

## Luis Spota, la costumbre del poder \*

SARA SEFCHOVICH

### A. *El problema*

El siguiente trabajo es apenas un primer esbozo, resultado de algunos meses de trabajo en la investigación sobre *La novela política en México*, de la que aquí sólo se toma una parte, la que se refiere a la tetralogía de novelas sobre el poder que lleva por título *La costumbre del Poder*, escrita por ese fenómeno sociológico-literario que es Luis Spota. Se presentan, pues, no conclusiones sino "hiSpótesis", los problemas que se me plantearon, las ideas que surgieron de la primera lectura. Quede esto bien claro para entender las limitaciones del artículo.

Me interesa hacer una "lectura política" de la tetralogía, es decir, entender su génesis, por qué y cómo se pudo dar una literatura de este tipo, su relación con las estructuras históricas que la sustentan (económicas, sociales, culturales). Se trata de ver a la obra, no para descubrir al autor y su evolución literaria ni las posibles excelencias intrínsecas que valorativamente se pudieran encontrar en las novelas, sino para explicar los mecanismos sociales de producción y reproducción de esta práctica literaria en el marco de la formación social que estructuralmente la determina.<sup>1</sup> En síntesis: entender sus condiciones de posibilidad.

Parto de la concepción de la obra literaria no como creación sino como

---

\* Agradezco sus comentarios y observaciones a Eduardo Barraza, licenciada Françoise Perus y licenciado Mario Monteforte Toledo del IIS. A la doctora Aurora Ocampo, del Centro de Estudios Literarios, mi agradecimiento por el valioso material que me permitió consultar.

<sup>1</sup> Perus, Françoise, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, México, Siglo XXI, 1976.

producción.<sup>2</sup> Escribir es un trabajo socialmente necesario<sup>3</sup> la obra literaria es un producto condicionado históricamente en el que se manifiesta la lucha de clases y el dominio de una clase sobre las demás con las consiguientes ideologías legitimadoras. La literatura es una práctica que, inserta siempre en sus condicionamientos, cuestiona o recupera a las ideologías. Es necesario pues, conocer de modo sistemático aquellos mecanismos que determinan la orientación y el contenido fundamental de la práctica literaria que se estudia.<sup>4</sup>

Sin embargo, debo dejar claro que no se trata de hacer solamente lo que proponen autores como Goldmann o Leenhardt, es decir, buscar una estructura significativa y coherente en la obra, sino también como sostiene Perus, encontrar las contradicciones en ella,<sup>5</sup> ahí donde está la ideología de la clase de que se trata, misma cuya función dentro de la estructura del modo de producción capitalista específico (en este caso de México) será necesario desentrañar.

Todo lo anterior me interesa sin embargo, sin perder de vista la especificidad de la práctica literaria. Para ello, es necesario penetrar en lo que le es particular, el modo como se plasma y organiza el material (modo de elaboración, y los ejes en torno a los cuales se constituye el texto. Es decir el lenguaje (el instrumento) o más bien, el discurso específico de la novela y la estructura literaria: personajes, narrador, forma de los capítulos, circularidad de la obra, etcétera. Me parece obvio que el análisis sociológico de la literatura debe recuperar la complejidad y riqueza de ésta (si se puede incluso en el propio discurso analítico o crítico) y no ser reductora ni de sus múltiples determinaciones ni de sus posibles lecturas plurales.

Después de las anteriores "profesiones de fe" me parece necesario dejar establecido lo que constituye el punto de partida de este proyecto de investigación y que es a la vez la justificación más general del mismo y su hipótesis principal: que la obra de Luis Spota es la novelística política más importante que se ha escrito en México. A partir de que por definición cualquier manifestación que nos ayude a comprender a este país no sólo es válida sino necesaria, al decir más importante me refiero concretamente, por una parte, a las consecuencias ideológicas de la misma: de dónde viene y hasta dónde va, qué retoma, qué propone, qué refuerza, qué contradicciones manifiesta y cuáles encubre, dónde se da la coherencia y qué implica ésta, y por otra parte, cómo lleva a

<sup>2</sup> Pecheux, Michel. Entrevista. Véase, *Les vérités de la Palice*, París, Maspero, 1975.

<sup>3</sup> Sánchez Vásquez, Adolfo, *Las ideas estéticas de Marx*, México, Era, 1972.

<sup>4</sup> Perus, *op. cit.*

<sup>5</sup> Perus, *op. cit.* Véase el trabajo de Michel Plon "Retórica de la falsa contradicción en el discurso político", ponencia presentada en el Simposio Internacional "El discurso político, teoría y análisis", México, UNAM, noviembre, 1977, así como el comentario presentado por Françoise Perus a la ponencia de Jean-Baptiste Marcellesi en el mismo evento, para la parte que trata sobre la contradicción.

cabo este proyecto desde el punto de vista de lo literario y la significación de este cómo.

He seleccionado para el trabajo los cuatro libros que componen el "estudio" de Spota sobre el poder. Están reunidos bajo un solo título: *La costumbre del poder*, y aparecieron entre 1975 y 1977 como novelas independientes siempre con el objetivo de constituir una totalidad. Los títulos de las obras son: *Retrato hablado*, *Palabras mayores*, *Sobre la marcha*, *El primer día*.<sup>6</sup>

Es necesario aclarar de partida, que las obras de Spota forman una totalidad sobre la vida económica, social, política y cultural del México posterior a la Revolución,\* y esto no se puede perder de vista porque en ello radica una de las dificultades del análisis: la imposibilidad de dividir ese enorme fresco. Sin embargo, me ha parecido justificable separar la tetralogía que integra una unidad sobre el tema específico del poder, unidad que se da también en el plano de la estructura y el estilo de la obra. A pesar de que por cuestión de temática directa hay por lo menos dos obras que deberían agregarse a la tetralogía (*El tiempo de la ira* y *El rostro del sueño*),<sup>7</sup> tienen sin embargo características que permiten separarlas y que requieren ampliar el análisis a otras dimensiones que aquí no se van a tomar.

Quiero dejar establecidos los ejes en torno a los cuales voy a desarrollar este trabajo, mismos que constituyeron las hipótesis:

1. Entender por qué se pudieron dar este tipo de obras no políticas sino sobre el poder precisamente en el sexenio echeverrista (condiciones de posibilidad concretas).

2. Entender cómo ellas se pudieron dar, para lo cual será necesario por una parte saber si existe en México una tradición de novelista política y además seguir un fenómeno al que llamaré "bestsellerismo" mismo

\* En ninguno de los cuatro libros el autor menciona el nombre de México, sabemos que todo sucede en "algún" país latinoamericano.

<sup>6</sup> Spota, Luis, *Retrato hablado*, México, Grijalbo, primera edición 1975, 3a. edición febrero, 1976, 368. p.

——— *Palabras mayores*, México, Grijalbo, primera edición 1975, 21a. edición abril, 1978, 383 p.

——— *Sobre la marcha*, México, Grijalbo, 1a. edición 1976, 14a. edición septiembre, 1978, 448 p.

——— *El primer día*, México, Grijalbo, 1a. edición 1977, 18a. edición agosto, 1978, 582 p.

<sup>7</sup> Spota, Luis, *El tiempo de la ira*, México, Diana, 1a. edición 1967, 3a. reimposición agosto, 1978, 493 p.

——— *El rostro del sueño*, México, Grijalbo, 1a. edición febrero 1979, 24a. edición marzo, 1979, 407. p.

que me interesa en dos planos: a) el de la significación externa que tiene en un país como el nuestro un autor que vende 200 000 ejemplares de una novela (y por qué) y cómo eso afecta a la propia estructura de la obra en cuanto al tema, lenguaje, etcétera, y b) lo que esto implica en el terreno de la ideología y de la clase social productora y reproductora de ella (de la obra y de la ideología).

3] Penetrar en la especificidad literaria, es decir, en el modo de llevar a efecto sobre el papel y con el instrumento del lenguaje todo lo anterior: la clase, la coherencia, las contradicciones, la ideología, en síntesis: hacer análisis de textos.

