



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

EL DISCURSO LITERARIO DE LOS PERSONAJES EN *LA CIUDAD Y EL VIENTO*, DE
DOLORES CASTRO: EL REFLEJO DE LA IDENTIDAD POLÍTICA Y RELIGIOSA

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRA EN HUMANIDADES: **ESTUDIOS LITERARIOS**

PRESENTA:

SARAI CLARA CHAPELA GONZÁLEZ

SONJA STAJNFELD

DIRECTOR DE TESIS

JORGE ASBUN BOJALIL

CO-DIRECTOR DE TESIS

MARÍA DEL CARMEN ÁLVAREZ LOBATO

TUTOR INTERNO DE TESIS



OCTUBRE, 2025

“Quiero decir ahora
que amo la vida,
que si me voy sin flor,
que si no he dado fruto en la sequía
no es por falta de amor.

Quiero decir que he amado los días de sol,
las noches, los árboles, el viento, la llovizna...”

-Dolores Castro

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO 1. Cuestiones generales: la obra narrativa de Dolores Castro	14
1.1 <i>La ciudad y el viento</i> y su relación con un hecho histórico.....	14
1.2 La otra historia: la intertextualidad a la Biblia.....	26
1.3 Identidad y discurso en la novela	40
1.3.1 El narrador omnisciente y su intromisión en el discurso	48
CAPÍTULO 2. Los personajes de <i>La ciudad y el viento</i> : los actores de la historia.....	51
2.1 Hacia una comprensión individual de los personajes de Dolores Castro.....	55
2.2 Los otros personajes de la novela: la ciudad y el viento	61
2.2.1 La ciudad como personaje	63
2.2.2 El viento como personaje	78
2.3 La conformación del personaje: la individualidad antes que la colectividad.....	83
2.3.1 El nombre: la identificación del personaje	84
2.3.2 El retrato. La representación del personaje	90
2.3.3 El entorno: hacia el contexto del personaje	94
CAPÍTULO 3. El discurso literario de los personajes	98
3.1 Religión, ideología y creencia hegemónica.....	99
3.1.1 Religión	100
3.1.2 Creencia hegemónica.....	102
3.1.3 Ideología	105
3.2 El individualismo. La recuperación de la humanidad	116
3.2.1 Don Alberto. Entre lo divino y lo humano	117
3.2.2 Alberto García, el hijo del general. El rechazo al contexto colectivo	121
3.2.3 Estela: la negación a la soledad. Hacia un conflicto de género	133
3.3 Entre el valor gubernamental y el valor católico. Una pugna del discurso poder.....	135
3.3.1 Cuitláhuac, Suárez y Neftalí: el poder tripartito del estado en la novela	136
3.3.2 Los hermanos Garay. Entre fieles e inocentes en la batalla	144
3.4 El contexto de <i>La ciudad y el viento</i> : hacia la transgresión del ideal católico.....	150

3.4.1 Dolores Llamas. Del pensamiento divino hasta el acto humano	152
3.4.2 Manuel Berumen: lo divino y lo terrenal. Hacia una comprensión de la realidad	158
3.4.3 Jesusita. Un personaje incompreso	169
CONCLUSIONES	171
REFERENCIAS.....	184

INTRODUCCIÓN

La literatura mexicana aborda distintos momentos en los que sus autores expresan tópicos determinados en función del objetivo que buscan alcanzar en sus obras. La literatura post-revolución, por ejemplo, se centró en las consecuencias humanas de una guerra, en la escasez económica y de bienes, el rescate de la violencia acaecida antes, durante y después de las batallas, etcétera. Así, autores como Mariano Azuela, José Vasconcelos, Nellie Campobello, Ermilo Abreu¹, entre muchos otros autores refrendaron su ética para retratar los acontecimientos nacionales trascendentes.

Sin embargo, con otros hechos poco conocidos, casi ocultos, nace la necesidad en algunos autores de la literatura de contar *una* verdad a manera de narrativa: la que supondría el resultado de experiencias, o simplemente la expresión de lo que no se conoció desde este foco analítico. José Goytortúa Santos, Luis Rivero del Val, Fernando Robles, Claudio Álvarez², entre otros, fueron autores que retrataron lo acontecido durante la Guerra Cristera. Mismas visiones que se traducen cercanas y totalmente partidarias de los dos bandos que luchaban por el poder.

En este sentido nos interesa abordar en el presente trabajo a una autora que de igual forma fue testigo de la Cristiada, pero que su novela no distingue ni es partidaria de ninguno de ambos bandos. Es Dolores Castro Varela una escritora que fue una amante incansable de la poesía y la literatura en general, cuyo amor al quehacer literario lo llevó hasta la muerte, compartiendo conocimiento y experiencia en sus letras. La escritora nació en Aguascalientes en 1923, pero vivió en Zacatecas en su primera infancia, “donde creció escuchando los relatos de la Revolución”³.

Estudió Derecho en la UNAM, “pero marcada por la pasión de la poesía y la literatura decidió cursar también literatura española”⁴. Junto a Alejandro Avilés, Roberto Cabral del Hoyo, Rosario Castellanos, Efrén Hernández, Honorato Ignacio Magaloni, Octavio Novaro y Javier Peñalosa⁵ formó parte del grupo de los Ocho Poetas Mexicanos; además de que fue amiga entrañable de Rosario Castellanos. Entre otros datos importantes:

¹ Obras de los autores como *Los de abajo* (1916), *Ulises criollo* (1935), *Cartucho* (1931) y *Canek* (1940) consecutivamente.

² El movimiento cristero expuesto en obras como *Pensativa, novela cristera* (1945), *Entre las patas de los caballos, diario de un cristero* (1953), *La virgen de los cristeros* (1934) y *Tirano y víctimas* (1938).

³ Secretaría de Cultura de México (2015), “Dolores Castro, poeta de la sensibilidad”, disponible en https://www.youtube.com/watch?v=7K_KK_05_fM, consultado el 11 de enero de 2025.

⁴ *Ídem*.

⁵ ----- (2013), *Los ocho poetas mexicanos: su generación y su Poética*, Benjamín Barajas, Comp. México, Publicia.

Obtuvo los premios Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura 2014 y la Medalla José Emilio Pacheco 2016 [...] Realizó estudios de Estilística e Historia del arte en la Universidad Complutense de Madrid, España; Lingüística y Literatura en la Asociación Nacional de Universidades e Instituciones de Educación Superior (ANUIES) y Radio en el Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa (ILCE)⁶.

Como receso de su labor en la poesía, podemos encontrar un ensayo, “Dimensión de la lengua en su función creativa, emotiva y esencial” (1989); un texto de extensión corta, poco conocido, y recuperado por Jorge Asbun Bojalil, nos referimos a “El viaje entre dos sueños”⁷; y una novela, *La ciudad y el viento* (1962), misma que analizaremos a lo largo del presente trabajo. Una novela que no olvida la formación poética de su autora, ya que la construcción del discurso de los personajes está permeado por figuras retóricas, imágenes poéticas y demás recursos significativos de la lengua y sus múltiples funciones.

La ciudad y el viento es la única novela de Dolores Castro. Fue publicada en 1962 y se halla una segunda edición de 2014, la cual utilizaremos en este estudio. Esta obra literaria es frecuentemente aludida para describir el papel de la poesía, género literario al que la escritora se dedicó prácticamente toda su vida; la concepción del hecho histórico, la configuración del discurso y la resignificación de los sentidos encontrados *a priori* en la novela. Son pocos los estudios enfocados en el análisis literario como antecedente fundamental de cualquier acercamiento a *La ciudad y el viento*, pues la novela es apta para ello: encontramos estudios que, aunque refieren al hecho histórico mexicano, promueven la crítica literaria, así como se anexan a los estudios de la obra de Dolores Castro, tales como los que hallamos en los textos “Conflicto y memoria histórica en *La ciudad y el viento*”, de Alexis Ortiz, “Dos visiones femeninas de las guerras civiles en México: Cartucho y *La ciudad y el viento*, entre micronarrativas y literatura testimonial”, de Diana Érika Cruz Jiménez, y *Una mirada al espacio y la naturaleza en La ciudad y el viento de Dolores Castro*, un trabajo crítico de Ana Claudia Zamudio Aguiar.

⁶ ----- (2022). “Dolores Castro, poeta de gran trayectoria y apasionada de la literatura” en Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Disponible en: <https://inba.gob.mx/prensa/16069/dolorescastro-poeta-de-gran-trayectoria-y-apasionada-de-la-literatura>, consultado el 11 de enero de 2025.

⁷ ----- (2017). *Heredad de sombra*. Jorge Asbun Bojalil, *Comp.*, Universidad Autónoma de Aguascalientes.

La presente tesis aportará un análisis literario en cuanto a *La ciudad y el viento* en sus dos ejes temáticos que la caracterizan en el estudio del discurso de los personajes, su estructura, la enunciación, los tópicos y los aspectos profundos que detonan el punto convergente: la religión católica y los excesos que se producen al tener una perspectiva diferente en su práctica. De este modo, la hipótesis se identificaría en el discurso de los personajes que establece un reflejo de la identidad religiosa y política en la novela, debido a la tensión que se desarrolla en el plano personaje-discurso. Esto, por consiguiente, no solamente se reflejará en el capítulo tres; con ayuda del uno y del dos podremos vislumbrar las dos grandes vestiduras (el vínculo de la novela con las versiones oficiales de la historia y la intertextualidad a la Biblia), también la conformación de los personajes seleccionados y el acercamiento individual en cada uno de ellos. En el último apartado de la presente tesis analizamos a estos personajes de forma colectiva, los discursos que dictan, tomando en cuenta su construcción particular, así como los enlaces entre Historia y momentos expresivos de la Biblia. Por ello, en este trabajo tenemos por objetivo general la construcción del discurso narrativo de los personajes seleccionados de *La ciudad y el viento* a partir de su identidad religiosa y política, además de su constitución temática en la novela.

Con ello, en el capítulo uno observaremos que esa construcción del discurso figura en el manejo de la historia desde la literatura, y la intertextualidad a la Biblia, y más aún con algunas figuras retóricas, y recursos literarios darán cuenta que los actos de los personajes se hallan condicionados al problema de la verdad y de lo que cada visión —meramente particular— acepta como verdadero. Así, en este apartado se pretende establecer los diversos elementos del discurso narrativo en función de la obra de Dolores Castro para explicar la existencia de los personajes y la funcionalidad que mantienen en la historia. Así, pues, hallaremos desde Hayden White, George Lukács, Noé Jitrik propuestas teóricas respecto al enlace literatura e historia. Aunque ciertamente estos autores se enfocan en retomar a la historia siempre desde el foco literario, citamos variadas afirmaciones de éstos para resaltar únicamente que *La ciudad y el viento* tiene un importante vínculo con la versión oficial de la historia y que desde la crítica resulta meramente posible: si la novela de Dolores Castro se ambienta en el año 1934, podremos encontrar información que puede o no vincularse con lo narrado en la obra literaria, pero que tomándolo en cuenta se logra una resignificación de la misma. La relación literatura e historia, así como la intertextualidad a la Biblia son los temas protagonistas de este capítulo debido a que figuran como las dos grandes vestiduras de la novela, al menos en la presente tesis, es decir, *La ciudad y el viento* mantiene, desde nuestro

enfoque, un diálogo inevitable con la historia y un vínculo entrelíneas con la Biblia; y ambas partes coinciden en el elemento del cual abordaremos en el capítulo tres: lo llamado católico.

Los personajes serán el tema principal en el capítulo dos, puesto que son éstos quienes actúan conforme a sus características, rasgos y demás elementos particulares. Cabe mencionar que estos actantes se toman en cuenta en este capítulo como individuos, antes que como colectividad, ya que dado el caso de las menciones —antes y después de ese apartado— de las ideologías, ya no importan los individuos, sino el pensamiento colectivo, las masas, que servirán para sostener una ideología determinada. Así, pues, de los personajes es relevante el nombre, el retrato físico y psíquico, así como su entorno, y evidentemente la forma en la que se concibe al personaje en esta obra literaria. La ciudad y el viento son los “otros” personajes y esta concepción difiere de la significación de los demás que actúan en un mismo plano y visibles entre sí. La ciudad si bien es un espacio, también es un personaje: se le dota de un rostro, en ella suceden todos los acontecimientos y simbólicamente es la ciudad el límite de los demás personajes; también actúa como agente agresor. El viento es otro personaje que no sólo mantiene una cuestión mítica dentro de sí, también una acción física y simbólica: es el viento quien golpea a los personajes a través del recuerdo, se entromete en las conversaciones e invade los hogares; se encuentra en todas las escenas como si fuese el narrador o un dios invisible que hace notarse.

Por lo anterior, la finalidad de dicho capítulo tendrá por objeto demostrar que el personaje es la categoría literaria importante dentro de la obra, exponiendo la construcción del mismo para determinar los límites de su identidad en la novela. Los personajes en esta obra de Dolores Castro son la fuente principal de información que el lector tiene para comprender los sucesos impuestos a ellos y creados por sí mismos: “la percepción de los pobladores ante la estética del lugar transmite la desolación y el desconuelo de los ojos con los que ve el personaje al pueblo”⁸. Todo para salvaguardar intereses propios que tratan de convertirlos en valores colectivos, más aún algunos de ellos no se “quitan la máscara” porque la problemática general es de carácter hegemónico y rebelarse contra una ideología de este corte significaría la exclusión de la sociedad o la muerte misma.

En la novela observamos que están en funcionamiento algunos Aparatos Ideológicos de Estado. En el tercer capítulo de este trabajo se pretende develar la forma en que operan, además

⁸ Diana Cruz Jiménez “Dos visiones femeninas de las guerras civiles en México: *Cartucho* y *La ciudad y el viento*, entre micronarrativas y literatura testimonial” en *El canto del zenzontle: aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro*, 2023, Gloria Vergara y Ada Aurora Sánchez, Coord., Universidad de Colima, p. 93.

de la disolución de la individualidad en la novela de Castro. Todo lo anterior a través del discurso literario que emiten los personajes: lo que piensan, lo que conversan y lo que hacen, así como lo “no dicho”. Estos elementos se unen a lo abordado en los capítulos uno y dos: los personajes, su construcción y su discursividad convergen en una lucha de poderes en la que aparentemente ninguno lo gana, pero las consecuencias lidian en el asesinato de dos personajes inocentes.

En este sentido esta sección de la tesis tendrá como objetivo categorizar los elementos aplicables de la construcción del discurso de los personajes en *La ciudad y el viento* que constituyen su identidad religiosa y política para proponer una línea interpretativa a través de la relación personaje-discurso. La historia creada por la escritora muestra distintas líneas interpretativas que van desde la religión hasta el género, tomando en cuenta, por supuesto, la época a la que se dirige: el papel de la mujer frente a la religión y a la guerra; además de hacer énfasis en el rol del hombre, tildado siempre de guerrero, pero reconfigurado por Dolores Castro en una tensión bélica; la ciudad como personaje y espacio fundamentales; el viento como una constante en la novela, y una coincidencia de este motivo en la obra poética de la autora; entre otros. En este tenor el estudio muestra una de las aristas acontecidas en la novela que se perseguirá a lo largo de toda la tesis. Este problema de investigación ronda en la construcción del discurso narrativo de los personajes seleccionados de *La ciudad y el viento* a partir de su identidad religiosa y política, y su constitución temática en la novela.

En este capítulo tres desarrollaremos concretamente el discurso de los personajes seleccionados para este trabajo: aquel reflejo de la identidad no solamente política, también el carácter religioso. Para estos dos grandes estados de la novela (política y religión) comenzamos develando en el capítulo uno el manejo de éstos en función de las versiones oficiales de la historia, así como de lo contado “entrelíneas” en la obra de Dolores Castro, esto es, la intertextualidad a la Biblia. Así, pues, confirmaremos que el eje central se halla en el manejo de aquel poder referido por Michael Foucault en donde la ideología (referido en este trabajo como creencia hegemónica por cuestiones de tecnicismos) parte de un *supuesto* tomado como verdad: la política y la religión, en principio, son dos percepciones distintas de concebir la realidad, y ambas son *supuestos* meramente verdaderos, más no absolutos.

En este sentido e independientemente de que se aborde el enlace literatura e historia en el capítulo uno; así como la referencia a los momentos más expresivos de la Biblia, el capítulo tres se centra en ambos ejes que históricamente distan entre sí, y que a nivel literario el narrador de

Dolores Castro se enfoca en develar poco a poco la forma base de la construcción del discurso (pensar, actuar y conversar) y que dichos niveles coinciden con el ideal católico del que se dialoga en dicho apartado.

Ahora bien, la misma Dolores Castro habla de su novela con puntos meramente externos a la obra que nos gustaría extraer de una de las entrevistas que Mariana Bernárdez hizo a la autora, ya que resulta interesante para quienes estudiamos el quehacer literario de Castro desde las diferentes visiones del mundo que poseemos, aunque estos datos no tengan una validez real para los análisis de la obra. Castro comparte que su tránsito de la poesía a la novela fue para compartir la experiencia vivida todavía sin exponer en una ciudad de Zacatecas que parecía fantasmal: “*La ciudad y el viento* se origina en una vivencia de juventud”⁹, en donde asistió a una boda, misma que le impresionó “de mala manera la división de clases”¹⁰ porque la familia tenía antecedentes militares, por ende, la iglesia no intervino en esa ceremonia. Sin embargo, el material de la novela fue precisamente esa casa.

De ahí, la autora expresa lo que parece verdaderamente inevitable en *La ciudad y el viento*: el hecho histórico. Primero, considerando a uno de los poetas admirados por la autora, Ramón López Velarde, con el objetivo de resaltar la historicidad resguardada en dos grupos: “católicos de Pedro El Ermitaño, o Jacobinos de la época terciaria que se odiaban unos a otros de buena fe”¹¹. Las críticas alrededor de la obra surgen en gran parte por la forma de expresión de la misma: es una novela que tiene tintes propios de la poesía, sin embargo, las estrategias literarias que cada autor coloca a su obra sirven para reflejar diversos puntos. Dolores Castro hace más evidente las situaciones sociales: “la asociación entre el viento y las ruinas”¹², por ejemplo, en la que la referencia alude precisamente a “la ciudad derruida por el viento que se la llevó arreciaba en el recuerdo cuando volvía la temporada”¹³, que, si bien tiene simbolizaciones muy específicas, también cuenta con asociaciones meramente materiales o naturales. Esa es la construcción principal de *La ciudad y el viento*.

Incluso, como se mencionó anteriormente, Dolores Castro tenía una profunda conexión con el viento desde la temprana edad: “Al despertar sentía una emoción enorme porque pasaba entre

⁹ Bernárdez, *ibíd*, p. 10

¹⁰ *Ídem*.

¹¹ *Ídem*.

¹² Bernárdez, *ibíd*, p. 11.

¹³ *Ídem*.

las rendijas de las ventanas y cantaba, ¡cantaba! Mientras mi prima decía: '¡qué horror, hay viento, me voy a despeinar!' Yo exclamaba de puro gozo: '¡Qué bien!, ¡hay viento!, ¡hay viento!'"¹⁴. El viento es, como asegura la misma autora, "un personaje dentro de la novela, no un elemento"¹⁵, puesto que el viento se ha llevado todo, una Historia y su memoria¹⁶. Bernárdez narra sobre la inevitable relación de la novela de Castro con el momento histórico:

Zacatecas fue la cuna del liberalismo, y de la educación laica, gratuita y obligatoria, porque Francisco García Salinas fue al Congreso y lo propuso. Después vino la Guerra Cristera que fue por demás cruenta e injusta. A los pobres les increpaban: "¿quieres defender a Cristo?, ¿estás con Dios o contra Él?" La gente que era muy católica respondía afirmativamente, les daban las armas y la lista de sus compañeros. Luego recogían por ahí la lista y los fusilaban a todos¹⁷.

