historia es una secuencia de datos, y la memoria es justamente lo contrario, es un anacronismo, es para atrás, o en pedazos.
>
> Pienso el peso de los años como probabilidad a la explicación de las frustraciones de Urbina, quien a pesar de saberse en la necesidad de actuar deja que el tiempo pase y la lentitud con que el personaje circula por las narraciones hace sentir el peso del dolor intermitente del mismo…
>
> Creo que no es resignación, es estoicismo. La resignación sería una cosa de origen católico: aguantar todo, porque algún día vendrá el plan divino de la salvación. Lo estoico tiene que ver con la frase de Epícteto que dice que nada está bajo tu control, ni la muerte ni la vida, ni la enfermedad, ni el orgullo, ni la vergüenza, lo único que está bajo tu control es lo que tú puedes pensar sobre eso. El personaje de Urbina es estoico en este sentido, es un tipo que no está esperando la salvación; si tú te fijas, en la novela no hay futuro, no hay ninguno tipo de futuro, es puro presente y supervivencia. Pablo Urbina piensa las cosas de determinada manera y así soporta la realidad, la repiensa, se ríe de ella, la cuenta, y entonces, hace caso estrictamente al estoicismo. Un personaje que pensara en la salvación sería un personaje que piensa en el futuro, y eso para mi generación está vedado, la última

> generación que pensó en el futuro acabaron haciendo la revolución con todas las consecuencias que todo eso trajo... (2009)

2.5.2 AMISTAD

El narrador nunca evidencia el nombre del personaje protagonista, se conoce gracias a las intervenciones dialógicas de sus amigos Paula y David. Las partes donde se habla de ellos o aparecen como agentes, descubre la forma como Urbina los percibe. A pesar de ser personas frecuentes en su vida, hacia las que hay una cercanía en muchos aspectos, su presencia involucra la idea del otro dentro de la dinámica por sobrevivir:

> En ese tiempo pensaba que la verdadera razón por la que yo no tenía empleo era porque había demasiada gente solicitando el que me correspondía… El hecho es que si tan solo uno de ésos se fuera de la ciudad yo podría quedarme con su empleo… Pero Paula tiene ese empleo, que probablemente es el que me corresponde… Si yo pudiera echarla de la ciudad, podría quedarme con su empleo y su departamento. Al menos, ése fue mi cálculo. (Mejía 2004)

De esa forma nos introduce a su única y mejor amiga, presentando un concepto que el personaje irá desarrollando a lo largo del relato: "chingar", acto donde reiteradamente la postura moralmente correcta radica en un juego con el otro, dicho juego se basa en simular estados de ánimo, intereses y acciones: "Pero Paula tiene ese empleo, que probablemente es el que me corresponde… Si yo pudiera echarla de la ciudad, podría quedarme con su empleo y su departamento" (Mejía, 2004, 14). La palabra como tal no aparece en la narración pero está implícita en las acciones de Urbina, que recordemos, representa la actividad y actitud mexicana. La connotación de chingar es muy amplia y tiene aplicaciones varias:

> En México los significados de la palabra son innumerables. Es una voz mágica. Basta un cambio de tono, una inflexión apenas, para que el sentido varíe. Hay tantos matices como entonaciones: tantos significados como sentimientos. Se puede ser un chingón, un Gran Chingón (en los negocios, en la política, en el crimen, con las mujeres), un chingaquedito (silencioso, disimulado, urdiendo tramas en la sombra, avanzando cauto para dar el mazazo), un chingoncito. Pero la pluralidad de significaciones no impide que la idea de agresión –en todos sus

> grados, desde el simple de incomodar, picar, zaherir, hasta el de violar, desgarrar y matar- se presenta siempre como significado último. El verbo denota violencia, salir de sí mismo y penetrar por la fuerza a otro. Y también, herir, rasgar, violar –cuerpos, almas, objetos-, destruir. (Paz 1973)

Este por demás verbo, resume las ocasiones en que podemos perjudicar al otro para beneficio propio. Desde el inicio quiere "chingarse" a su amiga. La reflexión sobre el valor de la amistad va en ese sentido, ¿por qué la solución inmediata es aprovecharse de su amiga pese a necesitarla a un nivel más espiritual? No en vano es la primera a quien avisa que tiene trabajo, es la primera a quien le pide ayuda y cuando regresa a la ciudad acude por hospedaje a su casa. Además ella es la única con una descripción física aproximada:

> A pesar de que es una mujer en apariencia armada con miembros de cuerpos ajenos, al final, es torpemente encantadora. Y eso me pone peor: ¿cómo guardarle rencor a la belleza? Quizás sea más fácil porque es un rencor profundo. No es sub-bello, como yo. Creo que por eso –por nuestra diferencia insalvable- he ido cediendo a ser su mejor amigo. Probó ser una fatalidad: yo le presenté a David, con quien, alguna vez, estuvo a punto de casarse. (Mejía 2004)

Siempre se observa preocupada por encontrar el amor. Sus quejas van encaminadas al menosprecio de los hombres con los que ha tenido alguna relación, aun así, se va a Austria a seguir a un hombre que conoció en la playa. Motivo para que Urbina se quede su departamento, pero cuando Paula regresa decepcionada de Europa, Urbina debe buscar un nuevo departamento, gracias a lo cual se desarrolla parte de la trama.

Es muy insegura y lo refleja en las constantes preguntas sobre si está pensando o actuando correctamente. Esa inseguridad se termina cuando tiene un hijo. Ese es el gran momento de transformación psicológica, dando por terminada su búsqueda, emancipándose de algo que la oprimía. Su carácter evidentemente cambia y es perceptible únicamente gracias a los diálogos de una escena con Urbina en la que ya es madre: "Se hizo un extraño silencio. Paula había cambiado: ya no movía las manos, histérica. Ahora era parsimoniosa, solemne, un tanto aburrida. La maternidad no podría ser de otra forma. ¿Quién ha oído de una maternidad eufórica?" (Mejía 2004).

David, con menos apariciones que Paula, maneja, al igual que Urbina el tono irónico, sarcastico y burlón en los pocos diálogos de los que participa: "-¿Ahora va a arruinarle la vida a un europeo? No sabía que su talento fuera global-…" (Mejía 2004). Pese a que los tres son amigos David guarda rencor y antipatía a Paula por momentos pasados, eso también hace que la dinámica cuando están juntos sea de mucha sinceridad, no filtrada por la amabilidad, pero necesaria para aclarar la situación de cada uno e influir en la mejora, en el progreso.

2.5.3 FAMILIA

Esta vertiente tocada en la trama de la historia es triste. No es una problemática que busque solución, como el amor o el desempleo, pero influye en el presente cuando Urbina recuerda en forma de analepsis los momentos pasados ha vivido con sus padres. Las partes que narra demuestran cómo fue una persona confeccionándose moral, ética y psicológicamente a partir de situaciones específicas, acompañadas de la narración sobre sucesos reales como el terremoto de 1985:

> Mi madre me miró atravesándome. Luego, dando un aplauso, propuso:
>
> -Extendamos primero la alfombra.
>
> La cargué con esfuerzo hasta una pared y desde ahí la deslicé. A la mitad del camino, el departamento se terminó. Para extenderla habría que romper la pared y dejar que colgara desde el tercer piso hacia abajo. La alfombra quedó, así, enrollada en uno de sus lados…
>
> Unos días después ocurrió el terremoto… Mi madre ya estaba en camino a su trabajo en el consultorio del dentista, así que nadie me vio tratando de caminar –a uno le da por desplazarse, aunque no sepa hacia dónde- y desplomarme, mientras me asía de un sillón… Jamás me di cuenta cuando la pared de la ventana se vino abajo entera. Fue hasta que el polvo se asentó que pude verlo: la alfombra, por primera vez, se había desenrollado y colgaba del tercer piso, como una lengua exhausta. La ciudad nos daba así un departamento donde cabía todo. (Mejía 2004)

Con este recurso narra brevemente, a pedazos, la historia de su madre y de su padre como pareja. La constante es la lejanía entre ellos, por lo tanto, para Urbina no debe ser extraño el

fracaso en las relaciones de pareja pero definitivamente cree en el amor. Por otra parte el principal problema en el matrimonio es el dinero. El padre es representante artístico de inventores, un "agente innovador" (Mejía 2004), según sus palabras, y en la insistencia por promover los inventos de otros casi no estaba en casa durante la infancia de su hijo único. Su madre sobrellevaba las situaciones reflejando a través del lenguaje la sinceridad de su pensar, tal vez porque ella siempre debió ver con realidad la vida que se desenvuelve en la ciudad vivida individualmente:

> Ella tenía un tumor dentro de la cabeza que creció como un hongo y comenzó a tener estos recuerdos del viaje que la llevaron, sin retorno, a la ciudad. El tumor presionaba justo sobre las conexiones de ese recuerdo y lo avivaba como si estuviera pasando… Sin estar en coma, su memoria se le paró detrás de los párpados y la obligó a atender a sus gestos, a los de ese viaje, de cuyos detalles sólo podía escapar muriéndose… El tumor avanzó siguiendo los itinerarios del viaje y mi madre murió en el instante en que bajó los escalones del tren con las maletas en ambas manos y tomó una profunda bocanada de aire nuevo, en lo alto del altiplano, en la ciudad que prometían las películas. Llegó a su destino promisorio en el momento en que el tumor terminó de matarla. (Mejía 2004)

Nuevamente la ciudad aparece como parte del juego funcional, la llegada a la ciudad como el final de la secuencia de viaje de la mama de Urbina. Gracias a esa secuencia, reconstruida por el narrador y por narratario, tienen cabida las secuencias de la vida del narrador. Ante la muerte de la madre, Urbina puede observar el apego desaforado de su padre hacia su madre, aquel insiste en buscar con ayuda de los inventos que conoce la cura al cáncer, como reacción natural a la pronta pérdida. Si ya era natural en él buscar el desapego a lo convencional, accionando su modo de vida a partir de la no convencionalidad, tras la pérdida de su pareja una especie de melancolía se apodera de su pensar, se nota distante, en el no lugar. Así como ejemplo de esta configuración psicológica su primera aparición en el relato:

> Cuando mi padre sale del baño, está terminando una frase, pero ya no es algo que pueda entenderle. Sólo le sonrío. Él me mira en dirección al flogisto que he dejado sobre la mesa del comedor.

-Eso nunca funcionará- declara muy serio.

-Claro que no. Es un juguete.

-No lo es- me mira fijamente entrecerrando los ojos-.Le falta un rodillo. Yo sé dónde conseguir un repuesto. Te llevaré al rato…

Como regresando de una distracción momentánea mi padre dijo al aire al verme mirando su fotografía de bodas:

-Tu madre siempre quiso un gato.

-¿Ah, sí?

-Sí. Nunca se lo compré.

-¿Por qué?

-Era alérgica. Pero siempre lo quiso. (Mejía 2004)

De él Urbina hereda la vida deambulando como soñador, esperando iniciativa de la vida que pese a las complicaciones emocionales y sociales, no deja de hacer que en el transcurrir diegético de estos dos personajes aparezcan elementos que motivan su reflexión y ocupan parte del trabajo al que se dedican, como las personas y sus trabajos en Urbina o los inventos para su padre: "Ahora sé que el desbalance entre las siempre altas expectativas de mi padre y el realismo amargo de mi madre me llevó a mirar la vida como un vuelo en un globo que se comienza a incendiar justo cuando te estabas admirando de estar en él. Por eso puedo vivir aquí" (Mejía 2004).

2.5.4 AMOR

Es preciso entender al amor como una actividad social, uno de los ejes y desviaciones conformantes de la personalidad externa e interior para aproximarse a los resultados de su influencia en la estructura narrativa. El amor se dice es una forma de locura aceptada socialmente. Su peso sobre nuestras vidas guía la conducta con un rango preciso de justificaciones y valores al comportamiento.

Luisa como personaje no habla mucho, a pesar de ser el agente en el que el personaje principal justifica, sin decirlo abiertamente, su depresión y muchas de las situaciones representadas a lo largo de todo el relato. Es por un dialogo con ella que conocemos el nombre de Urbina: Pablo. Sus amigos le dicen Urbina y él al ser el narrador no se autonombra en ningún momento. Ella le regala la chamarra que más adelante lo ata a su recuerdo, lo apega a ella y solo incendiándola podrá superar la pérdida del amor:

> -Oye, te regalé esa chamarra para la nevada que, dices, vendrá; no para que te mueras con ella puesta.
>
> -La traigo para recordarte.
>
> -¿Me estás diciendo mugrosa? (Mejía, 2004)

Observemos el tono de las intervenciones de este personaje, el discurso expuesto es a partir de la perspectiva de Urbina, eso implica que la selección de escenas son claves para la reconstrucción del tiempo de la historia además de la perspectiva mostrada. Las pocas escenas donde Luisa aparece, su nombre es el que más apariciones textuales tiene, circulan en pasado y presente para causar el efecto de presencia en el narratario:

> La idea del mar es uno de nuestros clásicos. Hartos de vivir en una ciudad que no tiene ríos a cielo abierto que la crucen, planeamos hace poco más de dos años, unas vacaciones en el mar. Estábamos tan eufóricos de ir que, mientras esperábamos a que se hicieran los arreglos para subirnos a un avión, Luisa me tomó una mañana de la mano y me obligó a subir a la azotea del edificio.
>
> -Mira- me dijo satisfecha.
>
> Todo lo que podía verse era un enorme plástico azul movido por el viento. Abajo se cobijaban del sol vendedores ambulantes que ofertaban a gritos despertadores chinos. El plástico de un azul intenso se agitaba con violencia como en forma de olas.
>
> -Mira el mar- sonrió, señalando el fondo azul.

> Fui por la cámara y le tomé una foto a Luisa con el fondo azul ondeando como una marea…
>
> Justo ahora subo a la misma azotea… miro hacia la calle y noto que el plástico azul ya no está. Me paralizo…
>
> -El mar, Luisa. Ya no está el mar- Le grito escandalizado
>
> -¿Qué mar?-pegunta distraída… (Mejía 2004)

Esta es la escena más cercana a la función social del enamoramiento, la pareja en situaciones especiales que significan y se comparten solo entre ellos. De nuevo el simbolismo de un elemento, como la chamarra, representa el estado de la relación. En este caso el mar falso actúa señalando el estado de las cosas. Poco a poco la relación se aleja del ideal para terminar por clavar un estado emocional en el personaje principal que no tenía anclaje a ningún eje de la vida sino era a través de Luisa y cuando ella lo deja, la chamarra ocupa su lugar.

2.5.5 LOS PERSONAJES METADIEGÉTICOS

Las principales metadiégesis, por extensión y contenido, son sobre tres personajes que existieron en el plano de realidad del lector y forman parte de la historia de México. No son populares como Hernán Cortés o Porfirio Díaz, pero eso no los deja de hacer relevantes para incorporarlos al proceso histórico específico del país. Cada uno representa y justifica a través de su actividad el titulo capitular, es decir, cada personaje realizó una actividad que a nivel social tuvo que ver con el agua, el aire, y el fuego.

2.5.5.1 ENRICO MARTÍNEZ

No es un personaje situado en los libros de historia más usados, no hay extensas biografías, no es común que personas ajenas al profundo estudio histórico mexicano sepan de él y de su papel en el cambio del México indígena como espacio construido con unos ideales al México conquistado construido con dispares ambiciones. Sin embargo hay un monumento situado a un costado del Zócalo capitalino que lo relaciona con el nivel alcanzado por las aguas en esa zona de la ciudad.