Comencemos por resumir brevemente lo que a partir de Todorov se conoce como "la historia" o lo que otros autores han llamado la trama, el contenido del texto, etcétera. Hacer esto es, en rigor, "una práctica discutible, puesto que implica una separación entre la forma y el contenido... [y] corre el riesgo de transformar esta significación en el recorrido del lenguaje del texto y en la red de contextos más exteriores a su realización".<sup>8</sup> Es más, corre el riesgo de querer traducir un discurso a otro discurso, lo cual no resuelve el problema, sino que lo empeora. Sin embargo, y como defensa por anticipado de la posible acusación de separar forma y contenido, lo que a partir de Lukacs ha quedado teóricamente resuelto,<sup>9</sup> o de hacer simple transposición, me parece básico comenzar por informar brevemente al lector del tema sobre el cual se va a trabajar, una descripción del objeto al que se van a atribuir las hipótesis sin que con ello se haga referencia a las posibles relaciones latentes en el interior de la estructura misma, ni a ninguna consideración ni de tipo semántico ni sintáctico ni retórico.

*Retrato hablado* es la relación de la formación del poder económico en un país. Eugenio Olid, huérfano y pobre, por azares del destino y de su gran capacidad personal, funda el imperio económico más poderoso del lugar. La novela parte del suceso presente: la muerte del personaje, para contar su vida y la forma en que se creó ese poder, así como los acontecimientos que fueron necesarios para conseguirlo: violencia, oportunismo, corrupción. Hay un enorme despliegue de personajes que sirven para apoyar el relato, pero los más importantes son aquellos que crecieron y se hicieron a la sombra del héroe: los herederos, el militar, el eclesiástico, los tecnócratas, la mujer, en síntesis, toda la gama social.

*Palabras mayores* penetra, una vez establecido el funcionamiento de la base económica, ya de manera directa en el juego político. Se refiere

<sup>8</sup> Arias, Arturo, *Ideologies, Literature et société pendant la révolution guatémalteque 1944-1954: Entre la piedra y la cruz de Mario Monteforte Toledo*, Tesis presentada para obtener el grado de doctor en L'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, París, 1978.

<sup>9</sup> Sefchovich, Sara, *La teoría de la literatura de Lukacs*, México, UNAM, 1978.

a la elección del candidato a la presidencia de la República. El poder está concentrado de manera absoluta en manos de un solo hombre: Don Aureliano Gómez Anda, quien mueve a su antojo los hilos de la política nacional. El libro va delineando la personalidad y las "hazañas" de cada uno de los ministros elegibles al cargo y además penetra desde el principio en la vida íntima del que resultará finalmente electo: el doctor en Ciencias Económicas, el joven, guapo, rico, discreto, inteligente y honrado Víctor Ávila Puig: dos mujeres, casa grande y casa chica, pobre de origen pero enriquecido por buen matrimonio, tecnócrata preparado en el extranjero, amor infinito por su madre. Entre las muestras de oportunismo y servilismo de toda clase de personajes, entre mucho alcohol y algunos sentimentalismos, el candidato recibe La Llamada Definitiva:

—Esta noche, junto con los Sectores de Nuestro Partido, he llegado a una decisión, doctor Ávila... El Partido y yo consideramos...

Víctor Ávila empezó a sentir que las rodillas se le doblaban; que la luz perdía intensidad y color; que se derretían las caras de todos; que los sonidos se amortiguaban; que él mismo no existía ni estaba escuchando esas que, —dichas por el señor Presidente de la República— son siempre Palabras Mayores.<sup>10</sup>

*Sobre la marcha* (libro dedicado "A Doña María y a Don Luis") cuenta la campaña presidencial del candidato y cómo éste se va independizando de la influencia del presidente anterior para tomar sus propias decisiones. Estas decisiones no corresponden al modo tradicional de ejercer la política en el país (de decir discursos, de nombrar funcionarios) sino que nacen del "propio" descubrimiento que hace el protagonista de los "verdaderos" problemas económicos y sociales a los que se enfrenta en su recorrido por la nación. Es así que se convence de que los políticos y el Partido ocultan la verdad, que es necesario limpiar al país tanto de la corrupción como de la forma de hacer política hasta entonces utilizada. El libro dispone para su relato de muchos elementos: desde la omnipotencia tecnológica del personaje central para conocer todo lo que sucede hasta las presiones de la gran burguesía y el embajador norteamericano; desde el apoyo popular que se gana a base de valentía personal hasta toda suerte de venalidades incluidos los intentos de asesinato y la represión.

*El primer día* ("Cuarta parte que da unidad a la tetralogía") es la historia de lo que sucede inmediatamente que Ávila Puig asume la presidencia. Lo primero que hace es excluir al presidente anterior y a su camarilla para aduirir el poder absoluto e iniciar las reformas y la "limpieza" administrativa que se propuso (no que prometió porque todos prometen pero ¿quién obliga a cumplir?). El mandatario saliente ha sido acusado públicamente durante la toma de posesión y desde ese momento se encierra, se aísla, deja de participar y abandona totalmente el poder

<sup>10</sup> Spota, Luis, *Palabras mayores*, op. cit., p. 383.

para dedicarse a recordarlo con nostalgia. Durante un día completo, recibe visitantes que buscan su apoyo para explicarse la situación, para defenderse de las acciones emprendidas por el nuevo gobierno contra sus negocios y puestos públicos. Con el pretexto de las visitas, el narrador pone entre paréntesis la historia de cada uno de esos personajes, con lo que proporciona un panorama de los pactos, regalías, trampas y arreglos políticos y económicos que se dieron en el país "hasta el momento" cuando se abre la esperanza para las mayorías gracias a las promesas del nuevo "Yo Supremo".

### B. *El poder*

Parto de una primera distinción entre la novelística política y la ficción sobre el poder. Entiendo como novela política lo que Chesneaux deja traslucir en su estudio sobre Verne:<sup>11</sup> el desarrollo de una ficción en la que están presentes los múltiples sucesos más importantes determinantes del momento histórico que representa la obra, pero no sólo como telón de fondo de los acontecimientos sino como parte constitutiva fundamental del desarrollo textual. En este sentido, prácticamente cualquier novela puede tener una "lectura política", pero eso no la hace todavía ser una novela política. Por novelística política entiendo aquella en que el tema y su estructuración se refieren a ese juego sutil y complejo que muestra las posibilidades, las dificultades y las contradicciones del ejercicio del gobierno así como las presiones de cualquier tipo en función de intereses particulares que tienen que ver con él. De este modo, si bien podemos hacer una lectura política de Yáñez o de Fuentes, o incluso de otras obras del propio Spota, no todas ellas serán novelas políticas pues no penetran específicamente en el problema del ejercicio de gobierno.

Las obras de Spota que se estudian aquí son sin embargo todavía más restringidas, pues más que entender a la política (mexicana) en su complejidad y su riqueza, penetran estrictamente en uno solo de sus aspectos, el del poder, buscando representarlo y hasta mitificarlo para responder a un proyecto ideológico específico. Dice Laffite (y esto se adapta a Spota): "Cuando un escritor quiere hacer de su escritura una práctica política consciente, termina por hacer que cada personaje o situación represente sólo un término fijo de la contradicción: aquella que encarnan; es decir, a cada personaje le corresponde un solo discurso, un solo perfil, un contorno ideológico inmutable, de modo que resulta que en cada personaje... el discurso responde a la silueta que a su vez reproduce los caracteres del discurso".<sup>12</sup> No se dan vacilaciones en la

<sup>11</sup> Chesneaux, Jean, *Una lectura política de Julio Verne*, México, Siglo XXI, 1973.

<sup>12</sup> Laffite, Bernard, "Discourse Politique et texte littéraire", *Europe*, París, marzo-abril 1977, núm. 575-76, pp. 112 y 123.

escritura porque no hay para el autor dudas en la apreciación política de los personajes. El texto literario no busca representarse de modo concreto la realidad, la lógica final de la política y del discurso político, sino de darle cuerpo al propio discurso que a su vez reproduce toda la univocidad de aquél, que es el de una clase.

Lo anterior podría quedar más claro si vemos cómo concibe Spota a la política (en México), concepción más bien reductora. Los textos parten de un postulado fundamental: la política es una serie de actos en los que nadie cree pero todos están obligados a creer.<sup>13</sup> La política aparece bajo su aspecto negativo: está allí para evitar las disfunciones y reducir al máximo los riesgos; no es un eje hacia la realización sino hacia la solución de problemas técnicos. Esto es resultado de un desarrollo histórico particular y de la consiguiente necesidad de legitimar un orden económico y social cuya función es reemplazar las disfunciones engendradas por la estructura.<sup>14</sup> En este sentido y porque de esto tratan es que las novelas se refieren al poder: poder para conseguir la mejor manipulación posible de las "disfunciones" sin modificar la estructura.