La ciudad y el viento es una novela en la que su historia se ubica en momentos *a posteriori* de la Revolución Mexicana y de la Guerra Cristera, de la que poco se conoce; pero está específicamente desarrollada en la segunda etapa de esta batalla. Si bien Castro la afirmó como una guerra absurda, esta versión de la historia desde la literatura, enfocándonos en la novela, retrata una versión distinta, personal y lejana a lo que otras obras narrativas de este enlace (literatura e historia) han tratado como estructura: una suerte de literatura "desde arriba" o "desde abajo", en la que la focalización varía de un sistema de poder dominante (los altos mandos en política o en religión etcétera), y los dominados, es decir, el pueblo: aquellos que no lograron "resaltar". No obstante, es preciso abordar aquí que otra de las grandes críticas que se le ha hecho a *La ciudad y el viento* es porque su autora no toma una posición, ni ella ni su narrador. Simplemente rescata con ironía y tonos burlescos las afirmaciones "importantes" de cada bando (cristeros contra el gobierno).

La referencia al hecho histórico en la novela de Dolores Castro lo muestra como un absurdo o sinsentido en la que se hallan las carencias y anhelos personales, mismos que ya rozan con una falta a las reglas morales de una creencia que afirman profesar. Sin embargo, es una posibilidad que nos encontremos frente a personajes, todos cristeros, pero que hayan tenido que reafirmarse

¹⁴ *Ídem*.

¹⁵ Bernárdez, *ibíd*, p. 10.

¹⁶ *Ídem*.

¹⁷ Bernárdez, *ibíd*, p. 12.

así para evitar ser asesinados, y que no lograron colocarse en las filas del bando militar: por exceso (aunque carente) de comunicación, por preparación profesional decadente o por escaso recurso económico:

La agudeza con la que describe los personajes y sus intrincadas relaciones muestran sobradamente un dominio del género y un conocimiento profundo de la naturaleza humana que se prolonga en el eterno retorno de un absurdo invencible. No hay un futuro prometedor que inaugure en canto triunfal una nueva condición humana, sólo el fracaso, el insistente fracaso del vencido cuya aspiración es resistir la fatalidad de ser vencido reiteradamente¹⁸.

La violencia que va desde la señalización, la persecución y la matanza entre bandos tiene probablemente tres causas: el rencor, la ignorancia y la justicia ciega. En este sentido también se debe colocar atención en un tercer modo de ver los hechos, ya que por medio de Estela miramos desde un inicio la solución poética a un conflicto: aprender a tratar a todos por igual. Este personaje es la tercera generación de una familia destinada a la desgracia social, según otros actantes como Dolores Llamas o Pascual Lara. Don Alberto, abuelo de Estela, y Alberto, su padre figuran en dos contraposiciones: las pugnas políticas contra la religión católica. Así, pues, Estela no se encuentra en ninguna de las dos, ella crea una tercera convivencia posible: respetar a todos por igual.

En este mismo sentido ahondamos en la forma parodiada del acercamiento “tan íntimo” del hombre con Dios. Es así que en la obra de Castro se asoma en sus profundidades una intertextualidad a la Biblia y sus momentos más emblemáticos: quizás para enfatizar en los instantes que marca dicho texto sagrado y que se hallan absurdos en los que la respuesta no existe o que bien se han quedado sin un sentido. Asimismo, Bernárdez, al respecto de esta obra, asevera sobre la relación divinidad y humanidad: “El camino al infierno está empedrado de buenas intenciones”¹⁹.

En cualquiera de las interpretaciones que surgen de la novela el foco principal será la sociedad y con ello la historia, la memoria colectiva, la ideología, la cultura, las costumbres, la percepción individual, la doble moral o la búsqueda de una moral correcta que resulta en un

¹⁸ Bernárdez, *ibíd.*, p. 11.

¹⁹ *Ídem.*

quehacer irónico, las verdaderas intenciones de los personajes, pues éstos actúan decididamente como una persona de carne y hueso: con anhelos que comienzan como envidia y terminan en rencor: “la escritura de Castro muestra una sociedad envilecida hasta la médula, desolada en su abandono, y donde sólo pervive quien encuentra en el polvo el secreto nombre de las cosas, que no es el de Dios sino el de la miseria de saberse hombre entre los hombres”²⁰.

²⁰ *Ídem.*

CAPÍTULO 1. Cuestiones generales: la obra narrativa de Dolores Castro

La ciudad y el viento es una novela que refleja a una sociedad fragmentada con un discurso completamente irónico: no hay una preocupación clara por reparar las ruinas, sino la atención se enfoca en defender una religión supuestamente amenazada por el gobierno. La fe entonces figura un papel importante para algunos personajes, pues se presume que es lo único que les queda y por lo cual pueden sobrevivir a la destrucción, a la pobreza y a la ignorancia. El sentido del discurso de los personajes se encuentra fracturado por los personajes satirizados, ironizados y por las escenas que resultan ser en su profundidad una parodia de referentes históricos reales de un México de 1934, así como de algunos momentos bíblicos.

En el presente capítulo se entablarán diálogos teóricos interesantes: en donde se relaciona la novela con un hecho histórico oficial, y con los momentos emblemáticos y más conocidos de la *Biblia*. Ambas conexiones se sostienen a través del discurso de cada personaje, las acciones y la lectura “entre líneas” que existe en cada perspectiva. El enlace de la novela con un momento histórico de un México de 1934 —tal cual se menciona en la obra de Castro— resalta la resignificación de aquel hecho en la ficción que retrata en *La ciudad y el viento* y el acercamiento a acontecimientos específicos de la *Biblia* objetan probablemente un cuestionamiento en la forma de actuar de los personajes. Aunado a esto, la identidad y el discurso figuran papeles igual de importantes, puesto que tomando en cuenta los dos grandes ejes temáticos de la novela, los hechos se sitúan en una época donde la identidad se encontraba en duda, producto de una sociedad corrompida por las ideologías en lucha. El discurso, por otro lado, es imprescindible, ya que en cada personaje se lee una postura, una forma y un eje temático que corresponde no sólo al conflicto general y lo que los personajes de la ciudad esperan de cada uno, también de las posibilidades particulares con las que cuentan, su contexto y el alcance de su cosmovisión de los límites de la ciudad.

1.1 *La ciudad y el viento* y su relación con un hecho histórico

El quehacer literario ha ido variando con el pasar del tiempo y el canon se ha ido no sólo moldeando, también sigue abriendo otras nuevas estructuras literarias. Así, pues, tenemos muchas

formas de escribir y de leer literatura: desde el aspecto temático, un fenómeno que cambia continuamente y acorde a una cultura determinada; el género y subgénero que subyacen de ciertas características definidas propiamente por los críticos; las distintas teorías literarias de las que parten los diversos estudios; hasta quizás el espacio y el tiempo seleccionado por el autor para recrear alguna escena pasada; y la comunicación de la literatura con otras áreas, como por ejemplo con la Historia²¹, mismo enlace en el que nos enfocaremos debido al requerimiento que existe para analizar *La ciudad y el viento*. En este sentido se suman teóricos como Hayden White, George Lukács, Noé Jitrik, María Cristina Pons, entre muchos otros que retratan desde distintas perspectivas la unión entre Historia y literatura. No así que al analizar este enlace habría que tener en cuenta varias consideraciones iniciales: para categorizarla como novela histórica podemos inducir a la realidad que remite, un hecho histórico aceptado y reconocido, “por ejemplo, a las condiciones de represión y abusos del poder históricamente innegables”²². Los estudios se centran en el problema de la verdad, pues independientemente desde qué enfoque o qué momento histórico se retrate, el propósito de la novela histórica es ser “complemento o suplemento de la Historia documentada, explicación, clarificación, cuestionamiento, etcétera”²³.

De ahí enumeramos subgéneros que hacen alusión a este enlace, enfocándonos en la narrativa. La llamada “novela histórica” es uno de ellos, quizás el más conocido: si bien es cierto que la novela histórica surgió con Walter Scott y su ingenio por elaborar historias ambientadas en la Edad Media inglesa —como *Ivanhoe* (1819)—; es desde entonces que logra configurarse en pleno siglo XIX, en donde el Romanticismo afluía, convirtiéndose en uno de los subgéneros que ha ido evolucionando en cuanto a su forma de presentar una escena de la historia referenciada.

Esta manera de expresión está englobada como aquel texto “que, siendo una obra de ficción, recrea un periodo histórico y en la que forman parte de la acción personajes y eventos no ficticios”²⁴, es decir, es una recreación de la Historia con tintes irreales, incluyendo personajes con referentes reales: dentro de la literatura sólo se crean mundos posibles, por consiguiente, la posibilidad de ese punto alternativo por más “descarado”²⁵ que sea, o que pueda tener ciertas

²¹ A lo largo de este trabajo se hace una diferencia entre “historia” como diégesis, e “Historia” en el tenor de lo oficialmente conocido como Historia de México.

²² Pons, *ibíd*, p. 34.

²³ *Ibíd*, p. 54.

²⁴ ----- (---) “Novela histórica”, en *Biblioteca nacional*. Disponible en: https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_historica/Introduccion/, consultado el 7 de marzo de 2023.

²⁵ En el sentido de un hecho muy apegado a la realidad y que irónicamente se puede justificar una diferencia con el elemento ficcional como esencia de la literatura en general.

“coincidencias” con la realidad del autor (en su historia cultural, más allá de que no sea una realidad presente del mismo) es un mundo ficcional, a fin de cuentas; y añadiría Lukács: “las acciones recíprocas producen colisiones, conflictos, etcétera, cuya totalidad abarca realmente el ambiente social íntegro de las luchas de clase de una determinada época”²⁶. Un ejemplo claro de este enlace sería *Noticias del imperio* (1987), de Fernando del Paso, donde se rescata principalmente la figura de la emperatriz Carlota y su historia con Maximiliano, entre otros aspectos a considerar desde esta perspectiva. Este apartado se centra en conocer de forma general algunos subgéneros del enlace literatura e Historia, pues resulta fundamental que algunas estrategias narrativas o postulados de White, Menton, Lukács, Pons, etcétera, tengan valía para inducir en qué medida funcionan con la novela de Dolores Castro.

La relevancia de las teorías que exponen los discursos literario e histórico sostiene que a pesar de los cambios y renovaciones en aquellos postulados para categorizar las novelas existen elementos que pueden retomarse de acuerdo con la obra literaria, en este caso, de Castro: *La ciudad y el viento* tiene un diálogo con la Historia desde la literatura, pero no se afirma como “nueva novela histórica”, independientemente de la mención de María Cristina Pons como una de las autoridades al referirnos a este enlace de áreas —aunque ciertos elementos que dicta la autora funcionan para la novela de Dolores Castro, como lo veremos más adelante—, ya que este diálogo de literatura e Historia resulta importante, pero no determinante para la trama.

La ciudad y el viento se distingue por recuperar un pasado histórico no sólo de derrotas y fracasos, también de una lucha absurda en donde si bien se revisan y detectan ciertos elementos que refieren al hecho histórico, la novela logra a través de los personajes y el contexto en general una burla hacia dicho momento de la Historia, en donde inevitablemente también se puede hallar la reflexión como aporte a la crítica. Independientemente de que se aluda a un hecho oficialmente conocido, se equipara el trabajo discursivo de los escritores con el de los historiadores, pues siendo un proceso cuanto menos similar, según Hayden White, pues en ambos la interpretación o decodificación de la información está presente²⁷.

Ahora bien, dentro de esta construcción discursiva que otorga la novela y el diálogo de la literatura con la Historia, así como la desconfianza naciente del escritor e historiador hacia sus respectivas áreas, hallamos que el lenguaje no es neutral, y Pons confirma que la no neutralidad

²⁶ Georg Lukács, *La novela histórica*. México: Editores Era, 1966, p. 256.

²⁷ Pons afirma que “la escritura de novelas históricas no es una actividad puramente literaria y mucho menos inocente, como tampoco es inocente la escritura de la Historia” pp. 18-19.

del lenguaje refiere “no sólo a las palabras o al estilo del discurso, sino también al género”²⁸ y añade:

Como sostiene Bajtín, los géneros tienen métodos y medios de percibir, conceptualizar y evaluar una realidad; son portadores de un contenido ideológico, y proveedores de una forma y un “lenguaje” que expresan una determinada actitud hacia la realidad²⁹.

Por esta razón la construcción del discurso histórico genera, según White y Pons, una desconfianza al referente, pues el propio historiador posee determinados prejuicios, creencias y una ideología particular que responde al contexto del individuo. Esta condición es inherente al ser humano y al mismo trabajo del historiador en el que pueden emplearse “estrategias retóricas como la metonimia, la sinécdoque, la metáfora o la ironía; al igual que es muy probable que al exponer ese 'conocimiento histórico' se recurra en algún momento a la intertextualidad”³⁰. Incluso, es relevante el lenguaje, junto con las estrategias narrativas, para la crítica al discurso histórico representado a través del discurso literario, por supuesto. Cristina Pons considera que el cuestionamiento que caracteriza las nuevas novelas históricas son consecuencia de la aplicación de las estrategias narrativas en la relectura y reescritura de la Historia. Por este motivo enumera algunas de ellas, que tienen que ver con los múltiples planos de escritura dentro del mundo literario, tales como:

la ausencia de un narrador omnisciente y totalizador; la presencia de diferentes tipos de discursos y sujetos de dichos discursos; así como la presencia de evidentes anacronías históricas; la creación de efectos de inverosimilitud; el uso de la ironía, la parodia y lo burlesco, y el empleo de una variedad de estrategias y formas autorreflexivas que llaman la atención sobre el carácter ficcional de los textos y la reconstrucción del pasado representado³¹.

Estas características las hallamos en *La ciudad y el viento*, pero no se encuadra esta novela con la tipología de Pons, es decir, la obra narrativa de Dolores Castro no es de carácter “histórico

²⁸ Pons, *ibíd*, 17.

²⁹ Pons, *ibíd*, p. 18.

³⁰ Perdomo Vanegas, W. (2014). “El discurso literario y el discurso histórico en la novela histórica”, en *Literatura y Lingüística*, de la Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/352/35233386002.pdf>, consultado el 6 de marzo de 2023, pp. 17-18.

³¹ Pons, *ibíd*, p. 17.

reciente”; simplemente estos términos nos sirven desde el foco poético en general, como lo es el discurso y sus modificaciones a través de elementos propios de la poesía y de las teorías de la intertextualidad. En este sentido, las anteriores mencionadas se engloban como una crítica, a partir de la sospecha de los autores a la Historia, o mejor dicho a la versión oficial de ésta, ya que son variados los elementos en los que se apoya un escritor para hacer literatura. Seymour Menton argumenta que se retoma la Historia en el discurso literario “despojándola de su aspecto oficialista para ponerla bajo la luz de la crítica implacable, de la interpretación renovadora”³². Si nos enfocamos en el tipo de discurso, la historia en la literatura tiene otro tipo de reglas que no respetan el orden y la versión oficial de los acontecimientos porque precisamente sólo se retoma la referencia para crear una nueva versión que culmina por ser una crítica a ese momento. Noé Jitrik es aquel crítico literario quien examina esta relación de áreas en su obra *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género* (1995), donde establece esta alianza como un oxímoron³³ en estrecha vinculación con la imagen que se presenta: “podría definirse como un acuerdo —quizá siempre violado— entre 'verdad', que estaría del lado de la historia, y 'mentira', que estaría del lado de la ficción”³⁴, es decir, “la verdad histórica construye la razón de ser de la novela histórica que no se limitará a mostrar sino que intentará explicar”³⁵. Cuestión que expondría la diferencia y a su vez el punto de convergencia entre un discurso y otro, pero puntualizando que la ficción no es en sí misma una mentira, sino un plano alterno y creado para representar ciertas conveniencias. El mundo de la “ficción”, según Aristóteles, comienza por considerar a la literatura como una copia de la realidad de acuerdo con el principio de verosimilitud, que no es más que un contrato de verdad y de creer esa verdad. Gerard Genette calificando a la ficción en su obra *Nuevo discurso del relato* como “una amalgama más o menos homogeneizada de elementos heteróclitos tomados en préstamo en su mayor parte de la realidad”³⁶. En el caso de la relación entre literatura e Historia tendría la continua precisión de que estamos ante un elemento de verdad³⁷ —propio de la realidad— en el que se desconfía y la única manera de pronunciarse ante esta desconfianza es a

³² Menton Seymour, *La nueva novela histórica de América Latina: 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 38.

³³ Entendido por Jitrik como una articulación llamada discurso poético, resultado de imágenes ligadas entre sí en una secuencia. Por supuesto, esta conceptualización transgrede los límites de la historia y la ficción.

³⁴ Noé Jitrik, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Alicante, Edición digital a partir de Buenos Aires, Biblos, 1995, p. 11.

³⁵ *Ídem*.

³⁶ Gerard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 60.

³⁷ *Ídem*, p. 4.

través del mundo que ofrece la literatura. La duda puede generarse por variados motivos, uno de ellos es que existe una ideología propia del historiador que cuenta los hechos. Esta premisa la propondría White en *El texto histórico como artefacto literario* en el que afirma que “la historia no es más que una forma de ficción; todos vemos la misma historia, pero la contamos de manera diferente”³⁸.

Sin duda dentro del universo literario y la creación de sus mundos se toma distancia con la Historia o cualquier otro tipo de discurso³⁹, tomando en cuenta no sólo el devenir histórico que se pretende reconstruir: en cuanto hechos, tendencias histórico-sociales o personajes históricos que se asume que ocurrieron y existieron⁴⁰, también a la construcción discursiva que lo conforma. Se da por hecho una posición ante la Historia documentada, la cual selecciona, organiza e interpreta los hechos según una perspectiva ideológica determinada⁴¹: se adopta una postura “frente al saber articulado por el documento y/o por el discurso historiográfico, ya sea para legitimar ese saber o para oponerse a él”⁴². En conclusión, desde un discurso literario los fines pueden amoldarse según las necesidades del autor, aunque la obra literaria tenga relación con un hecho histórico: *La ciudad y el viento* se mantiene al margen ante los discursos hegemónicos que tienen origen y respaldo en la Historia oficial.

Este cambio es visible en “las condiciones ideológicas, culturales y sociohistóricas en las que se producen las novelas históricas, juntamente con un cambio de formas y estrategias narrativas, alteren nuestra pre-concepción del género propiciando un horizonte de expectativas y significados”⁴³. En consecuencia, podremos explorar y confirmar que existen variadas obras literarias que retoman la historia: muchas de éstas ya publicadas que retratan con genialidad diferentes versiones con escenas resaltadas o temas que los escritores consideran importante plasmar, contar y compartir. Ejemplos como *Memorias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar; *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco; *Cartucho*, de Nellie Campobello; y obviamente *La ciudad y el viento*, de Dolores Castro Varela; entre muchas otras más. No es objetivo de este capítulo adjuntar los títulos de las novelas que sostienen estrecha relación con la Historia, sino retratar,

³⁸ Hayden White, *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 45.

³⁹ Perdomo, *ibíd*, p. 16.

⁴⁰ Pons, *ibíd*, p. 56.

⁴¹ *Ídem*.

⁴² Pons, *ibíd*, p. 68.

⁴³ *Ídem*.

indagar y argumentar en qué circunstancia la última novela mencionada, *La ciudad y el viento*, tiene vínculos con momentos históricos reales. Ciertamente las mencionadas se encuentran dentro del diálogo literatura e historia, forma general en la que en este trabajo se situará a la obra de Dolores Castro. Sin embargo, tampoco se expone que la novela se centre única y exclusivamente en el diálogo con la Historia, pues cada lector que se acerque al texto literario tendrá tres caminos para poder comentarla: o se tiene el contexto histórico, no se cuenta con él por variadas razones, o no se le considera desde esta perspectiva.

La ciudad y el viento sitúa desde sus inicios los acontecimientos. Es 1934 donde la tensión se lee en todos los personajes que de alguna u otra manera mantienen conexión con el problema principal que sería el enfrentamiento, pero también se añadirían las particularidades que tienen que ver con el entorno de cada uno, así como la ideología a la que se unen con otros y persiguen hasta la muerte. Hallamos distintos datos que generalizan los acontecimientos en una ciudad que no se nombra y en un periodo, que si bien es cierto no tiene una relevancia inicial, cobra sentido al ambientar la novela en un enfrentamiento entre el gobierno y los católicos; así, nos encontramos un año con carga histórica. Esta identificación toma mayor acierto conforme se van presentando los hechos en los que confluye una cuestión todavía más interesante: las acciones llevadas a cabo por los personajes se van contando conforme van sucediendo, a diferencia del discurso historiográfico que se lee en una versión completa y lógicamente en pretérito.