En esta historia metadiegética hay focalización externa al tratarse de un relato restringido por el propio narrador, quien goza de la libertad de elegir los puntos en el tiempo y en el espacio

desde lo que ha de narrar. Urbina se convierte en el evidente narrador de una historia de la que no es participante. Decide además no tener acceso a las mentes figurales, por lo tanto la intención de la voz que narra es mostrar narrando, escenas claves para que el narratario, sino conoce esa parte de la historia de México, se forme una idea de lo sucedido, pero a través del uso del recurso del travestimiento:

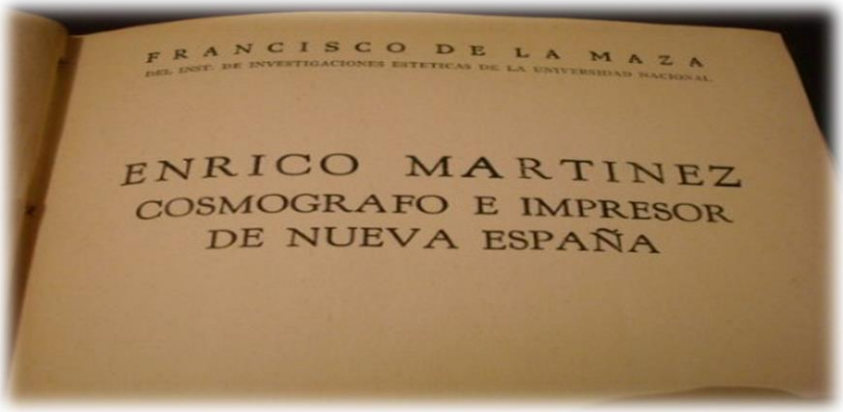
> Cada ciertos años algún virrey recordaba a Enrico Martínez y lo mandaba a traer. En enero de 1630, su obra fue retomada por tercera vez en veintitrés años. Más impuestos al vino financiaron este nuevo esfuerzo por combatir al lago… Ante la desgracia de seis largos años, el poniente español y el oriente indígena perdieron toda línea divisoria y se mezclaron para tratar de que la ciudad de ambos no muriera ahogada. (Mejía 73)

Efectivamente Heinrich Martin (1550-1632) fungió como cosmógrafo[21] del rey Felipe III, además fue intérprete del Santo Oficio, ingeniero e impresor. Llegó a la Nueva España en 1590 con el gobierno del virrey Don Luis de Velasco para estudiar la cosmovisión indígena respecto a los eclipses y los ciclos solares y lunares. Por el conocimiento que tenía sobre materia hidráulica emprendió, por instrucciones directas de España, soluciones para evitar las inundaciones de lo que fue la zona de Tenochtitlán. Por desgracia sus proyectos basados en el desagüe artificial del lago tuvieron muchos problemas. Se proponía construir un canal que iniciara en Huehuetoca para que drenara el lago de Zumpango e interceptara al río de Cuautitlán, y así dirigir las aguas hacia el río Tula. Con dicha construcción se lograría reducir la constante alimentación que sufría el lago que rodeaba a la entonces Capital Novohispana.

[21] Cosmografía. Parte de la astronomía que estudia los sistemas astronómicos del universo, utilizando nociones elementales de las ciencias matemáticas y físicas (Larousse, 2010).

Tras la gran inundación de 1629, provocada por sus decisiones, fue mandado a la cárcel, para un año después morir con el proyecto en marcha. Los últimos veinticinco años de su vida los concentró en dar solución al problema de las inundaciones en una zona que parecía se empeñaba en demorar el establecimiento de una "falsa ciudad". Su labor representa el esfuerzo y el compromiso con la construcción de un ideal que no llega a formarse en plenitud.

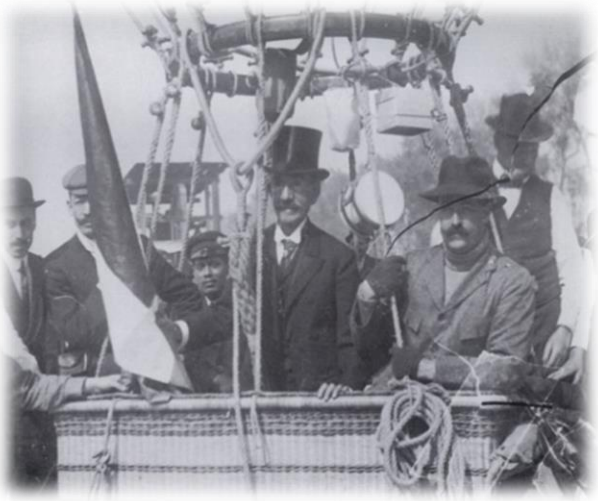
Enrico Martínez también trabajó como intérprete para la Santa Inquisición y a través de ello adquirió una imprenta, interesándose además en la escritura. Existen dos libros que comprueban su trabajo e intereses, ambos en el fondo de bibliotecas de la BUAP. El primero de ellos, escrito por Francisco de la Maza, se titula: *Enrico Martínez, cosmógrafo e impresor de Nueva España*, y trata de la vida y obra de este personaje; el segundo se titula: *Reportorio de los tiempos e historia natural de esta Nueva España*, escrito por el mismo Enrico.



2.5.5.2 JOAQUIN DE LA CANTOLLA Y RICO

Al igual que en la metadiégesis de Enrico Martínez tenemos focalización externa. El narrador extradiegético cuenta la historia de otro personaje histórico a partir del elemento aire como justificación a la práctica pionera en la construcción de globos aerostáticos en el México de Porfirio Díaz. Hablamos de Joaquín de la Cantolla y Rico, quien nace en 1839 y muere de un derrame cerebral en 1914. Las fechas de su vida y muerte adelantan el contexto social y político de México a finales del siglo XIX y principios del XX a través de la planteada postura irónica del narrador:

> Cuando Cantolla convalecía en el hospital militar, sus compañeros de clase vieron llegar desde lo alto del Castillo de Chapultepec al ejército norteamericano. Resistieron lo que se pudo y, una vez derrotados, se suicidaron… Fueron los Niños Héroes, que ahora tienen monumentos en forma de espárragos, calles con sus nombres en las que hay decenas de restaurantes aletargados y una conmemoración anual. Pero a los aztecas tal proeza ya se les había ocurrido mucho antes: en la capa debajo de la tierra del castillo de Chapultepec donde resistieron hasta la muerte aquellos jóvenes cadetes del Colegio Militar, hay osamentas de otros jóvenes guerreros que eran arrojados con banderines tricolores para celebrar la salida de las siete cuevas que dio origen a Tenochtitlán.
>
> No, si aquí, aunque seas niño y héroe, nunca eres el primero. (Mejía 2004)



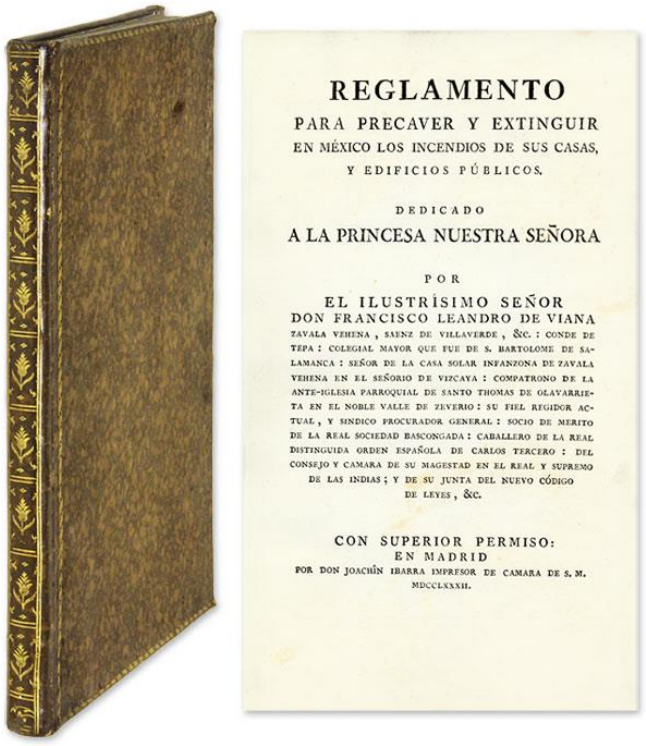
Expuesto como un ser animado y excéntrico en diferentes fuentes, incluyendo *Hombre al agua*, Cantolla sufrió la necesidad de llevar hasta el límite de sus esfuerzos el novedoso plan de otorgar a México la actualidad aeronáutica como resultados de la visita de extranjeros cordialmente aceptados por el gobierno de esa época. Construyó tres globos aerostáticos: El Moctezuma I, Moctezuma II y el Vulcano. Cada uno tiene una historia de tragedia y popularidad muy relacionada con las fiestas populares celebradas en la capital mexicana, donde la gente se aglomeraba emocionada por un suceso extraordinario. Finalmente su último vuelo lo llevó a la muerte, pero por el atrevimiento de luchar compartiendo sus proyectos es recordado en el mural "Sueño de una tarde dominical en la Alameda central" de Diego Rivera, así como en el mural "La conquista del aire por el hombre" de Juan O´Gorman:

> Mitad héroe mitad científico visionario, el telegrafista obtuvo renombre y llegó al santoral de Historia: Diego Rivera lo pintó en su mural de la Alameda como un Hombre larguirucho, con un sombrero de copa y bigote a lo Dalí. Detrás de la muerte, del propio Rivera de niño, y de Frida Khalo, el telegrafista aparece soñándose en su globo con una bandera nacional en la mano. (Mejía 2004)

2.5.5.3 FRANCISCO DE VIANA

El relato sobre una parte de la vida de Francisco de Viana redondea señalando el contexto del último capítulo de la novela alegorizado por el elemento fuego. Este personaje es difícil de rastrear con exactitud a diferencia de los anteriores, sin embargo se encuentran referencias a él

como Conde de Tepa, oidor y promotor de la Bascongada[22]. A parte de estos datos, lo más común es encontrar, como precisamente se narra en la novela, referencia al manual, mencionado anteriormente, escrito idealmente con la idea de sentar las bases para evitar los incendios en la Nueva España a partir de un largo proceso de investigación hecha por el personaje.



REGLAMENTO
PARA PRECAVER Y EXTINGUIR
EN MÉXICO LOS INCENDIOS DE SUS CASAS,
Y EDIFICIOS PÚBLICOS.

DEDICADO
A LA PRINCESA NUESTRA SEÑORA

POR
EL ILUSTRÍSIMO SEÑOR
DON FRANCISCO LEANDRO DE VIANA
ZAVALA VEHENA, SAENZ DE VILLAVERDE, &c. : CONDE DE TEPA : COLEGIAL MAYOR QUE FUE DE S. BARTOLOME DE SALAMANCA : SEÑOR DE LA CASA SOLAR INFANZONA DE ZAVALA VEHENA EN EL SEÑORIO DE VIZCAYA : COMPATRONO DE LA ANTE-IGLESIA PARROQUIAL DE SANTO THOMAS DE OLAVARRIETA EN EL NOBLE VALLE DE ZEVERIO : SU FIEL RIGIDOR ACTUAL, Y SINDICO PROCURADOR GENERAL : SOCIO DE MERITO DE LA REAL SOCIEDAD BASCONGADA : CABALLERO DE LA REAL DISTINGUIDA ORDEN ESPAÑOLA DE CARLOS TERCERO : DEL CONSEJO Y CAMARA DE SU MAGESTAD EN EL REAL Y SUPREMO DE LAS INDIAS ; Y DE SU JUNTA DEL NUEVO CÓDIGO DE LEYES, &c.

CON SUPERIOR PERMISO:
EN MADRID
POR DON JOACHÍN IBARRA IMPRESOR DE CAMARA DE S. M.
MDCCLXXXII.

A la par que su investigación se desarrollaba, De Viana plantea sus pensamientos dentro de una ensoñación amorosa no correspondida hacia Luisa de Borbón. Como se observa en la imagen, el reglamento fue dedicado a la princesa quien nunca recibió o quiso recibir formalmente, dentro de la metadiégesis de *Hombre al agua*, a De Viana para complacer las peticiones de este quien imaginaba que "La conversación que nunca tuvo con Luisa habría sido sobre incendios, pues ése era el tema que le llevaba de regreso a España, pero habría sido ocasión también, de alguna mirada entre juegos de palabras sobre "ardores" y "flamas", un roce, una sonrisa con la que De Viana hubiera regresado satisfecho a México. Con los descubrimientos que Francisco de Viana había hecho, se podía construir una charla más que condimentada con la princesa…" (Mejía 2004).

[22] En el libro: *Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del País*.

Los personajes de las metadiégesis comparten entre ellos y con los personajes de las diégesis la obsesión como característica de su carácter y pasión, así sus acciones se encaminan siempre a concluir sus proyectos sin importar la forma y cantidad de las personas afectadas por ello, incluso ellos mismos mueren sin alcanzar la felicidad en forma de plenitud visible en un proyecto personal, que curiosamente siempre necesita la ayuda de otros con algún poder, material y subjetivo, indispensable y ajeno a los creadores primeros. Urbina refiere a estos personajes porque le significan en un tiempo y en un espacio, una actividad social específica vivida, o más bien sufrida por él. La única obsesión aparente en Urbina, buscada por la constante referencia que él mismo apunta de los personajes cuyas historias narra, es Luisa, de la que se logra desprender sin llegar a la muerte como le sucede a sus personajes históricos. Por eso cobran importancia, el final trágico de sus historias le sirven de lección para no terminar de la misma forma.

2.6 INTERTEXTUALIDAD

No se puede saber la fuente de documentación del autor con respecto a las historia de Enrico, de Cantolla, de Adamo Boari y de Francisco de Viana, pero investigando un poco se descubre su realidad e importancia histórica y lo que resulta el elemento ficcional es la forma de contarlo, por ello, es el plano de la expresión, o sea del relato, lo que es ficción, el plano del contenido, la historia, es un híbrido muy apoyado de la crónica de acontecimientos en México, narrado a partir de un personaje histórico motivado, real para el espacio y el tiempo del narratario, quien debe activar mecanismos intertextuales de lectura para completar el sentido de la novela como una crónica ficcionalizada que apuesta por su literariedad al evidenciar conceptos que necesitan una lectura especial, una relectura, o en su defecto, propiciar la investigación del narratario para comprobar el origen cultural veraz de los sucesos narrados en el tercer nivel dentro de la estructura.

La base para estudiar este recurso transtextual es la teoría propuesta por Genette, iniciada en su texto *Palimsestos*, y continuada por Luz Aurora Pimentel y muchos otros teóricos del arte literario. Para aclarar los tipos de transtextualidad que hacen presencia en *Hombre al agua*, hay que hacer consideraciones en torno a la experiencia transtextual evocada en el narratario (el ideal sería experimentar y comprobar el resultado del texto en distintos narratarios para saber el alcance cultural tanto de la novela como de sus lectores) durante y después de la lectura. Si nos

concentramos en la práctica intertextual, nos cuestionaremos sobre las referencias que debemos tener presentes al momento de conectar la lectura con otros textos. Así montamos esta postura, ubicando relaciones entre un texto A, que sería la novela *Hombre al agua*, y un texto B, que en su mayoría no se trata de un texto específico, sino de personajes históricos, espacios y de acontecimientos extraídos de la realidad.

La pertinencia de aceptar como lector un texto que contiene varios géneros y estructuras narrativas y conceptuales diferentes, se justifica a partir del concepto de intertextulidad, que a su vez se conformó gracias a la propuesta de los géneros intercalados. Ambos términos se originan en la teoría de Mijaíl Bajtin[23] sobre la intersubetividad. A partir de esto es Julia Kristeva[24] quien establece y da nombre a una nueva forma de ver el particular fenómeno literario y social.

[23] Ensayista, crítico y teórico de la literatura. Ruso, nacido en Orel en 1895 y fallecido en Moscú en 1975. Durante algún tiempo firmó sus obras con el pseudónimo de Voloshinov. Estudioso y difusor de la teoría de la enunciación –que constituye el eje en torno al cual se articulan todas sus propuestas teóricas-… Su irrupción en el panorama literario ruso tuvo lugar en 1929, a raíz de la aparición de su importante monografía sobre la obra de Fiódor Dostoievsky. Se trata de un riguroso análisis titulado Problemas de la poética de Dostoievsky… Bajtin establece una clara relación entre la obra narrativa del escritor moscovita y los géneros literarios populares, relación manifiesta sobre todo en el carácter dialogístico de las novelas de Dostoievsky, en las que la ideología de autor y las de sus distintos personajes se ofrecen en igualdad de condiciones, sin mostrar formalmente el predominio de unas sobre otras… El siguiente paso en la investigación literaria de Mijaíl Bajtin pasará por relacionar este motivo de la risa (con todos sus elementos adyacentes: burla, parodia, etc.) con la subversión de los valores establecidos. Estas ideas de Bajtin, sumadas a su condición de revisor de la ortodoxia formalista, provocaron que buena parte de su obra fuera silenciada durante el periodo de mayor rigor estalinista. En *Estética y teoría de la novela* (1956) quedó definitivamente plasmada su teoría de la enunciación. Sin embargo, tiempo atrás ya venía trabajando en otra de sus obras mayores, un estudio acerca de sus preocupaciones sobre la risa, el carnaval y la literatura popular, ahora estudiadas a través de la producción literaria del autor francés Rabelais. Este ensayo, titulado *La obra de Rabelais y la cultura poplar. Risa, carnaval y fiesta en la tradición medieval y renacentista*, vio la luz en 1965. Otra de sus obras se titula, *Preguntas sobre literatura* (1970). A todas ellas hay que añadir la obra en la que se muestra más claramente antiformalista, El marxismo y la filosofía del lenguaje, obra a la que se da cada vez mayor importancia en sociología y psicología, así como en otras análogas, como en el análisis del discurso. (Fuente completa: www.mcnbiografias.com).