A partir de lo anterior se desarrolla una visión simplista y esquemática de la política (mexicana): en este país todo estaría bien si no fuera por la gente que lo gobierna —oportunista, corrupta, corrompible, ignorante, inculta, deshonesto, floja, dependiente, nueva rica—, gente cuyas únicas características parecen ser, como decía el doctor Mora en el siglo pasado, "el aspirantismo y la empleomanía". Todo lo anterior sin embargo, no quiere decir que el sistema está mal, son sólo situaciones pasajeras que se podrían corregir, reformar, lo que puede ser obra de una sola persona que en un momento decida ser honesta y tenga el suficiente poder para tomar decisiones que alteren, que modifiquen la situación. Hay pues la necesidad de concentrar el poder de manera absoluta en unas manos firmes y bien intencionadas. Esta interpretación tiene su cara social, pues si bien es cierto que la mayoría no sirve, todavía puede haber un Benito Juárez salvador, que, viniendo de la clase más baja, logre subir (en virtud de un buen matrimonio, oportunismo, corrupción, violencia y azar) y una vez arriba pueda hacer (él solo) los cambios. No es una parodia de las posibilidades que ofrece la sociedad ni de su unidad (la Unidad Nacional); se parte de la creencia fundamental de que ellas existen. Y esta posibilidad siempre estará presente mientras la sociedad (mexicana) sólo sea una organización de sobrevivencia y no de integración.<sup>15</sup> Esta es la brecha donde se instala la condición de posibilidad del poder.

<sup>13</sup> Oviedo, José Miguel, *Mario Vargas Llosa, la invención de la realidad*, Barcelona, Barral, 1977, p. 143.

<sup>14</sup> Leenhardt, Jacques, "Modelos literarios e ideología dominante", *Escritura*, Caracas, julio-diciembre, 1976, núm. 2, p. 213.

<sup>15</sup> Ruffinelli, Jorge, *El otro México*, México, Nueva Imagen, 1978.

La de Spota es la versión oficial del poder en México en los últimos cuarenta años, con todo lo que ella tiene de información (desinformación de hecho), de tabúes, incoherencias, falsedades y falsificaciones, o como diría Roa Bastos, "con el peso paralizante de la mitificación".<sup>16</sup> Compárese a modo de ejemplo la versión de un destacado especialista sobre el tema, quien para "analizar" y "explicar" utiliza los mismos elementos que el novelista (al fin y al cabo la ideología es para *todos*): Según Daniel Cosío Villegas, la política mexicana es poco menos que indescifrable y por más intentos que se hagan por fundar una explicación racional sobre ella, no se podrá descubrir cómo se ejerce el poder en este país. De ahí la necesidad de recurrir a la fantasía, para explicarse por ejemplo el proceso de designación de un candidato o las características que debe tener, fantasía que termina por presentarse con tanta seguridad que parecería hallarse escrita en un código público o como si alguien hubiera revelado el secreto.<sup>17</sup>

En el primer tomo de la tetralogía sucede lo que explica Hansen: que las grandes decisiones de México se toman fuera del partido puesto que los verdaderos beneficiarios del progreso económico del país no son ni han sido jamás sus miembros, ni siquiera la camarilla de funcionarios que están en el gobierno, quienes por lo general sólo se enriquecen una vez llegados a él. Las verdaderas decisiones políticas están en manos de los grupos económicos, de los grandes capitalistas,<sup>18</sup> que controlan la producción básica en el país, la distribución y los medios de comunicación y que hacen lo que les viene en gana pasando sobre las decisiones de la política nacional y sobre las presiones internacionales (incluso norteamericanas, incluso de las empresas transnacionales). En la novela el poder económico, lo mismo que el político, es absoluto y está concentrado en un solo hombre y su grupo que decide por el país, por sus políticos y funcionarios, por sus haceres y deshaceres.

En el segundo tomo, en cambio, parece como si dicho poder absoluto estuviera realmente en manos del presidente de modo que también éste puede hacer lo que le venga en gana, incluso frente al propio grupo económico nacional. Si bien es cierto que el candidato elegido será finalmente el que estos grupos le han propuesto, el presidente parece escogerlo prácticamente solo, en función de otras consideraciones de tipo personal: prolongar su poder (y proteger sus negocios) a través de un títere dócil.

La elección del candidato en este segundo tomo sigue los patrones de lo que ha sucedido en México en los últimos treinta años: la pieza principal del sistema político mexicano es el ejecutivo, el presidente de

<sup>16</sup> Roa Bastos, Augusto, "Algunos núcleos generadores de un texto literario", *Escritura*, Caracas, julio-diciembre, 1977, núm 4, p. 177.

<sup>17</sup> Cosío Villegas, Daniel, *El sistema político mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 11a. ed. 1978, p. 18.

<sup>18</sup> Hansen, Roger D., *La política del desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, 1971.



la República, con facultades de amplitud excepcional legitimadas por el partido político predominante.<sup>19</sup> El proceso de elección del candidato depende del presidente, quien lo selecciona de entre su círculo de secretarios de Estado. (Tampoco Cosío Villegas parece considerar demasiado las presiones de grupos económicos, extranjeros, sindicales, etcétera, razón por la cual la política le sigue pareciendo “un misterio”, pues para su ideología lo es.) Por eso desde el mismo día en que los ministros reciben sus nombramientos se dedican a ocultarse, disimular y callar aunque nunca totalmente para no ser olvidados y sólo pasar por discretos y eficientes. Un juego difícil el de hacerse presente pero no omnipotente.

Después viene “el destape”. El presidente quita el velo al hombre que será el seguro futuro presidente que debe reunir algunas características básicas:

1. Lealtad inquebrantable al presidente; 2. Capacidad de despertar simpatía popular; 3. No haber cometido ningún disparate garrafal en su gestión administrativa; 4. No tener enemigos fuertes ni suscitar fuertes antipatías. En síntesis “ser lo menos objetable posible”.<sup>20</sup>

Al destaparse, el candidato es una figura política sumamente frágil, pues aun cuando ha sido durante los seis años anteriores secretario de Estado, la nación apenas sabe de su existencia. A esa debilidad original corresponde la necesidad y la urgencia de una campaña electoral prolongada, extensa y costosa durante la cual el candidato, al mismo tiempo que se da a conocer físicamente, establece contacto personal con los grupos políticos del lugar visitado, para crear en ellos esperanzas e intereses: “Parece cosa de magia pues sólo en un mundo imaginado podría verse el espectáculo de que sólo en ocho meses un hombre pase de la indigencia política más cabal a tener un poder casi absoluto sobre un país, una nación y un Estado”.<sup>21</sup> Esto es lo que sucede en el tercer tomo. Aquí hacen su juego de presiones sobre el candidato tanto el grupo económico nacional y el embajador norteamericano como el propio presidente, ambos buscando tenerlo seguro consigo. En la novela, Ávila Puig parece bastante libre para ejercer su rebeldía y empezar a tomar algunas decisiones por sí solo, que provocan alarma entre sus sostenedores. Con todo, sabe ceder a las amenazas y esperar a que llegue su momento.

En el último tomo “la monarquía sexenal” (en el libro es quinquenal) “hereditaria y absoluta” retoma su paso. El nuevo presidente toma las riendas del poder contra las que según parece nadie va a poder influir, ni el ejecutivo anterior, ni las viejas camarillas políticas, ni el ejército, ni los dueños del capital, menos aún los extranjeros. De ser nadie pasó a ser el decididor absoluto, el cambiador de todo. Como dice Cosío Villegas, treinta años de experiencia han enseñado que el sucesor se

<sup>19</sup> Cosío Villegas, *op. cit.*, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 32.

libera de su antecesor en brevísimo tiempo (cosa que en la novela dicho antecesor parecía ignorar aunque a su vez lo hubiera hecho) y asume una actitud de plena independencia. Y si bien sabemos que esta "plena independencia" no la puede alcanzar realmente respecto a todos los grupos económicos y políticos del país, en la obra sí parece empezar a conseguirlo.