Nos detenemos en este sentido, pues la obra narrativa de Dolores Castro cumple con muchos aspectos anteriormente dichos. Apelando a estas formas del discurso en una nueva retórica, la ironía y la parodia son elementos muy específicos para reafirmar el movimiento del lenguaje: aunque éstos se encuentren dentro de la teoría de la intertextualidad, toman valía desde este enfoque por la referencia a un hecho histórico desde el hecho literario. Este significado que se crea tiene tintes muy específicos que son determinados por las estrategias narrativas. La ironía se ha catalogado como una “expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice, generalmente como burla fina y disimulada”⁴⁴. Esto evidentemente apelando en primer lugar al lenguaje, y segundo, a un relato, cualquiera que éste sea, dentro de otro relato, o, para ser más específicos, de una historia que refiere a otra⁴⁵.

⁴⁴ *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea].

⁴⁵ Aunque con esta posibilidad podemos adentrarnos a lo que propiamente se ha llamado “intertextualidad”, no obstante por tratarse de hechos “reales” de la Historia consideramos importante dejar este punto como una referencia a una versión oficial de la Historia solamente.

Wayne Clayson Booth, citado por el autor Pere Ballart en su obra *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno* (1994), sistematiza ciertas normas por las que podemos advertir el uso de la ironía en los textos; dos de ellos nos parece importante reproducir, y Ballart adjunta en el apartado intitulado “Wayne C. Booth. La interpretación de la ironía. Estabilidad e inestabilidad irónicas”. La primera norma que declara Booth se interpreta a primer momento como los prejuicios o “juicios convencionales” en el acto de la lectura, tal como lo clasificó Jonathan Culler: “un conflicto entre nuestras creencias y las que el texto expresa, que presumimos que tampoco son compartidas por el autor”⁴⁶. Considerando las teorías del “contrato de lectura” o “la muerte del autor”, entre otras, apelamos aquí a una clasificación de Culler respecto de esta norma: “un conocimiento común del vocabulario y gramática de la lengua que comparten y su experiencia cultural común”⁴⁷. En esta circunstancia esta norma ha sido cuestionada porque declara la creencia a juicios aparentemente estables o a una ausencia de juicio. En cualquiera de ambos casos en este apartado se toma en cuenta esta norma, ya que inducimos a la consideración de 1934 como una referencia histórica, en principio cultural, general o informativa, y en última instancia como un hecho histórico al que la obra literaria de Dolores Castro hace referencia, pero que no es un requisito para formular una interpretación o hallar un sentido poético, en todo caso es una información opcional, y para ello habría que indagar en la historiografía o datos documentados respecto de la línea temática. Además, por la declaración de Booth en cuanto a los aspectos que pueden entorpecer la comunicación irónica, tales como “la posible ignorancia del lector, sus prejuicios y el que adolezca de falta de práctica o de una incorrecta adecuación emocional”⁴⁸.

La segunda norma dice a la letra: “que el texto proclame como verdad un error clamoroso, que a nadie puede parecerle sostenible por atentar contra la lógica o incluso por subvertir un hecho histórico conocido de todos”⁴⁹. Ciertamente esta norma tiene sentido en la obra narrativa de Castro en dos direcciones: existen verdades que se afirman así dentro del texto literario y que en estricto sentido no tienen una lógica dentro del curso normal de un mundo tangible, real, conocido y común a todos; el segundo significado tiene que ver con el hecho histórico y su subversión. Con lo que hemos visto en líneas anteriores de este apartado, el momento histórico al que refiere *La ciudad y el viento* mantiene dos modalidades: la primera refiere a que, si bien tiene que ver con un hecho

⁴⁶ Pere Ballart, *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*. Barcelona, Sirmio, 1994, p. 180.

⁴⁷ *Ídem*.

⁴⁸ Ballart, *ibíd*, p. 181.

⁴⁹ Ballart, *ibíd*, p. 180.

documentado por la historiografía, no es conocido de forma académica ni es un momento particular reconocido por la cultura popular, es decir, su divulgación es limitada⁵⁰. La segunda cuestión desarrolla un conflicto determinado en una ciudad sin nombre. Si detectamos este conflicto como el hecho histórico, nos acercáramos a una crítica de ese momento de la Historia oficial; si lo detectamos, pero no lo relacionamos, tendríamos un sentido meramente distinto. En adición a estas dos concepciones, agregamos una tercera: tomar en cuenta el hecho histórico a la vez de no retratarlo con la secuencia documentada y colocar su sentido en una solución irónica con momentos paródicos.

En este sentido, los tintes irónicos se interceptan en *La ciudad y el viento* en variados personajes comenzando por la incongruencia de su pensar con su actuar, que acata supuestamente a una doctrina católica exigente, pero que a su vez no pueden cumplir completamente los mandatos de ésta porque se vuelven imposibles para las necesidades del ser humano. Esta acepción la encontramos en Manuel, en Dolores y en Pascual, por supuesto que se unen a esta lista demás personajes, pero los anteriores mencionados son la muestra más clara de lo difícil que significa cumplir con un mandato propiamente divino, a sobrevivir con lo que se tiene en la realidad humana. Manuel Berumen es aquel que se define ante los demás como fiel a su creencia católica, pero su apariencia (vista desde el pensamiento del personaje) se resume en actuar a favor de sus anhelos particulares; Dolores Llamas la personaje con perspectiva católica reprime pasivamente a los demás actantes porque su realidad responde a su doctrina; y Pascual Lara figura como el personaje con un poder económico considerable, mismo que funge, según la novela, como un administrador de esos bienes, propiedad de la iglesia⁵¹.

La parodia, por otra parte, es un recurso que es conceptualizado como una “imitación burlesca”⁵², dicho sea necesario enfatizar, de la realidad objetiva de la que se enuncia un nuevo discurso. La finalidad de ambos recursos literarios mira hacia un enfoque de la crítica al momento referenciado, obviamente desde el foco literario. La parodia, entonces, radica en un escenario medido en cuanto a los elementos de la Guerra Cristera en una segunda etapa correspondiente a 1934 que, a su vez, se menciona explícitamente en la novela. Probablemente también al guiño que *La ciudad y el viento* mantiene con algunos momentos expresivos de la Biblia. El evidenciar doblemente una misma referencia (el hecho católico) vuelve a la novela un reflejo de carencias de

⁵⁰ Existen valiosas y extensas documentaciones de la Guerra Cristera en el periodo en que data la historiografía.

⁵¹ La iglesia después de la Guerra Cristera no podía tener bienes, según los estatutos gubernamentales.

⁵² *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea].

información, de acontecimientos e incluso de incongruencias. Esta relación con lo católico se abordará en el siguiente apartado.

En adición la paradoja —que es conceptualizada como un “hecho o expresión aparentemente contrarios a la lógica”⁵³— se completa, aunque suene trillado, en una cuestión de género⁵⁴, misma que es provocada por su antecedente más próximo que es la Revolución Mexicana⁵⁵. Es entonces que descubrimos que este problema no es de los sexos enfrentados, sino más bien de su participación y quebrantamiento de los estereotipos que se habían implantado en un género y otro. En este sentido observamos a las mujeres en tres grupos de acción: el primero que concuerda perfectamente con los estereotipos históricos que se la otorgado a la mujer, el segundo preside tomar en cuenta a la Revolución como determinante a una violencia profunda y latiente en el sexo femenino. Aquí cabe mencionar que durante esta lucha interna de un México de aquella época las mujeres fueron también alistadas a la guerra, un ejemplo de ello son las tan aclamadas “adelitas”. Por ello, tampoco es gratuito la mención de la Revolución Mexicana en un personaje de una edad considerable, Doña Dolores Llamas, que afirma que vivió las consecuencias de esta lucha, y, por ende, en una lógica temporal, también de la Guerra Cristera. El tercer aspecto de la mujer en la novela de Dolores Castro es la neutralidad entre ambos aspectos, sin embargo es necesario aclarar que esta neutralidad si bien responde a los aspectos de pasividad y violencia, tiende a colocarse también en el conflicto entre católicos y no católicos, pugnas que detonaron y desarrollaron la Guerra Cristera. En este sentido la novela concibe a la mayoría de las mujeres con una profunda creencia católica, paradójicamente aquellas católicas que defienden su religión son las que desatan una muerte de un inocente —recordemos a Dolores Llamas en liderazgo para linchar a Alberto García: “¡Aprenderán contigo todos los ladrones!”⁵⁶—. Y sin olvidar a los hombres que se mencionan en la novela, éstos fungen como líderes políticos o religiosos, pero también como seres en continua pasividad, pues la violencia la han tomado las mujeres: “los hombres se sentían excluidos esta vez del castigo a los ladrones, castigo que las mujeres habían

⁵³ *Ídem*.

⁵⁴ Aquí nos referimos a la dualidad entre hombres y mujeres.

⁵⁵ A pesar de que se afirman múltiples cambios y progresos a raíz de este movimiento, podríamos mencionar que hubo críticas al fracaso de la Revolución Mexicana en cuanto que representan momentos acelerados de modernización: “la búsqueda de nuevos valores y de una realidad más bella e ideal en reacción a un presente de progreso social puramente materialista como lo manifiesta la historia del modernismo” sumado a ello el miedo al progreso y al avance populista que amenazaba el *statu quo* de la oligarquía; Pons, *ibíd*, p. 23.

⁵⁶ Dolores Castro, *La ciudad y el viento*. México, Ediciones del Lirio, Conaculta, 2014, p. 118. Todas las citas posteriores de la novela de la autora serán tomadas de esta edición; por esto mencionaré únicamente la página dentro del texto para las próximas citas de la obra.

tomado absolutamente por su cuenta” (p. 112). La paradoja se encuentra ahí: en una religión que supuestamente defiende los valores que respetan al ser humano y la crueldad, necesidad e ignorancia de varios seguidores que movidos por los representantes de la iglesia en quienes confían son finalmente utilizados para un fin de esta institución.

La ciudad y el viento se lee, en este caso, desde los aspectos del discurso literario e histórico como un reflejo del contexto social acaecido en la segunda etapa de la cristiada: una etapa de tensión que se configura incluso en torno a los personajes. La novela de Dolores Castro innegablemente nos permite revivir un momento histórico mexicano que sin duda “los conflictos armados definieron la historia del siglo XX”⁵⁷: tras la Revolución Mexicana, Plutarco Elías Calles tenía una postura anticlerical para su gobierno, la inconformidad de grupos católicos que ya existía hacia las Leyes de Reforma y las constituciones de 1857 y 1917 aumentó considerablemente con la promulgación de la Ley Calles (1926) —“[...] era conocido por su postura anticlerical, abierta oposición a la Iglesia católica en México y su ferviente creencia en la separación Iglesia-Estado”⁵⁸—, que añadía más políticas laicas, ya apoyadas por las mencionadas constituciones. En esta Ley se limitaba el ejercicio de la Iglesia en la vía pública, así como la restricción de poseer bienes, entre otros aspectos negativos que desfavorecían el interés de la Iglesia. Tratando de defender una supuesta falta a la creencia católica, se inician los grupos denominados “cristeros”, conformados por campesinos que no portaban armas, no estaban entrenados militarmente, así como tampoco recibían una remuneración económica⁵⁹. En la segunda etapa, en la que se centra *La ciudad y el viento*, marca la historiografía como momentos de repuntes de violencia que fueron sofocados por el gobierno en turno y posteriormente los cristeros fueron perseguidos al ser vistos como una amenaza. La Cristiada fue más que una guerra con expresas intenciones de un cambio benéfico, una batalla absurda, como lo asevera la misma Dolores Castro en diversas entrevistas. Incluso, teóricos como Jean Meyer apuntan: “la cristiada fue un movimiento de reacción contra la revolución mexicana [...] resucitando la cuestión de las relaciones de la Iglesia frente a un anticlericalismo radical, sumario, brutal, se levanta el pueblo católico del campo que toma las armas para defender su fe”⁶⁰. En lo que a nuestro objetivo respecta, el mismo Meyer señala que

⁵⁷ Alexis Ortiz, “Conflicto y memoria histórica en *La ciudad y el viento* de Dolores Castro”, en Gloria Vergara y Ada Aurora Sánchez, *Coord. El canto del zenzontle: aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro*, Universidad de Colima, 2023, p. 63.

⁵⁸ *Ídem*.

⁵⁹ Jean Meyer, *La cristiada*, México, Siglo XXI Editores, 2007, p. 387.

⁶⁰ *Ídem*.

“la segunda etapa de la cristiada (1934-1938) corresponde a la reacción campesina a la empresa de educación socialista, a la persecución religiosa, a ciertos aspectos de la reforma agraria (problemas del ejido y de las milicias)”⁶¹. En esta situación histórica breve se apela a la necesidad de la Iglesia de desaparecer del foco público y económico, así como a afirmar la suma de “caídos” en una batalla interna absurda.

Si nos enfrentamos de este modo a los aspectos de la unión entre Historia y literatura que persigue *La ciudad y el viento*, el carácter del pasado histórico refiere a la mención de un año meramente significativo, alguna ciudad de México y el enfrentamiento entre el gobierno y los católicos, conocidos en la época como cristeros. La preeminencia de este pasado histórico en el mundo ficticio que crea Dolores Castro recupera un silencio de la Historia oficial, que si bien es cierto no se oculta, la Guerra Cristera es uno de los hechos de la historiografía que poco se conocen a nivel académico —no como la Independencia o la Revolución Mexicana—: su divulgación es escasa. En adición la relación de *La ciudad y el viento* con el documento y la Historia como construcción discursiva data que tanto los acontecimientos particulares como el general que suceden resultan del discurso propio que se crea. Debemos entonces tomar en cuenta la forma de dicho discurso partiendo de los recursos literarios que dictan la forma en que es presentado, es decir, las estrategias del manejo de la Historia desde el eje literario.

Uno de los objetos de la novela de Dolores Castro es precisamente la recreación de una lucha entre “buenos” y “malos”, una pelea continua en contra y en favor de un proceso de dominación de una creencia hegemónica: esta manifestación “es válida aun cuando estas luchas sean representadas desde el punto de vista de los agentes involucrados o de los que sufren sus efectos y consecuencias”⁶², y frente a la obra narrativa de Castro nos encontramos con el reflejo de las condiciones de producción materiales o simbólicas de la realidad social de la conciencia histórica determinada⁶³ en la recuperación de un momento de la Historia, y en este sentido nos hallamos en una relación de fidelidad o de infidelidad sobre un “pasado histórico documentado (discursivizado en los textos producidos por los historiadores, en los documentos mismos y en versiones orales de testigos o participantes) e inscrito en la memoria colectiva”⁶⁴.

⁶¹ Meyer, *ibid*, p. 389.

⁶² Pons, *ibid*, pp. 43-44.

⁶³ Pons, *ibid*, p. 27.

⁶⁴ Pons, *ibid*, p. 65.

Las estrategias narrativas pueden identificarse por cuestiones diversas, pero que favorecen la interpretación de estas formas: “el uso abrumador de detalles documentados, pero totalmente nimios o inverosímiles, junto a eventos y detalles que, si bien no pueden aparecer como verosímiles, son invenciones, fantasías o elucubraciones del autor”⁶⁵. El caso puntual del uso de la ironía y la parodia, si bien lo retratamos desde el enfoque de la literatura y la referencia a la Historia, se retomarán específicamente en el apartado siguiente, ya que la intertextualidad es el resultado de relacionar un texto con otro, pero también toma en cuenta el conocimiento de los textos por parte del lector: esa es la condición para que la secuencia y la posible interpretación final sea partícipe de la re-significación del texto referenciado con el original. Así, pues, en relación con la historiografía se crea un “horizonte de significados que se han de organizar en un sentido en el proceso de recepción e interpretación del texto literario”⁶⁶. Esto, por supuesto, tomando en cuenta esta perspectiva para analizar la obra, sin embargo para el presente trabajo su exposición del enlace literatura e historia queda solamente en este apartado, puesto que independientemente de que existen otros estudios que hablan al respecto, la novela de Dolores Castro alcanza tópicos de manera profunda que son del interés de este trabajo y que tendrán mayor valía para rescatar los puntos importantes del discurso literario de los personajes: la relación de lo divino con lo terrenal, la creencia hegemónica y, por lo tanto, casi obligatoria; y la evolución de los personajes no sólo con el relato, también con su postura.

1.2 La otra historia: la intertextualidad a la Biblia

La literatura es un campo amplio de conocimiento cognitivo y emocional en el que se manejan diversos ejes temáticos como apertura a las múltiples visiones e interpretaciones y, por ende, estudios literarios más específicos. La riqueza de la literatura radica, entre muchas otras razones, en el diálogo entre obras ya existentes y que tienen diferentes objetivos. Una obra puede comunicarse con otra por medio de referencias explícitas o implícitas y que le darán, por supuesto, un valor significativo al texto que se está estudiando. Esta es una concepción inicial de la teoría conocida como “intertextualidad”, término utilizado por varios autores como Julia Kristeva quien en el capítulo “La palabra, el diálogo y la novela” en su obra *Semiótica* (1978) afirma a la semiótica

⁶⁵ *Ídem*.

⁶⁶ Pons, *ibíd*, p. 45.

como la búsqueda de un modelo para la construcción del sentido poético, con la condición de que la acepción sea la ciencia de las significaciones. Kristeva en su alusión a la Semiótica refiere precisamente al significado puntual como consecuencia de la valoración de un modelo específico para la creación de un sentido último, es decir, debe surgir un esquema particular de cada obra, en este caso, de los textos que vincula el original. La autora visualiza a los textos y su enriquecimiento a la literatura: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto”⁶⁷, donde se comprende la relación entre textos y que se complementa con la noción de Roland Barthes en su estudio “La muerte del autor”: “el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura”⁶⁸. Ambos autores coinciden: Kristeva cambia el término “intersubjetividad por el de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, al menos, como doble”⁶⁹. Así, la interpretación de un texto no está limitada, ya que su comprensión estaría modificada por la relación establecida con otros textos.

Es necesario acotar que este término puede funcionar también para establecer una relación comunicativa entre obras de distintas disciplinas. Por ello, Genette en su obra *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) realiza un extenso estudio a la intertextualidad literaria, donde establece el concepto de “transtextualidad”⁷⁰ cambiando la percepción de la intertextualidad: esta última produce la “significancia” (incluyen la cita, el plagio y la alusión); y la hipertextualidad es el estudio de dos textos que se relacionan de una forma u otra⁷¹. Así, Genette designa dos tipos de texto: el hipotexto, un primer texto y el hipertexto, todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (transformación sin más) o por transformación indirecta (imitación).

Es de suma importancia tomar en cuenta las afirmaciones de Genette en cuanto al lector de obras literarias, pues una de las condiciones para que la intertextualidad pueda existir se produce en el conocimiento literario y el bagaje cultural de quien lee: lo complejo se encontraría en identificar las referencias a hipotextos específicos para analizar la funcionalidad de los rasgos reconocidos en los hipertextos, lo que Kristeva llamaría “la construcción del sentido poético”, una

⁶⁷ Julia, Kristeva, *Semiótica*, v. 1, [trad. de José Martín Arancibia], Madrid: Fundamentos, 1978, p. 190.

⁶⁸ Roland Barthes, “La muerte del autor”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*, México: Universidad de la Habana- UAM, 2003, p. 343.

⁶⁹ Kristeva, *ibíd*, p. 190.

⁷⁰ Gérard Genette (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, [trad. de Celia Fernández Prieto], Madrid: Taurus.

⁷¹ Genette, *ibid*, pp. 10-12.

doble significación. Si no se cumple esta condición, el hipertexto se destinará a la reducción de un sentido primario:

Un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación; pero existe un lugar en que se recoge toda esa multiplicidad [...]: el del lector: el lector es el espacio mismo en el que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura⁷².