[24] Nació en Bulgaria en 1941. En 1965 se trasladó a Francia, en donde asistió a uno de los cursos de Roland Barthes. Kristeva formaba parte del grupo de la revista *Tel Quel*, revista que reunía a especialistas e intelectuales de varios campos de investigación y en donde se retomaban los conceptos de Saussure acerca de la semiología. En 1967 Kristeva publicó una reseña en la revista *Critique* en donde presentó las teorías de Mijaíl Bajtín y recuperó los conceptos de *polifonía* y *dialogismo*. Julia Kristeva y Roland Barthes colaboran con la construcción de la llamada línea Semiótica de la Significación. En este marco, no importa tato la comunicación como la producción del sentido, lo que implica revisar el supuesto del texto como producción. En *Para una semiología de los paragramas* Kristeva retoma el concepto de *paragrama* de Ferdinand de Saussure (en el cual discute la linealidad del significante) y trabaja sobre la tesis de superficies significantes. En éstas, el texto se puede leer en múltiples sentidos, proponiendo entonces pensar al texto (y al lenguaje poético) como un paragrama, como una superficie textual donde se inscriben múltiples discursividades. También asegura que el texto no tiene individualidad sino que es por definición intertextual. Esto implica que la naturaleza composicional, la ontología del texto, es plural (Fuente completa: unlfhucsemiotica.blogspot.mx).

> El estudio teórico y empírico de los géneros de la prosa y, especialmente del género novelesco en su desarrollo europeo ocupó largamente el pensamiento de Bajtín y formó parte de la creación de una poética sociohistórica como zona importante del gran proyecto translingüístico. En esta dirección la teoría bajttiniana se emparienta con una sociología de los géneros literarios cuyo objetivo es el reconocimiento de la función social particular que desempeñan ciertos géneros literarios que articulan evaluaciones socioideológicas. Los diferentes géneros pueden, en situaciones históricas particulares, mostrar visiones del mundo que expresan u oponen intereses forjados en las clases sociales y las crisis que enfrentan dichos sistemas. Bajtín abrirá, junto con Lukács, la sociología de los géneros literarios y, en particular, la sociología de la novela, que ha tenido gran desarrollo a lo largo del siglo XX, vinculada principalmente al pensamiento marxista y a una estética materialista, que ha dado pensadores de la talla de Adorno y de Benjamin y más recientemente, Raymond Williams, Terry Eagleton, Roger Escarpit, Pierre Macheray o Frederic Jameson. (Arán 2006)

Tanto el relato histórico como el ficcional ocupan el elemento narrativo para llegar a ser. Por ello la narratología es de las mejores herramientas para comprenderlos. A partir de observar las referencias que utiliza el narrador, descubrimos principalmente su postura frente al mundo narrado y consecuente a eso la ideología expuesta en la novela por su autor. Por ejemplo, cada personaje histórico cuyo nombre real aparece en la novela, como Enrico Martínez, Cantolla, Porfirio Díaz, Lázaro Cárdenas, Francisco de Viana o Hernán Cortes, especifica un contexto socio-cultural de México en un espacio y tiempo específico, obligando al narratario o al lector modelo, a buscar ese nombre como una referencia específica aprehendida hace tiempo. En casos específicos como el de Cantolla o el de Enrico, que gozan de poca popularidad, el lector confiará en la novela como documento y evidencia histórica, o dudará de su veracidad y googlerá ese hipertexto (cada nombre), y atinará en la nueva perspectiva de la historia de México que le ha sido narrada.

Es complicado delimitar el tipo de transtextualidad utilizada como recurso literario dentro de la narración de la novela, hablando específicamente de las apariciones de estos nombres referenciales en calidad algunos de personaje. Lo más próximo sería hablar de metatextualidad

definida por Genette como "la relación (generalmente denominada comentario) que une un texto a otro que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite sin nombrarlo" (Genette 1989):

> …Es necesario definir ante todo las tres dimensiones del espacio textual en el que van a realizarse las diferentes operaciones de los conjuntos sémicos y de las secuencias poéticas. Esas tres dimensiones son: el sujeto de la escritura, el destinatario y los textos exteriores (tres elementos en el diálogo). El status de la palabra se define entonces: a) horizontalmente: la palabra en el texto pertenece a la vez al sujeto de la escritura y al destinatario, y b) verticalmente: la palabra en el texto está orientada hacia el corpus literario anterior o sincrónico.
>
> Pero, en el universo discursivo del libro, el destinatario está incluido únicamente en calidad de discurso él mismo. Él se fusiona, pues, con ese otro discurso (ese otro libro) con respecto al cual el escritor escribe su propio texto; de manera que el eje horizontal (sujeto-destinatario) y el eje vertical (texto-contexto) coinciden para revelar un hecho mayor: la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee por lo menos otra palabra (texto)… Bajtín es el primero en teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble. (Kristeva 1997)

El recurso transtextual de *Hombre al agua* no se puede delimitar únicamente con referencias a otras obras literarias escritas, hay que aclararlo como un compuesto de textos, en ocasiones orales o de cultura general, que ponen en evidencia la realidad histórica y cultural de un personaje:

> Los habitantes de la ciudad sienten una especie de orgullo retorcido por seguir con vida en un día en que los imecas habrían consumido los pulmones de –digamos- los austriacos.
>
> La región más transparente del aire", le decía Alfonso Reyes… De una forma sutil, Reyes estableció que tenemos menos aire que las demás ciudades… "La región más transparente" sería, cuarenta años después, la ciudad vociferante de Carlos

> Fuentes se resignaría: “aquí nos tocó vivir”. Si hoy hubiera que seguir la tradición, tendría que escribirse sobre la ciudad de Carlos Monsiváis: ya han nacido todos los que tenían que nacer. La ciudad atravesada por líneas de metro con vagones cuyas puertas se cierran como pinzas sobre los cuerpos de los pasajeros –el portafolios, la bolsa, la mochila viajando afuera del vagón-, es una travesía de pieles que, de ir tan juntas pierden sus límites, y el “yo” se disuelve. A ese aire enrarecido habría que encontrarle un nombre: “La región más transpirante. (Mejía 2004)

Es identificable en las metadiégesis el uso del travestimiento, que se desprende de la práctica específicamente hipertextual, donde hay una relación que une un texto B (hipertexto) a un texto A (hipotexto) en el que se injerta de una manera no comentada (Genette 1981). Las metadiégesis de Enrico o de Cantolla son hipertextos por ser derivaciones de textos anteriores ahora transformadas dentro de *Hombre al agua*. Para Genette la clasificación de estos recursos literarios se hace a partir del tipo de relación entre el hipertexto y el hipotexto, ya sea que transformen o imiten. Así el travestimiento transforma un texto noble a través del manejo vulgar del lenguaje en el nuevo discurso.

Por otra parte tenemos a la alusión, “forma indirecta de las relaciones intertextuales, utiliza en el nuevo relato escenas que asemejan o parecen otra de otro texto, para recordarlo con algún fin de efecto estético; también puede escribir nombres que aludan a los personajes originales de otra obra. Se diferencia a una cita o referencia directa” (Pimentel, *Tematología y transtextualidad*). Hay diferentes grados en la alusión, la que tenemos a continuación extraída del capítulo final alude a la biblia y es una alusión textual, que según Luz Aurora Pimentel se define como: “en la que un lexema o grupo de lexemas provenientes de otro texto se asimilan al nuevo texto. Esta forma de alusión está muy cercana a la cita; la única diferencia que las marca es la indirección: la cita declara su origen, la alusión textual lo calla” (*Tematología y transtextualidad*): “No puedo sino buscar el Apocalipsis de San Juan, pero tengo tanta fiebre que no lo encuentro. Leo algo al azar. Es una de esas listas de “Enoc engendró a Esau y Esau engendró a Enoc y entre los dos se engendraron varias veces más”” (Mejía 2004).

2.7 ESTRUCTURA DE LA OBRA

"El relato no hace ver, no imita; la pasión que puede inflamarnos al leer una novela no es la de una "visión" (de hecho, nada vemos), es la del sentido, es decir, de un orden superior de la relación, el cual también posee sus emociones, sus esperanzas, sus amenazas, sus triunfos: "lo que sucede" en el relato no es, desde el punto de vista referencial (real), literalmente nada; "lo que pasa", es sólo el lenguaje, la aventura del lenguaje, cuyo advenimiento nunca deja de ser festejado".

Roland Barthes

El capítulo dos, titulado, El Agua, sobresale por haber sido colocado fuera del orden cronológico en el que sucedieron los hechos que dan forma al relato. Resulta ser la explicación a lo sucedido y da respuesta a las situaciones expuestas en el primer capítulo. Se nos adentra más a la diégesis de Urbina, contiene, además el primer cambio de narrador, y con ello la primera introducción a un metarrelato. Esta distancia, "el espacio metafórico existente entre el narrador y el universo de la historia que narra" (Villanueva 1996), junto con la perspectiva son factores fundamentales para la estructuración narrativa.

A continuación representamos el esquema de los elementos principales de la trama en orden cronológico como apoyo esquemático a lo que se ha venido trabajando a nivel narrativo, estructural, metafórico y alegórico, y relacionado con el tiempo del discurso, es decir de la sucesión textual:

1. Infancia/Vida con los padres/Crecimiento/ familia.
2. Juventud/amistad.
3. Vida de pareja/amor ("El punto de partida del movimiento argumental").
4. Separación de Luisa/Depresión.
5. Búsqueda de casa/Hogar.
6. Búsqueda de trabajo/dinero.
7. Encuentro de trabajo/Errores/desvío de la búsqueda principal/ malas decisiones.
8. Solución de conflictos.
9. Reencuentro con la amistad.
10. Reencuentro consigo mismo/punto que cierra el movimiento argumental.

En términos de frecuencia y perspectiva tenemos una narración singulativa de principio a fin porque el narrador utiliza siempre la perspectiva de un personaje para describir escenas una sola vez dentro del relato y así son los propios personajes los que actúan para los lectores. Formalmente con el uso de este tipo de narración el lector puede apreciar del todo el ser del personaje: lo que dice, siente, piensa, sueña, espera u oculta a niveles interiores y exteriores. Por ejemplo cuando leemos: "En combate, en el agua, boqueando, braceando en una ciudad cuyo río más caudaloso es el desagüe, trato de salir a flote… Todavía soy capaz de pensar mi propia agonía…" (Mejía 2004), el interior del personaje es expuesto a través del uso alegórico del agua, convirtiendo el estado anímico en materia capaz de asumir acciones y resultados.

Respecto a las marcadas líneas: introducción, desarrollo y conclusión, se explican muy bien a través de la división capitular. Así el primer capítulo, tierra, es alegoría del lugar en el que estamos asentados, representa la patria que no es expuesta en este capítulo, y descubre la vida terrena contrapuesta a la vida espiritual a través de la presentación de los personajes y sus personalidades. El segundo capítulo, agua, es junto con el aire de los elementos que menos se pueden controlar, de ahí que la narración comience a dar más saltos al pasado en, como hemos visto, forma de analepsis y metadiégesis en esos capítulos. Uno de los principales recursos para conectar textual y narrativamente los mundos diégeticos es el uso de palabras o frases que terminan o inician la narración:

> "… los funcionario virreinales tuvieron que dejar ahí los bíceps para ganar la carrera a tierra firme.
>
> Alcanzamos tierra firme hasta que llegamos a la escalera… Luisa la sube de prisa.
>
> "… el amor es como las cerraduras de las que uno quiere tener la llave. Todo termina cuando uno recuerda que eran falsas.
>
> -La llave. Debe existir una llave- se decía el padre Calderón y Mexía…" (Mejía 2004)

Finalmente el fuego por su parte, concluirá dando cierre a las problemáticas planteadas, inmediatamente después de la aparición del clímax al principio de este capítulo con la partida de Urbina de la Ciudad. El fuego alegoriza el desprendimiento terrenal, de la zona de confort;

además de la pasión, el entusiasmo y el ardor en forma de renovación personal, por ello es hasta ese final que el personaje principal quema la chamarra, para desprenderse del pasado y resurgir, no como alguien nuevo, pero si como alguien que puede dejar ir emociones, gente y cosas materiales para seguir adelante en el camino que se anda con tranquilidad mental como estado ideal.

2.8 TIEMPO

Se ha insistido en las analepsis como uno de los principales recursos que otorgan literariedad a la novela. También hemos hablado del desfase cronológico que imposibilita una narración en grado 0 al no haber coincidencia temporal entre relato e historia. Por el contrario tenemos un relato en segundo grado y pese a la utilización del recurso in media res, "una fórmula estratégica el discurso narrativo en la cual el relato comienza en un punto medio del tiempo de la historia, provocando luego la retrospección o analepsis" (Villanueva 1996), la relación estructural que esto guarda con el orden capitular de la obra se hace explícita a partir del segundo capítulo.

Por ejemplo a Luisa, el narrador la conoce en 1994, pero en el relato este dato se conoce hasta el capítulo tres, narrado ficcionalmente en 1999. El relato en general comienza en 1998, pero la historia es narrada a partir de 1997, fecha que pertenece al capítulo dos. Estas fechas sirven para darle sentido de realidad al lector, que además debe reconstruir la cronología de lo narrado conforme van apareciendo fechas y momentos de acción.

> Tratándose de un relato verbal, se podría hablar de una triple temporalidad que lo ciñe fatalmente: 1] la del medio verbal que le da vida, tiempo surgido inexorablemente de la linealidad, de la sucesividad del lenguaje; 2] la temporalidad inherente a un discurso que se encarga de narrar -el famoso tiempo del discurso-, y 3] el tiempo representado que in-forma cronológicamente a la mayoría de los relatos –tiempo de la historia. (Pimentel 2001)

Pimentel (1998) diferencia cuatro planos temporales. El gramatical que como se ha dicho es un vaivén entre presente y pasado para causar presencia del narratario en la acción y así alcanzar una narración intercalada donde el narrador alterna entre la narración retrospectiva, que se limita a los acontecimientos ubicados con un tiempo gramatical pasado, a donde entrarían las

analepsis y metadiégesis, y la narración simultánea cuyo fin es dar a conocer el presente de los actos.

Por si la restricción temporal de los personajes a través del uso gramatical fuera poco, el relato está limitado por el tiempo diegético o representado, entendido como el tiempo imaginario con extensiones infinitas que retoman las formas temporales de la realidad para transformarlas en el arte que colabora con el tiempo del discurso, materia textual dispuesta sucesivamente a través de signos que duran exactamente el conjunto de la obra, en este caso la novela de *Hombre al agua,* donde ese tiempo diegético y el tiempo del discurso no coinciden en el sentido cronológico de sucesión comparable a la medida real, es decir, como nosotros percibimos el tiempo, y es que "una de las funciones de la ficción es descubrir y explorar algunas de estas significaciones temporales (aspectos no lineales) que la vivencia cotidiana nivela o hace desaparecer" (Ricoeur 2003).

El tiempo de un relato, cuya particularidad se define gracias al tiempo gramatical que se maneje en la narración, ayuda a definir no solo el presente, pasado o futuro de la historia, aclara los alcances de la narración; es una guía que necesita de una lectura completa para ser entendida. *Hombre al agua* se caracteriza por una discordancia cronológica que finalmente se cuantifica en cuatro años diegéticos cuya extensión textual es de 154 páginas en la edición de formato libro. La duración medible en los hechos de la historia opuestos a dicha extensión textual dan como resultado la velocidad o tempo narrativo. Ese ritmo de la narración al no haber pausas descriptivas que abarquen varias páginas, o por ejemplo, el resumen de su infancia en un par de páginas, hacen concluir que la narración es acelerada y alegóricamente esto representa la vida en la ciudad como algo de poco detalle, las observaciones son rápidas y de pasada, así vive cada citadino, sobretodo de la Ciudad de México, invariablemente, su ciudad.