En el conjunto de la tetralogía sólo los grupos mencionados tienen poder. En ninguna de las novelas desempeñan un papel importante, más que como comparsas oportunistas y corruptos, ni los sindicatos (que de hecho sí lo tienen a pesar de la corrupción y el oportunismo), ni el ejército, ni el propio partido, ni los intelectuales, ni por supuesto esas amorfas "masas" siempre controlables, ni ningún partido de oposición, cámaras de industria y comercio, grupos de izquierda o las transnacionales. Por su parte, el funcionamiento de la prensa y los medios masivos, la relación capital-provincia, el modo de operar de la presión norteamericana se simplifican también a tal extremo que todo sirve únicamente para acentuar más el poder absoluto del ejecutivo.

Todo lo anterior está sustentado sobre un lenguaje particular que es al mismo tiempo el lenguaje político mexicano y el lenguaje que usa la novela: Engañoso, demagógico, un lenguaje que empezó siendo de la Revolución (y hasta revolucionario) pero que ahora está anquilosado, acartonado, a partir de que la clase dominante se afianzó en el poder y tuvo que responder a las contradicciones generadas con un encubrimiento de los hechos que le permitiera mantener el control. Un lenguaje que "los iniciados" descubren entre líneas pero que para los demás se compone de palabras fósiles, de demagogia (y recordamos aquí a Faye para entender el por qué de la aceptabilidad de este discurso).<sup>22</sup> Lenguaje verticalmente falso como la estructura de poder que lo sostiene y que se sostiene en parte sobre él, y que se articula con la acción para mantener lo que define a la política mexicana: no se trata de dejar de dar "atole con el dedo" sino de hacerlo de modo más eficaz, más moderno, adaptándose a ciertas necesidades de hoy, de los cambios "inevitables" motivados por el modo del capitalismo en el país. (Siempre se trata sólo del país, no hay mundo o no parece haberlo).

El esquema simplista termina por dar la vuelta ideológica y aquí está el punto central: lo que parecería ser la crítica termina por convertirse en la apología del poder. La política mexicana se muestra con un grado de perfección increíble para cumplir con sus objetivos (no importa a qué costo). El sistema político aparece como *casi* una maravilla, si se pudiera eliminar de él la ineficiencia y la excesiva corrupción. En una palabra, es cosa de mirar hacia arriba, hacia los Estados Unidos, donde las cosas sí funcionan porque el capitalismo se ha desarrollado hasta sus

<sup>22</sup> Faye, Jean Pierre, *La crítica del lenguaje y su economía*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.

últimas consecuencias.\* Y esto es lo que le hace falta a este país, no dejarlo a mitad del camino, desarrollarlo. El problema de México es para Spota ese: que el capitalismo no lo es completamente, que no se ha desarrollado hasta alcanzar todas sus posibilidades y que para lograrlo es necesario depositar el poder absoluto en manos de alguien capaz. El fin no se discute y los medios para lograrlo se justifican.

¿De dónde sale esta concepción spotiana? Si, en efecto, las novelas reproducen dicha idea es precisamente el modo de desarrollo del capitalismo en México lo que explica sus condiciones de posibilidad.

### C. *La posibilidad*

¿Qué es lo que permitió en un momento determinado el surgimiento de estas novelas? ¿Cuál es ese momento? ¿Cuál la ideología que las sustenta y en qué medida la reproducen?

“Pasados los años de la lucha revolucionaria iniciada en 1910 y sofocado el nacionalismo reformista del cardenismo, pudieron sentarse las bases económico-sociales del gran ciclo de crecimiento capitalista y de relativa estabilidad política que el país vivió a partir de 1940”.<sup>23</sup> Las distintas coyunturas internacionales abiertas a partir de la segunda guerra mundial permitieron emprender un proceso de cambios económicos (el “desarrollismo mexicano”) cuyo fin último era la industrialización del país. Esto llevó al abandono del sistema de desarrollo basado en actividades primarias para atraer la inversión privada al desarrollo industrial (y urbano). Para conseguirlo, el Estado se vio obligado a mantener la paz social, a supeditar los intereses de algunas clases a otras y a crear la infraestructura necesaria para la tarea: servicios, políticas fiscales y comerciales adecuadas, etcétera.

“La exigencia de llevar a cabo el paso de una estructura industrial productora de bienes de consumo ligero... a otra productora de bienes intermedios y de consumo duradero, permeó el mandato de López Mateos”.<sup>24</sup> Se inicia entonces lo que se conoce como “el desarrollo estabilizador”, que significó financiamientos del exterior, inversión privada nacional y extranjera, posición de fuerza adquirida por las transnacionales.<sup>25</sup>

Sin embargo, para fines de los años sesenta, las contradicciones gene-

---

\* Basta con ver la representación que hace el novelista de los personajes norteamericanos en todas sus obras.

<sup>23</sup> Monteforte Toledo, Mario, *Materiales de trabajo*, sin título, 1977.

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> Godínez, Víctor, texto inédito sobre la economía mexicana, 1977.

radas por este sistema económico empezaron a frenar el "milagro mexicano": sin producción en el sector de equipo y maquinaria se hace necesaria la importación con lo cual se acrecienta la dependencia. El endeudamiento del Estado, la imposibilidad del mercado interno para seguir creciendo al tiempo que el mercado externo se cerraba para los productos agrícolas mexicanos, convirtieron al desarrollo en sumamente vulnerable.<sup>26</sup>

El sexenio de Echeverría se inicia con una búsqueda por reformular las estrategias del desarrollo, tratando de fortalecer al Estado como agente económico y además asegurar la posición del país en el mercado mundial. La reducción en la inversión y en el gasto público ocasionaron una recesión profunda en la economía mexicana que obligó al Estado a endeudarse todavía más a fin de mantener a flote un sistema que acentuaba sus desequilibrios.

Las condiciones económicas tuvieron su correlato social y político. Desde los inicios del proceso de industrialización se había generado pauperización, migraciones del campo a la ciudad, concentración de ingresos y cuellos de botella como resultado de la nula planificación y el aplazamiento de las demandas de vastos sectores cuya inquietud se resolvía en parte con la ampliación de las posibilidades burocráticas y en parte con la represión. Fueron precisamente los sectores de la pequeña burguesía, formados por profesionistas, burócratas, tecnócratas, amas de casa y estudiantes, quienes a lo largo del proceso se habían fortalecido y beneficiado del capitalismo a la mexicana, del crecimiento de las ciudades, los servicios y las oficinas, del acceso al consumo y de la educación. Clase interesada por lo tanto en mantener su posición o ascender, en busca del progreso como única justificación personal y sentido último para el país,<sup>27</sup> la pequeña burguesía se miró en el espejo de los norteamericanos, de su "american way of life" y su consumo, y abandonó todo folclor y tradición para ingresar en el mundo de lo contemporáneo, de los medios masivos de comunicación: "El agotamiento de los estímulos surgidos en el redescubrimiento nacional... el desdén ante las preocupaciones políticas como garantía de prestigio social, el deterioro de la utilización burocrática de los mitos de la Revolución mexicana en el campo del arte y la cultura"<sup>28</sup> fueron sus características.

Sin embargo, a fines de los años sesenta la crisis económica había cerrado muchas oportunidades a esta clase que se nutría del milagro. Como sostiene Monsiváis, fue "el fin de la fiesta desarrollista" y la manifestación de descontento tronó explosiva: 1968.

Cuando se inició el gobierno echeverrista, uno de sus objetivos principales fue el de recuperar el apoyo y el control sobre estos grupos de la única forma que le era posible: reabriendo las oportunidades de par-

<sup>26</sup> *Idem.*

<sup>27</sup> Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo xx", *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 1977, vol. IV.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 415.

icipar en el consumo y en el ingreso.<sup>29</sup> Para ello se inició “la apertura democrática”, que significó la libertad de expresión (mas bien escrita) y un amplio movimiento de absorción (empleo) de esta gente en los sectores estatal y paraestatal (sostenidos y hasta creados artificialmente). Los objetivos se cumplieron sin mayor dificultad. ¿Por qué? Porque finalmente a esta clase tampoco le quedaba ninguna alternativa: sin tierra, sin medios de producción, sin capital, dependen siempre del funcionamiento del gobierno y bastante de su benevolencia. Por eso es una clase que no cuestiona al sistema, que lo da por correcto, adecuado, útil, en fin, el único “modelo” a seguir (el modelo de la pequeña burguesía parece incuestionable y se da por hecho que la aspiración de todos debe ser el progreso,<sup>30</sup> de modo que cuando se rebela lo hace sólo contra aquellas partes “disfuncionales” de él que amenacen sus intereses particulares e inmediatos. Las novelas van a recuperar esta ideología: crítica sí, pero no a lo profundo sino al modo de ejercer (el gobierno, los beneficios, la presión).