Retomando los conceptos de parodia, ironía y sátira expuestos en el primer apartado de este capítulo, observamos que se promulgan incluso en plena intertextualidad a la Biblia, quizás con mayor profundidad, y se objetó que, al menos estos tres elementos, tienen como finalidad la crítica a cierto discurso parodiado, ironizado o satirizado. Desde un inicio hemos detectado el concepto de la parodia como una “imitación burlesca”⁷³ de determinado discurso. En un extenso trabajo de investigación respecto a la parodia de la autora María José García Rodríguez resalta que esta estrategia narrativa es un elemento artístico: “arranca en la tradición cultural del rito cómico y que se sitúa en los ejes que dominan cualquier comunidad cultural, creando a partir de un código denotativo propio, universos ficcionales alternativos que responden a una forma de relación entre el hombre y el mundo”⁷⁴, es decir, dialoga con los textos de los cuales parodia y produce una transformación de su sentido. María José García afirma en este tenor que “la parodia es un modo de deconstrucción lúdica, una dialéctica entre el discurso parodiador y el parodiado que ofrece una reformulación artística que se apropia de voces ajenas, las transmuta y transcontextualiza”⁷⁵, tomando en cuenta el sentido literal y el profundo que abarcan aspectos que limitan el discurso o lo extienden según el bagaje cultural de su receptor. Según la autora, la parodia completa al texto literario, pero en función del lector /receptor quien tendrá una competencia estética que actualizar⁷⁶: “la experiencia del lector con el arte y el mundo configura una red intertextual que

⁷² Barthes, 2003, p. 345.

⁷³ Diccionario de la lengua Española, *ibíd.*

⁷⁴ María José García Rodríguez, *Teoría de la Parodia. El Mundo Narrativo de Eduardo Mendoza*, en Universidad de Murcia, Escuela Internacional de Doctorado, 2019. Disponible en Repositorio Institucional: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/85632/1/Mar%c3%ada%20Jos%c3%a9%20Garc%c3%ada%20Rodr%c3%adguez%20Tesis%20Doc.pdf>, consultado el 11 de diciembre de 2024, p. 46.

⁷⁵ García Rodríguez, *ibíd.*, p. 131.

⁷⁶ García Rodríguez, *ibíd.*, p. 112.

será activada y enriquecida durante su proceso de interpretación”⁷⁷. Sin embargo, esta condición no se limita a la parodia, también se halla en la ironía, la sátira y otras formas que modifican el discurso.

Así, pues, María José García concluye con una premisa que extiende la valoración de la parodia y de otras formas que modifican el sentido del discurso: “la parodia es una empresa condenada al fracaso desde el principio, pues no se alcanzarán sino interpretaciones, múltiples y variadas, tantas como lecturas hay y habrá de los textos e imágenes paródicas. Todas son verdaderas y ninguna de ella lo es; y esta es la genialidad de la parodia”⁷⁸. Este recurso caracteriza un discurso a través de un nuevo discurso, otorgando un sentido distinto al “original”, generalmente mediante alusiones irónicas.

En adición a este último recurso mencionado, la ironía aludida en el primer apartado del presente capítulo mantiene normas puntuales no sólo para identificarla, también para advertir tanto sus funciones como sus objetivos en el discurso: “que el texto proclame como verdad un error clamoroso, que a nadie puede parecerle sostenible por atentar contra la lógica o incluso por subvertir un hecho histórico conocido de todos”⁷⁹. Así, en estricto significado la ironía es una afirmación que expresa un sentido diferente o contrario de lo que se piensa y se dice, por ende, entendemos un enunciado como verdadero cuando es evidentemente falso. Esta afirmación que va en contra de lo que se piensa o se expresa logra producir una fractura en la lógica del discurso, ya que la ironía interviene en una secuencia marcada, misma que se construye por medio del contexto tanto general como particular de cada personaje: se tiene una idea que se cree que corresponde así por naturaleza —o por discurso normalizado y normativizado—, el emisor desea colocar entre dicho el desplazamiento de esa idea para que pueda resaltar el sentido último —que incluso revelaría el carácter verdadero— invirtiendo los enunciados y corrompiendo la lógica del discurso, pero simula esa restructuración por algo verdadero, aunque no lo sea.

La sátira que resulta útil para exponer los excesos y vicios del discurso al que se alude, a través de la imitación formal en la que se exageran aquellos rasgos que puedan resultar sinsentido, o sean discursos hegemónicos. De esta forma, se les evidencia públicamente. Dicha exposición pretende tener un alcance colectivo moralizante, sin dejar de lado los tonos burlescos. El objetivo tanto de la sátira como de la parodia es subvertir el valor de un discurso que le otorga un sector

⁷⁷ *Ídem*.

⁷⁸ García Rodríguez, *ibíd*, p. 133.

⁷⁹ Ballart, *ibid*, p. 180.

dominante, de una cultura que impone su ideología; así, la sátira y la parodia suelen utilizarse para reaccionar a tal discurso hegemónico.

En estos tres elementos es necesaria la complicidad entre el emisor y el receptor del mensaje, quien debe ser capaz de decodificarlo, puesto que nos enfrentamos a dos planos, uno deliberadamente literal y el otro connotativo: uno que dicta un sentido textual; y otro que lo expresa a profundidad de lo que se quiere dar a entender en el discurso enunciado. En *La ciudad y el viento* se encuentran vinculados dos hechos, uno perteneciente a una época de la Historia mexicana concreta, como ya se comentó en el anterior apartado, y el otro a ciertos pasajes bíblicos. Los fenómenos de la Guerra Cristera (lo histórico) y los cristeros que defienden su creencia (lo católico) coinciden en un punto fundamental: la religión católica. En esta línea se vinculan los aspectos históricos y religiosos de la época de una ciudad que no se nombra⁸⁰ y que la mayor parte de los personajes de la obra de Castro son católicos. Así, pues, desde Genette el hipertexto sería la novela de Dolores Castro, y el hipotexto, la *Biblia*. Podemos comprender la intertextualidad al texto sagrado⁸¹ como primer punto del contexto cercano a los actantes de la novela estudiada: este diálogo entre obras genera una lectura interpretativa tomando como puntos centrales las muertes correspondientes a las tres partes de la novela y los motivos que las rodean para poder compaginarlas con algunos pasajes de la *Biblia*.

La hipertextualidad es el tipo de transtextualidad que nace de este enlace dialógico entre una obra y otra, pues se pueden leer fragmentos específicos de *La ciudad y el viento* y del texto sagrado para los católicos, y corroborar que se relacionan entre sí. Ahora bien, habría que indagar en los aspectos que ayudan a argumentar dichas enunciaciones, más estas escenas o elementos propios del texto derivado no se presentan de la misma manera, pero mantienen ciertas características que sostienen la relación de textos.

En la primera parte de la novela —correspondiente a la muerte inicial— Don Alberto García de Alba, un general retirado, se encuentra en su lecho de muerte. Mientras está acompañado de su nieta Estela él tiene un monólogo interior en el que se piensa e imagina en un tiempo presente, pero también se leen las acciones de su pasado; los cambios de narración sólo suceden en el

⁸⁰ En una entrevista inédita Dolores Castro afirmó que la ciudad de la que trata es Zacatecas. Otro indicio para argumentar el lugar es el cerro del Grillo que se menciona en la obra. Para una visión interpretativa de las ciudades de México la generalidad.

⁸¹ ————— (1995). *Antiguo y nuevo testamento*, (66ª edición). México: Editorial Verbo Divino. Para citas posteriores de la *Biblia* se tomará esta versión.

pensamiento de Don Alberto: es a partir de él por el cual el lector conoce a los parientes más cercanos de este personaje, tanto vivos como muertos; los ideales que luchan y que estarán en continua tensión a lo largo de la novela; y su perspectiva de un Dios cercano a los humanos, quizás, un Dios en la tierra.

En este personaje se centra la primera de las tres muertes que ocurren en la novela. En esta muerte natural se rescatan puntos valiosos de información, por lo que el lecho de muerte de Don Alberto es considerado en este trabajo como la introducción de lo que acontece en *La ciudad y el viento* de manera general: ideología y su contrario, puntos de acción y la concepción de lo que es ser humano y el ser Dios —lo mortal y lo inmortal—, pues la visión de este personaje es mundanamente cercana: “Yo peleaba por la patria contra franceses y gringos, o mexicanos si era preciso, y Dios lo sabía. ¿Lo iba a quitar cuando me robé a Jesusita? ¡No! En su presencia hice cuanto hice y Él me entiende mejor que usted” (p. 14). La postura de Dolores Llamas (la personaje que se auto adjudicó la valoración moral a través de su religión católica) dicta una distancia considerable del Dios al que se refiere, es decir, inalcanzable para el humano, por ende, éste sería insignificante para lo que se comprende de esa divinidad; mientras que la visión de Don Alberto parece cercana, pues su lógica tendría relación con el conocimiento de ese Dios para lo considerado moralmente como “bueno” y como “malo”. Estas observaciones alcanzarían un sentido al reconocer el llamado “juicio final”: en *Mateo* 25:31 se habla de éste en el que supuestamente Jesús de Nazaret, el máximo profeta del Nuevo Testamento, se encontrará en el trono (seguramente divino) y jugará con el destino de los humanos, ya que los malos se irán a un suplicio eterno y los buenos, a la vida eterna⁸².

En ese tenor el discurso de Don Alberto está configurado sólo como transtextualidad en el sentido estricto del término de Genette, pues no hay como tal una referencia explícita a otro texto, sin embargo es a través de éste por el que se descubre la necesidad de comprender las “entrelíneas” y, por consiguiente, el conocimiento del texto referencia. De esta forma, el lector puede enterarse de uno de los temas que sustentan la novela: un Dios, desde lo acontecido en la obra de la autora, en relación con una tensión bélica de un México de 1934 y un guiño a algunos momentos concretos de la Biblia, tales como la persecución, la crucifixión y demás elementos puntuales que se irán desarrollando a la par de los personajes incluidos de la novela.

⁸² *Ídem*.

Juan Garay, por otro lado, es el protagonista de la segunda muerte en la obra. Un personaje con mera construcción católica, fiel a su creencia y puntual en sus “obligaciones” morales en cuanto a ésta. Por ello, es considerado líder y enemigo principal de los personajes que representan el estatuto gubernamental. Es puntual abordar que su muerte figura como un asesinato, y curiosamente él, así como apareció en la novela, murió de la misma manera: de repente. He aquí el primer punto comparativo con la vida de Jesús. En la *Biblia* desde el Antiguo Testamento se menciona la tan esperada llegada de Jesús; y en el Nuevo Testamento se lee lo trágico desde su nacimiento, hasta su esperada muerte: él mismo adivinaba que iba a morir, pues esa era la razón por la que apareció en el mundo terrenal. Desde algunas posturas filosóficas-teológicas se puede comprender que Jesús es un semidiós (de la relación inmortal-mortal: Dios y María), pero se cuestiona que no se mencione ese estado y se resuma al sufrimiento y crucifixión de su cuerpo: se describe un sólo destino simbólico e, incluso, didáctico: hay alguien más poderoso que los seres humanos, que, aunque fue el hijo de Dios, igualmente fue abandonado.

Juan Garay no fue creado como un semidiós: es un hombre católico que defiende su religión, y que dado el tiempo en el que se encuentra, no se considera “cristero”: “Él no pensaba que el movimiento armado defendiera a Cristo según sus propias luces, sino en sus propias sombras” (p. 74). A pesar de ello, es un líder, como Jesús lo fue, innegablemente se puede leer en él que sabía su futuro, un destino fijado que sería su muerte, como Jesús lo anunció también a sus discípulos: “Mi hora se acerca y quiero celebrar la pascua con mis discípulos en tu casa”⁸³, esto se ve reflejado en la última cena. Entonces una noche antes de su aprehensión “Juan Garay, por no sentir miedo, sintió frío; entró en su cuarto, a oscuras, y se tendió en la cama a morir por anticipado, no a dormir” (p. 76). Definitivamente hay una equiparación de las existencias y sus acciones de estos dos personajes. Todos tienen miedo de ellos, de sus destinos, pero ninguno de los dos puede cambiarlo, “[...] así había de suceder, y tienen que cumplirse las Escrituras”⁸⁴, esa era, quizás, la actividad que no podía cancelar Garay.

Y en esta línea seguimos: cuando los aprehendieron era de noche, uno estaba en el monte de Getsemaní, otro acababa de dejar a su novia en su casa, y comenzaba el “trabajo inaplazable” por parte de los dos: Jesús es detenido “injustificadamente” para juzgarlo por sus acciones y darle muerte en una cruz; Neftalí —quien juzga a Garay por adelantado y espera a encontrar el momento

⁸³ *Ídem.*

⁸⁴ *Ídem.*

para llevárselo, como Caifás quiere “detener a Jesús con 'artimañas' y darle muerte”⁸⁵— le aplica la “ley fuga” a Juan Garay. De su mandato, Jesús “resucita al tercer día” y a Garay lo encuentran al tercer día en el cerro del Grillo.

¿Cuál es la consecuencia del asesinato de Juan Garay? Quizás la misma que la de Jesús: ser conscientes de un acontecimiento y recordar a la humanidad —mortal— que existe un poder que rebasa lo terrenal; no obstante, en *La ciudad y el viento* no hay una grave consecuencia, sólo se leen tres acontecimientos posteriores: la gente se encuentra “enardecida”, Doña Dolores amenaza a la policía con encabezar un movimiento por parte de los católicos, y, a propósito del sufrimiento de los “otros”, Carmen, hermana de Juan, admira el cuerpo sin vida “con el rostro desfigurado y el vientre hinchado, para caer sin sentido junto al cadáver” (p. 84), como María⁸⁶ cae arrodillada a la altura de los pies de su hijo crucificado. Es a partir de ese momento en el que el lector confirma que Juan sabía que lo iban a matar y Carmen se había resignado a ello, pues después de reconocer a su hermano muerto, ella hace las mismas actividades, y lo recuerda con “cariño de madre” cuando era niño, y los desplantes de heroísmo cerca de su muerte; de la misma manera en la que Jesús aparece en la Biblia siendo un niño y luego, un adulto que va propagando una creencia antes de su muerte.

Ha muerto uno de sus líderes y los ciudadanos católicos aclaman por la lluvia. Este es el motivo enlace a la última muerte. En aras de dar una explicación por la nula lluvia, resolvieron que era necesario “hacer una peregrinación de la Madre Santísima, imagen de la virgen María, la Preladita” (p. 87). En este punto se pueden cuestionar las razones para elegir a una figura religiosa que poco tiene que ver con la falta de lluvia. Se podrá recordar que después de la muerte de Jesús existe una peregrinación “silenciosa” por el sufrimiento de María al ver a su hijo muerto. Con este gran motivo, se centra la atención en lo valioso de la figura y sus adornos, por lo que Dolores y las demás mujeres anhelan esta organización, aunque vaya en contra de la ley representada por Cuitláhuac, Suárez y Neftalí en los estratos distintos de justicia: el gobierno, la milicia y la policía. Cuitláhuac, nombrado gobernador por “coincidencia” (así lo refiere la novela); Suárez, general de la milicia y amigo de Don Alberto; y Neftalí, el jefe de policías que nadie tolera, pero que todos le temen por su obediencia fiel a sus superiores, así como a la decisión firme en sus acciones.

⁸⁵ *Ídem.*

⁸⁶ Como María Magdalena y otros personajes de la *Biblia*.

Ahora bien, ya se hizo una comparación de Jesús y Juan en indicios particularmente polémicos de la *Biblia*, sin embargo Dolores Castro encuadra una tercera muerte en Alberto García, hijo del general. En este apartado se mencionará la aparición de este personaje a partir de la tercera parte de la novela y no antes, pues el discurso completo se enmarcará en el último capítulo. Así, la tercera parte de la novela corresponde al tiempo nocturno en el que Alberto habla con Estela mientras “cenan parca y humildemente café con leche, pan un poco tieso con dulce de membrillo y queso fresco” (p. 104). Momento parecido a la última cena que tiene Jesús con sus discípulos; Alberto agradece por el banquete en su honor.

Es importante mencionar la actitud de Alberto, una pacífica para estar en una ciudad y un tiempo conflictivos, que además tiene otras ocupaciones que figuran como individualistas (enfocados en la economía familiar, el cuidado de lo emocional y la falta de una identidad). No tiene ninguna razón para actuar como los demás, sólo se encuentra centrado en su hija y en él mismo. No obstante, terminando la conversación Alberto camina en medio de su propia noche. Ahí comienza su discurso interno en conflicto con los seres humanos: la concepción del hombre perfecto, cuestiona su propio camino y si éste es “bueno”. Habría que acotar varias oraciones al respecto. Primero, la diferencia que hace entre él y los demás, una visión lejana con los humanos y sus debilidades. El rasgo interesante radica en que él calla y al último no los soporta. Esto se halla en la novela de Dolores Castro explícitamente. ¿Estaríamos ante un nuevo discurso divino? ¿Proviene del cielo o del infierno? Finalmente, en ambos niveles de existencia son los que toma en cuenta la *Biblia*: un Dios que reina necesariamente lo que domina; si se presume que del lado “bueno” un Dios no podría quejarse de su propia creación, entonces, ¿estamos ante el otro Dios, el que reina el infierno? ¿O a quiénes se refería Alberto? Segundo, cuando Alberto cuestiona su camino y el poco apoyo que tuvo de su padre (que tiene estrecha relación con la temática por excelencia de la *Biblia*: padre e hijo)⁸⁷ refiere inevitablemente a Don Alberto, siguiendo la estructura familiar otorgada desde el inicio de la novela, pero si equiparamos más de cerca la persecución de Alberto, comparado con la de Jesús, ¿se puede entablar una relación entre el Dios que escoge a un ente mitad mortal, mitad inmortal y un personaje que cae herido en los brazos de

⁸⁷ El abandono del padre hacia el hijo es la circunstancia que persigue a los dos textos: por un lado, en la novela se puede leer el distanciamiento de Don Alberto con Alberto (su hijo), así como un llamado Dios y un personaje nombrado Jesús que funge con una función específica en la tierra: mandar un mensaje a los mortales, sin importar las consecuencias y sólo para lograr un objetivo, un mero cometido personal de la figura divina. En este sentido en ambos textos se presenta una relación familiar destrozada. Curiosamente en *La ciudad y el viento* se llaman de la misma manera, e incluso cuando los nombran parecería como si fueran “a imagen y semejanza”; de ahí la ironía.

alguien llamado “Jesusita”? ¿Hay un desdoblamiento de un personaje referido? Es decir, ¿puede estar la imagen de Jesús tanto en Alberto como en Jesusita, el único personaje del que no tenemos certeza a qué nivel narrativo pertenece (en el que coincide en composición física y psíquica con los demás)? ¿Y el de Dios encarnado en Don Alberto? Siguiendo, por supuesto, no sólo los enlaces con su hijo, también con la interpretación de que por medio de él conocemos todas las acepciones que se manejan en la novela. Incluso podemos interpretar la figura de Jesús como comprensiva ante el mandato de un Dios que crea y destruye para su propio beneficio, aun si de su propia invención se trata.

Y entonces viene el día, Estela despide a su padre, quien se dirige al primer día de su trabajo, acotando “Ve con Dios, cuídate mucho” (p. 117). Una despedida usual en los católicos, pero que se procura en el estudio de estos hechos: literalmente lo está mandando con Dios, es decir, a una muerte. Alberto llega al convento para laborar en su primer día y al entrar lo golpean, porque lo creen un ladrón (engaño de Manuel Berumen, personaje católico que mantiene sus intenciones particulares ocultas): “lo agredieron con uñas, piedras, palos” (p. 117). Corrió al mesón del Jovito, concretamente a casa de Jesusita. Y da inicio a la imagen grotesca: Doña Dolores le hundi6 al costado de Alberto una varilla de hierro. Cuestionaba Alberto a Doña Dolores: “¿Por qué me hieres? ¿por qué me persiguen?” (p. 118). Una particular seña en la que se lee también cuando hundieron con una lanza el costado de Jesús para comprobar si estaba vivo: “le abrieron a un costado y salió sangre y agua”⁸⁸; o la continua pregunta de Jesús “¿por qué me persiguen?” cuando se sintió acorralado ante los fariseos al querer detenerlo.