Los momentos que extienden las escenas en las que Urbina está presente, se dan únicamente cuando divaga en las otras historias, siempre de épocas pasadas. Ahí, el objetivo del narrador no es detener o hacer ralentí en las escenas, el fin es librarse de presenciarlas, desviando su pensamiento del presente, así el pasado, en forma analéptica o metadiegética, irrumpe el relato en curso con función completiva al brindar información de sucesos anteriores al tiempo discursivo (Pimentel 1998):

> Ya han pasado dos años de aquello y no he tenido noticias de Paula… Así son las cosas aquí. En esta ciudad el tiempo se mide en capas de pirámides, catedrales y rascacielos, porque nunca hemos tenido espacio. Una historia de siete siglos, sí, pero unos encima de otros. Nunca se tiene demasiado espacio en una ciudad rodeada por cerros y volcanes que jamás duermen. (Mejía 2004)

Es importante observar la constante del pasado no solo como recapitulación del personaje, también se está narrando, y obligando al narratario a pensar en el pasado de la ciudad, espacio a donde tiene cabida la influencia mutua entre la historia y la ficción a través de la figuración del tiempo, específicamente del tiempo pasado. Por eso el relato de ficción es cuasi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que relata son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector, por eso, se asemejan a acontecimientos pasados, y por eso, la ficción se asemeja a la historia (Ricoeur 2003).

> Los acontecimientos narrados en un relato de ficción son hechos pasados para la *voz narrativa* que en este punto podemos considerar idéntica al autor implicado, es decir, a un disfraz ficticio del autor real. Una voz habla y narra lo que, para ella, ha ocurrido. Entrar en la lectura es incluir en el pacto entre el lector y el autor la creencia de que los acontecimientos referidos por la voz narrativa pertenecen efectivamente al pasado de esta voz. (Ricoeur 2003)

2.9 ESPACIO

Los habitantes de la ciudad de México, a diferencia de otros lugares de la república mexicana, tienen en contra un entorno francamente agresivo debido a que hay un gran conflicto de elementos. En una parte del libro hago mención de los ciclos destructivos. Uno de ellos dice que la tierra contamina al agua. La ciudad, como todos lo sabemos, está construida sobre agua. En otras palabras, está asentada sobre un ciclo destructivo. Otro elemento tremendamente desfavorable es su localización topográfica. La ciudad ideal es aquella que tiene, por así decirlo, cubiertas las espaldas. Debe tener montañas en su parte trasera, lo que le da seguridad y estabilidad, y, al frente ríos. La ciudad de México, por desgracia, está entre montañas, lo que la coloca en un hoyo. Esto crea una sensación de inferioridad y aplastamiento… Por otra parte, al

no tener un frente despejado, carece de horizontes y sus habitantes perciben esto como una falta de futuro y de estímulo a todo tipo de ambiciones. (Navarro 2000)

Después de establecer las circunstancias del narrador en cada capítulo, se desarrolla lo concerniente al espacio del relato, restringido a la perspectiva de ese narrador a partir de establecerse los lugares-escenario en dos dimensiones. Ya se ha hablado de la concatenación entre Urbina, personaje protagonista, y la Ciudad de México, es por tanto válido significar el espacio o los lugares en los que Urbina desarrolla acciones, y que se conectarán en ocasiones, gracias a la narración, con objetos puestos en lugares con importancia histórica y representativos del México, fuera de la ficción. Hablamos de la dimensión espacial de Urbina y de la dimensión espacial de los metarrelatos, cada uno con sus particularidades históricas, siendo además estos últimos los que nos ayudan a justificar estas partes de la narración como crónicas ficcionalizadas con sustento histórico.

Más allá de la ficción y del relato "dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real es remitir al lector, sin ninguna otra mediación, a ese espacio designado y no a otro" (Pimentel 2001). El espacio físico y social en el noventa por ciento del relato se da en la Ciudad de México. El narrador insiste continuamente en establecer como tal su posición espacial sometiendo a una centralidad la información espacial a través de constantes imágenes de México, muchas ocasionan reafirmar la fama mexicana del desorden, de lo ilegal y de lo atascado, pero también la importancia de sus edificios y monumentos atados a sucesos válidos como noticia:

> En las lagunas se ve el reflejo invertido de la ciudad, como si debajo existiera otra, más verdadera, su doble pantanoso. Es quizás por ello por lo que se sobrevive como habitando una ciudad sustituta: todo el tiempo se espera que sea otra, que ofrezca algo para lo que no fue construida… Es la ciudad sustituta de otra soñada, que se hunde en la nada bajo ella: a pesar de que ya no existe, el lago nunca ha dejado de acecharla (Mejía 2004).

Entendemos al leer, dentro de la novela, por ejemplo a través de la historia travestida de Enrico Martínez, un trabajo de investigación por parte del autor. En este tipo de comentarios del narrador sobre la ciudad como emblema de la obstrucción de fluidos naturales e ideológicos

originales de otra época remiten a que "el espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad (Pimentel 1998)". Urbina es alguien que debe ser algo impuesto socialmente: atado al amor, al trabajo, al diario devenir social de viajar en transporte público, pero conforme avanza el relato, a través de las escenas nos va mostrando su necesidad de desgravación para poder fluir como él mismo:

> Lentamente, a contracorriente de cuerpos, filas de gente esperando atrapar algún transporte que se una al embotellamiento y puestos de vendedores de metal repintados cientos de veces de color verde, trato de salir de esa calle. Los empujones no significan ofensa alguna, son sólo una resignación del cuerpo del cuerpo a que avanzar en este lugar implica chocar. Y a pesar de la cercanía de cientos el frío no amaina. Enciendo un cigarro, pero lo mantengo vertical para no quemarle la nuca al de enfrente. Se inicia formalmente mi primera mañana fría, sin nada y sin chamarra, listo para recomenzar, ávido de la próxima derrota. Con otra chamarra, armado con una carta de despedida, enfrentaré una batalla perdida de antemano. (Mejía 2004)

Con esto para el lector la Ciudad de México se convierte en lo que Greimas ha llamado un "referente global imaginario", es decir que al "nombrar una ciudad, aun sin describirla, es suficiente para proyectar un espacio ficcional concreto, ya que el nombre propio es, en sí mismo, una descripción en potencia" (Pimentel 1998). Ejemplos como el anterior, sumados a la vertiente histórica completan el significado que demuestra el punto de vista del narrador-autor:

> Evidentemente, ese referente global se consolida gracias a transposiciones metasemióticas de todo tipo: mapas de la ciudad, tarjetas postales […] sin contar con los innumerables discursos que se han pronunciado sobre la ciudad […] [ese referente global] sirve de pretexto a las elaboraciones secundarias más variadas que se manifiestan bajo la forma de diversas mitologías urbanas (París Ciudad-Luz): toda una arquitectura de significaciones se erige así sobre el espacio urbano determinando, en buena medida, su aceptación o su rechazo, la felicidad y la belleza de la vida urbana o su insoportable miseria (Greimas, 1979, pp. 40 ss). (Pimentel 2001)

El uso de nombres propios con un referente extratextual impone una restricción que al mismo tiempo ayuda a estructurar las historias, porque si utilizamos un nombre extraído de la realidad hay una carga referencial única y entonces "podríamos hablar de una verdadera relación intertextual, del texto ficcional que hace suyos los valores del texto cultural y cuyo disparadero inicial es el nombre propio" (Pimentel 1998).

El siguiente enlace remite a un video donde podemos ver la importancia del espacio real, socialmente identificado, para justificar la esencia informativa de algunas partes dentro de la novela. Exactamente muestra la salida del elemento ficcional de su concepto original para transformarse en una forma comprobable físicamente como signo representativo de una historia, en este caso la de los pegasos ubicados en Bellas Artes, en la parte del relato donde se cuenta brevemente la historia del arquitecto Adamo Boari a partir de la presencia del personaje Urbina en ese espacio históricamente representativo de la Ciudad de México. No podemos ver a estos personajes únicamente como nombres extraídos de la realidad para cargar de significado una parte de la narración o de la historia, el hecho de ser una constante de la obra precisa la intención educativa e intertextual de la voz que narra:

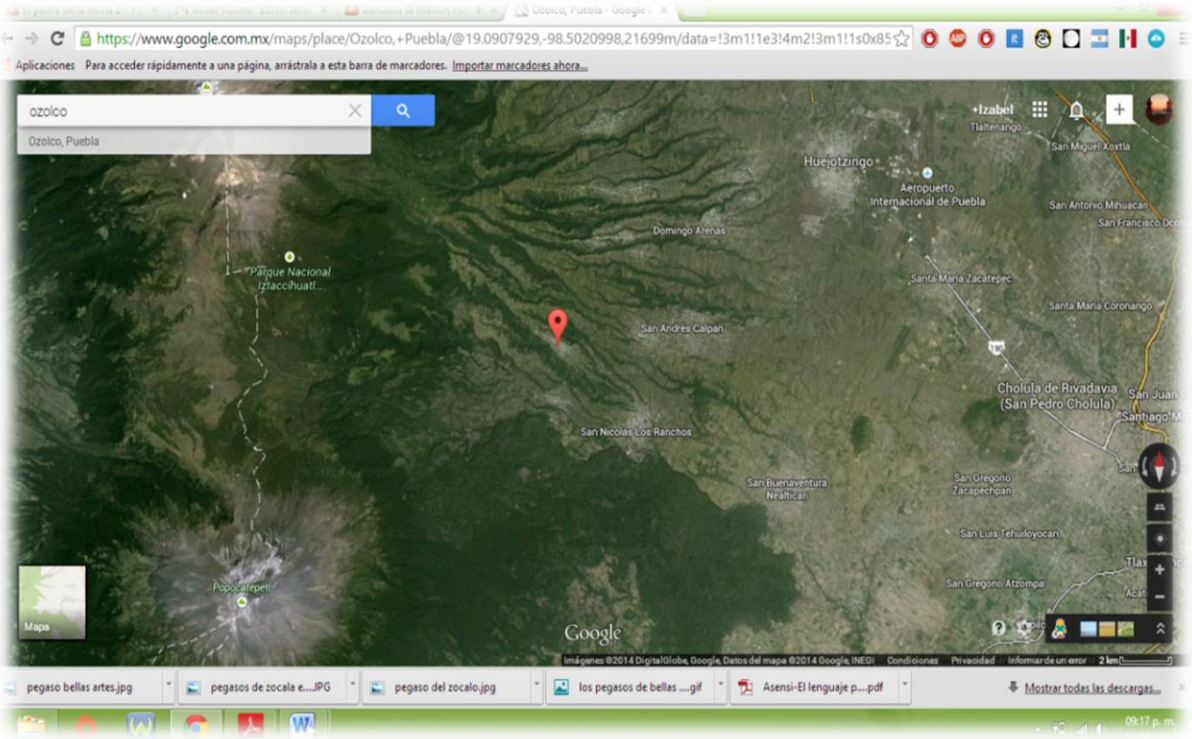
https://www.youtube.com/watch?v=5N1sDL-IhPE

En el video se observa al autor leyendo la siguiente parte de la novela en la explanada de Bellas Artes, señalando a las estatuas de pegasos ubicadas actualmente en ese recinto, al mismo tiempo que da a conocer el extracto de la novela que habla sobre ellas, haciendo que trascienda el espacio citadino de ser unicamente inspiración para el creador:

> …Camino un rato por ese extraño lugar que llamamos Zócalo. Es un espacio de separación entre los poderes de la Catedral, el palacio Nacional y la alcaldía. Su enormidad neutraliza a cualquier poder. Pero ha significado asuntos más profundos. Justo hace 375 años se estaba forjando la fuente que aquí adornó al Palacio Nacional. Era un Pegaso, un caballo alado. Con su colocación se buscaba dar al caballo del conquistador español un nuevo rostro, el que los criollos querían para su ciudad… (Mejía 2004)

Aquí tenemos una foto de cuando los pegasos, tal como narra la novela se localizaban en el zócalo y una más actual, ahora localizados en la explanada frontal del palacio de Bellas Artes.

Otro ejemplo lo tenemos en el único espacio donde se desarrolla el relato fuera de la Ciudad de México: Ozolco. En ese lugar da comienzo la crisis más fuerte del personaje antes del desenlace, ahí se enfrenta al aislamiento. No sabemos si el lugar en realidad es como se describe dentro de la ficción, pero el espacio existe, es un pueblo que efectivamente está cerca del volcán, cerca de la ciudad de Puebla: "Cuando iba hacia el volcán imaginaba un bosque apacible de ciervos saltarines y asustadizos, campesinos sabios y de maneras cuidadosas, quizás un amorío con la bella mestiza de las trenzas negras, comida sana, aire limpio, noches silenciosas de reflexión. El sitio se llamaba Ozolco y así, como suena, era…" (Mejía 2004). A continuación la imagen satelital que comprueba la existencia del pueblo:



La situación intratextual de la novela está apoyada y relacionada a la cuestión del espacio. Por una parte la intertextualidad en las referencias a nombres, libros o autores hace surgir esta idea sobre señalar la realidad fuera de la ficción. A un nivel más profundo tenemos el hecho de que la ficción se detiene cuando empieza a travestir tres crónicas sobre personajes históricos de México. Al mismo tiempo estas crónicas ficcionalizadas son metadiégesis, de ahí su calidad literaria y filosófica:

> ... desde una perspectiva semiótica, un espacio construido –sea en el mundo real o en el ficcional- nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio significante y, por lo tanto, el nombre que lo designa no sólo tiene un referente sino un sentido, ya que, precisamente por ser un espacio construido, está cargado de significaciones que la colectividad/autor (a) le ha ido atribuyendo gradualmente. (Pimentel 1998)

La crónica ficcionalizada, es una ficción que se nutre de hechos verídicos y al mismo tiempo es una crónica que utiliza hechos falsos, a donde tiene cabida el trabajo literario, como el recurso de la parodia o el travestimiento utilizados para hacer atractiva la lectura y agradable al mismo tiempo. En ese sentido el discurso histórico motiva la introducción no solo de un sistema

basado en la función referencial, también construye crónicas basadas en procesos estéticos, analizables desde cualquier campo de la teoría literaria dependiendo lo que se busque. Así podemos precisar una concepción periodística tras la lectura de *Hombre al agua*, cuyo nivel de ficción se soporta en un discurso histórico desde, ocasionalmente y hasta cierto punto, el particular punto de vista de quien vive el suceso.

Urbina narra desde la tipología de su discurso, la instancia que introduce el suceso tomado de la realidad, el cual nos sirve para ejemplificar la aparición, por una parte, de una crónica dentro de un relato construido como ficción, y por otra, de un discurso-testimonio, el cual justifica, a través del conocimiento obtenido sobre el autor, lo que proponemos como una crónica dentro de una ficción a partir de tomar un espacio real y reconfigurarlo:

> Nada más caminar por las calles del Centro, los edificios demolidos me recordaron el terremoto de la ciudad. Habían pasado más de quince años y esta parte de la ciudad seguía marcada por los sismos del 85… Cada vez que tiembla en la ciudad, todo mundo saca a relucir su terremoto; vuelve a contar, quizás con menos detalle cada vez, dónde estaba, lo que sintió, cómo se percató de que aquello era una catástrofe real, el olor. Todo el mundo recuerda el olor, que los optimistas decían era de fugas de gas, y los demás sosteníamos que venía de los cuerpos sepultados. Hasta la fecha el debate continúa… Quizás fue por esa combinación de estar adentro de un edificio con un hueco para el cielo, con el cielo, con el payaso, el griterío afuera, mi padre, el Centro, que recordé, sin querer, mi terremoto. (Mejía 2004)

Una crónica narra desde una perspectiva personal, con un estilo literario característico, acomodando los hechos con la mayor veracidad posible, anteponiendo el deber de contarnos para mantenernos informados sobre algún suceso del pasado, próximo o lejano, en el que sin duda intervendrán actores de acciones, siendo ambos noticia. De ahí el atrevimiento de nombrar a las digresiones de Urbina crónicas que amplían la definición de termino crónica y "reflejan el cuestionamiento de las fronteras entre los géneros literarios en el periodo posmoderno. Este cuestionamiento también coincide con el cuestionamiento de la distinción entre la historia y la ficción" (Danto 1989):

Una tercera excepción se refiere al relato (de ficción) llamado “histórico”. Este término es muy vago o, al menos, creo que hay que tomarlo en la acepción más amplia posible, que incluye todo tipo de relato explícitamente situado, aunque no sea más que por una sola fecha, en un pasado histórico, incluso reciente, y cuyo narrador, mediante esa indicación, se convierte vagamente en historiador y, por consiguiente, si me atrevo a proponer una ligera contradicción, en testigo posterior”. (Genette 1998)

CAPÍTULO 3

3.1 CONCEPCIÓN DEL MUNDO

Porque la novela sólo es importante para los críticos literarios en tanto que forma de un principio de estructuración literaria concreta y no como un principio abstracto ético-religioso de una visión del mundo.