Las obras de Spota aparecen en un momento de esperanza. Muestran un país en crisis pero con salvación posible. Ésta consiste en favorecer junto con el crecimiento económico, el nacionalismo, la Unidad Nacional,<sup>31</sup> la sumisión general al Estado, el olvido de la lucha de clases y la xenofobia.<sup>32</sup> Son novelas que en el momento de gran inquietud social, manifestada sobre todo en sectores que tradicionalmente habían apoyado al gobierno y que amenazadoramente se encontraban concentrados en las ciudades, muestran que es necesario dar “chance” a la clase en el poder para enderezar el sistema y llevarlo por el sendero de un desarrollo completamente capitalista. Son la demostración de que es posible eliminar errores y excesos para pasar (ingresar) al mundo de la planificación lo que sólo será posible si se deja actuar a un alguien, ese alguien capaz de superar viejos vicios y recuperar las partes buenas del sistema. Frente a la desconfianza que se generó con los delirios de grandeza (que además de delirios representaron grandes gastos y costos) del echeverrismo y que en 1973 alcanzó su clímax con la devaluación del peso y la huida de capitales del país, los sectores de la pequeña burguesía pudieron encontrar en Spota una opción, un ofrecimiento (de los pocos frente a los rumores cada vez más amenazantes que corrían por la ciudad de México): esperar y apoyar, cerrar filas en torno del poder. Por eso de ellos viene

<sup>29</sup> Aguilar Camín, Héctor, “La cultura mexicana de los setentas”, en “La cultura en México”, suplemento de *Siempre*.

<sup>30</sup> Véase para la cuestión de la oferta de lo adecuado, Zaid, Gabriel, *El progreso improductivo*, México, Siglo XXI, 1979.

<sup>31</sup> Para la cuestión de la Unidad Nacional véase Segovia, Rafael, “El nacionalismo mexicano. Los programas revolucionarios (1929-1964)”, en *Lecturas de política mexicana*, México, El Colegio de México, 1977, p. 48 y Medina, Luis, “Origen y circunstancia de la idea de unidad nacional”, en *ibid.*, p. 882.

<sup>32</sup> Solís, Leopoldo, “La política mexicana y el nacionalismo mexicano” en *Lecturas de política mexicana*, *op. cit.*, p. 61.

y a ellos va esta novelística, pues ya vimos cómo en última instancia tampoco tenían otra alternativa y sí mucho que perder. Es aquí donde se observa la articulación entre la clase productora de la obra, la clase retratada y la clase a la que va; articulación entre la ideología dominante y sus contradicciones en el nivel de la pequeña burguesía y la ideología del texto que las recupera, ideología que es la ilusión del progreso, de la unidad nacional, de la visión simplista de la sociedad y la política, que responde a un proyecto de desarrollo capitalista de penetración del capital transnacional imperialista y su apoyo por parte de las burguesías nacionales, legitimado por instrumentos legales y jurídicos, por un discurso y un lenguaje, por una cultura a cuya sombra y servicio se ha producido y reproducido la pequeña burguesía. Esto explica las condiciones de posibilidad de la obra spotiana, sus contradicciones y por supuesto su "éxito" (ventas): puesto que ofrece la mercancía (ideológica) que en ese momento se necesitaba.

#### D. *La novela política en México*

¿Hay en México tradición de novelística política? La cultura mexicana del siglo xx ha sido un ir y venir entre los deseos e intentos por ingresar al mundo occidental, entendiendo esto como la modernidad (La ciudad, Europa, Los Estados Unidos, La Tecnología), y un revivir tradiciones de lo nacional (lo indígena, lo colonial, lo folclórico) que permitan no sólo traer aquí "lo universal" sino ofrecer también algo propio a ese mundo, ser reconocidos por él, participar de lo que Alfonso Reyes llamaba "el banquete".

Durante el porfiriato la novela es histórica, costumbrista y realista. Pero en parte de ella se encuentran ya planteados temas que son los de la burguesía ansiosa por superar el retraso feudal de México: López Portillo y Rabasa (su tetralogía sobre la vida política en México), así como algunas prefiguraciones de la pequeña burguesía, incipiente aún, que mira con impaciencia hacia el progreso capitalista: Delgado, Gamboa.<sup>33</sup>

La novela de la Revolución mexicana abandona la tradición literaria del porfiriato para insertarse en la de los grandes frescos tipo siglo xix, sólo que interesada menos en el costumbrismo y más en el realismo crítico, menos en modelos de composición europeos y lenguaje culto y más en una vuelta a las masas, a los hechos concretos, a la inmediatez histórica, a la observación y crítica social.<sup>34</sup> Para fines de los años veinte

<sup>33</sup> Monsiváis, "Notas...", *op. cit.* Véase Franco, Jean, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1975.

<sup>34</sup> Dessau, Adalbert, *La novela de la Revolución mexicana*, México, FCE, 1972.

la novela de la Revolución es testimonio con mensaje social, un tanto antimperialista y en ocasiones hasta socialista, pero al mismo tiempo admiradora de las posibilidades de la educación, la ciencia y la cultura. Esto por lo que se refiere sólo a la novela. Los Ateneístas (de los que sólo Vasconcelos, Guzmán y Cabrera tuvieron que ver con la Revolución), los contemporáneos, los Estridentistas y los Modernistas que hubo en México, si bien su papel en la cultura fue determinante, no escribieron por lo general novelas, por razones que no es aquí lugar para analizar.<sup>35</sup> Lo mismo sucede con la generación del 15, que participó activamente en la vida política nacional.<sup>36</sup> En general escribían poesía y ensayo, además de que sus concepciones sobre la política, en particular sobre cómo ésta es llevada a la literatura, no podían producir una novelística política cuya tradición rastreamos.

Si volvemos a la novela, encontramos que es difícil hacer generalizaciones sobre algo tan amplio y variado como es lo que se ha dado en llamar la novela de la Revolución mexicana (cosa que por lo demás Dessau y Monsiváis han hecho ya),<sup>37</sup> pero lo que parece caracterizarla es el susto y el disgusto frente a la violencia engendrada y al descontrol de las masas (después de todo la escribía la pequeña burguesía) y al mismo tiempo el desencanto frente a los logros poco satisfactorios que parecían obtenerse de ella.

A fines de los años treinta, con la consolidación de la Revolución y el afianzamiento de la burguesía en el poder, los representantes de la pequeña burguesía fueron desplazados para dar paso a intelectuales de formación académica y a una literatura que representaba al hombre interior. El libro de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México*, inicia el análisis ontológico del carácter de la mexicanidad, que se prolongará hasta Octavio Paz para justificar lo que es el resultado de la Revolución: "Al afianzarse en el poder la burguesía nacional, las contradicciones objetivas que la separaban de las masas trabajadoras se manifestaron abiertamente y debido al curso del desarrollo económico se hacían cada vez más profundas con la tendencia a convertirse en antagonismos. Una literatura realista y ligada al pueblo hubiese tenido que pasar de la justificación de la revolución a una crítica de sus resultados. Para ello hubiese debido ser absolutamente independiente de la burguesía en el poder, pero los intelectuales estaban en gran parte unidos a ella. La consecuencia fue un estrechamiento en las perspectivas de su desarrollo. La situación de la novela fue especialmente complicada, pues

<sup>35</sup> Véase Franco, Jean, *La cultura moderna en América Latina*, México, Joaquín Mortiz, 1971, y Monsiváis, "Notas...".

<sup>36</sup> Krauze, Enrique, *Caudillos culturales en la Revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 1976.