Estela lo ve: “su padre desangrándose, sin habla, todavía con las marcas del terror y el desconcierto surcando los rasgos de su cara” (p. 119). Jesús fue golpeado incontables veces por los fariseos y se describe una imagen que se equipara con la de Alberto. Si hacemos una comparación con mayor detalle, podemos comprender que Jesús fue un elegido, sin que él pudiera decidir sobre sí mismo, que no sabía por qué debía morir cuando se le asignaba ese destino y no otro. Entonces, el personaje no vislumbra una respuesta a su realidad inmediata: “Alberto abrió los ojos, temeroso de la pesadilla que había de topar” (p. 120) y le dirige a Estela sus últimas palabras: “perdóname, no he tenido la culpa, me muero, parece muy duro, pero no creas en la muerte, no existe” (p. 120). He aquí tres posibles soluciones, hasta ahora: una que radicaría en comprender esta aseveración con la llamada “resurrección” de Jesús y, por ende, no hay muerte alguna; también

⁸⁸ *Ídem.*

puede ser una ironía del personaje quien está muriendo y se burla de su realidad; o es una manera poética de proteger ingenuamente a su hija por la pérdida de su último ser querido.

La muerte de Don Alberto García es una introducción, pero desde esa aportación de información “de primera mano” (él vivió lo que menciona) se lee el mapa temático de la ciudad. Su postura en cuanto a un Dios es fundamental para comprender no sólo que estamos leyendo un conflicto bélico en el que la pugna es la religión católica, también comprendemos la diferencia entre estar en el mundo divino y el mundo terrenal: una visión mundana en su expresión más amplia. Sin embargo, liberarse de esta creencia hegemónica no es todo lo que se juega, también son las acciones humanas que no son determinadas por un ser divino, ni son las consecuencias de estar en apego a su contraparte, es decir, un Dios en el infierno que apoya los excesos humanos, es simplemente el resultado de las acciones responsables o de las que no lo fueron. La muerte de Juan Garay, por otro lado, es resultado de una vivencia satirizada que refiere a la existencia de Jesús en la tierra, según la Biblia. Este personaje tiene mucho apego a esa construcción referencial, desde sus momentos de vivencia, su liderazgo, su aprehensión y su muerte. Sin embargo, no olvidemos una importante prueba de crítica: así como aparece, muere, de repente.

Por último, del sentido de la existencia de un personaje individual como lo es Alberto, se enlaza su lejanía con los “otros”, que no sabemos exactamente si se refiere a los ciudadanos o a la humanidad en general. Esta concepción se relaciona con la pregunta inicial de él ¿cuál es la forma del hombre perfecto? Y es ahí cuando condena las características de posibilidades humanas, debilidades, asperezas y abusos. Él y Estela se encuentran ocupados de sus vidas privadas, son ajenos a lo que está ocurriendo en la realidad, como si fuesen dos historias distintas: es una individualidad con un final trágico. Interesantemente el encuentro con Jesusita es aún más caótico, pues en este devenir ella tuvo un enlace amoroso con su padre, y Alberto muere en los brazos de una mujer desconocida. No se menciona si al final Jesusita fue quien lo tomó en brazos, lo cierto es que Alberto, herido y perseguido, se dirigió a un “lugar seguro” y quizás el único que él podía considerar: la casa de Jesusita. Se podría comprender como una imagen de Jesús de Nazaret equiparado a Jesusita, creada mujer, para develar la comprensión de un destino inevitable a pesar de que Alberto estuviese ajeno a las circunstancias.

En esta novela nos encontramos ante el problema del número tres. Son tres partes que dividen a la obra de Castro y en cada una hay una muerte, por ende, son tres muertes; de la línea de personajes se encuentran vinculadas tres generaciones, Don Alberto, Alberto y Estela; tres

conductores de la tragedia, Dolores, Manuel y Jesusita; tres niveles de autoridad presentes en la novela, gobernador, jefe militar y jefe de policías. Es importante mencionar la coincidencia con un factor imperante en la religión católica: la “santísima trinidad”.

El fenómeno de la intertextualidad guía a la interpretación de la obra, ya que marca en el hipertexto, que es *La ciudad y el viento*, una crítica muy particular y polémica al hipotexto, que es la *Biblia*. De esta manera, se conforma la relación entre una obra y otra, y el sentido poético del hipotexto a través de una crítica severa hacia un momento y otro: Castro muestra una referencia a un México de 1934, y vuelve al texto sagrado para polemizar algunos aspectos poco claros.

En estos momentos expresivos de la *Biblia*, así como las escenas sinsentido⁸⁹ dentro de la obra de Dolores Castro hallamos un sentido ilógico al orden establecido en el contexto de la novela, tanto el general como en el particular que pertenece a la cosmovisión de cada personaje: no hay una explicación explícita ni implícita para que se fracture el discurso, no en el plano literal, pero podemos analizar desde el plano profundo del texto literario que corresponde precisamente al diálogo con la Historia, así como de la intertextualidad a la *Biblia*, ambos aspectos son las grandes vestiduras de *La ciudad y el viento*.

Cabe considerar, por otra parte, que el uso de la parodia, la ironía y la sátira se insertan a esta obra de Dolores Castro, de manera que se puedan observar por medio del discurso las afinaciones y correcciones al sentido, no sólo al conocido por parte de la referencia histórica y a la intertextualidad a la *Biblia*, también al contexto arraigado en la misma novela. Por un lado, encontramos la parodia en los dos momentos referenciados, puesto que imitan de forma “refinada” la falta de información en ambas escenas: si se tiene comunicación entre personajes, es escasa o no llega a los receptores adecuados; así como existe una adquisición de poder si se es creyente; en el referente real permea la ignorancia y lo absurdo de los hechos históricos, en tanto que en la *Biblia* no se esclarecen datos que tengan realmente una secuencia de acontecimientos.

La ironía en la novela se logra mostrar a través de la mayor parte del discurso de los personajes. Por ello, se considera importante tomar en cuenta la estructura de dicho discurso, puesto que, como se verá en el siguiente apartado, existen tres modos en los que el personaje se presenta: un pensamiento, una conversación y una acción, en los que el primero generalmente no coincide con el segundo y tercero. Un ejemplo claro de esto sería Manuel Berumen, quien es en sí

⁸⁹ Escenas en donde los acontecimientos y diálogos no tienen una explicación lógica. Un ejemplo de esta aseveración sería el oficio de Manuel: él crea alhajas con piezas de figuras religiosas, pero no se lee el proceso ni los instrumentos necesarios para obtener el producto referido.

un personaje irónico, dado que los demás lo asumen como creyente y, por ende, no desconfían de él, mientras que Berumen en sí mismo tiene anhelos particulares y que priorizará sobre la lucha colectiva.

La religión católica aludida en el texto literario es el punto convergente en tanto se habla de ella en la Guerra Cristera, así como en la Biblia, por ende, sería el elemento a satirizar. Un ejemplo de ello está encarnado en Dolores Llamas, quien lleva sus creencias al extremo, pues termina por fallar a sus ideales y convertirse en lo que tanto temía: una “pecadora”. Si bien es cierto que Dolores inicia imponiendo su religión a todos los personajes, termina por anhelar ocultarse hasta de ella misma. Entonces, la sátira cumpliría su función: tiene el efecto de anular esta creencia precisamente por considerarla demasiado importante.

En este diálogo mantenido entre las obras debe tenerse en cuenta necesariamente la relación de los signos literarios, pues éstos determinan en ese diálogo la composición del personaje. Juan Garay y Alberto García son dos actantes totalmente diferentes, pero que en la propuesta que aquí se realiza representan a un sólo ser, lo que cambia son los momentos de relectura: mientras Juan puede ser líder de un grupo católico, aparecer de niño y luego de adulto, y prever su muerte como un “trabajo inaplazable”; Alberto se presume como un personaje que deambula por una ciudad que le causa terror, pero que representa la cercanía no sólo con el “humano ciudadano” o aquellos personajes “de aspecto leñoso”, sino con la esencia de la humanidad plenamente palpable para él: tal vez caminando simbólicamente en Sodoma. A Juan le preocupan los demás, su gente, su novia, su hermana, a Alberto, quizás su hija, pero no se puede negar que se encuentra más apegado a su individualidad. Juan ya está predispuesto a la muerte y Alberto no, él todavía mira aterrorizado “la pesadilla que ha de topar”, de verse muerto, de verse abandonado o de verse muerto dejando abandonada a Estela.

En este sentido podemos hablar de personajes con connotación simbólica en sus nombres o atributos: Dolores Llamas, Neftalí, Estela, que condicionan apriorísticamente su rol actancial, esto es, la adquisición de un significado previo a su acción y presentación en el discurso, pero no totalitario, ya que sí son nombres con carga simbólica, pero no son determinantes en una primera lectura. Ahora, cuando se habla de “humanización” de los personajes en este apartado, no nos referimos a la concepción de los actantes como figuras que representan rasgos humanos, sino a ese proceso de transformación en el que la configuración o pensamiento “divino” se transpola a la

composición humana, esto es, descubrir o añadir una carga significativa en cuanto a esa proposición discursiva.

Finalmente, esta propuesta de interpretación es producto de un método de comprensión en el que se enmarca uno o varios sentidos poéticos de la novela, que traduciría a su vez el objetivo de esta forma de leer a los dos personajes (la transtextualidad) por parte de Dolores Castro: tener un hipertexto, un hipotexto y un contexto social señala, primero, una sátira de los acontecimientos; segundo, es una crítica literaria que se hace a través de *La ciudad y el viento* hacia momentos específicos de la Historia de México y de la Biblia, ya que, por un lado, se resalta la sinrazón de la muerte producto de la ignorancia y el aprovechamiento de los hechos que tenían un fin oculto, y, por otro lado, la lista de absurdos que hay dentro de un texto considerado sagrado, pues hasta el último inocente muere, el abandono se exalta y la “salvación” no llega porque no hay nada que salvar: todo está perdido. Asimismo, la crítica literaria opera, en este caso, a la configuración del personaje que aparece en la narración desde una interpretación a través de las reglas de la transtextualidad. Ésta le sucede para transformarla en alguno de sus sentidos poéticos.

No existe una lectura ingenua cuando el lector rescata el significado encontrado “entre líneas” y que le dota a la obra literaria un significado con valor completo. En los análisis de los críticos que abordaron la obra de Castro no acceden al encuentro interpretativo en algún estudio literario sin haber estudiado y previamente haberse impregnado por la lectura, otras críticas o impresiones del análisis literario.

Hablamos de intertextualidad en la novela de Dolores Castro como punto de partida para hallar en la obra los puntos referentes a la *Biblia*. Desde el eje narrativo se encuentran similitudes en los personajes de Don Alberto, su hijo y su nieta, además de Juan y Carmen Garay. Como se mencionó en este apartado, Don Alberto es el medio por el cual se brinda el acercamiento a los aspectos católicos como la lectura profunda de la novela, pues estos elementos religiosos inundan *La ciudad y el viento*. Este personaje dicta un alejamiento contundente con su hijo y el desprecio que tiene por él, cumpliendo una cláusula casi imperceptible en el Nuevo Testamento: el abandono de Dios hacia Jesús. Alberto funge como un actante inocente, quien solamente le preocupan su hija y sus labores para poder mantenerla.

Sin embargo, estas necesidades lo colocaron en el espacio y tiempo equivocados, mismos que Suárez y Neftalí utilizarían para incriminarlo de hechos todavía no cometidos, pero que a fin de cuentas se toman como verdaderos, ya que quien lo acusa es un católico. Alberto es herido en

un costado por una varilla a manos de Doña Dolores, otra fiel católica que ella misma se atribuye funciones de sacerdotisa, buena católica, líder de peregrinaciones e inquisidora. Lejos de estas aseveraciones, tenemos una coincidencia: le hieren a un costado para confirmar la muerte de Jesús y a Alberto lo lastiman antes de su muerte. Juan Garay, por otro lado, es el líder ideal que más similitudes tiene con Jesús: la pacificidad de sus acciones y de su promulgación para defender su religión lo llevan a tener la misma enemistad con quien tiene el poder por el lado político. En este sentido podemos recordar pasajes de la *Biblia* en donde los fariseos y Pilatos discuten sobre el destino de Jesús. Finalmente, la aparición de Garay es la misma de Jesús desde su vida de adulto, con un considerable tiempo antes de morir, pero que su muerte, si bien es real, también lo es simbólicamente. Quizás, es de esta forma en que la parodia hace acto de presencia en dos puntos fundamentales: el absurdo y la crítica. Provocar una herida a un muerto para verificar su estado es igualmente absurdo que la existencia de un ser que difunde el poder de un Dios que se promulga superior, pero que abandona al único católico, según Nietzsche⁹⁰, que murió en una cruz, y que irónicamente fue su propio hijo.

1.3 Identidad y discurso en la novela

En la obra de Dolores Castro existen variados tópicos que inician con el análisis literario: el cronotopo, los personajes, el narrador, la historia, etcétera. A partir de ahí hallamos demás temas profundos relacionados con sus dos grandes ejes, lo histórico y lo bíblico, tales como la religión católica, sus creyentes y su acción, todo dentro de *La ciudad y el viento*, a través del discurso. Incluso, con el conflicto interno con el que comienzan a divagar personajes como Alberto García o Dolores Llamas: la identidad y la pérdida de ésta. Así, pues, en este apartado delimitaremos el término identidad, la manera en la que se inserta en la novela, así como su comprensión en el presente trabajo; y la construcción del discurso de los personajes: su contexto, su alcance y la forma en la que se exponen los ejes temáticos.

El término de identidad resulta importante en todos los estratos de la vida humana. Dentro de la literatura no es tan diferente, puesto que los personajes —similares a los seres humanos—

⁹⁰ Aunque textualmente no se halla en ninguna de sus obras esta afirmación, resulta como una interpretación de su obra *El anticristo*, en donde Nietzsche consideraba a Jesús como el único individuo que vivió conforme a sus creencias, en donde los demás creyentes posteriores a su muerte desvirtuaban su mensaje. Ese vínculo genuino entre la existencia de Jesús con sus ideales resulta relevante para esta obra literaria.

necesitan saberse en el mundo ficcional: reconocerse, identificar los rasgos que los hacen ser ellos mismos y diferenciarse de los demás. Así, comprendemos la identidad como la “conciencia que una persona o colectividad tiene de ser ella misma y distinta a las demás”⁹¹, aunado a la percepción del género y del sexo biológico.

Variadas obras literarias se pueden nombrar al respecto, pero son relevantes para este trabajo aquellas que fueron producto históricamente de un México después de la Revolución Mexicana. Ciertamente existen autores que retratan éste y otros momentos de la historia oficial (José Emilio Pacheco, Agustín Yáñez, Jorge Ibargüengoitia, etcétera), pero interesa aquí tanto la Revolución como la Guerra Cristera en concreto, ya que la identidad perdida en esta época es reflejada, al menos, en la novela de Dolores Castro: los problemas al concebir la ciudad como prosperidad y el campo como retroceso, pero que a la vez una guerra haya dejado una ciudad casi destruida, una pobreza absoluta y en donde la religión figuraba ser el único fin que llenaba a los creyentes de esperanza. Así, la noción de identidad se pierde en el hecho real, en *La ciudad y el viento* en cuestiones de identidad está perdida en varios personajes, y si en otros esto no se vislumbra, es porque la función y la exaltación no se encuentra en saber quién es, sino en otros conflictos en cuanto a lo católico, lo político y lo social.

Rafael Amo describió a partir de Bajoit tres tipos de identidad, de los cuales en este trabajo resultan relevantes sólo dos de ellos: la identidad deseada y la identidad comprometida, ya que en la primera se describe como “lo que el individuo siente (consciente o inconscientemente) que quisiera ser o hacer con su vida”⁹². Una idealización de la satisfacción en la vida personal y la expectativa en relación con sus proyectos, anhelos e imagen de sí mismo⁹³. La identidad comprometida, es concretamente “lo que lo que el individuo piensa que es y hace con su vida”⁹⁴, que combina elementos socioculturales.

La identidad entonces es aquel espejo en el que los personajes puedan mirarse, así como las particularidades que se exaltan de ellos (tanto en el plano del pensamiento, como en el de acción), con ello abarcaría el retrato de cada actante. Sin embargo, en este apartado tomamos como identidad, si bien las características que se mencionaron anteriormente, también como factor

⁹¹ *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea].

⁹² Rafael Amo Usanos 2022. “La identidad: definición, fundamentos y actualidad de la cuestión”, en *Scripta Fulgentina: revista de teología y humanidades*, Universidad Pontificia Comillas, Madrid, p. 19.

⁹³ *Ídem*.

⁹⁴ *Ídem*.

importante el hecho histórico al que refiere: limita, pero también muestra un contexto ya dado por lo oficialmente conocido.

Todo lo anterior lo podemos conocer a través del discurso de los personajes, ya que este se ha catalogado como aquel “razonamiento o exposición de cierta amplitud sobre algún tema, que se lee o pronuncia en público”⁹⁵, pero esta es una concepción formal, dado que el discurso es una exposición de un punto de vista, una tesis o doctrina: muestra una creencia, misma que logra construir una propia visión para comprender el mundo a través de argumentos. El discurso es un sistema coherente de significados, es contextual o históricamente localizado y reproduce relaciones de poder⁹⁶, visto que, aunque sea una “forma característica de plantear un asunto”⁹⁷, lleva consigo una perspectiva del mundo: un entendimiento culturalmente disponible que expone como una verdad hacia la realidad; los discursos no son estáticos porque los sujetos de dichos discursos están en posición de reflexión; y tienen forma de privilegiar cierto pensamiento sobre otro⁹⁸.

En *La ciudad y el viento* de Dolores Castro se tiene la estructura discursiva que data de un narrador omnisciente y los personajes que piensan, conversan y actúan. El narrador no introduce a los personajes, más bien éstos mantienen libre acción para insertarse en cada una de las escenas. Sin embargo, hay un aspecto que sí mantiene la novela respecto del estilo directo del discurso: los guiones que preceden a la intervención de cada personaje; salvo los pensamientos que se muestran en comillas, así la intromisión del narrador en el discurso data de una narración directa y totalitaria.

El discurso literario de los personajes se observa en la expresión de lo temático, así como en la forma de anunciar esos tópicos. Sin embargo, no se lee la construcción del discurso de la misma manera. Los personajes de la novela tienen distinta tipología, construcción y, por ende, un discurso individual: se les puede leer, su voz y su pensamiento meramente particulares. A pesar de que hablen sobre el conflicto general de la obra, lo harán desde su perspectiva. La esquematización de cada personaje en este sentido mostrará los elementos que conforman dicha estructura que permitirá analizarlos individualmente. Resulta relevante analizarlos de esta manera, ya que observaremos la estructura general del discurso: las limitantes, los problemas y los

⁹⁵ *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea].

⁹⁶ Halliday, M. A. K. 2002. “Text as semantic choice in social contexts”, en *Linguistic studies of text and discourse*, (ed. Webster, J. J.), Londres, Continuum, 23-87.

⁹⁷ *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea].

⁹⁸ Halliday, *ibid*, p. 25.

cuestionamientos. En la novela albergan 35 personajes de distinto tipo, pero de los cuales se analizarán 11, pues se tomarán en cuenta aquellos que son actores de la historia. Esta delimitación no cerrará la mención de los otros: los entrecruces de los personajes son inevitables, además de que son parte de los cimientos de la obra de Castro.