Mikhail Bajtin, Problemas en la poética de Dostoievski.

Suena a excusa eso de los géneros híbridos, y la mezcla o transformación de los contenidos dentro de los textos narrativos, no pretenden, sino un reto intelectual más para el lector, que curiosamente no necesita precisar lo que exactamente está leyendo, sino dejar fluir la conciencia de un seguimiento coherente en el relato, y para el analista o teórico literario, quien por el contrario necesita establecer todo lo concerniente al encuentro, darle nombre al conjunto y a cada parte, por ello agrada que el desarrollo de la teoría literaria establezca a la literatura como "un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina el de una máquina" (Eagleton, 1998: 6). En este sentido *Hombre al agua* resulta hasta cierto punto seccionable gracias a la forma como está construido el relato, y a su calidad de ficción sostenida de hechos históricos puestos en forma de crónica. Esas partes "históricas" son ficcionalizadas a través del discurso apoyado de recursos estéticos, sobre todo humorísticos, todo como parte de la conciencia que el narrador exige por parte del narratario a saber de los saltos al pasado donde introduce justamente esos relatos de orden histórico, cuestionándose y cuestionanado el pasado histórico mexicano, configurando así en el plano ficcional un "mundo posible":

> Noción procedente de la Semántica formal pero de gran rendimiento para el estudio de los discursos narrativos de ficción, en cuanto designa aquellos universos narrativos entendidos como construcciones semióticas específicas, de existencia puramente textual. Tales universos configuran un campo de referencia interno que el lector de la novela llena de sentido actual mediante la proyección del campo de

> referencia externo que su propia experiencia de la realidad le proporciona. En este proceso radica la esencia del realismo novelístico. (Reale[25])

Cuando lees una crónica sabes de antemano la veracidad que deberás incorporar a tus conocimientos de la realidad. Pero cuando lees una novela antepones a la ficción y supones no guardar en tu consciente o inconsciente como real ninguna historia, solamente las ideas o pensamiento del autor que supongan una reflexión que aplique para el preciso momento en el que está tu vida. Esto acredita una condición previa de conocimiento cultural que hará que dichas reflexiones e ideas no pasen desapercibidas para el lector.

Pero la condición narrativa de ambos sistemas ha permitido la extensiva combinación de sus formas para lograr narraciones y relatos que permiten historias como la que estamos presentando. En libro de crónicas *Salida de emergencia*, del mismo autor que *Hombre al agua*, encontramos las siguientes palabras:

> La crónica es, por ello, el género de los náufragos, el testimonio del que usó su tiempo de superviviente no en pensar su ruta hacia tierra firme, sino en dejar un acta que las aguas, de todos modos, se llevarán con ellas. No tiene botellas, como los novelistas, en la cual poner su mensaje para las futuras generaciones. Sólo dispone del papel para que algún otro náufrago lo alcance a leer. Su acto solitario de escribir después de haber estado entre los cientos, miles o millones viviendo un suceso es un desperdicio voluntario de energías para no salvarse del naufragio, sino para narrarlo. (Mejía 2007)

La noción de naufragio es clave para entender no solo *Hombre al agua*, en general todas las propuestas de Fabrizio Mejía Madrid que atienden al principio de transformación adaptativa muy particular de las culturas latinoamericanas. Esta idea aplica, apegándonos al recurso de la parte por el todo, a la situación global desarrollada a partir de observar al individuo contemporáneo, como propone Roger Bartra en *La jaula de la melancolía*: “la anatomía del alma

[25] La definición proviene del glosario compuesto por Analía Reale sobre la base del que Darío Villanueva incluye en su libro *Comentario de textos narrativos: la novela* (Gijón, Ediciones Júcar, págs. 181-201). Las numerosas modificaciones, reelaboraciones y supresiones responden a la necesidad de adecuarlo al trabajo desarrollado en el Taller de Expresión I (cátedra Reale) de la carrera de Ciencias de la Comunicación-UBA.

mexicana puede proporcionar claves para entender algunos aspectos del moderno Estado occidental, es decir, capitalista" (Bartra 2014).

> La cultura que recoge los temores del cambio de época y los refleja de manera consciente es la cultura posmoderna… equivale a estar en un ambiente que no promete nada, dónde el sentido de la historia se confunde y donde reinan la incertidumbre y el temor al futuro. Tenemos miedo a perder todo lo que tenemos, en particular el mundo de convenciones y jerarquías en que se fundan nuestras seguridades. Todo lo que conocemos, especialmente los saberes heredados y las verdades que iluminaron el camino de los últimos dos siglos. Todo lo que somos, que es lo más fundamental, pues toca el núcleo vital de nuestras identidades personales, de género, etnia y nación. (Brünner 1999)

La idea de naufragio está ligada con el agua, que a su vez representa a la ciudad, por tanto el personaje es arrojado como naufrago a la ciudad donde se habrá de sobrevivir. Naufragar te lleva a encontrar por casualidad elementos o espacios que en este caso atestiguan los hechos del pasado. Cuando el personaje dentro de la ficción se topa casualmente con un espacio cargado de significaciones como por ejemplo el mascarón de león, ubicado en las calles Motolinia y Madero en la Ciudad de México, cuya existencia señala el nivel alcanzado por las aguas en las inundaciones del siglo XVII, logra crear el puente entre los mundos diegéticos representados.

> Justo en la esquina donde quedé de ver a Luisa hace casi dos horas, la que hace Motolinia y Madero, existe un mascarón de un león con los ojos cerrados que le sonríe a los transeúntes. Está ahí en conmemoración al nivel que alcanzaron las aguas en una inundación hace casi cuatro siglos. Plácidamente, el león sonriente parece celebrar que la ciudad sobrevivió al agua o, quizás, es una representación de lo desinteresada que es la naturaleza con el destino de los hombres. Su rostro burlón representa también la vida de un viajero que llegó a esta ciudad: el cosmógrafo del rey. (Mejía 2004)

Este náufrago en la ciudad, es la representación del común denominador del mexicano al ejemplificar, con sus acciones y pensamientos, el prototipo de este, “un ser sentimental y violento, pasional y agresivo, resentido y rencoroso” (Bartra 2014) pero también representa al “hombre que huye, que se fuga de la dolorosa realidad que le rodea. Esta evasión es descrita y valorada de muchas y diversas maneras, desde la pereza y abulia que llevan a evitar el trabajo hasta la creación de complejos mecanismos de elusión y disimulo” (Bartra 2014).

Curiosamente el mexicano se dice exento de poseer una identidad definida, como muchas otras civilizaciones afectadas por el intercambio cultural, ahora incrementado por la globalización. Con esto es fácil abrazar la cultura ajena pero en el fondo la hospitalidad que nos caracteriza tiene un trasfondo oportunista. El mexicano tiene arraigada la sensación de sentirse distinto, primero con los extranjeros e inmediatamente después con sus connacionales. Para Octavio Paz el sentimiento de soledad va acompañado y al mismo tiempo se explica a través de ese sentirse distinto. Eso es lo que ha acompañado al mexicano a partir de la conquista. Esa soledad “tiene las mismas raíces que el sentimiento religioso. Es una orfandad, una oscura conciencia de que hemos sido arrancados del Todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación” (Paz 1973).

Las actuales culturas indígenas son el mejor ejemplo de que "sí nos encerramos en nosotros mismos, hacemos más profunda y exacerbada la conciencia de todo lo que nos separa, nos aísla o nos distingue. Y nuestra soledad aumenta porque no buscamos a nuestros compatriotas, sea por temor a contemplarnos en ellos, sea por un penoso sentimiento defensivo de nuestra intimidad" (Paz 1973). Cabe preguntarse si ante esta situación ¿es posible mantener viva la historia de México en el mundo moderno? Creemos que la respuesta está en acoger elementos de la cultura como los expuestos en *Hombre al agua*, donde el narrador-autor hacen una rápida y específica profundización de conceptos que abarcan esa Historia.

> Viejo o adolescente, criollo o mestizo, general, obrero o licenciado, el mexicano se me aparece como un ser que se encierra y se preserva: máscara el rostro y máscara la sonrisa. Plantado en su arisca soledad, espinoso y cortés a un tiempo, todo le sirve para defenderse: el silencio y la palabra, la cortesía y el desprecio, la ironía y la resignación. Tan celoso de su intimidad como de la ajena, ni siquiera se atreve a rozar con los ojos al vecino… Atraviesa la vida como desollado; todo puede herirle, palabras y sospecha de palabras. Su lenguaje está lleno de reticencias, de figuras y alusiones, de puntos suspensivos; en su silencio hay repliegues, matices, nubarrones, arcoíris súbitos, amenazas indescifrables… En suma, entre la realidad y su persona establece una muralla, no por invisible menos infranqueable, de impasibilidad y lejanía. El mexicano siempre está lejos, lejos del mundo y de los demás. Lejos, también de sí mismo. (Paz 1973)

Tras el climax Urbina comienza a resolver las tres vertientes problemáticas conectadas entre sí: amor, dinero y hogar; para darse cuenta que la solución es no necesitar ninguna de las tres, que la soledad es lo que lo hace ser y sus formas de locura las que lo particularizan. La batalla se libra gracias a esa conciencia de soledad y locura. Esta última se define como una forma imprecisa con la que se denomina a algunos trastornos mentales, pero también es cuando se dice o hace algo disparatado, como sentir amor o cariño exagerado por alguien (Larousse 2010). Recordemos que gran parte de la historia transcurre en los años que Urbina dedica al apego emocional hacia Luisa, y el hecho de evadir la realidad en la que se encuentra, se relaciona en parte con su cualidad de mexicano y con su personalidad trastornada. No hablamos de trastornos mentales a un grado desafiante de la ética o de la moral misma, se trata de formas de

procesar la información particulares al individuo. Muchas veces no somos culpables de lo que sentimos, el medio, como la familia, la pareja o la suerte laboral, manipula el carácter y por ende las acciones.

La filosofía que comparte el autor al final, después de narrar la historia de un personaje construido a través de la contemporaneidad, con partes que constituyeron a ese personaje como lo que es, sumada a las historias de personajes que han muerto a consecuencia de actos trascendentes dentro del colectivo social, es que si aceptamos nuestra soledad y nuestra locura, y hacemos uso de ambas, libraremos la batalla por un lugar en una ciudad (que en realidad representa exponencialmente al mundo globalizado) de veinte millones, donde la imagen de que "las pequeñas tragedias de un personaje no valen nada comparadas con las catástrofes de esta ciudad fue lo que originó esta idea híbrida de que este personaje, cada vez que le pasaba algo, se remitía a otra cosa peor, que era colectiva, histórica, monumental, que era una gran catástrofe" (Entrevista al autor 2009).

Las intrigas planteadas a lo largo de las acciones, cierran el desarrollo con un desenlace poco convencional. Ahí, hasta el final, nos damos cuenta de la verdadera búsqueda: la liberación de ataduras emocionales para no ser nuevamente lastimado, confirmando la situación del mexicano: su deseo de trazar distancia con el compromiso. Sin embargo es un hecho la conciencia de la inevitable repercusión de nuestras acciones sobre los demás, por ello ese intercambio o convivencia nos confecciona: "Y aquí estoy todavía un poco confundido, pero listo para deambular, armado con un nuevo paraguas. Entiendo entonces la sonrisa serena del león con los ojos cerrados. Aquí seguimos ese es su mensaje. Aquí vivimos y, por curioso que parezca, queremos quedarnos. Después de la pérdida, lo único que hay por decir es que aquí estamos" (2004).

Esta conclusión por parte del personaje principal es una llamada de atención a la importancia de no nadar contra la corriente capitalista, al contrario, fluir con ella cultivando el aprecio por las todavía vivas tradiciones mexicanas e indígenas, aprendiendo a través de observar sus formas actuales y ayudar a que lo mexicano sobreviva a través de su estudio y promoción. Cada ciudadano debe luchar por encontrar múltiples razones particulares y colectivas para siempre ser parte de las posibilidades y sorpresas en cualquier orden, entendiendo que todos

"los otros aspectos de la cultura y la vida nacional también evolucionan según una lógica interna propia y cumplen sus propias reglas específicas que no tienen nada en común con el progreso" (Jakobson 1995), es decir, la cultura mexicana, no se puede juzgar de atrasada, tiene sus formas expresadas en el comportamiento colectivo:

> En el espacio de la unidad nacional ha quedado prisionero y maniatado el ser del mexicano, como un manojo de rasgos psicoculturales que sólo tienen sentido en el interior del sistema de dominación. La cultura nacional se identifica con el poder político, de tal manera que quien quiera romper las reglas del autoritarismo será inmediatamente acusado de querer renunciar –o peor: traicionar- a la cultura nacional. (Bartra 2014)

Urbina al fluir decididamente con la ciudad rompe el esquema del mexicano pero al mismo tiempo representa la realidad no solo del mexicano haciendo juicios y valoraciones sobre la vida e historia de México desde la autoexpresión subcultural. Él logra entender a fondo el significado de las señales que los dioses aztecas o que los santos católicos han enviado para evidenciar la imposibilidad del hombre terrenal de controlar su destino, como suma de circunstancias del pasado, del presente y de las elecciones propias y ajenas, también con sus dejos de melancolía expone la situación contemporánea de cada individuo que intenta ser algo para los demás y para el mismo, esa es la batalla y ganarla significa muchas veces para el mexicano chingar al otro.

3.2 EL LENGUAJE

3.2.1 LA FUNCIÓN POÉTICA DE LA LENGUA

"...la elaboración inconsciente de los más ocultos principios lingüísticos constituye a menudo la esencia misma del arte verbal, cualquiera que sea la manera en que calibre uno las diferencias entre la creencia de Schiller de que la experiencia poética empieza "nur mit dem Bewusstlosen" y la tesis más radical de Goethe que afirma la inconsciencia de toda creatividad verdaderamente poética y pone en duda el valor de todas las cogitaciones racionales del autor"

Jakobson, "El problema de la conciencia y el inconsciente".

Es ya comúnmente reconocida la polisemia como uno de los elementos que aportan literariedad a un texto narrativo-literario. Se habla de múltiples interpretaciones del texto, traspasadas a contextos socioculturales diferentes a la época de construcción del relato y de la historia, por lo cual es totalmente lógico encontrar rasgos ideológicos ampliados, en ocasiones totalmente ajenos a la realidad del autor original. Sorprende por otra parte, la pertinencia actual, en el sentido de crítica y precisión social, de obras escritas hace ya más de 100 años, cuando se esperaría que tales obras hubiesen servido como llamada de atención a la necesidad de cambios en diversos niveles culturales, económicos, políticos, sociales y personales. Piénsese en *Germinal*, en *La Rumba*, en *Crimen y Castigo*, *Miau* y hasta en las obras de Shakespeare, cuya finalidad era representar con un trabajo estético, sentencias muy específicas de la calidad de mundo experimentada por el autor, aplicables a lugares mucho más amplios que el contexto inmediato, tanto de la obra misma como fuera de ella, es decir, la sola obra crea un todo cuyas partes están conectadas y cada parte se conecta con los elementos extratextuales:

> Un poema no existe en el vacío: es parte de un contexto histórico cultural general y, de hecho, depende de ese contexto para su interpretación. Tampoco está apartado de un contexto literario. Puede adherirse o, al contrario combatir normas y valores literarios, pero de alguna manera las convenciones literarias de la época son relevantes; el código o códigos poéticos que coexisten con el poema proporcionan un importante contexto global; y un poema determinado puede dirigirse a ciertos tipos de lectores y ciertos tipos de lecturas, etc. En este sentido el poema está muy contextualizado.
>
> Así, pues, es una estructura cerrada, relativamente autónoma, que está descontextualizada respecto del contexto referencial pero contextualizada respecto del contexto literario e histórico cultural. (Waugh 1995)

Con ese alcance, "afirmar la infinitud de sentido de un discurso, de manera tan rotunda, así como la univocidad del mismo –salvo que se trate de un discurso práctico cotidiano, con una referencia precisa y un marco de enunciación muy presente-, no deja de ser un acto de audacia que no se sostiene más allá de un ser un desafío al lector para despertar su inquietud o curiosidad" (Prada 2009). Una polisemia infinita hasta llega a resultar difícil de imaginar,

sugeriría un trabajo inconcluso tanto para el lector como para el analista literario que abriga la posibilidad de eficacia y precisión en su trabajo.