<sup>37</sup> Cada autor considera que "La novela de la Revolución mexicana" empieza en y se prolonga hasta otro momento. Véase Dessau y Monsiváis en las obras citadas y se puede consultar un libro que aunque deficiente sirve como guía cronológica: Brushwood, J. S., *México en su novela*, México, FCE, 1973.

la crítica simultánea a Los Contemporáneos y a la novela de la Revolución complementada con la preponderante ontología del carácter nacional mexicano, sólo dejaba libre el camino a la representación del carácter nacional con una concepción metafísica".<sup>38</sup> Esta concepción metafísica sólo pareció encontrar cauce en la literatura indigenista que además respondía a proyectos ideológicos más vastos. Para fines de los años cuarenta, como sostiene José Luis Martínez, la novela estaba en letargo, agotados los impulsos y tendencias que la habían animado, concluida su vigencia.<sup>39</sup>

En los años cincuenta, con el auge del desarrollismo, la cultura se vuelve —como sostiene Monsiváis— devoción, pero sobre todo o también devoción oficial, justificación del Estado y sus proyectos, dama de compañía de sus mitos conmemorativos y justificadores. No es casual la búsqueda que emprende el Estado para legitimar su idea de la responsabilidad nacional y del concepto de libertad dentro de una sociedad nacional. Leopoldo Zea encarna en la filosofía el liberalismo reinterpretado, que consiste en la desaparición de lo mexicano por lo universal. Las obras de Yáñez, Arreola y Rulfo aparecen en este momento. Obras de profundísima desesperanza (Monsiváis), de sabor a polvo en la garganta (Brushwood), vienen a hacer patente el desencanto por aquello en lo que se ha convertido la Revolución (y a clausurarla para la literatura) y al mismo tiempo hacen presente la conciencia clara de que se inicia otra época que les guste o no, todos saben irreversible.

La Revolución cubana abre en toda América Latina una década de crítica (que en la literatura toma la forma del "boom"), pero inicia al mismo tiempo un miedo feroz, el anticomunismo y la búsqueda por preservar a la familia y sus valores tradicionales en buena parte de la pequeña burguesía. La obra de Carlos Fuentes (la primera obra, *La región más transparente* y *La muerte de Artemio Cruz*) introduce lo contemporáneo en la literatura mexicana y al mismo tiempo introduce a ésta en la literatura contemporánea universal. Puente entre la revolución institucionalizada y el ahora del desarrollismo y la burguesía, acopio de las últimas técnicas de escritura, renovación del lenguaje, ponen sobre el papel la nueva realidad.

Lo "universal" va a continuar en los años siguientes en México, cada vez más encaminada la novela a la búsqueda de la forma, de lo puramente literario y con temas que serán los mismos que se escriben en los centros occidentales proveedores de nuestra cultura: los conflictos internos, los jóvenes de la pequeña burguesía urbana, el consumo, la alienación, (Sainz, Agustín, Manjarrez).

La pregunta original sigue en pie: ¿Hay una tradición de novela política en México? La respuesta es no, no la hay. Como sostiene Monsiváis

<sup>38</sup> Dessau, *op. cit.*, p. 10.

<sup>39</sup> Citado en Dessau. Véase Martínez, José Luis., *Unidad y diversidad de la literatura latinoamericana*, México, Joaquín Mortiz, 1972.



respecto a la crónica, en este país o se está con el gobierno o se desaparece.<sup>40</sup> Pero sobre todo, desde la institucionalización de la Revolución, cuando se emprendió el camino del “progreso”, la escritura en México (y no sólo la novela) han servido para mostrar los resultados de la modernidad, algunas veces críticamente y otras no, incluso en lo que se refiere a la propia literaturidad, y en los casos en que ha pretendido ser política ha sido una burda legitimización del régimen en turno, cosa por lo demás casi inexistente en la novelística.

México es un país sin información y menos aún información política, y ahí donde la política ha sido mencionable es con fines de elogio o anticomunismo. País despolitizado (en el arte, la literatura, el periodismo, la filosofía, el cine), país donde la politización es denuncia amarillista, y donde ejercer por escrito la crítica política sólo puede ser —si no se quiere arriesgar la vida— resentimiento o ganas de ser comprado.\*<sup>41</sup> País, o menos que eso, ciudad, donde los que leen son la burguesía o dependen de ella y de su poder, pero todavía más, creen en ella.

1968 fue un enfrentamiento, un cuestionamiento para un importante sector de la pequeña burguesía, recuérdese *La noche de Tlalotelco* de Elena Poniatowska, pero sabemos que condujo finalmente a la reabsorción de la crítica.

¿Qué sucede entonces? Probablemente se escribieron en México libelos y hasta libros políticos, pero no los conocemos. La versión oficial de la literatura mexicana ha sido, como sostiene Lauer, dama de compañía de la versión de la historia oficial y de su retórica.<sup>42</sup> ¿Por qué ahora sí han aparecido algunas “novelas” que podrían considerarse políticas y que circulan libremente? (por ejemplo los libros de Gonzalo Martre o de Avilés, Fabila) \* ¿Por qué en otros países latinoamericanos se pudo dar un *Señor Presidente*, un *Yo el Supremo*, un *Patriarca* y en México nadie habló antes que Spota del poder absoluto? ¿Por qué el tipo de literatura política que nos dejan recibir es más bien un recuento de amarguras (Rossanda) tipo Loret de Mola, Irma Serrano, Guerra Leal o Biebrich?

No cabe duda de que las condiciones de posibilidad han cambiado. Ni en el porfiriato se pudo escribir en contra del dictador, ni en el México institucionalizado, pero por otra parte, la pugna interna entre quienes

---

\* Revueltas no es con todo novela política, sale por eso de esta generalización.

\* Entender en qué consiste la crítica que hacen estas novelas, cómo la llevan a cabo y para quién, además de ver la diferencia entre ellas y la obra de Spota, es parte del proyecto más amplio de esta investigación.

<sup>40</sup> Monsiváis, Carlos, *Antología de la crónica en México*, México, UNAM, Textos de difusión cultural núm. 8, 1979.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 42.

<sup>42</sup> Lauer, Mirko, “Luis Alberto Sánchez. Notas sobre el pensamiento burgués en la crítica literaria peruana”, *Escritura*, Caracas, 1977, núm. 4.

detentaron el poder a la salida de Echeverría, puede explicar la posibilidad de estos textos para justificar el ataque a sus epígonos. Y finalmente, no dejan de tener peso para la ampliación de zonas de posibilidad de una escritura política, la presencia en México de gran cantidad de exiliados de la pequeña burguesía militante y culta de países del sur del continente, e incluso la propia apertura democrática emprendida el sexenio anterior.<sup>43</sup> Pero ¿qué sucede con los libros de Spota?

También él ha escrito sobre la revolución, de manera crítica, también él ha tomado el tema del 68 en ese libro condenado y condenable que es *La Plaza*, también él se ha burlado no sólo del poder, sino de los intelectuales, funcionarios y nuevos ricos, pero lo ha hecho por el camino de la pequeña burguesía que es el de seguir adelante, el de enderezar los errores, no el de revolucionar. Las obras de Spota son una vuelta al tema mexicano-latinoamericano por excelencia: el poder absoluto (porque sólo en nuestros países se puede dar una revolución como la de César Darío y un poder como el de Gómez Anda y Ávila Puig, e incluso una corrupción e ineficiencia de ese tamaño y estilo, pero justamente también sólo en nuestros países se ha concebido (y se nos ha vendido) la idea de que el progreso se consigue así y vale la pena pagar el precio por él); responden a una necesidad y llenan un vacío para la tecnocracia ilustrada, un vacío de opinión y crítica, y al mismo tiempo de diversión y de reforzamiento de la ideología individualista, admiradora del progreso material, ansiosa de actualizar el sistema económico, en el sentido de favorecer “el modo de vida” y “las aspiraciones” de esta clase.

### E. *El bestsellerismo*

En los años sesenta se incrementó notablemente la penetración norteamericana en el terreno de lo cultural, de los hábitos y “valores” sociales, del modo de vida. La Revolución cubana despertó el terror entre las clases dominantes de un posible contagio ideológico de la misma en sus países, con lo que se facilitó y abrió más camino a la penetración norteamericana.