La novela está dividida en tres partes y cuarenta y dos escenas marcadas por la aparición de los personajes. Posterior a la introducción del espacio y tiempo ambientados, Don Alberto aparece en escena: él brinda el esquema de lectura por el cual se leerán los demás actantes. A partir de ahí tenemos que el personaje se lee —al menos en lo externo a la configuración del discurso— en dos dimensiones, que es el diálogo y el pensamiento (o la exterioridad y la interioridad, términos propuestos por Pimentel). Nos referimos al diálogo como ese espacio del personaje en el que se comunica con los demás y que se presume como una realidad compartida, mismo en la que suceden las acciones de la historia. En este sentido, podemos adjudicarle a esta primera división el tiempo presente. Mientras que en el segundo segmento, el pensamiento, podemos afirmar que se distribuye en los tiempos pasado y presente, ya que en este pensamiento del personaje podemos tener varias proyecciones, no obstante para los personajes de la novela de Castro sólo se utilizan dos, el antecedente y la actualidad (aunque existen proyecciones a futuro, son planes que no se cumplen por la intromisión de un acontecimiento). Aun así, por el lado del pasado se explican evidentemente juicios que sucedieron con la acción en ese momento lejano; en el presente acaecen varios condicionamientos: el funcionamiento “normal” lo trataría como en el tiempo pasado (pensar y actuar), pero existen dos versiones, esto es, un pensamiento acerca de un suceso y que condiciona el modo de actuar, en el diálogo o la realidad. Aquí se transgrede o se manipula este pensamiento para introducir reglas socioculturales que tambalean el primer juicio, y como consecuencia se tiene una acción (en el plano del diálogo) que difiere del primer pensamiento, pero que cumple con el estándar sociocultural. El otro condicionamiento refiere a imaginar sucesos que no están pasando en el plano de la realidad, por ende, son imaginarios, pero es importante mencionarlo porque estas imaginaciones tienen una función dentro del discurso, de la que se hablará en el capítulo tres, pero como estructura se debe tomar en cuenta: hay un pensamiento y una acción desde ese punto de vista:

—Sí, hija, me voy.

¿Cuánto tiempo se quedó solo el general Alberto García de Alba? A él le pareció un siglo [...] “Contéstame tú, Jesusita, ¿qué tan duro es este trance de morir? Siento ya

desparramados los ojos para otras regiones a las que se me van como en grandes saltos [...] (p. 17)

Así, tenemos ambos planos diferenciados tanto por el contenido que se dirige a una cuestión personal de los personajes, como por las comillas que indican el pensamiento de uno de ellos.

Es relevante aclarar que los personajes son figuras que representan rasgos humanos, por consiguiente, comprendemos que el pensamiento humano propiamente dicho es tan complejo y que no necesariamente persigue un mismo esquema, pues los rasgos, los caracteres y las acciones están condicionados por muchos factores que corresponden a un estado de ánimo, a variadas reacciones frente a determinados sucesos, a reglas familiares de convivencia, a prejuicios, a normas sociales, etcétera, y no todos los seres humanos respondemos de la misma manera. Cuando hablamos de los personajes entendemos que están configurados con fines específicos y que no pasarán de la obra literaria en sí, por ende, no existen reacciones diversas de éstos. Son personajes, no personas, y con ello se pretende encuadrar ese funcionamiento y su respectivo discurso general de la historia.

Ahora bien, Don Alberto es ese personaje que introduce la novela. Él se encuentra en su lecho de muerte y delira, piensa o hace un examen de consciencia antes de morir. Motivo por el cual leemos largos pensamientos de su pasado, las acciones que hubo ahí, pero también hay interrupciones a sus propios pensamientos para nombrar a su nieta Estela quien lo está acompañando, quizás, para no saberse solo. Esas pequeñas suspensiones son hechas por él mismo, exceptuando una: la de su nieta para presentar a Dolores Llamas. En este punto insistimos en que Doña Dolores tiene todo un discurso y función para la historia, pero que no se deja ver en este primer encuentro, ya que la relevancia recae en Don Alberto:

"Eran tan decentes hasta para escoger la otra vida... pero tenían miedo. Aunque tuvieran el cielo tan seguro, eran miedosos, traidores hijos de...y luego los otros... ¡Allí están!, los mismos nuestros queriéndose quedar con su miseria de poder. ¡Bien sentados! ¿Quién los había de levantar por las buenas? ¡Ni a tiros! ¡Ah, qué raíces echaron!" (pp. 13-14).

Así, podemos leer que el pensamiento está mediado por comillas y la realidad, es decir, el diálogo está presentado por los guiones: esa comunicación con otros personajes. Por añadidura, enfocándonos en este discurso objetaremos distintas características de acuerdo con el tema que apunta, es decir, él habla, entre variados tópicos, de la cercanía con un ser llamado “Dios”, por ende, sería un personaje que acepta la existencia de ese ser, pero que la entiende como la presencia que acompaña al humano en su día a día, sin omitir alguna acción con perspectiva negativa. Así, él tiene la libertad de preguntarse si hubo algún pecado en su vida, sin embargo, inmediatamente lo confirma, sin vergüenza o tendencia a ocultar la verdad, que era un pecador constante. Incluso él no puede —o no quiere— definirse concretamente: “Algunos hacen el mal porque son ciegos. Yo no. Cuando hice mal, a sabiendas, lo tuve presente luego como un testigo mudo en el resto de mis acciones [...]” (p. 15).

Por otro lado, Alberto es el hijo del anterior personaje. En él se lee una estructura variada de lectura: tenemos largos pensamientos que se dirigen al pasado, pero también al presente; señala la narración a observar lo que está físicamente a su alrededor; imagina pensamientos y acciones en otro personaje, pero que realmente no están sucediendo. En el plano del diálogo conversa y actúa poco con la mayoría de personajes, con excepción de su hija casi al finalizar la novela: en los diálogos se lee más la condición “humana” que enfrenta y que es consecuencia de un medio social impuesto y violento.

La aparición de Alberto está mediatizada a primera impresión por la sombra de su padre, esto es, una comparación explícita o implícita con el ser y hacer de Don Alberto durante su vida y lo que Alberto (hijo) había hecho hasta ese momento de enunciación.

En “las tres generaciones” se puede vislumbrar una falta de identidad o una existente, pero quebrantada. Misma que se vislumbra en Alberto, pues éste se cataloga como un “campesino burdo” o un “inútil del que nadie se acordaba porque se había sepultado en un rancho” (p. 69). Paradójicamente entre padre e hijo existe una distancia divisible que antes que la muerte los separara, se presume el abandono del padre al hijo.

Este acontecimiento profundo recae también en Estela, que sería la tercera generación de esa familia. Ella es la personaje que guía de alguna manera la novela. De ella se puede leer muy poco, pero la interpretación en función de su padre es abundante. Su estructura dicta un pensamiento, pero se interrumpe ella misma para autodirigirse la palabra y detenerlos evidentemente con un motivo que se presume en primera instancia como el negar su realidad: el

estar sola, como no quería, y enfrentarse “al peso de la muerte”: “—Sí estoy acostumbrada, y prefiero lo que sea a estar sola. Los hombres se quedan solos y son libres, nosotras no, papá. No podemos ser libres, no podemos estar solas” (p. 30).

Con Dolores Llamas y Manuel Berumen sucede algo similar a la estructura de Alberto, pues ellos tienen un nivel de pensamiento en el que recuerdan el pasado y sus acciones, pero también se trae a colación el presente, es decir, ellos piensan lo que están viendo o lo que están por hacer en el plano de la realidad. A propósito de este plano, las acciones de Dolores y Manuel no siempre corresponden a lo que piensan realmente, esto quiere decir que su actuar está condicionado por su medio social y que su decisión y objetivo es no revelar su verdadera naturaleza. De Dolores Llamas leemos: “Allí estaba, ante el espejo. ¡Qué raro! ¡Hacía tanto tiempo que no me veía al espejo! —se dijo Dolores Llamas. La cabellera blanca le caía sobre la amplia camisa—. ¡A veces siento desazón al verme frente a frente!” (p. 48). A propósito de la muerte, esta personaje es quien comunica las noticias en toda la ciudad, sean buenas, malas o previsiones a acontecimientos posteriores, falsos o verdaderos. Lo cierto es que siempre está presente cuidando de un enfermo o preparada para asistir a algún moribundo, cumpliendo así funciones de sacerdotisa, aunque éstas no existan realmente en la religión católica.

Manuel, por otro lado, es la figura que centra el discurso que equipara lo divino con lo terrenal, yendo con un pensamiento contrario a las acciones que realiza y que al mismo tiempo se construye una imagen de él gracias a ello. Una que logra protegerlo de cualquier sospecha a la mentira. Es quien roba los milagros, y que paradójicamente espera hacer algo más con su vida, pero que lo detienen las barreras invisibles de la pobreza. De él se lee la estructura completa: el pensamiento, la conversación y la acción, pero ninguna de ellas coincide entre sí, puesto que Manuel Berumen en su discurso irónico plantea enunciaciones distintas a las que piensa, más aún de lo que piensan los demás personajes de él.

Otro personaje es Jesusita quien está presente en varios momentos críticos para la historia, pero que no actúa ni tiene un pensamiento como los demás. Esto se explica de forma sencilla: es un actante que no obedece las reglas de la presencia y su entorno, esto es, un personaje que probablemente no tenga rasgos humanos, pero que se toma en cuenta por sus apariciones a lo largo de la novela: “Vio aparecer de pronto con toda claridad a Jesusita. El pelo suelto, recién bañada, llegó suavemente con los ojos bajos a sentarse lejos del general, en actitud sumisa como otras

veces” (p. 17). Sin embargo, de esta personaje no se tiene ninguna estructura de su discurso, simplemente la presencia y la imaginación tanto de Don Alberto como del hijo de éste.

Estado que se asemeja al de Suárez, con la diferencia de que se presume tener una igualdad de rasgos humanos como los demás personajes, pero no mantiene una estructura de pensamiento: se lee solamente en el plano de la realidad, es decir, del diálogo y de la acción. Se lee: “—A ver, ¿dónde tienes tu corazoncito? —y palpaba cuidadoso para encontrar el lugar exacto; luego retrocedía, cerraba un ojo y sorrajaba el tiro” (p. 62). Mayormente se conoce de este actante en sus aspectos definitorios desde la perspectiva de otros personajes, quienes brindan su experiencia con el general Suárez: en variados términos es un dictador que no obedece a reglas de ningún tipo (ni políticas, ni de militancia, ni morales).

En otros términos, se encuentran Cuitláhuac y Neftalí; Juan Garay y Carmen quienes pertenecen temáticamente a distintos campos ideológicos que se encuentran enfrentados, pero que tienen la estructura simple: la voz y el pensamiento. Por un lado, Cuitláhuac, es un gobernador que somete a un grupo y que favorece a otro debido a experiencias meramente personales, pero que se traslucen en su forma de gobernar. De Cuitláhuac se leen las estructuras de pensamiento, conversación y acción, que no coinciden en la mayor parte por dos razones: no puede o no quiere, tiene un puesto político alto y con ello ciertas restricciones; así como también tiene anhelos personales. En el estrato más bajo de la política, las leyes, la justicia y la seguridad, Neftalí es la representación de aquel que trabaja y actúa porque “cumple órdenes solamente”.

Probablemente sea una apología en la que sus acciones también son determinadas por su experiencia y por su propia forma de ver el mundo, es decir, si existen juicios de valor hacia una persona en cuanto a físico, actividades o ideología, ya no se está actuando “en nombre de la ley”, sino que se aprovecha de una posición, aunque sea mínima, de poder. La estructura discursiva coincide: lo que piensa lo puede demostrar, ya que no sólo tiene el poder y las influencias políticas, también se halla en su perfil profesional de ser policía.

En el caso de Juan Garay, un personaje compasivo que comprende los límites de su tarea de “ser católico”. Su aparición tiene una función específica y desmoralizadora, pues su presencia, así como se experimenta, se elimina de la novela sin ninguna consecuencia grave posterior a su muerte. Al igual que Neftalí, de Garay también logran coincidir su pensamiento y sus acciones. Carmen, la hermana de Juan, entiende la labor de su hermano, misma que él había trazado como un destino casi inevitable, como ese “trabajo inaplazable”. Específicamente se podría atribuir una

comprensión hacia su hermano aún con su rebeldía poco explicable en los recuerdos de ella, pero que al igual que Juan Garay se puede leer una interpretación que dataría en primera instancia de una conexión hacia un ser que tiene un propósito marcado, sin ningún motivo adicional para completar una identificación a su rasgo humano.

1.3.1 El narrador omnisciente y su intromisión en el discurso

El narrador omnisciente de la obra hace aparición en la mayor parte. Es aquel que por definición conoce absolutamente todo lo que acontece —y lo que no— dentro de la novela. Este narrador pasa de escena a escena, presentando gran parte de la información —también los personajes aportan datos y conversaciones importantes—: la composición de los personajes, la perspectiva, el contexto y los anhelos de cada uno de ellos, la construcción de la historia en la que juegan un papel importante las figuras retóricas, así como los recursos literarios de la parodia, la ironía y la sátira, pues incluso es a través de este narrador omnisciente por el que aceptamos la mentira disfrazada de verdad, quizás por la construcción y alejamiento que mantiene en los hechos.

Aunada a estas alusiones, la postura ideológica general del narrador omnisciente no existe. Esto tiene que ver porque se muestra con distancia crítica a los acontecimientos. Independientemente de que en el discurso el narrador propague los recursos literarios antes mencionados que empañan y fracturan los sentidos verdaderos de la obra, nos enfrentamos a un narrador inocente, a uno que hasta en lo narrado está preparado para cubrir la verdad, o nos hallamos a un narrador que sólo cuenta los hechos conforme están sucediendo, sin tomar partido por nadie y tomando una distancia crítica, tal vez como un historiador relata los hechos o como un escritor de literatura adopta un papel lejano. No obstante, en ambos casos se cae en una cuestión interesante: retomando a Cristina Pons y a White, no olvidemos que estamos frente a entes con un propio bagaje cultural. En esta puntualización rescatamos que el narrador no figura, al menos en esta novela, a un personaje —con rasgos humanizables—. Quizás, la mejor forma de resolver el problema de la intromisión del discurso por parte del narrador omnisciente sea con cierta desconfianza a lo narrado, que, si bien no tenemos un problema de ocultamiento de datos, sí nos enfrentamos a argumentos falseables, al problema de la verdad en el discurso literario.

De hecho, es por el narrador omnisciente por el que conocemos en las primeras páginas de la novela los aspectos que se encontrarán a lo largo de la historia: la ciudad devastada, su forma,

el estado de los inmuebles, el aspecto de los personajes, el estado de las mujeres frente a la religión católica: “Fuerza y violencia luchan en esta ciudad con diferentes rostros: de sometimiento o piedad, razonable humanismo, patriótico ardor o mística indignación” (p. 11). Si catalogamos a los agentes que se analizarán en este trabajo con los anteriores rasgos, cada uno se podría distinguir con alguno.

La ciudad y el viento tiene como eje principal la religión católica que se impone por medio de los personajes como una creencia hegemónica —quizás en el tenor de una ideología— y que curiosamente en el hecho histórico, la Guerra Cristera, permea una ideología determinada que, según Meyer, la consolidación ideológica de Estado encontraba competencia con la Iglesia, puesto que ésta tenía gran influencia en la población; y viceversa: la religión católica hallaba en la política de Estado una limitante directa con la ética religiosa en sectores decisivos para su dominio. El choque ideológico se centra en la amenaza que representaban para su contraparte para la hegemonía que querían establecer esquemas verticales, dictatoriales y que profanaban las categorías religiosas⁹⁹. En el acontecimiento bíblico las ideologías en pugna se presentan de forma similar: la parte política frente a un grupo que estaba posicionándose ideológicamente, esto es, el inicio de la propagación de la religión católica.

Dolores Castro posiciona temporalmente su novela, así como selecciona fragmentos de la Biblia que corresponden a los momentos más expresivos y mayormente conocidos. La forma de su discurso tiene que ver no sólo con la exposición exagerada de lo que hay en pugna —personajes devotos y gobierno precavido— a través de la sátira y la parodia, también con el uso de algunas figuras retóricas y la mezcla del conflicto histórico (la Revolución Mexicana y la Guerra Cristera) que conforman a una ciudad casi destruida, paupérrima, y con falta de identidad, en donde su única —quizás última— esperanza se encuentra en los bordes de la religión católica para algunos, para otros en el comercio y la posición económica, y para muchos otros el poder que supondría establecerse sobre los otros. En cualquiera que sea el caso, todos los personajes piensan y actúan conforme su contexto, sus posibilidades y el alcance que tiene su perspectiva en cuanto a los límites de esa ciudad. La esquematización del discurso del personaje para el particular caso de la novela de Castro es quizás una manera evidente de leerlos, pero que resulta indispensable aclarar, explicar o reiterar las divisiones y subdivisiones de su funcionamiento como estructura, pues de esa forma se comprenderá el discurso: su antecedente, su desarrollo y el final que tiene.

⁹⁹ Meyer, *ibíd.*

Este capítulo tuvo por objeto despojar de las grandes vestiduras que posee *La ciudad y el viento*: el referente histórico y la intertextualidad con la *Biblia*. En este sentido se le dota de gran importancia para la interpretación de la obra, sin embargo existen todavía más aristas que analizar alrededor de estos ejes temáticos, pero que interesan prioritariamente indagar en lo profundo del discurso literario de los personajes un tópico que, si bien converge con estas dos vestiduras, dicta otro sentido que ronda en el problema de lo divino y lo terrenal. Por ello, consideramos importante presentar como antecedente ambas formas que develan a la novela de las generalidades para optar por el tópico profundo.

CAPÍTULO 2. Los personajes de *La ciudad y el viento*: los actores de la historia

La importancia de los personajes se simplificaría a que son ellos quienes realizan las acciones. Particularmente en este análisis recuperamos el enfoque en este elemento narrativo, ya que la obra en cuestión, *La ciudad y el viento*, mantiene una estructura en la que el foco actuarial evidentemente se encuentra en los personajes. Aunque también los demás elementos se tomarán en cuenta como parte de un entramado de significaciones de la novela de Dolores Castro. De hecho, así como en otros ejemplos dentro de la literatura y otras expresiones artísticas, los personajes son el discurso con el que el receptor puede encontrar semejanzas y diferencias entrañables a su realidad misma.

Millones de ejemplos podemos citar en el universo literario, como por ejemplo María Camino¹⁰⁰, quien desencadena desde el inicio de la narración una inquietud desorbitante en la que un ser la visita todas las noches en su habitación. La angustia sobresale de las líneas literarias para envolver al lector en una atmósfera de suspenso. Ella probablemente descendió a la locura —o ascendió— como una salida viable a su terrible nocturno, y paradójicamente se acerca a lo que antes le hacía daño, a “él”, y se aleja de un círculo familiar “seguro”. Así, pues, el desorden mental sale a relucir como una revelación a los dogmas “normales”¹⁰¹ que se impone en un determinado territorio social: ser “bueno” aunque lo “malo” abunde. Y, quizás, esta sea una pequeña evidencia de las afirmaciones de Rafael Azuar Carmen en *Teoría del personaje literario* acerca de lo entrañable que pueden ser los personajes y que algunos son más cercanos al lector que sus propios creadores. En la literatura hay millones de historias como personajes en ese universo, así como mundos individuales que éstos mismos representan. De ahí, la semejanza entre una persona “real” y un personaje propio de la ficción.

Si María, personaje de Amparo Dávila, no representa —o los datos estadísticos no nos permiten verificarlo— a una persona que sea referencia exacta de los actantes con tendencias a la locura después de una vida sumisa, no significa que el receptor no pueda comprender la configuración de esos personajes. La manera en la que está diseñada la novela de Dolores Castro deja entrever que la materia esencial está en los actantes y su discurso, donde a pesar de las rivalidades ideológicas entre dos posturas diferentes, los personajes pueden ser igual de

¹⁰⁰ Protagonista del cuento “La celda”, de Amparo Dávila.

¹⁰¹ Foucault refiere la “normalidad” como la delimitación de una sociedad que sostiene una ideología dominante en Foucault, M. *Historia de la locura en la época clásica*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 97.

entrañables y profundos. Es por ello que se considera importante esta categoría narrativa, de la cual se expondrá a lo largo de este capítulo, mismo que fungirá como parteaguas a deconstruir¹⁰² el discurso de los personajes de *La ciudad y el viento*, y construir un sentido a través de este eje temático.