De primera instancia, "todo lector sensible, como diría Sapir, siente instintivamente el efecto poético y la carga semántica de estos instrumentos gramaticales sin el menor intento de análisis consciente" (Jakobson 1995). Ya para precisar las formas y alcances de una obra presentada como literaria desde perspectiva crítica habrá de darse tratamiento lingüístico y/o el tratamiento literario. Una de las herramientas creadas para ese fin es la estilística. Ella ayudará a determinar parte del contenido literario, a través del "estudio científico del estilo en función a unos criterios léxicos, fonéticos, sintácticos y retóricos" (Larousse 2010), analizando por tanto el mensaje poético, a partir de la teoría y postulados de uno de sus mayores exponentes: Roman Jakobson[26], quien a partir del desarrollo de la poética como "disciplina que se ocupa de la naturaleza y principios de la poesía, y en general de la literatura" (RAE), ayuda a esta parte de la crítica literaria a precisar sus objetivos y alcances:

> Parte esencial del objeto del método estilístico de Crítica Literaria en sus distintas versiones ha sido la elucidación del mecanismo lingüístico en virtud del cual los textos literarios provocan un efecto estético específico. La desviación lingüística o la elección expresiva han sido las dos explicaciones de naturaleza formal que de este complejo fenómeno de recepción dieron las dos Escuelas de Estilística más difundidas, la de filiación idealista y la de filiación más genuinamente preestructural. (Paz 1993)

Con el avance en los postulados hechos a través de los años por las distintas escuelas[27], es definitivo que "la estilística se ocupará de investigar sobre el propio método crítico que constituye, tratando de encontrar la aplicación más adecuada y eficaz al análisis de los textos literarios" (Paz 1993), auxiliándose de otras ramas de las disciplinas lingüísticas y literarias

[26] Moscú 1896-Boston 1982, lingüista estadounidense de origen ruso. Después de participar en la actividad investigadora del Círculo lingüístico de Praga, se estableció en 1941 en EUA. Sus investigaciones versaron sobre la fonología, la psicolingüística, la teoría de la comunicación y el estudio del lenguaje poético (Ensayos de lingüística general, 1969-1973) (Larousse Ilustrado, 2010).

[27] "La derivación más reciente de la Semiótica literaria hacia la Pragmática de la Literatura ofrece respuestas muy satisfactorias a los problemas de **desvío formal** y de los efectos estéticos que éste implica en la recepción, los apasionantes problemas que se plantearon todas las versiones de la Estilística" (Paz, 1993:10).

enfocadas en el entendimiento del arte verbal. Así al establecer a la lengua como un sistema modelo, el "concepto jakobsoniano de literariedad como propiedad lingüística de los textos literarios convierte a la estilística en un método de análisis de los mecanismos verbales, es decir, de las estructuras lingüísticas de la literatura" (Paz 1993) y de la prosa artística.

En poesía el rasgo lingüístico es distintivo de su constitución a partir de la reflexión de Jakobson, quien dispuso los medios de una teoría estructuralista orientada al subjetivismo del arte verbal. Todo parte de la famosa pregunta: ¿qué es lo que hace que un mensaje verbal sea una obra de arte? (Jakobson 1975). Para saberlo dicho mensaje debe estar orientado hacia sí mismo, estructurándose de tal forma la función poética de la lengua. No obstante la función poética no es la única función establecida en la literatura y mucho menos la poesía el único marco de referencia para determinar o definir lo artístico de una obra literaria. Es definitivo que el texto literario debe connotar, para lo cual el narrador se vale de diversos recursos estilísticos, como figuras retóricas, logrando no solo un texto estético, sino obras que generan pensamientos más profundos, descritos como implícitos en la narración, creándose así la polisemia.

> Si el lector del discurso literario estético quiere captar, comprender, lo que éste dice, debe tener en cuenta que sus expectativas lingüísticas no serán correspondidas en su totalidad, como lo son en el uso cotidiano de la lengua, puesto que el discurso verbal estético no repite, no glosa, el discurso cotidiano, sino que le transmite *otra cosa*, sin sentido desde la perspectiva de la lengua común, o incomprensible si no tiene la competencia de trascender la *forma* del discurso común y aceptar que la expresión verbal que lee es el producto de una manipulación semiótica, que *re-formula* el universo de significación y de sentido de la lengua, re-formulación que incluso se marca por formas agramaticales (a nivel sintáctico y semántico), evidentes en algunas metáforas… De este modo, se instaura un nuevo lenguaje, el estético, que articula un nuevo valor semiótico diferente del signo, el símbolo estético. (Prada 2009)

Entender la ejemplificación de Jakobson referida a la realidad del arte verbal en poesía es aclarado por diversos autores, y por el propio Jakobson, en la obra teórica: *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Esta recopilación de ensayos sobre los estudios literarios, aclara en

diversos aspectos el trabajo lingüístico del iniciador de una perspectiva que conjunta métodos de análisis para resolver la veracidad de una obra como hecho artístico. Krystyna Pomorska colabora en la obra mencionada con un ensayo titulado "La poética de la prosa", donde articula los puntos de contacto entre la prosa artística y la poesía. Y es que la mayor parte del tiempo Jakobson refiere su análisis sobre la función poética hacia la poesía, específicamente rusa, lo que complica la perspectiva de poder encajar cualquier texto de contenido referencial, como lo es la prosa en todas sus variantes, ya sea artística, como es el caso, periodística o común, encontrada esta última en la comunicación dialógica.

> La orientación hacia el mensaje como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje… Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino solo su función dominante, determinante, mientras que en todas las demás actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario, accesorio. Esta función, al promover lo palpable de los signos, profundiza la dicotomía fundamental de signos y objetos[28]. (Jakobson 1975)

Pomorska afirma que "Jakobson considera la prosa artística no como un fenómeno en sí mismo, sino en relación con otra forma fundamental del discurso artístico: la poesía" (Pomorska 1995). Así, aquella, además de poseer contenido connotativo y/o denotativo, comparte principios con la función poética, como el desvío, la polisemia o la ambigüedad.

En ambos sistemas también existe la relación externa o de contigüidad, cuya característica es unir entre sí los componentes de un contexto en su estructura gramatical; y la relación interna de semejanza, que permite el juego de las sustituciones. La combinación de estas dos instancias crea el estilo contenido en cada obra o perteneciente a cada autor, donde a grandes rasgos descansa la originalidad en la forma de escribir:

[28] "La ruptura de la liga entre signo y objeto/idea, característica del texto poético, significa que una variante contextual específica puede correlacionarse con una variedad de referentes distintos. Y la potencialidad de diversas transferencias figurativas lleva a los "niveles de significados" inherentes al texto" (Waugh 1995).

> Se considera que tienen pertinencia o relevancia estilística aquellos rasgos formales que se salen de lo normal, aquellos que supone una innovación como resultado de una elección consciente e intencional por parte del autor. La anormalidad o desvío, consecuencia de una elección, llama la atención del lector o del crítico quien, de esta forma, puede dar una interpretación o una valoración de tal originalidad. (Paz 1993)

Para entender estrictamente las características inherentes al sistema prosístico y al sistema poético, se parte del hecho de que a la poesía le corresponde el uso exclusivo de la semejanza, es decir utilizando el simbolismo como recurso; a la prosa le corresponde entonces la característica de la contigüidad en recursos como la metonimia, la sinécdoque, etcétera. Ambos sistemas determinan la literariedad del discurso o mensaje verbal, de ahí que la poética y a su vez la estilística, como disciplinas pertenecientes a la teoría literaria, tienen como objeto de sus estudios estos rasgos exclusivos de las obras literarias.

Es válido sin embargo que ambas estructuras utilicen sin distinción combinaciones lingüísticas donde "la primacía de la función poética sobre la función referencial no elimina la referencia, pero la hace ambigua. Al mensaje con doble sentido corresponden un destinador dividido, un destinatario dividido, además de una referencia dividida" (Jakobson 1975). Es decir, el mensaje centrado en sí mismo tiene signos ambiguos que:

> Aun en el contexto de otros signos, proporcionan más de una interpretación; el potencial para tal ambigüedad es inherente a todo significado general… Independientemente de todas las contextualizaciones que pueda en términos de normas y valores literarios y culturales, la estructura interna del poema es el contexto principal de sus partes. La concentración en el mensaje, el uso de las relaciones de equivalencia para construir la secuencia, etc. significan que el poema no depende de un contexto externo, como sería el caso de un texto referencial, para fijar los significados específicos que se pretenden, sino más bien que el poema debe proporcionar el contexto principal para sus propias partes. Pero el contexto poético también es cortado de la referencia; hay una autorreflexividad entre las partes, ninguna de las cuales puede fijarse firmemente, lo que resulta en

> ambigüedades y multiplicidad de significados. Un poema, como contexto ambiguo, proporciona muchos "niveles de significado", muchas indeterminaciones en lo que se refiere a la interpretación (Waugh 1995)

3.2.2 EL HUMOR A TRAVÉS DE LOS ELEMENTOS ESTILÍSTICOS

"Una risa sarcástica que parecía más bien un gesto de dolor"

Ángel del Campo. El niño de los anteojos azules.

Pese a esta acertada reflexión sobre la autorreflexivilidad del texto vista desde una perspectiva de contextos, es importante el contexto para entender la polisemia y en general los recursos estilísticos. Si el lector de *Hombre al agua* es mexicano o está familiarizado con la cultura mexicana en su generalidad, compartirá con el narrador, desde su postura de narratario un código lingüístico. Por diversas que puedan resultar las interpretaciones "la perspectiva del lector es, a un tiempo, producto de la convergencia… de todas las perspectivas que organizan el relato, y el resultado de la interacción entre el mundo del relato y el del lector. De este encuentro y tensión entre dos mundos surge el cúmulo de significaciones narrativas que aún el relato más elemental es susceptible de producir" (Pimentel 1998).

La mejor forma de enfrentar estilísticamente esta obra es justo desde la perspectiva del humor mexicano determinado por el uso de figuras y tropos, convocando así el estilo del autor[29], quien deja ver su contacto con la cultura a rasgos generales expuesta anteriormente, sobre todo en relación con el concepto de chingar, es decir cuestionando anticipadamente ¿por qué gran parte de las construcciones humorísticas de la cultura mexicana yacen en chingar? y si la teoría estilística desde sus bases conceptuales puede corroborar la relación entre el humor, el constructo chingar y sobretodo de la figura llamada ironía al ser "el ingrediente básico de la burla y el humorismo" (Fernández 1981).

[29] "El estilo se caracteriza por su unicidad, es la manera peculiar de expresarse de un escritor. El modo de ser, la psicología y la sensibilidad, el sentido de los valores, gustos y aficiones, los conocimientos y la educación recibida, el mundo circundante forman un conjunto único que habrá de manifestarse en la expresión individual, en el estilo" (Fernández, 1981:12).

El humor contemporáneo, posmoderno a diferencia del humor anterior, de alguna forma ya en desuso, es subjetivo e individual. Para la era actual las horas en soledad han generado individuos que a través de procesos analíticos adquieren la capacidad de burlarse de las situaciones sociales del mundo colectivo únicamente a través de formas irónicas. Las bases para entender las instancias actuales al respecto de todo el humor en la literatura contemporánea están en los estudios de Bajtín sobre la risa del barroco y el renacimiento expresada en el carnaval de ese tiempo, es decir como parte de la cultura popular:

> Una importante cualidad de la risa en la fiesta popular es que escarnece a los mismos burladores. El pueblo no se excluye a sí mismo del mundo en evolución. También él se siente incompleto; también él renace y se renueva con la muerte. Esta es una de las diferencias esenciales que separan la risa festiva popular de la risa puramente satírica de la época moderna. El autor satírico que sólo emplea el humor negativo se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular. Por el contrario, la risa popular ambivalente expresa una opinión sobre un mundo en plena evolución en el que están incluidos los que ríen. (Bajtín 2002)

La ambivalencia del humor antiguo consagra la posibilidad de diversión pura y simple. El humor actual sirve exclusivamente para purgar y expulsar sentimientos negativos. Si bien es cierto coinciden en su función social de descarga emocional, ahí mismo encontramos la diferencia: el humor ahora es solitario, se comparte únicamente en el entendimiento posterior del foco de la burla. Ante esto es válido pensar en clases de humor literario, como se mencionaba anteriormente, que al conjugar recursos bajo la permisibilidad de la hibridación, no acierten a entrar dentro de las categorías establecidas por el canon. Poder encontrar sin embargo factores visibles, y justificados solo en presencia con otros hace interesante la lectura y aún más el análisis.

Ya en un aparatado inicial se había tocado lo concerniente a la posmodernidad como posibilidad de acercamiento a la obra en cuestión, sobre todo en lo concerniente al problema de la

interpretación del discurso irónico, al tener alcances infinitos en ambas partes de la dicotomía significado-significante:

> La globalización relativiza todo lo que toca en su movimiento expansivo, desde la metafísica hasta la música; la posmodernidad, por su parte, tiene su origen en la auto-conciencia de ese relativismo cultural. De ahí, también, la actitud del ironista posmoderno que es normalmente nominalista e historicista. Si hay algo desconcertante en ese personaje es justamente que no admite que algo tenga una naturaleza intrínseca, una esencia real. Por el contrario, piensa que todas las cuestiones centrales se reducen, al final, a puras cuestiones terminológicas. Y que todos vivimos prisioneros del leguaje que usamos, del cual no podemos salir para compararlo con otra cosa (Brünner 1999).

Es difícil llegar al reconocimiento de lo que somos. El existencialismo inmerso en las ideas y expresiones de la novela enfatizan la preocupación del narrador-personaje por las implicaciones de su entorno, material innegablemente definitorio de sus sentimientos y pensamientos cuyo ápice de entendimiento se traduce en esas formas del lenguaje:

> En otra ciudad no conocería cada gesto, cada subterfugio de las palabras, cada forma de la no-acción. Sé, por ejemplo, que quien te propone "hablemos" es que jamás quiere volver a verte… sé que cuando se asegura que "todo está listo", es posible que jamás se haga. Conozco a esta ciudad que todos los días comienza desde cero, hervida en su propia contingencia, en la que nada debes dar por sentado si deseas prevalecer. Conozco sus pragmatismos cínicos, sus sobreentendidos mientras me habla todo el tiempo de sus deseos, mejoras, sueños, expectativas, a sabiendas de que son falsos. Las palabras aquí significan tanto como las acciones: son las batallas de una guerra civil de la indolencia. (Mejía 2004)

La falta de animosidad de un personaje siempre referido a la historicidad y a usos específicos del lenguaje forman parte de la concepción del mundo que al igual del "humor carece de una intencionalidad específica, por lo que tiene más proximidad con lo absurdo, lo gratuito y lo inesperado" (Zavala, 1993: 198). La ironía se entiende en ese sentido como una divergencia de

la lógica ordinaria en cualquier plano, sea social, moral o literario. Su peculiaridad es dada por el juego de palabras que no pueden ser entendidas literalmente, sino que deben ser contextualizadas para rescatar su verdadero y curioso significado, con la siempre presente conciencia crítica que se rebela ante las situaciones sensitivamente captadas.

Helena Beristain en el *Diccionario de Retórica y Poética*, así como Lauro Zavala en *Cuento*, describen diferentes tipos de ironía. El carentismo, una ironía "ingeniosa y delicada", aparentemente en su discurso expresada con seriedad, la ironía del destino y la ironía dramática, en especial, son las que nos ayudan a entender las ideas de los personajes y de los narradores o narrador, dependiendo la perspectiva.