A la “entronización” (Monsiváis) de los supermercados y la televisión, del comic, la droga y los *jeans*, correspondió en el ámbito de los libros el *best seller*, libro hecho para venderse y que en efecto se vende mucho por presentar amplias zonas de coincidencia con creencias sociales muy difundidas, coincidencia que por supuesto no es accidental sino perfectamente premeditada para reflejar las creencias colectivas y a su vez influir sobre ellas.<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Sefchovich, Sara, “Literatura y política”, *El Universal*, México, septiembre, 1978.

<sup>44</sup> Amorós, Andrés, *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel, 1974, pp. 14-15.

El *best seller* tiene las siguientes características principales: en primer lugar, se dirige a un público cada vez menos "culto", aquel en que, como sostiene Perus, la función ideologizadora es más directa. Este público sin embargo, no es popular sino de masas. Según García Canclini: "El sentido elitista, masivo o popular es el resultado del modo en que se realiza la producción, distribución y consumo así como de la participación o exclusión de las diferentes clases sociales en el conjunto del proceso".<sup>45</sup>

Si la literatura elitista es aquella que privilegia el momento de la producción entendida como creación individual y original, el arte popular (sería) el de la clase trabajadora, hecho para su goce y consumo no mercantil y para la satisfacción de deseos colectivos. El *best seller* es en cambio literatura de masas, entendida ésta como "la producción por la clase dominante, por especialistas a su servicio, que tiene como objetivo transmitir al proletariado y a los estratos medios [sic], la ideología burguesa y proporcionar ganancias a los dueños de los medios de difusión. Su centro está puesto pues, en el segundo momento del proceso artístico, el de la distribución, tanto por razones ideológicas como económicas: interesa más la amplitud del público y la eficacia en la transmisión del mensaje que la originalidad de su producción o la satisfacción de reales necesidades de los consumidores. Su valor supremo es el sometimiento feliz". Es sobre todo un instrumento de manipulación social.<sup>46</sup>

Literatura de comunicación, de informe, de noticia, de acción, de sensacionalismo, el *best seller* es literatura de entretenimiento, pero entretenimiento reforzador. No hay en él cuestionamiento aunque haya crítica, pues como vimos antes, esto se da en la medida en que recupera las contradicciones de una clase que no cuestiona al sistema pero que impugna algunas de sus partes, de modo que sin buscar el cambio se interesa por reformar las "disfunciones" del estado de las cosas, para finalmente reforzar el modo de ser del presente.

Literatura de verosimilitud más que de ficción, de inmediatez más que de historia o perspectiva, de mistificación del conocimiento, de representaciones que legitiman, establecidas sobre una división tajante de las clases y un respeto a las instituciones de la ideología dominante. Literatura de temas de fácil acceso, de forma sencilla y directa, de "buen gusto" y moderación, de modernidad en la superficie, a partir de los códigos estéticos impuestos por los medios masivos de comunicación. Literatura de la ciudad y para ella, de la pasividad y la identidad (que no conciencia) de clase.

El *best seller* no es, como muchos autores lo han querido caracterizar con ese término cargado de horrible valoración, "subliteratura", pues es mucho más rico en su discurso como en su ideología contradictoria

<sup>45</sup> García Canclini, Néstor, *Arte popular y sociedad en América Latina*, México, Grijalbo, 1977, p. 73.

<sup>46</sup> *Ibid*, p. 74.

y en su estructuración que los textos burdos de las fotonovelas o las novelas rosas (tampoco por ello descalificables, sólo diferentes). Los autores de *best sellers* son, utilizando una frase de Bakhtine “escritores que confrontan puntos de vista, voces, conciencias”,<sup>47</sup> con más riqueza y pluralidad, incluso con complejidad, si bien en última instancia sus objetivos ideológicos son bastante precisos para responder a un proyecto dentro de la lucha de clases: el encubrimiento de las contradicciones.

Luis Spota es un *best seller*. *La costumbre del poder* es un *best seller*, y lo es porque ofrece al público lector lo que está en el aire, lo que “todos” sabemos, aquello de lo que “todo mundo” habla, lo que como sostiene Cosío Villegas, cualquier mexicano “más o menos leído o escrito” tiene como opinión sobre la política, los políticos y el poder en su país a modo de “un fondo común de verdades” (Gabino Barreda),<sup>48</sup> y agregamos, no sólo como opinión sin como vivencia. Ese “todo mundo” es, como ya vimos, la pequeña burguesía. Se trata pues de poner sobre el papel la información de todos conocida o al menos de aquellos que componen la “opinión pública” lo que permite una identidad emotiva con el texto, un “tiene razón, yo ya lo sabía” que proporciona al lector la confianza de la identificación y hasta de la catarsis.<sup>49</sup> Sucede pues lo que Brecht advirtió: la identificación, la sublimación de emociones, el entretenimiento, la empatía, terminan por impedir una actitud crítica y consiguen precisamente, a través de la recuperación de las propias contradicciones con las que el lector se sentirá identificado, la vuelta ideológica a que hemos hecho referencia: el reforzamiento.<sup>50</sup>

Pero lo de Spota es una vuelta ideológica inteligente y sobre todo, muy bien hecha. En un país sin novela política, sin crítica, cualquier indicio de ella —y más aún si no cuestiona al sistema— llena un vacío, cumple una necesidad. Es la mercancía necesaria. Así pues, en Spota se articulan la falta de tradición de la novelística política en México, el vacío y la necesidad de llenarlo con los modelos impuestos por la cultura norteamericana de “lo masivo”, de lo crítico en superficie, de la producción literaria en el sentido económico de la palabra (el *bestsellerismo*); el libro como mercancía en intención primera y directa y no sólo después de “la creación”. Esta articulación explica el triunfo, el “éxito” de los libros de Spota y a su vez condiciona el modo de escribir. Además explica la continua producción del autor sobre estos temas<sup>51</sup> y el surgimiento de

<sup>47</sup> Amorós, *op. cit.*, p. 22.

<sup>48</sup> Krause, *op. cit.*,

<sup>49</sup> Véase por ejemplo lo que sucede con el caso de la violencia que Spota presenta de tal modo excesivo que termina por producir asco y sobre todo, ganas de evitárla como sea. Sobre la violencia como tema definitorio de la literatura latinoamericana, véase Dorfman, Ariel, *Imaginación y violencia en América*. Para la catarsis, Levinne, Jill, *Severo Sarduy*, Madrid, Caracas, Fundamentos, 1976, p. 139.

<sup>50</sup> Para lo de Brecht véase el trabajo de Eduardo Barraza “Brecht y el desarrollo de las fuerzas productivas artísticas” en este volumen.

<sup>51</sup> La novela más reciente de Spota, *El rostro del sueño*, vendió 120 000 ejemplares a las tiendas de departamentos de la ciudad de México aún antes de salir de pren-

tantos críticos enconados (sobre todo entre los intelectuales) y al mismo tiempo, de tantos epígonos.<sup>52</sup>

#### F. *Literaturidad*

¿Cómo lleva a cabo Spota su proyecto sobre el papel? Las obras en cuestión son historias pretendidamente imaginarias y autónomas, aunque su ficción esté demasiado claramente enclavada en sus referentes históricos y su verosimilitud sea demasiado próxima a nosotros. Es una novelística que trata, como diría Vargas Llosa, no sólo de mostrar sino de demostrar<sup>53</sup> (Klossowsky: y no es lo mismo nombrar que denunciar)<sup>54</sup> un estado de cosas supuestamente tomadas de “la realidad objetiva”, aunque sin entrar nunca en sus determinaciones profundas sino permaneciendo en el nivel de lo superficial. Se trata de una ficción que participa de la crónica y del reportaje periodístico de actualidad, más que de una presentación o recreación artísticas de la realidad. Y si bien conserva el ideal balzaciano de representar a toda la sociedad, lo empobrece mostrando sólo un esquema simplista de la misma, y si bien tiene el ideal flaubertiano de la objetividad, lo empobrece al entrometer juicios morales, calificaciones, valores y la presencia de un narrador omnipresente y más que eso, omnipotente.