El personaje puede obviarse como una figura con cualidades humanas que realiza una acción con un objetivo previo, mediado por la consciencia de lograr la meta propuesta. Esa es la premisa que generalizaría de modo simple su existencia. Sin embargo, hay otros apuntes que agregar acerca de esta categoría literaria, como lo es la identidad psíquica, física y social limitados por el entorno que los rodea. Pero, ¿qué concepción se le ha dado al personaje en la teoría literaria? El personaje se ha reconocido desde la *Poética* de Aristóteles con los elementos del pensamiento y la acción delimitados por su relación con la fábula¹⁰³. Sin embargo, apunta Seymour Chatman que “los rasgos claves de los agentes son determinados [incluso por su función] antes de añadir el carácter [*ethos*]”¹⁰⁴. Por otro lado, los formalistas rusos fueron quienes insistieron en “determinar al personaje por su función en el relato, como una construcción verbal, un rol por relación a la función en la que interviene”¹⁰⁵, partiendo de la supuesta equivocación de considerar a los personajes como seres reales. Así, los formalistas sólo buscan analizar las acciones realizadas en una historia y no lo que los personajes son, pues, según en las premisas de Chatman respecto a esta teoría, estos actantes “son en relación a una medida moral o psicológica externa”¹⁰⁶. De ahí, críticos como Vladimir Propp que conceptualizan a los personajes como meros productos del objetivo en un determinado cuento de hadas ruso; o Tomachevski que considera al personaje en la obra como hilo conector de los detalles y los motivos concretos¹⁰⁷.

A partir de las reflexiones que tienen como centro el pensamiento subjetivo, François Mauriac propone el existencialismo como construcción del actante: “refleja la naturaleza de la condición humana, en un intento por conocer y comprender sus medios y posibilidades de vida bajo una ideología y unos valores axiológicos dominantes”¹⁰⁸. Visión que se asemeja a la de L.

¹⁰² No nos referimos a la deconstrucción como término de Jacques Derrida, sino con el sentido de “descomponer” el discurso.

¹⁰³ Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1989. Edición trilingüe de Valentín García Yebra, p. 17-18.

¹⁰⁴ Seymour Chatman, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, 1990, p. 117.

¹⁰⁵ B. Tomachevski, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.

¹⁰⁶ *Ibíd*, Chatman, p. 119.

¹⁰⁷ Tomachevski, *Ibíd*, p. 206.

¹⁰⁸ F. Mauriac, *El novelista y sus personajes*. Buenos Aires, Emecé, 1955.

Goldmann, “sujeto de acciones y pensamientos que han de enfrentarse a un sistema social”¹⁰⁹ para una posterior transformación de sus valores. Estas premisas colocan al personaje como sujeto soñador de la realidad en el valor de su conciencia y su mundo interior, además de representar el límite ideológico, es decir, concibiendo al personaje con “algo” de lo “humano”. Al respecto, Bajtín lo nombra “héroe” y lo concibe como portador de un discurso con valor completo¹¹⁰ o, en palabras de Carmen Bustillo, transmisores de significación de los universos ficticios¹¹¹. Para Philippe Hamon, el personaje es “un sistema de equivalencias reguladas destinado a asegurar la legibilidad del texto”¹¹². Barthes lo considera una figura, no una persona, ni un ser humano “el producto de una combinación”¹¹³.

¿Por qué es importante realizar un recorrido por autores seleccionados que han concebido al personaje dentro de la teoría literaria? Pues, este estudio parte de las concepciones anteriores para verificar cuáles son válidas y aplicables a los personajes de *La ciudad y el viento*: podríamos confirmar que las anteriores definiciones limitan y ayudan a concebir los actantes que nos competen analizar en este trabajo. Partimos de la idea de Barthes en cuanto que un personaje es una combinación entre lo humano y la construcción misma de una persona, esto es, un actante es una figura que mantiene rasgos humanos, tales como la construcción física y mental, pues estos personajes son, en la mayoría de casos, capaces de actuar y pensar como lo hace una persona porque finalmente son la representación de una. Sin embargo, dado que nos enfrentamos a un universo literario podremos afirmar que sus pensamientos y acciones están predeterminadas, pero eso no excluye la libertad que puedan poseer para enlazar motivos y ser, en última instancia, figuras portadoras de discursos con valor completo o como transmisores de significación de los universos ficticios en palabras de Bajtín y Carmen Bustillo sucesivamente. En estas definiciones del personaje se entiende la posibilidad de compartir uno o varios sentidos a un hecho o un cúmulo de acontecimientos específicos, ya que toda obra literaria se maneja a través de discursos para exponer ejes ideológicos.

¹⁰⁹ Lucie Goldmann, *Para una sociología de la novela*. Madrid, Editorial Ayuso, 1975.

¹¹⁰ Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, FCE, 2005, p. 82-83.

¹¹¹ Carmen Bustillo, *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*, Caracas, Vadell hermanod editores, 1995, p. 19.

¹¹² Philippe Hamon (1972). “Por un estatuto semiológico del personaje” en R. Barthes *et al.*, *Poética del relato*, París, Seuil.

¹¹³ Roland Barthes, *Introducción al análisis estructural del relato*, México, Fontamara, 2016.

En este sentido el reflejo de la naturaleza humana en los personajes se puede vislumbrar bajo las percepciones de Chatman, Mauriac y Goldmann, mismas que se retomarán a profundidad en el capítulo tercero del presente trabajo, pues estas concepciones generales de los autores serán la base para determinar los tres puntos que tienen que ver con la ideología que se maneja en la novela, así como el discurso de cada uno y sus variantes. Con esta disección de definiciones comentaremos a los actantes de *La ciudad y el viento*, de los cuales más que su apariencia física, les importan las acciones de sus semejantes y el respeto por una ideología dominante: se cuidan valores e intereses exclusivos para un determinado grupo social, así como la hipocresía de acción sobre los marginados y perseguidos. Si bien es cierto que los personajes en principio no indicarían alguna cuestión referencial o diferente a la tipología seleccionada, el esbozo en el que se presentan gira condicionalmente a su entorno: las ideologías que luchan entre sí dictan un discurso. De esta manera, comprenderemos que para el acercamiento concreto de los actantes de la novela de Dolores Castro tendremos que tomar en cuenta todos sus elementos y posibilidades de acción y pensamiento: ninguno de éstos se ha narrado de forma gratuita.

2.1 Hacia una comprensión individual de los personajes de Dolores Castro

Los personajes en la novela de Castro responden a un tiempo concreto y a un límite espacial bordeado por otros elementos que los construyen. Forster, por ejemplo, a los personajes les dota de rasgos importantes tales como “nombre y sexo, les atribuye gestos plausibles y las hace hablar”¹¹⁴. El personaje es entonces un discurso con valor completo que dicta un discurso desde sí mismo:

Un personaje no es, pues, una masa de palabras, sino un centro vital capaz de liberarse de la fuerza centrípeta que hace converger todos los elementos de la novela en la mente del escritor y desarrollar, por sí mismo, mil vivencias contrarias, actos e ideas que escapan a cualquier control, otra existencia que, precisamente al resistirse a toda inducción mental, provoca el efecto mismo —el efecto varío y pintoresco— de la realidad. Si el personaje no respondiese más que al concepto de una construcción verbal, la novela no sería una novela, en la acepción que todos admitimos, sino un largo pronunciamiento o discurso, más o menos elegante y ordenado¹¹⁵.

En la novela de Dolores Castro los personajes se explican por ellos mismos, por otros actantes, por el tiempo, por los espacios, y exponen las circunstancias particulares y generales de su entorno. Si comprendemos que hay una ideología de por medio, el hecho histórico lo exhibe simplemente como un conflicto de intereses católicos y gubernamentales (en última instancia problemas políticos), pero Castro manifiesta más que una guerra sin sentido, dota de una crítica más allá de estas ideologías. Forster afirma que la afinidad entre el autor y el personaje es precisamente que quien escribe es el ser humano y el individuo que se crea también tiene aspectos de esta misma naturaleza. Azuar en un primer intento por ampliar la importancia del personaje en la novela, apunta:

¹¹⁴ E. M. Forster, *Aspectos de la novela*, 5 ed. Madrid, Debate, 2000.

¹¹⁵ *Ídem*.

la obra literaria como un intento de realización total del hombre a través del o mediante el lenguaje, el personaje representa una cima o polo de sus debilidades de ser, la proyección de su existencia a un mundo imaginario aunque de base indudablemente real, porque se nutre de la realidad inmediata de la vida¹¹⁶.

Así, pues, el personaje, su lenguaje, la proyección del mundo y su discurso son parte de un sentido completo que finaliza por ser arte, ese arte que es una demostración humana, percibida y reflejada con valores y construcciones que se sienten cercanas. Esa afinidad de la que habla Forster es la pieza fundamental para comenzar a diferenciar o asimilar lo que es ser persona y lo que es ser personaje: un ser que no es de carne y hueso, sino de papel, un signo codificado del discurso narrativo¹¹⁷ y, más concretamente, un máximo construido textualmente con un nombre, un físico, una psicología y una visión de mundo; con su pertenencia a una comunidad precisa, donde asume diversas interrelaciones, entornada por una puntual naturaleza¹¹⁸, es en sí mismo significado, sentido, discurso, es un reflejo de lo que se comprende como “humano”. Así, pues, volvemos a traer a colación a Carmen Bustillo, Mauriac, Goldmann y Bajtín, es decir, no podemos alejarnos de lo que los autores postulan, pues se amoldan a las necesidades estructurales de los personajes de Dolores Castro.

Por otro lado, los actantes de *La ciudad y el viento* poseen relaciones y transformaciones durante el relato, éstas pueden ser con otros actantes, motivos, discursos, o con alguna otra categoría narrativa. Ciertamente los personajes tienen por naturaleza —aunque esta no es una regla— una visión limitada de su construcción —su pensamiento y sus acciones—, y sólo el narrador omnisciente está enterado de la trascendencia de la historia con el enfoque principalmente en los personajes.

Aquí tendremos que puntualizar que en este trabajo se parte del conocimiento de la ideología como concepto, por ende, de una cuestión de colectividad, pero inicialmente se considera a los personajes desde una propia individualidad, pues éstos se integran a un grupo social que compagine en la necesidad o anhelo que se apegue al entorno que ellos conocen: entonces partiríamos de posibilidades diversas de acercamiento a la ideología que deciden seguir.

¹¹⁶ *Ídem*, p. 12

¹¹⁷ Forster, *Ibíd.*

¹¹⁸ *Ídem*.

En este sentido, podremos analizar detenidamente no sólo las propuestas que definen al personaje, también aquello que acerca a la relación de una “persona” y un “personaje”: en una mirada superficial parecería que la diferencia entre estos dos términos fuese sólo lo evidente, es decir, el mundo real, el del autor, y el mundo imaginario, el del personaje; donde el primero es un individuo de la especie humana y el segundo es también un individuo, pero creado por un autor. Sin embargo, teóricos como Forster señalan la existencia de los rasgos humanos “como parámetro de evaluación de la conducta”¹¹⁹ del personaje, esto es, algo de lo humano habita en los seres que actúan. Pimentel lo encuadra como aspectos importantes en donde la persona “se esconde” dentro de los accidentes del ser, mientras que el personaje es una “entidad aparential y externa, a la que podemos conocer por sus manifestaciones y sólo por ellas”¹²⁰. La autora ordena estas consideraciones en una afirmación reflexiva: “los actores en un relato son humanos, o por lo menos 'humanizables', considerando que todo relato es la proyección de un mundo de acción específicamente humana”¹²¹. La meditación respecto a equiparar lo meramente humano con las criaturas puede tener variaciones directas en éstos.

Por colocar ejemplos que diversifican el ámbito de Dolores Castro: si leemos a algunos personajes de Julio Cortázar, enfocando la mirada en *Bestiario* (1951), no terminan por delimitarse la existencia de ellos en los cuentos y esa misma ausencia de nombrar tiene su sentido poético, pero la interpretación es libre porque los narradores no resuelven esas incógnitas; a diferencia de los actantes de Carlos Fuentes: en los cuentos de *Agua quemada* (1983) los personajes están configurados, tienen su discurso, su función y eso se menciona, la resolución o el sentido de esa narrativa existe, pero está enfocada bajo personajes “humanos”. Con esto no queremos decir que los actantes de Cortázar no lo sean, sólo que pueden manejarse más que en los personajes, en los motivos “humanizables”.

Probablemente sucedan estas variantes con personajes de Elena Garro; quizás con actantes de otros autores, de otras épocas y con la añoranza de alcanzar otros discursos y defender ciertas temáticas ideológicas, etcétera, en este caso nos reducimos a ámbitos latinoamericanos. En apego a la construcción de los personajes, los ejemplos anteriores pueden aplicarse en la obra de Castro con Jesusita, un actante del que se presume dentro de

¹¹⁹ Forster, *ibíd*, p. 51.

¹²⁰ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, México, Siglo XXI, 1998, p. 59.

¹²¹ *Ídem*, p. 59.

los rasgos “humanos”, pero no se consigue vislumbrar si está viva o muerta: se puede enumerar puntos específicos para afirmar un estado u otro, y al final no se resuelve a primera lectura.

Es innegable que nos encontremos frente a figuras con rasgos humanizables y Azuar insiste en ello: “Las criaturas de la literatura deben parecerse lo más posible a los seres humanos; de aquí que incluso las personas de carácter firme tienen que exhibir rasgos variables, inseguros, momentos en los que se deslizan fuera de su carácter”¹²². Un personaje no podría configurarse como “perfecto” porque probablemente en esa perfección exista la imperfección de no lograrlo, es decir, si pensamos en Doña Perfecta, una personaje que en su búsqueda de lo correcto, o más bien, de lo que ella cree correcto, se encuentra con otros discursos que difieren del de ella, pero su visión no expande posibilidades sino que se vuelve más rigurosa para llevar a cabo su propia versión, esto es, una verdad, pero una verdad de carácter individual, más no absoluta¹²³. Así, esto se vuelve una representación del quehacer humano con visiones individuales porque hay millones de formas de ver el mundo, como ojos que lo miran, y que miran otros mundos. A esto se refería precisamente Azuar al dictar que los personajes, si bien exhiben los rasgos de los seres humanos, tienen que deslizarse fuera de su carácter porque no hay un ser que funcione siempre igual. El personaje entonces es una figura que representa los rasgos humanos o posee atributos humanizables, que son en sí mismos discursos generando otros discursos en la medida que esas significaciones se transmiten y el sentido poético de una obra literaria se modifica en condición de las variadas interpretaciones que se le puedan otorgar.

Debido a la relación entre autor-personaje la creación literaria es un medio para cumplir el destino en todas sus posibilidades: las imaginarias; no se sabe si Dolores Castro fue una escritora que sentía frustración hacia la realidad y peor aún si esas lagunas de expectativas se hayan logrado con los personajes de *La ciudad y el viento*¹²⁴. En este sentido Dolores Llamas, quizás, sea una referencia más cercana del “yo autora” y “yo personaje” por un punto en concreto: a Dolores Castro le tocó vivir las consecuencias de una Revolución

¹²² Azuar, *ibíd*, p. 19.

¹²³ También es importante mencionar que la personaje de la novela de Galdós está guiada por la hipocresía y por la inmersión de una ideología religiosa, misma institución que responde a intereses propios.

¹²⁴ Esto en entrevistas como: Canal 22, (2019). “La Tierra está sonando. Conversaciones con Dolores Castro” [Entrevista], disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_Ebi7udDr8c, consultado el 08 de septiembre de 2023.

Mexicana, y todo el desarrollo de la Cristiada, con la epidemia del tifo, “sucesos terribles”¹²⁵ de los que habló abiertamente en varias entrevistas. De esta relación, autor-personaje, se recuerda el enlace que teóricos como los formalistas rusos se empeñaron en alejar, pues éstos se centran en el texto en sí como una simple construcción verbal; en el caso que compete en este trabajo no se busca equiparar a Dolores Castro con Dolores Llamas, el objetivo de esta mención radica en la existencia del personaje para descubrir un sentido a la obra y a la vida misma, si fuera posible, a partir del texto literario.

Ahora bien, *La ciudad y el viento* enmarca a varios actantes: Don Alberto en su lecho de muerte presenta a su familia o personajes que mantuvieron contacto con él, tales como su familia y a la gente con la que él luchó en el campo de batalla. Todos estos personajes que se presentan en su “última hora” se encuentran evidentemente en el mismo plano que él, con excepción de Jesusita que es el único personaje el cual se mantiene entre ambos mundos: no se sabe hasta qué punto interviene en el plano “real”. Por otro lado, se encuentran Manuel Berumen y Dolores Llamas quienes figuran como conductores a las muertes posteriores de la de Don Alberto; ambos mantienen un lazo hipócrita en cuanto a la ideología que aseguran seguir, son anunciadores de noticias, reales o inventadas, y cómplices sin tener plena consciencia de este punto que los une. En adición a los personajes, la triada gubernamental y la que representa a la civil tienen los mismos caracteres, diferenciados por la ideología simbolizada.

Como consecuencia de este preámbulo, comprenderemos aquí a los personajes como criaturas que poseen atributos humanizables, o que representan rasgos humanos y que existen, pero no sobresalen de la obra literaria en la que actúan, como lo creería posible Azuar. Enlazan ciertos motivos que confluyen en discursos del discurso (del personaje) para contribuir a sentidos y significaciones. Estas figuras son eternizadas por sus autores, y son estas mismas quienes immortalizan a su vez a sus creadores. Es cierto que se hablaría más de Otelo que de Shakespeare o de Madame Bovary que de Flaubert, pero no existiría ni uno ni otro sin sus autores respectivos. Hay una línea que divide al creador y a la creación por lo que se supera esta relación en un estudio literario, no obstante uno de los objetivos de un texto es develar su sentido poético en relación con el mundo humano y sus misterios. Los personajes a lo mucho son actores de la historia que pretenden ser humanos, pero que a fin

¹²⁵ *Ídem.*

de cuentas no lo son, aunque se les describa de la misma manera en la que se puede detallar a una persona: existen estrategias para conocer al personaje concreto de una obra sin salirse de lo que se lee en el texto. Una de ellas sería precisamente armar un retrato final a partir de las visiones que brindan otros personajes: si no se habla de Suárez o Jesusita, por ejemplo, podemos recurrir al punto de vista de Don Alberto, de Alberto (hijo) o, quizás, en los diálogos en los que se les brinda una voz, pero nada más allá de la novela. El punto de vista es un procedimiento elegido por el sistema narrativo que guía la lectura puntual sobre uno u otro. Puede coincidir con el de un personaje, pero no reducirse a él.

Por último, la cosmovisión de la psicología en los personajes fue criticada por los mismos Formalistas rusos que rechazaban en absoluto un acercamiento de este tipo, pero debemos recordar que ellos estaban más inclinados por el terreno de la lingüística. Si se concibe al personaje como una figura que representa los rasgos humanos, es inevitable tocar el tema psicológico en ellos, sin embargo en *La ciudad y el viento*, si bien no es totalitario, es en sí determinante para comprender el accionar de uno y otro personaje. Por ello, tomamos en cuenta la individualidad antes que la colectividad, pues la figura retoma enseñanzas, percepciones desde su propio contexto, y posteriormente se anexaría a la colectividad donde ya podríamos entablar ciertas delimitaciones en cuanto a las ideologías, sean éstas hegemónicas o no. Entonces, como partida tenemos al individuo como la figura que representa la naturaleza humana e inevitablemente con sus propias carencias y anhelos:

La psicología no reside en los personajes, ni siquiera en los predicados (atributos o acciones); es el efecto producido por cierto tipo de relaciones entre proporciones. Un determinismo psíquico (que varía con el tiempo) hace que el lector postule relaciones de causa a efecto entre las diferentes proposiciones, por ejemplo, “X está celoso de Y” y por eso “X causa daño a Y”¹²⁶.

La psicología del personaje es una parte de éste que tiene un valor en cuanto a funcionalidad en la obra. Quizás, de esta manera pudiéramos explicar la razón por la que Manuel Berumen tiene, según él, las razones suficientes para dañar a un tercero, así como sentirse acompañado de un cómplice; o los motivos que llevan a Manuel a querer estudiar y reproducir alhajas del

¹²⁶ Ídem, p. 260.

Renacimiento, escribir cartas de declaración a Consolación y poseer un apropiado guardarropa.

La importancia del personaje a lo largo de las obras literarias ha sido más que evidente; el caso particular de la única novela de Dolores Castro se suma a resaltar a esta figura, por lo que comprendemos que sus componentes, como lo son los rasgos y los caracteres, y su función en el relato, cumplen con distintos objetivos; aunado a otros elementos que se desprenden de esta figura como reflejo de la naturaleza humana que enfrenta a un sistema social, el personaje es también un portador de voz, de un discurso con valor completo.