Al ser la ironía en todas sus versiones una de las figuras de pensamiento o un metalogismo y a su vez desprendido de esto, una figura oblicua o intencional "exige en el lector un conocimiento previo de los códigos utilizados o ironizados, que le permitan reconocer las reglas del juego y participar en él" (Zavala 1993). Por lo anterior siempre hay duda en el lector si algo se escapa a la compresión, pese a pertenecer a la misma comunidad lingüística donde se materializa la obra, en este caso el español de México.

En la cita anterior el recurso estilístico apunta a ser sarcasmo, finalmente una"ironía hiriente y mordaz con que se insulta, humilla u ofende a alguien" con el propósito de aclararle que está cometiendo alguna forma errónea de actitud desde la perspectiva del que enjuicia (Larousse, 2010). Como podemos observar a partir de la generalidad en el uso de la señalización de "una guerra civil de la indolencia" referida a la ciudad que se describe, obtenemos la mención de la parte por el todo, un tipo de sinécdoque, donde el todo es México y la parte cada uno de los ciudadanos encargados de dar vida a las acciones tan representativas de la cultura, en este caso negativamente.

La ironía dramática se traduce en contradicciones con la lógica social protagonizadas por los personajes, fácilmente identificables en oposición a los demás personajes dando pauta a la controversia y al sin sentido con que se suele caracterizar la ironía para con el interlocutor, logrando humor como en la siguiente escena:

> Nos cruzamos con el anciano del espadín. Dice algo en la lengua que no entiendo. Lo repite más fuerte y los perros ladran. Él les ladra de regreso. Uno se acerca a morderlo. El anciano se le adelanta. El perro chilla, resentido por tanta violencia.

> Quiero huir, regresar a mi ciudad, pero las mujeres me sujetan con fuerza. Hasta ese momento me doy cuenta de que me llevan en vilo, de que traigo la sábana pegada a la mitad de la cara. Me están robando, como a novia de pueblo.
>
> -Oh no: me van a casar con panchita, la niña tuerta que vende los refrescos-grito, pero no hay quien me auxilie.
>
> La noche es tan negra que podría haberme quedado ciego sin darme cuenta. El alumbrado todavía no se descubrió porque siguen esperando a Hernán Cortés. Pero sé que no estoy ciego aún porque puedo ver a una niña que va caminando delante de nosotros con una especie de camisón blanco. En alguna reja de madera la niña se detiene y las mujeres también. Empujan la puerta y me pasan a un patio de tierra alumbrado con cuatro, cinco velas. En el centro hay un cuerpo tapado con una sábana y algunas mujeres rezan en su entorno mientras unos niños practican un juego inverosímil: saltan el cadáver. La niña del camisón blanco se une a ese juego. (Mejía 2004)

En el mismo sentido de sorpresa en relación con la perspectiva de los personajes, la ironía del destino tiene bastante ocasión cuando se presenta una "contradicción entre lo que ocurre a los personajes y lo que era deseable o esperado por ellos" (Zavala 1990). Como cuando Paula vuelve de Europa decepcionada del hombre y las expectativas declinadas de una vida con él; o la sorpresa de Urbina ante el pueblo de Ozolco y lo diferente de la experiencia a cómo la había imaginado.

Para Lauro Zavala "lo que interesa en el estudio de la ironía narrativa es la ambigüedad ética y estética que se encuentra en todo texto irónico y que la distingue del humor" (Zavala 1990). La condición evidentede la lectura literaria se basa en la capacidad para producir el efecto polisémico, es decir, la propiedad inmersa en la palabra cuando tiene diferentes significados, y al paso de construcciones léxicas estas son capaces de admitir distintas interpretaciones, por ello todo discurso puede, principalmente si está centrado en la función poética, utilizarse de diferentes maneras, pese a su estructura referencial interna.

Es necesario entender los alcances estilísticos de un texto como el que presentamos desde la orientación híbrida, denominación pertinente gracias a las definiciones orientadas a la

especificidad. El intento de exactitud es solo una guía de las condiciones encontradas a lo largo de la tradición teórica por determinar la presencia gramatical de combinación con objetivo precisamente ambiguo, condición que arrastra la posibilidad de ser más de una figura o tropo a la vez:

> Unas semanas después, al cerrar la ventana, una estúpida nube se metió a la casa. Trató de esconderse en un rincón, pero era lo suficientemente obesa como para ocupar con su indecisa silueta más de la mitad de la sala… ”Mañana, cuando salga el sol”, pensé, “se habrá disipado”… nunca me había ocurrido pero, claro, pensé, la que cerraba las ventanas aquí siempre era Luisa. Tal vez a ella le sucedía con frecuencia eso de que las nubes se colaran a la casa… repentinamente ennegrecida, comenzó a retorcerse… Sus redondeces circunvolucionaban hacia adentro de sí misma con mucha rapidez, como, supongo, lo hace un estómago con hambre… comenzó a llover: descubrí entonces que la nube desaguaba exactamente arriba de mi cabeza.
>
> Corrí, pero me siguió por la casa. Sé que suena poco lógico eso de inundar la propia casa, pero lo que buscaba era el paraguas. Tras recorrer todos los cuartos, pensé: “se lo llevó Luisa”, y comenzó a granizar.(Mejía 2004)

Aquí además de una metáfora, entendida como una “figura importantísima (principalmente a partir del barroco) que afecta al nivel léxico-semántico de la lengua… fundada en una relación de semejanza entre los significados de las palabras que en ella participan, a pesar de que asocia términos que se refieren a aspectos que en la realidad no se vinculan (Beristaín 2009), donde la relación es entre la imagen de una nube y el vaivén de sentimientos cuando sufrimos, en esta caso por desamor, tenemos una alegoría que vuelve símbolos personales en objetos con una especie de vida propia, y cuya función es representar un sentimiento con las mismas características de comportamiento humano experimentadas por un ser humano tras un suceso en este caso un rompimiento amoroso. La nube, en uno de sus posibles significados, es la tristeza, por eso el personaje cree ahora, tras separación, lo que provocó en él esa tristeza, que también ella sintió la presencia de esa nube, en función y a causa de estar ahí, juntos, cuando,

como suele ser común se determinan realidades a partir de una crisis espiritual. Las etapas de un momento fuerte de tristeza se reflejan cohesionadas en el comportamiento de la nube, por eso:

> Las figuras léxicas son importantes en la creación del significado poético y sobre todo en la construcción de las ambigüedades inherentes al texto…diferenciación general de la metáfora como una figura de equivalencia de la substitución basada en la semejanza (incluyendo semejanza, desemejanza y contraste) y de la metonimia como una figura de equivalencia basada en la contigüidad. La metonimia, por su parte, se distingue en tipos "internos" de contigüidad, tales como la sinécdoque (relaciones de la parte por el todo y el todo por la parte de distintos tipos) y "tipos externos", como la "metonimia en sí" (causa-efecto, contigüidad temporal y espacial, etc.) e incluye cercanía y lejanía. (Waugh 1995)

El lenguaje en cualquier forma adquirida insiste en, veladamente o no, ser una facultad del ser humano para expresar sus sentimientos e ideas como ninguna otra práctica lo puede lograr y consideramos las posibilidades de extensión del signo la causa principal de tal facultad. Así, un elemento que en connotación no es válido, usado como recurso estilístico dota de literariedad al texto, como en el caso de la reiteración:

> Aquí, nada es lo que parece. Asisto al nacimiento de una nueva llave y pienso en lo que he visto pero que jamás comprendí. He visto, por ejemplo, a un enorme gordo gritar frente a bulto de ropa del doble de su cuerpo:
>
> -Todo robado, todo barato…
>
> He visto, también, a un carpintero restaurando el portón de madera labrada de un convento. Y hablaba. Quizás había otro carpintero detrás de la puerta, pero existe una posibilidad de que charlara un poco con Dios…
>
> He visto a un sastre viejo mirando por la ventana con sus anteojos bifocales, tras una lucha perdida por ensartar el hilo en la aguja.
>
> He visto un grafiti a lo largo de una barda de Insurgentes: ¨Por un cambio de Sistema… Solar"

> Y me he visto mirándolos a todos, mientras me dirigía a comprar algo nuevo, lo que fuera, pero nuevo y sólo para mí. Por lo pronto es una llave duplicada. (Mejía 2004)

Lo común de la irreverencia es lo que expone la anterior cita, donde hace falta vocación a la necesidad para poder ser ciego a la vez que sastre, donde cuesta trabajo entender por qué le hablamos a algo inexistente, por qué aceptamos pagar por algo robado o el por qué la necesidad de sentir la pertenencia egoísta si *todos somos iguales*.

3.3 LA METAFICCIÓN A TRAVÉS DE LA CARTA

El hecho de que el narrado-personaje hable abiertamente de la creación de historias, es decir que constantemente haga explícita su situación en la enunciación de la metadiégesis es indicio de metaficción dentro de la ficción y esto a su vez hace constar la corriente posmoderna a la que la obra pertenece. Una de las características principales del arte pormoderno es la anulación del "utópico principio de equivalencia entre signo y realidad, negando, a través del simulacro, la diferencia entre ficción y realidad, entre lo verdadero y lo falso" (Cifre 2005). El recurso se hace aún más preciso cuando el mismo narrador hace una carta, que es mencionada al principio de la obra como un indicio sin claro sentido en su momento, pero es hasta las últimas páginas cuando, exponiendo las particularidades de su ciudad a través de la descripción de la misma con escenas que salen de la ficción, pone en evidencia situaciones, en muchos casos, se debe reconocer, experimentadas por el narratario o lector:

> …Tomo una hoja de papel y comienzo a escribir mi carta de despedida que se extinguirá junto conmigo, cuando las llamas nos alcancen.
>
> *3 de mayo de 1996*
>
> *De morirme, en ningún otro lado tanta gente me desconocería como en la ciudad en la que nací…*
>
> *una ciudad en la que una virgen de Guadalupe pintada en la pared es el único antídoto verdadero contra las bolsas de basura en esa calle…*
>
> *una ciudad que tiene un Zócalo que sólo sirve para ser cruzado*
>
> *una ciudad cuya comida es una suma de aperitivos que conducen a más aperitivos…*

una ciudad donde todos somos héroes porque nadie estaba preparado para la catástrofe que nos sorprende todos los años

una ciudad donde el futbol, los toros y las luchas son divertidos sólo por sus espectadores…

una ciudad donde, en el mismo puesto en la calle, un tipo vende alarmas contra robo y llaves maestra para abrir puertas

una ciudad donde lo pirata no es la mala imitación del producto sino el precio

una ciudad donde la letra "ch" inicia el ochenta por ciento del vocabulario…

una ciudad donde el delantal es el traje típico…

una ciudad donde los emblemas de las estaciones del metro guardan secretos irresolubles…

una ciudad que sólo es amigable si no tienes que llegar de un punto a otro y tienes toda la vida para deambularla

Y quizás deambular es todo lo que necesito. Quedarme aquí como si estuviera en otro lugar, otro rato, nada más. (Mejía 2004)

La metaficción ha sido una práctica constante en la posmodernidad, donde el capitalismo tardío tiene cabina, sin embargo no es exclusiva de esta, pero si surge como reacción a la crisis social y literaria gestada en los sesenta, gracias a lo cual la confrontación de imágenes y subjetividades logran hacer a un lado las convenciones "para romper los marcos de la ficción e indagar sobre las relaciones que se establecen entre el mundo de la representación y el mundo representado" (Cifre 2005). Así surge la ficción que habla de la ficción, más específicamente, el texto que habla de sus propios procesos de composición abiertamente:

> A través del juego con los marcos, las metaficciones contemporáneas no hacen, sino reproducir la complejidad de un mundo en el que resulta cada vez más difícil diferenciar entre la realidad y las diversas ficciones y simulacros que se nos ofrecen como reproducciones suyas. Es decir que, más que representar una nueva forma de "antirrealismo", la denuncia metaficcional reflejaría, según esto, la confusión reinante entre la realidad y los simulacros que la reproducen. (Cifre 2005)

CONCLUSIONES

En el texto están, por supuesto, las fechas los nombres, las acciones, las psiques, pero sobretodo persiste la mirada de alguien que, en medio de la inundación, se agarra de un árbol y alcanza a garabatear una escena.

Fabrizio Mejía Madrid, Salida de emergencia.

Una de las principales características de la novela *Hombre al agua* es el estilo de crónica que ficcionaliza a través de un personaje no real (Urbina), historias reales que cuentan la realidad de México desde diferentes ángulos de la cultura, pero desde una misma y restringida perspectiva. La voz del narrador es un medio para comprender la realidad de México desde una óptica de identidad común, siendo definitivo el alcance catártico a través de los monólogos, diálogos y experiencias narradas por un ente intradiegético.

Hacer un retrato, como en los cuadros de costumbres, sobre la Ciudad de México en vertiente contemporánea, es uno de los resultados de la obra. Si aceptamos que "la literatura nace del tema colectivo de la especie humana, y en esa forma encarna arquetipos o figuras de significación universal" (Eagleton 1998), la parte que otorga universalidad a la obra es el desarrollo de la soledad y la locura como condicionantes indispensables del ser social para sobrevivir en el mundo globalizado actual.

Sin profundizar en la veracidad histórica de los hechos y su exactitud en cuanto a fechas y cronología, nos remitimos únicamente a la comprobación de los espacios, objetos, nombres del mundo real mencionados con importancia en la novela, para establecer la relevancia dentro y fuera del mundo ficticcional. Por ello en el camino de la investigación y comprobación de nuestras propuestas, resultó tan significativa la relación de la obra con el contexto del autor, sin pretensiones extrateóricas, al no ser la única obra que se comprende con mayor profundidad, ya no en su totalidad, gracias a investigación y lectura sobre la vida de los autores.

Pese al inmanente estatuto de ficción deseamos apuntar la importancia de la novela para el conocimiento y reconocimiento histórico de la transformación y realidad de la cultura mexicana. Es una virtud de los últimos años poder cercar los límites de la mexicanidad a partir del modus vivendi de su gente, de los espacios construidos y reconstruidos con el paso de los años, de la

particularidad lingüística usada al acomodo conceptual con irrebatible ingenio y a la cronología política. Todo esto además contribuye, como sólo la lectura puede, a la reflexión personal del estado actual, para un mejoramiento diverso.

Para delimitar el estilo del narrador Fabrizio Mejía Madrid hubo de partirse del humor en general, con precisiones en la ironía, el sarcasmo, el travestimiento y la parodia reflejada en los personajes y su lenguaje, muchos de ellos retomados de la realidad histórica y política del país. Las acciones y circunstancias de estos personajes sugieren hechos que pueden llegar a parecer absurdos o irreales, contrariando al término ficción en su concepción de invención legítima. Esta forma estética hace digerible la cruel sensación sobre la desidia mexicana expuesta de diferentes formas, gracias a la respuesta catártica de la risa, expulsando sentimientos negativos como la frustación.

La obra de Fabrizio Mejía Madrid, en general, es una escritura reflexiva y puntual sobre la situación de México. Particularmente "todas la limitaciones de orden espacial, temporal, perceptual o ideológico están en la conciencia" (Pimentel 1998) de Urbina, el personaje en el que está focalizada la narración de *Hombre al agua*. La voz del narrador es un medio para comprender la realidad de un México individual, vivido desde la particularidad del amor y la supervivencia que entenderse en soledad significa, y de donde surge la conexión con la identidad común, tras la lectura de los monólogos, diálogos y experiencias, siendo justo "en el cruce de las cuatro grandes perspectivas que organizan el relato y la perspectiva propia del lector donde se articulan dimensiones ideológicas, simbólicas e intertextuales, que le dan toda su complejidad a una "lectura", entendida ésta como una de las múltiples actualizaciones posibles de un texto" (Pimentel 1998).