Las novelas de Spota cuentan, narran. Esa es su enorme virtud y lo que impide “despegarse” de la lectura. No hay sin embargo reverencia alguna por el *ars narrandi*, sino solamente una búsqueda por cumplir con ciertos objetivos claros y precisos. No se trata de una obra abierta que permita múltiples lecturas, pero tampoco es una obra reductora o de una sola lectura posible. Sus pretensiones son las de poner ideas en charola de modo directo, casi visual. Hay aventura, acción, y la tensión se mantiene continua por obra de una adecuada calibración y equilibrio de los ingredientes (que van desde el número de páginas hasta el chisme, la violencia, el sexo, un lenguaje accesible y algunas sorpresas); y si bien siempre sabemos desde el principio lo que va a suceder, nos mante-

sas. Se tiró una edición casi diaria durante un mes y para la segunda semana ocupó el primer lugar de ventas en varias librerías y tiendas no especializadas (en donde compra la pequeña burguesía).

<sup>52</sup> Compárense a modo de ejemplo las siguientes críticas: Solana, Rafael, en *Siempre*, núm. 1157, 27 mayo 1975, núm. 1193, 5 de mayo 1976, núm. 1275, 30 noviembre 1977; Mendoza, María Luisa, *El día*, 17 febrero 1972; Bátiz, Huberto, *La Cultura en México*, núm. 153, enero 1965; Valderrama, José, *El sol de México*, 13 junio, 1976, De Sevilla, Juan, *El Nacional*, 20 octubre 1968; Pacheco, Cristina, *Siempre*, núm. 1276, 7 diciembre, 1977; J. L., *Plural*, núm. 73, octubre 1977 y en la sección “Minimalia” de *Nexos*, núm. 1, enero, 1978.

<sup>53</sup> Oviedo, *op. cit.*

<sup>54</sup> Klossowsky, Pierre, *Roberte esta noche*, México, Era, 1976.

nemos interesados a lo largo de un texto sin demasiada complicación, sin analogías, metáforas, monólogos interiores, uso de técnicas, planos, niveles de tiempo o incluso exigencia de participación del lector que pudiera dificultar el acceso directo al tema. Se trata en síntesis de una ideología literaria inmersa en la lógica de los códigos y los estereotipos, en el nivel de la escritura y del lenguaje, los temas y las jerarquías adquiridas y asignadas.

El esquema de construcción formal es totalmente clásico: presentación, nudo, desenlace. Se asegura una continuidad, homogeneidad, racionalidad o como diría Harss, una unidad determinista que da a la obra su coherencia<sup>55</sup> (que la propia realidad no tiene). Sin ambigüedades, sin fatalismos, todo se sabe, todo es obvio, no hay cambios abruptos pero tampoco nexos sutiles o deslices despistadores: la apertura es inmediata y plana. El trabajo está elaborado con cierta premura, incluso en ocasiones con descuido: "sobran" historias, se adelantan desenlaces, hay errores en el contar, se pierde estilo. \*

Los elementos internos de la novela no tienen solidaridad sino que están pegoteados. Hay un forzamiento de las situaciones, de las coincidencias, una mecánica simple. La presencia del narrador se siente cuando manipula los desenlaces y se presiente que el autor conoce más información de la que da y la maneja a su gusto. Estamos en presencia entonces no sólo de un autor-narrador omnisciente, "capaz de retener el relato en sus manos como un globo cautivo",<sup>56</sup> sabedor de todo y que tiene la necesidad y la obligación —por él mismo impuesta— de seleccionar la información, de explicar al lector y hasta de juzgar, sino que más aún, estamos frente a un narrador omnipotente, que como diría Faye "guía", "va delante", toma posición por ciertos personajes, se identifica con alguno y toma distancia de otros llevando al lector por ese camino. Cumple así una función como agente para la construcción y estructuración del contenido del texto al que da forma<sup>57</sup> y, por extensión, encarna los principios a través de los cuales se realizan los juicios de valor. "El sentido precede porque el narrador conoce el mundo y no se conforma con decirlo: lo domina".<sup>58</sup>

Dentro del *continuum* que iría de las obsesiones flaubertianas de no presencia del autor hasta su intromisión total, estamos definitivamente en lo último, pero además con una diferencia: para autores como Balzac

---

\* Por supuesto no se puede decir lo mismo de cada novela en particular. Por ejemplo *Palabras mayores* está mucho mejor escrita que *El primer día* pero la afirmación vale en lo general.

<sup>55</sup> Oviedo, *op. cit.*

<sup>56</sup> Vargas Llosa, Mario, *op. cit.*, por Oviedo.

<sup>57</sup> Arias, *op. cit.*, p. 153.

<sup>58</sup> Leenhardt, *Lectura política de la novela, op. cit.*, p. 15.

o Yáñez,<sup>59</sup> el desarrollo de los personajes y las situaciones adquiere tal libertad que escapa al control del escritor de modo que la trama termina por caminar sola, mientras que en el caso de Spota no es así, ahí el autor manipula, pone y dispone. Ésta es una de las diferencias respecto a las obras que se consideran "literatura".

Los personajes spotianos son seres sin riqueza ni complejidad, sin problematización. No son tipos sino estereotipos, iluminados desde una sola perspectiva y no desde la totalidad; escenográficos y hasta exóticos, sin espesor humano. La mayoría de los seres que circulan por las novelas de Spota son comparsas, rellenos, el héroe es uno solo, sin contrapesos y los demás sólo sirven para destacarlo (precisamente en momentos en que el héroe ha desaparecido de la novelística occidental, pero por lo visto en ciertas clases sociales todavía parece ser una necesidad que se manifiesta en la literatura y en toda la ideología que consumen). Las situaciones no tienen un desarrollo propio sino que sirven como telón de fondo que se utiliza o abandona a conveniencia. En lugar de contradicciones hay conflictos, siempre susceptibles de ser resueltos.

En la estructura de la composición, acción y hecho son una sola y misma cosa; la estructura de la obra es lineal, cronológica, ordenada y ortodoxa (decimonónica) y ya sabemos, como sostiene Leenhardt, que esta (o cualquier) forma literaria no es inocente, es una elección por la que se puede afirmar el deseo de significar.<sup>60</sup> El desarrollo lineal significa "un deseo de indicar y orientar al lector",<sup>61</sup> un no exigir trabajo para la lectura que deja abierta la puerta a la influencia directa y sin mediaciones, fácil en su descriptividad. Todos los caminos parecen conducir a lo mismo.

El empleo del tiempo presente en la narración tampoco es gratuito. Reafirma continuamente el hecho de que las cosas son hoy así porque ayer lo fueron y porque mañana lo serán: intemporalidad, la historia no existe más que como sucesión de acontecimientos. De ahí la conveniencia del estilo indirecto, de la descripción libre, del uso de la tercera persona y del uso del plural "que pone en marcha el mito".<sup>62</sup>

El lenguaje de las obras es coloquial, cotidiano, sin excesos ni barroquismo, el de la pequeña burguesía de la ciudad de México y el de los políticos y funcionarios que salen de ella. Hay una connivencia implícita entre el orden social y el orden de las palabras, que presenta las mismas ambigüedades que sustentan al discurso político mexicano y que "todos" conocen, siguen, creen, saber leer. "La descripción de la naturaleza y de los personajes, así como de los acontecimientos, manifiesta con perfecta claridad los caracteres ideológicos de la visión del narrador...

<sup>59</sup> Carballo, Emmanuel, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX*, México, Empresas editoriales, 1965, pp. 281-324.

<sup>60</sup> Leenhardt, *Lectura política de la novela, op. cit.*, p. 16.

<sup>61</sup> Arias, *op. cit.*, p. 186.

<sup>62</sup> Leenhardt, Jacques, *Lectura política de la novela*, México, Siglo XXI, 1975, p. 153.

[cada vez más] se ha ido precisando el contorno de esa ideología y afirmando la coherencia del punto de vista del narrador. En detalles ínfimos se ha ido manifestando la opción fundamental de la narración, a través de las deformaciones que imponía al idioma o a la realidad material. Con todos estos rasgos de patente particularismo, la narración se ha presentado como un discurso ubicado en un contexto (preciso)".<sup>63</sup> Este contexto es el que he tratado de mostrar a lo largo del trabajo, para fundamentar la interpretación. Independientemente de lo mucho que queda por profundizar en cada apartado, en adelante será necesario iniciar el análisis detallado de los textos (análisis del discurso) para probar así las hipótesis sostenidas en esta primera versión.

<sup>63</sup> *Ibid*, pp. 123-4.