El pasado de México, recolectado a través de compartir breves momentos claves de la Historia del país, funciona si mostramos la compatibilidad del goce literario con el plano educativo, pudiendo funcionar como un buen complemento para la enseñanza histórica y literaria de México con los cambios políticos vinculados y resumidos por un solo elemento de dualidad y enfrentamiento de polos:

> Fue en ese momento cuando surgió la idea que llevaría cuatro siglos en completarse: desecar completamente los lagos de México, "hasta el fondo"…

> Todos los gobiernos virreinales trabajaron en ello. Los que culminaron la independencia de México, los ingenieros norteamericanos de la ocupación, incluso el invasor Maximiliano de Habsburgo, y Juárez, su fusilador, compartieron el mismo proyecto, conservadores y liberales, Porfirio Díaz y los revolucionarios, los presidentes y su partido. (Mejía 2004)

Como aporte queda el análisis de una obra que debe ser considerada como definitoria de la sociedad mexicana del siglo XXI, desde una perspectiva de actuación específica que enmarca una forma de ver la vida como un camino donde hay que aprovecharse de los demás, por ser casi evidente que los necesitamos. Además existe el apartado psicológico de una nación creyente de su calidad de renegados, muchas veces por destino, otras tantas por decisión propia.

Si "la literaturidad se define en términos de una relación con una realidad supuesta, como discurso ficticio o imitación de los actos de lenguaje cotidianos" (Culler), *Hombre al agua*, expone particulares formas de ser, a partir de la descripción actorial de humorísticas y contradictorias imágenes, solo posibles en el hacer mexicano, connotando al inicio y al final del discurso, nostalgia hacia la esperanza aferrada sin remedio al futuro en el que todos en el mismo sentido del naufragio, deambulamos en una ciudad inundada de múltiples maneras.

ANEXOS

Lista de personajes históricos y referenciales	
Personaje	**Número de páginas en las que aparece dentro de la novela**
Acamapichtli	57
Adamo Boari	116
Adrian Boot	64
Agustín Lara	159
Agustín Querol	116
Alfonso Reyes	106
Alonso Arias	65
Andrés de San Miguel (fray)	77
Antonio López	62
Antonio López (cura)	73
Augusto (emperador de Roma)	153
Bartolomé Alva	74
Benito Juárez	79, 101, 102
Cárdenas Hijo	112
Carlos Fuentes	106
Carlos III	154
Carlos Marx	110
Carlos Monsiváis	106
Diego Carrillo de Mendoza y Pimentel marqués de Gélvez (virrey de N.E.)	66
Diego Fernández de Córdoba (virrey de N.E.)	65
Diego Rivera	99
Emiliano Zapata	31, 141, 142
Enrico Martino- Martínez	60
Felipe II Rey de España	60
Felipe III Rey de España	66
Felipe IV (rey de España)	77
Francisco Calderón y Mexía (Jesuita)	61, 71, 73,84
Francisco de Viana	149
Francisco Escudero de Figueroa (regidor de N.E.)	61
Frey Antonio María de Bucareli y Úrsula (virrey)	150

Frida Kahlo	99
Galdo Guzmán	66
Hernán Cortez	13, 40, 73, 75, 115, 135, 139
Huitzilopochtli	116
Humboldt	58
Joaquín de la Cantolla y Rico	100
Joaquín Sabina	145
Juan de Villabona (superintendente)	78
Juan Escutia	100
Juan Ruiz de Alarcón	60
Kaliman	119
La mujer serpiente- La llorona-Guadalupe	57, 58,
Lázaro Cárdenas	31
Lázaro Cárdenas	113
Luis de Velasco (virrey de N.E.)	60
Luisa de Borbón	149
Madero	105
Manso y Zúñiga (arzobispo)	70
Manuel Doblado (secretario de gobernación Juárez)	102
María Sabina	145
Martín Nuñez	62
Maximiliano de Habsburgo	76, 104
Moisés (profeta)	153,154
Pedro Díez de la Barrera (procurador)	69
Porfirio Díaz	79, 99, 103, 104
Rodrigo Pacheco Osorio, marqués de Cerralvo (virrey)	70
Santa Anna	104
Tlaloc (dios mexica de la lluvia)	61
Villarino	62
Zobek (Francisco Javier Chapa del Bosque)	119

BIBLIOGRAFÍA

Bajtín, Mikhail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Madrid: Alianza, 2002.

Barthes, Roland. *Introducción al análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1977.

---. *El efecto de realidad*. Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.farq.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf>.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía*. México: Debolsillo, 2014.

Beristaín, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2003.

Bobes Naves, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.

Bremond, Claude. "La lógica de los posibles narrativos". *Análisis estructural del relato*. Barthes, Roland. México: Coyacán, 2006.

Brüner, Juan José. *Globalización cultural y posmodernidad*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Cifre, Patricia. "Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos". *Anthropos* 208 (2005): 50-57.

Culler, Jonathan. La literaturidad.

Danto, Arthur. Historia y narración. Ensayos de filosofía analítica de la historia. Barcelona: Paidos/Instituto de ciencias de la educación de la universidad autónoma de Barcelona. La Nueva novela histórica: definiciones y orígenes (1989):p. 29-57.

Eagleton, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Argentina: Fondo de cultura económica, 1998.

El pequeño Larousse Ilustrado. México: Larousse, 2010.

Fernández, Pelayo. *Estilística. Estilo-figuras. Estilísticas-tropos*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas. 1981.

Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. España: Cátedra, 1998.

---. *Figuras III*. España: Lumen, 1989.

---. *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. España: Taurus, 1989.

Greimas, Algirdas. *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos, 1976.

Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *De la ironía a lo grotesco*. México. Universida Autónoma Metropolitana. 1991.

Jakobson, Roman. "Lingüística y poética". *Ensayos de lingüística general*. España: Seix Barral. (1975): 347-395.

---, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. México: Fondo de cultura Económica, 1995.

---, Roman. *El marco del lenguaje*. México: Fondo de cultura económica, 1996.

Kerbrat-Orecchioni, Linda. "La ironía como tropo". *De la ironía a lo grotesco*. México. Universida Autónoma Metropolitana. 1991.

Kristeva, Julia. Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto.* La Habana: UNEAC, 1996.

Magariños, Juan. *Del caos al lenguaje*. Argentina: Ediciones Tres Tiempos, 1983.

Marchese, Angelo; Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. España: Ariel, 2000.

Martínez della Rocca, Salvador. *Otras voces y otros ecos del 68. 45 años después. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.*

Maza, Francisco de la. *Enrico Martínez: Cosmógrafo e impresor de la Nueva España*. Mexico, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 1991.

Mejía, Fabrizio. "Circus*". Otro ladrillo en la pared.* Jordi Soler. México. Selector, 84-90, 2006.

---. "El efecto Smellville*". Para leer de boleto en el metro 9*. México. Corporación mexicana de impresión, 29-39, 2008.

---. *Viaje alrededor de mi padre*. México: ALDUS, 2004.

---. *Nación TV. La novela de Televisa*. México: Grijalbo, 2013.

---. *Pequeños actos de desobediencia civil*. México: Cal y arena, 1996.

---. *Salida de emergencia*. México: Mondadori, 2004.

---. *Disparos en la oscuridad*. México: Suma de letras, 2012.

---. *Hombre al agua*. México: Joaquín Mortiz, 2004.

Navarro, Desiderio. *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: UNEAC, 1996.

Navarro, Fanny. *Feng Shui para ambientes mexicanos*. México: PROMEXA, 2000.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

Paz, José. *La estilística*. Madrid: Síntesis, 1993.

Pimentel, Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo Veintiuno, 1998.

---. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI, 2001.

Prada, Renato. *Estética del discurso literario*. México: Universidad Veracruzana y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2009.

Prada, Renato. *El discurso testimonio*.

Quintana, Francisco. *Intertextualidad genética y lectura palimpséstica*. *Castilla* 15(1990): 169-182.

Reale, Analía. *Glosario de Narratología*.

Ricoeur, Paul. Tiempo y Narración III. El tiempo narrado. México: Siglo XXI, 2003.

Rifaterre, Michael. Ensayos de estilística estructural. España: SEIX Barral, 1976.

Ródenas, Domingo. "La metaficción sin alternativa: un sumario". *Anthropos* 208 (2005): 42- 49.

Romero, Francisco. "La risa desmitificadora en los cuentos de Jorge Ibargüengoitia (una mirada bajtiniana)". *Graffylia*. *7*. 15-24, 2007.

Torales, Josefina. Ilustrados en la Nueva España. Los socios de la Real Sociedad Bascongada de los amigos del país. México: Universidad Iberoamericana, 2001.

Vaughan, Nicolas, Ella Suárez y Margarita Pérez. 2013. Manual de citas y referencias bibliográficas: APA. Chicago. IEEE. MLA. Vancouver. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes.

Zavala, Lauro. "Humor e ironía en el cuento mexicano contemporáneo". Paquete: Cuento. México: Coedición entre la Universidad Autónoma de Tlaxcala, el Instituto nacional de Bellas Artes y el Centro de Ciencias del Lenguaje (ICUAP). Serie Destino Arbitrario. Universidad Autónoma de Tlaxcala y Universidad Autónoma de Puebla. México, (1990): p. 159-180.

Zavala, Lauro. *Humor, ironía y lectura*. México: UAM, 1993.

FUENTES ELECTRONICAS

CRÓNICAS Y ARTÍCULOS DE OPINÍÓN EN VERSIÓN ELECTRÓNICA ESCRITOS POR FABRIZIO MEJÍA MADRID

Mejía, Fabrizio. "Soñar el 68*"*. En revista electrónica *Letras Libres*. 11 de octubre. (2013). Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/sonar-el-68>.

---. *"*Poniatowska: La memoria de la gente". En revista electrónicas Letras Libres. 31 de diciembre. (2010). Web 9 de noviembre de 2016. < http://www.letraslibres.com/revista/convivio/poniatowska-la-memoria-de-la-gente>

---. *"*Especial de verano: económicos". En revista electrónica Letras Libres. 18 de Agosto. (2009). Web 9 de noviembre de 2016.<http://www.letraslibres.com/blogs/blog-de-la-redaccion/especial-de-verano-economicos>.

---. *"*Vicente Leñero: la vida y las ficciones". En revista electrónica Letras Libres. 30 de septiembre. (2008). Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/vicente-lenero-la-vida-y-las-ficciones>-

---. *"*Carlos Monsiváis en el centro". En revista electrónica Letras Libres. 31 de diciembre. (2006). Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/carlos-monsivais-en-el-centro>.

---. *"*Ébano, de Ryszard Kapuscinski*"*. En revista electrónica Letras Libres. 31 de marzo. (2001). Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.letraslibres.com/revista/libros/ebano-de-ryszard-kapuscinski>.

---. *"*Chilangología". En revista electrónica Letras Libres. 30 de noviembre. (2003). Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/chilangologia>.

---. *"*Las cuatro resurrecciones de José Revueltas". En revista electrónica Proceso. 11 de agosto. (2014). Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.proceso.com.mx/?p=379364>.

---. "¿Está en señor Monsiváis?" Julio 2010.<http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=12>.

---. "El rey llega al desierto". Septiembre 2010. <http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=102>.

---. "Las cuatro resurrecciones de José Revueltas". En revista electrónica Proceso. 11 de agosto. (2014). Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.proceso.com.mx/?p=379364>.

Barthes, Roland. El efecto de realidad. Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.farq.edu.uy/slv-i/files/2012/05/Barthes_Roland-El_efecto_de_realidad.pdf>.

ENTREVISTAS A FABRIZIO MEJÍA MADRID

Aristegui, Carmen. ""NACIÓN TV: La novela de Televisa". 21 de mayo del 2013. Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.youtube.com/watch?v=rA16dTnrI7I&feature=youtu.be>.

Baca, Víctor. "Entrevista a Fabrizio Mejía Madrid. Revista electrónica Lee más. Año 4. Número 43. Gandhi: México. (2010).

Barrón, Daniel. "Programa Arte afuera, entrevista con el escritor, Fabrizio Mejia". 20 de agosto de 2012. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=AXBzdgnSdf4>.

Casasús, Mario. "Fabrizio Mejía Madrid: "El PRI es una dictadura refrendada por los votos comprados". En periódico electrónico *El Clarín*. 23 de diciembre. (2014). Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.elclarin.cl/web/entrevistas/14267-fabrizio-mejia-madrid-el-pri-es-una-dictadura-refrendada-por-los-votos-comprados.html>.

De Nunez, Alexandre. “Fabrizio Mejía Madrid”. Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.dailymotion.com/video/x8ofwg_fabrizio-mejia-madrid_creation>.

Hernández, Luis. “Tras las huellas de José Revueltas, en A Contracorriente. Rompeviento TV”. 10 de julio de 2014. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=wDpXGlbdcjQ>.

Mejía, Fabrizio. “Entrevista a Fabrizio Mejía Madrid”. En revista Leemás. 6 de septiembre de 2011. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=Obsxemiks1A>.

---. “Fabrizio Mejia Madrid durante el Ring de Letras en Bellas Artes 2012”. 22 de abril de 2012. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=5N1sDL-IhPE>.

---. “Escribir mañana con Fabrizio Mejía Madrid”. 5 de diciembre de 2013. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=xlak5kdAcno>.

---. “Fabrizio Mejía Madrid: El hijo inconforme del 68”. 29 de septiembre de 2014. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=MIFcdZ6iKTY>.

---. “Fabrizio Mejia Madrid entrevistado por Karim Benmiloud”. Web 9 de noviembre de 2016.<http://www.dailymotion.com/video/x8p0cv_fabrizio-mejia-madrid-entrevistado_creation>.

Mejía, Fabrizio y Taibo, Ignacio. "La tetralogía del México contemporáneo". 25 de octubre de 2104. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=CZszGiR73Yw>.

Mejía, Fabrizio y Taibo, Francisco. “PIT II y Fabrizio Mejia Madrid (5ta #FILAzcapo)”. 3 de mayo de 2014. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=wlAcGjgln0w>.

Monsiváis, Carlos. “La sociedad civil a veinte años del terremoto”. 403. domingo 11 de septiembre de 2005. Web 9 de noviembre de 2016. <http://www.jornada.unam.mx/2005/09/11/mas-carlos.html>.

Oriol, Clémence. Entrevista de Fabrizio Mejía Madrid. Publicada el 14 de junio del 2009. Web 9 de noviembre de 2016. <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/entrevista-a-fabrizio-mejia-madrid-69453.kjsp>.

Puig, Carlos. "Entrevista a Fabrizio Mejía Madrid". En página electrónica de Proceso. Web 9 de noviembre de 2016. <http://tv.milenio.com/en_15/Entrevista-Fabrizio-Mejia_3_367793225.html>.

Rosas, José. "Fabrizio Mejía Madrid, cronista del naufragio". En el portal de Radio Francia Internacional. 17 de octubre de 2008. Web 9 de noviembre de 2016.<http://www.rfi.fr/actues/articles/106/article_9487.asp>.

Vázquez, Jorge. "Entrevista a Fabrizio Mejía Madrid". Revista electrónica Lee más. Año 3. Número 3. Octubre. (2011).

Villamil, Jenaro y Barrón, Daniel. "Fabrizio Mejía y su libro "Nación TV: la novela de Televisa" 25 de mayo de 2013. Web 9 de noviembre de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=bD82KFGVz-g>.

REFERENCIAS ELECTRÓNICAS SOBRE VARIOS TEMAS

Nevada en la ciudad de México, sucedida el 11 de enero de 1967:

<https://www.youtube.com/watch?v=WbmS9uRJ77g>.

Sobre la construcción del Palacio de Bellas Artes:

<http://www.arqhys.com/construccion/palacio-mexico.html>.

Información sobre Enrico Martínez:

Sobre el monumento ubicado en el Zócalo capitalino:

<http://www.elcentrohistorico.com.mx/lugares-monumento-a-enrico-martinez.html>.

Cayuela, R. 1999. Letras libres y Enrico Martínez. Letras Libres, edición en línea:

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/letras-libres-y-enrico-martinez>.

<http://www.mexicodesconocido.com.mx/del-desague-del-valle-de-mexico-al-drenaje-profundo.html>.

Información sobre Joaquín de la Cantolla y Rico:

Nota que habla sobre un libro que narra la historia del personaje:

<http://www.elnortedecastilla.es/20080809/cultura/mexico-nubes-20080809.html>.

Imagen del mural “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” de Diego Rivera:

<http://www.museomuraldiegorivera.mx/museo-digital/?sit=mural>.

Información que corrobora la existencia de Zobek personaje secundario que aparece en la página 119:

<https://www.youtube.com/watch?v=o9NTTHr4wO4&nohtml5=False>.