2.2 Los otros personajes de la novela: la ciudad y el viento

La concepción y tipología del personaje son importantes al centralizar una representación humana con los rasgos adheridos a ésta: el estado físico y la capacidad de pensar y actuar en un determinado entorno, además de la delimitación por ciertas temáticas abordadas. Enfatizando que este encuadre tiene la finalidad de figurar valores humanos, pero en ciertos casos esta generalidad no se reconoce y se visualiza un desequilibrio al categorizar a los actantes, es probable que nos enfrentemos a otro tipo de personajes, como los alegóricos o los metafóricos. Los primeros, por ejemplo, son ese reconocimiento de una forma distinta de representar un “algo” del quehacer humano y refiere a su vez una simbolización de una idea, es decir, una especie de personajes que actúan por sí mismos, pero que los identifica una característica abstracta —puntualizando que no es una persona— con el mero objetivo de constituir una idea y moverse así a través de ella a lo largo de una trama.

Variados ejemplos se ciñen en la literatura, específicamente como aquel que encarna La Primavera, La Muerte, El Mundo, La Lujuria, etcétera. Los anteriores mencionados no aparecen como ideas solamente, sino entes realizados personaje. Es común que este tipo de actantes los encontremos en el género dramático, pero el uso no es exclusivo a éste, pues se suman tanto el género lírico y el narrativo como adoptantes de estas formas de expresión. Sin embargo, que los personajes alegóricos sean más frecuentes en su aparición en las obras literarias, no evita que la “alegoría” forme parte de las figuras retóricas. Es así que, al igual que la ironía, la alusión, la prosopopeya, la digresión, entre otras, la alegoría finalmente se

encuentra en la categoría de figuras retóricas por sustitución¹²⁷.

Por otro lado, la segunda tipología mencionada, los personajes metafóricos, no se traducen directamente como tal, es decir, no es que exista explícitamente una categoría que los dictamine en ese término, simplemente se decreta: un actante que es una metáfora, y para ello también habría que recorrer los variados tratados en los que se desglosa la metáfora como figura retórica. En primer término, se puede designar un ente mediante el nombre de otro con el cual tiene una relación de semejanza, es decir, se produce un desplazamiento semántico entre dos conceptos: es una “traslación del significado de un término al de otro por relación de semejanza entre algunas propiedades de sus respectivos referentes”¹²⁸. La metáfora entonces “permite dar nombre a una realidad a la que aún no corresponde un término apropiado, designa las realidades que no pueden tener un término propio [...], son imágenes [...] y expresan un juicio de valor porque la imagen asociada que introducen provoca una reacción afectiva”¹²⁹.

Ambas figuras retóricas apelan a la sustitución de una idea, no obstante la alegoría es una identificación explícita, mientras que la metáfora es completamente implícita. Transpolado el primer acercamiento de los conceptos, los personajes alegóricos tendrían su valor como aquello que se representa físicamente con los demás actantes; los personajes metafóricos son en sí mismos ideas abstractas. Se entendería de la siguiente manera: “se ha establecido diferencias entre metáforas *in absentia* o alegoría donde el elemento imaginado está ausente (tipo sustitutivo) y metáforas *in praesentia*, donde lo imaginado y los imaginantes están presentes en la cadena hablada”¹³⁰.

Ahora bien, la ciudad es aquel componente que está presente siempre y esto se entendería como el espacio en el que suceden los acontecimientos; el viento, por otro lado, es el elemento transparente, que no se puede controlar, pero que existe y precisamente los demás personajes interactúan de alguna forma con él. En este punto inicia un problema más: ¿cómo saber a qué tipo de personaje pertenecen la ciudad y el viento en la novela de Dolores

¹²⁷ Edición de Luis Vega Reñón y Paula Olmos Gómez [Coord.] (2011). *Compendio de lógica, argumentación y retórica*. Capítulo Figuras retóricas Miguel Ángel Olmos, España, Trotta p. 256.

¹²⁸ García Barrientos, José Luis (2000). “Las figuras retóricas. El lenguaje literario” en *Cuadernos de Lengua Española*. Madrid: Arco Libros, p. 62.

¹²⁹ Santana Enriquez, German (---). *El concepto de metáfora en Aristóteles*. Seminario de Humanidades: Agustín Millares Garlo, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, disponible en <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/993/1/3085.pdf>, consultado el 28 de noviembre de 2023.

¹³⁰ García Barrientos, *ibíd.*

Castro? Ambos personajes se ciñen como protagonistas de la obra, siempre están presentes a lo largo de la historia y, de alguna manera, modifican la conducta de los demás personajes. En este contexto complicado y muy específico de definir una categoría, optamos por afirmar que la ciudad y el viento como personajes están dentro de lo metafórico, y este sentido tiene una potencia de creación en la que en ambos elementos se inventa un significado figurado en polos opuestos, es decir, el viento es recreado como aquella libertad, intervalo, descanso; mientras que la ciudad es un ente que encierra de alguna manera a los personajes y los hostiga.

Los personajes alegóricos no son los protagonistas corrientes de las tragedias o comedias: “el personaje alegórico remite a abstracciones más allá de los personajes de carne y hueso. No son reyes ni dioses, la alegoría de estas figuras apunta a una moral, ética, evento, pensamiento o doctrina que los autores encuentran necesario personar¹³¹ y concretar en escena”¹³²; tienen su propio plano.

En *La ciudad y el viento*, de Dolores Castro, se utilizan innegablemente este tipo de personajes, los metafóricos, y estos son identificados desde un principio en el título. Si bien es cierto que podrían ser éstos los actantes principales de la obra a partir de una cosmovisión particular, la ciudad y el viento tienen diferentes matices de los que habrá que indagar propiamente: ambos fluyen a primera vista, pero también en un trasfondo porque están presentes en toda la novela. A esta aproximación nos detendremos en los puntos siguientes.

2.2.1 La ciudad como personaje

Como preámbulo a la ciudad podemos afirmar que este lugar, además del campo, están limitados por la presencia de los personajes y su discurso, pues en sí misma la ciudad se puede sólo visualizar como un espacio general de la obra. Los personajes en esta novela son tomados como aquellas figuras que representan valores humanos. En esta línea la novela está llena de personajes con nombres y atributos muy particulares: Jesusita, Soledad,

¹³¹ La autora otorga esta palabra como sinónimo de “personificar” o “hacer persona” a un personaje. No obstante, difiere ampliamente porque “personar” en el Diccionario Panhispánico de Dudas se define de la siguiente manera: 'Presentarse personalmente en un lugar' y 'comparecer como parte interesada en un juicio o pleito'. Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: Diccionario panhispánico de dudas (DPD) [en línea], <https://www.rae.es/dpd/personar>, 2.ª edición. [Consulta: 01/11/2023].

¹³² González Mesas, *op. cit.*, p. 3.

Consolación, Dolores Llamas, María, etcétera, que juegan un papel fundamental dentro de los análisis de la Onomástica y la simbología en general, obviamente en temas de catolicismo.

Comenzaremos nuestro acercamiento de la ciudad como personaje. En primer término, es un espacio general de la obra, es decir, desde su ubicación. Cuando hablamos de ciudad también podemos contemplar diferentes elementos urbanos que la construyen, sea referencial o meramente imaginaria. Ese elemento urbano podemos encontrarlo en segundo plano a partir de los personajes, de la descripción de distintos lugares que conforman una cartografía, de la descripción del trayecto colectivo, es decir, de las calles y su cimiento afectado por el paso de los años, de las batallas, de los personajes. La ciudad como ese espacio podría entenderse como aquel lugar general en el que transcurren los hechos, después encontramos los distintos espacios particulares que contiene a la ciudad: la Catedral, el museo, el convento de San Francisco, el mercado del Laberinto, la Alameda, una plaza con jardín, el mesón del Jovito, el Palacio, las viviendas, el convento de Santo Domingo, el de San José, el de La Purísima; el barrio de Cinco señores, el de Santa Teresa; el club “el independiente”, “La encantada”, la laguna Pedernalillo, el callejón de las campanas y el cerro del Grillo¹³³. Es una ciudad que a lo largo de la narración se presumirá de pocas extensiones, pero que finalmente todos los lugares mencionados están acomodados de manera que no se distinga a primera vista esta distancia.

Entonces, es una ciudad que tiene forma. Se figura a lo lejos como un águila caída: “A lo lejos la ciudad es un águila que cayera de bruces con las alas abiertas; de cerca, el águila se empequeñece, pierde su negror. La luz nos muestra las cenicientas tapias, el pobre y raído plumaje” (p. 12). Evidentemente, la interpretación de estas líneas no se encuentra al leer literalmente: es la simbolización posiblemente del águila que aparece en la bandera mexicana y la falla representada de las acciones posteriores, cabe mencionar por adelantado aquí, sucesos de índole histórica. La descripción de la ciudad continúa: “Nos acercamos al pecho del águila que a distancia veíamos oscuro y poderoso. Tras una arboleda están las casas de quienes fueron más importantes. A lo lejos se ve la catedral y calles que serpentean partiendo de allí” (p. 12). En este punto confirmamos que igualar la forma de la ciudad con

¹³³ En una entrevista Dolores Castro, la autora, confirió que esa novela estaba ambientada en una ciudad de Zacatecas. Es un dato interesante para resaltar, pero que no interfiere con la historia de *La ciudad y el viento*. De hecho, cabría la posibilidad de que la ciudad innombrable sea un motivo intencional de generalizar a cualquier ciudad de un México representado en 1934.

el águila caída es parte de una simbología interna, evidentemente se remite a los símbolos patrios de México. Sin embargo, también podemos leer que a medida que el narrador nos acerca a la ciudad, las imágenes se vuelven nítidas, se comienza a explicar por qué la ciudad está simbólicamente incendiada¹³⁴, y descubrimos que conforme la narración fluye, los acontecimientos lo hacen a la par. Posteriormente, el narrador sigue presentando a la ciudad humanizándola en dos partes: tiene un rostro en el que se muestra “la sonrisa mágica y los ojos serenos, justicieros” (pp. 11-12). Este rostro es una mera interpretación de una ciudad que se comienza a convertir en personaje, pues cada rostro individual o colectivo se funden en un bando ideológico, habría que puntualizar.

En segundo término, lo urbano se ciñe en ella. Aunque más adelante se unirán la urbanidad y la transformación a personaje de la ciudad, afirmamos que la ciudad es ese discurso que se conoce por sí misma: dicta la complicidad, el silencio y violencia de los personajes, movidos por un viento implacable, por ende, es el espacio que conoce a los actantes y viceversa, los personajes saben de la ciudad y se comprenden en ella. Barthes le da forma a esta concepción: “la ciudad es un discurso, y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos, sólo con habitarla, recorrerla, mirarla”¹³⁵. Indudablemente los personajes de la novela explican la ciudad con la lectura de ellos mismos y la ciudad, ya en la información final, puede identificar a sus usuarios actantes como habitantes de su lugar. Además, este espacio es provisto como una escritura: “quien se desplaza por la ciudad, es decir, el usuario de la ciudad es una especie de lector que, según con sus obligaciones y sus desplazamientos, aísla fragmentos del enunciado para actualizarlos secretamente”¹³⁶. Los personajes deambulan por una ciudad que les ha otorgado costumbrismo para presenciar batallas y muertes, pero éstos finalmente comprenden cada rincón, lugar particular y momentos de su hábitat como parte de ellos. Un ejemplo de esto sería Pascual Lara que sabe que las mujeres, las que no pertenecen a su familia, han tomado una “justicia” por cuenta propia, y él desinteresadamente se encuentra caminando al lado de Soledad y sus cuatro hijos como si nada estuviese por ocurrir.

¹³⁴ Refiriéndonos al inicio de la novela y a la representación de los conflictos.

¹³⁵ Roland Barthes, “Semiología y Urbanismo”. Conferencia organizada por el Instituto Francés del Instituto de Historia y de Arquitectura de la universidad de Nápoles, y la Revista Op. Cit. Reeimpreso en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, n. 53, diciembre. pp. 260-261, 1967.

¹³⁶ *Ídem*, p. 264.

Ahora bien, dentro de estos desplazamientos pudiera figurar una especie de cotidianeidad mediatizada por un rigor sociocultural. Humberto Giannini es el autor que ha esquematizado el progreso de la cotidianeidad como símbolo de una vida nada cambiante. Él retrata precisamente tres momentos en las que ésta se cumple: la casa, la calle y el trabajo¹³⁷. Sin extender la visión de esta triada, la casa es ese espacio, seguro, íntimo, que no debería transgredirse bajo ningún concepto porque es el lugar del encuentro con uno mismo. En la obra de Castro las ventanas de las casas están cubiertas con maderas movibles¹³⁸, mismo que podría justificarse por las ruinas en las que viven. Además, los personajes irrumpen en las casas como si no hubiese que tener un permiso para entrar a un espacio que pudiera ser privado, es decir, no hay seguridad ni ninguna intimidad en sus adentros, por lo que el principio de Giannini tiene una ruptura.

Esta mención de la triada que aporta Giannini tiene que ver con la exposición al lector de la transgresión a la intimidad de la casa que apelaría a una comunicación poco cuidada entre los personajes: la desinformación y la invención de los hechos exteriores, pero que a éstos parece no importarles en absoluto, pues mantienen un discurso propio, con la estructura del pensamiento y el diálogo, y que tiene su foco de atención en “algo más importante” que reparar las ruinas y preocuparse por un aspecto físico leñoso del que el mismo narrador alegó y del que se interpreta que las ruinas los han absorbido de alguna manera porque “su trabajo inaplazable” (una lucha colectiva o individual) les importa más. Este indicio da cuenta de la situación central: a los personajes verdaderamente les es relevante la pugna que hay entre gobierno y civiles en cuanto a una ideología católica, por supuesto que todos los actantes movidos por sus propios intereses.

María Moliner aclara que la conceptualización de la ciudad significa “población importante”¹³⁹, y, a su vez, población es la “agrupación de cualquier tamaño de edificios ocupados por personas, organizada en una unidad administrativa”¹⁴⁰. Esta reducción al valor

¹³⁷ Humberto Giannini, *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 2004.

¹³⁸ Un dato interesante es que los personajes proclaman una pobreza que les arruina su modo de progresar, el trabajo es escaso y la remuneración precaria, sin embargo hasta el más miserable de los actantes tiene un lugar donde encerrarse a dormir “o a morir por adelantado”: no hay ningún personaje que se sepa en situación de calle, incluso detalla el narrador que hay casas, de esas que llama “de antiguo esplendor” que nadie quiso habitar.

¹³⁹ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1975.

¹⁴⁰ *Ídem*.

simbólico nos guiaría probablemente a la visión física de la ciudad que otorga Rosalba Campa, que data a la letra:

Su definición física está dada a partir de un límite que configura el mundo de lo cerrado como un cosmos contra la indeterminación de la naturaleza, que borra o devora. La construcción de edificios marca una distancia respecto al mero aprovechamiento de los accidentes naturales como morada o abrigo: lo que se edifica es más que abrigo, es expresión de sí y voluntad de permanencia. Lo que queda fuera de los muros es el caos, lo salvaje, lo irremediabilmente ajeno¹⁴¹.

La ciudad que crea Dolores Castro tiene una referencia puntual que no recae en alguna ciudad específica¹⁴², que puede ser cualquiera, aún si no tomamos en cuenta históricamente el año 1934. Con esta dictaminación queremos enfatizar en que la ciudad que aparece en la obra de Castro es una rescatada del archivo imaginario, ya que las ciudades, si bien pueden tener referentes (un París de Balzac y otro de Proust, un Buenos Aires de Borges, o el México de Carlos Fuentes), también pueden ser creadas como Macondo:

Las ciudades también se fundan en los libros [...] en los archivos del imaginario. Las ciudades por las que caminamos están hechas de ladrillos, de hierro, de cemento. Y de palabras. Ya que es el modo en que han sido nombradas, tanto como los materiales con que se las construyó, lo que dibuja su forma y su significado¹⁴³.

Por lo tanto, la literatura puede tener una reinención de las ciudades con una realidad peculiar: siempre y cuando cumplan con la función que su creador impulsó para éstas. La autora de *La ciudad y el viento* retomó a la ciudad porque no había mejor lugar para presenciar la tensión de una batalla política, con consecuencias católicas, que una ciudad casi destruida en su construcción y con personajes pre-ocupados a esa tensión.

¹⁴¹ Rosalba Campa, “La ciudad en el discurso literario”, en *Más allá de la ciudad letrada*, de Silvia Spitta, p. 23.

¹⁴² Podemos insistir en que la mención en una de sus entrevistas de la ciudad de Zacatecas en cuanto al espacio representado en su novela se encuentra como un aspecto importante fuera de la obra literaria en sí.

¹⁴³ Campa, p. 19-20.

Esa ruina en la que se encuentra la ciudad se expande con las viviendas, ese espacio en el que se representaría la intimidad, la individualidad; esas casas catalogadas por el narrador como de “antiguo esplendor y las más humildes” se encuentran en las mismas condiciones: “se están derrumbando”. Esta referencia al antiguo esplendor convoca a que no hay clases sociales impuestas por una construcción considerada de “alta alcurnia”, como lo hubo quizás antes de la Revolución misma, y de esta manera todos los personajes, que se enfrentan con otros, lo hacen en igualdad de condiciones¹⁴⁴.

Otro aspecto a tratar tiene relación con la delimitación de las ciudades y la naturaleza abierta. Estos bordes trazados física o imaginariamente resultan importantes para descifrar qué y quién pertenece a la ciudad, o quiénes son parte de la selva, el campo abierto. Entonces, continúa Campra:

La ciudad, pues, implica no sólo diferenciación del espacio, sino también diferenciación del grupo humano que la erige y habita, afirmación de su cohesión como un todo homogéneo respecto al extranjero. Por eso quien funda una ciudad delinea su perímetro levantando murallas para defenderse de los otros y asegurar la propia identidad [...] El efecto que obtiene esta clausura no es el encierro de los habitantes de la ciudad, sino la expulsión de lo externo más allá del ámbito de lo significativo. El espacio que queda afuera es definido a partir del adentro como espacio vacío. Pasible de conquista, por lo tanto, pero sobre todo cargado de amenazas, tanto más inquietantes cuanto más inciertas¹⁴⁵.

Y así, el espacio urbano, a partir del límite que dota la identidad, establece el eje que enfrenta la ciudad y la naturaleza —el campo— como espacios en conflicto¹⁴⁶. Enfocando la mirada, primero, en el centro de las ciudades. La identidad que otorga por defecto es la de civilización, que autores como Sarmiento abordan la idea del espacio urbano como centro de la educación, del progreso¹⁴⁷. Sin embargo, a pesar de las precisiones “se constituirá entonces en imagen del caos: la peligrosa indiferenciación, la absorción en la nada”¹⁴⁸ y esta reacción

¹⁴⁴ Esta mención refiere a la Revolución mexicana, pues es una huella que ha dejado.

¹⁴⁵ Campra, *ibíd*, pp. 23-24.

¹⁴⁶ Campra, *ibíd*, p. 25.

¹⁴⁷ *Ídem*.

¹⁴⁸ Campra, *ibíd*, p. 31.

limitará a los personajes que se dejan encandilar por las luces del centro, por lo aprendido de generación en generación o por las raíces de su profesión, concluyendo que aquello que defienden es sencillamente lo correcto, lo verdaderamente absoluto.

Apelando a la comunicación entre personajes y a la ciudad, el encuentro con el otro, diría Barthes, está en el centro de las ciudades: “es vivido como lugar de intercambio de las actividades sociales [...] donde se juega”¹⁴⁹. Esta función reside en la novela de Castro, aunque haya múltiples puntos hallados, pero que se explican por una ideología. Guadalupe Carrillo Torea enfatiza, a propósito de Campra: “la ciudad es espacio de reunión de seres humanos semejantes —cultural o ideológicamente— que desean mantener una separación física con los demás hombres a los que consideran extraños a ellos [...] expresión de identidad”¹⁵⁰. En este sentido el lugar por excelencia de los católicos es la Catedral, y la del gobierno, el Palacio.

No obstante, en el cuadrado trazado por la planta en damero —inaugurada por los griegos y perfeccionada por los romanos— es desde sus comienzos signo de voluntad de orden”¹⁵¹:

El damero, a partir de su primera centralizadora (la plaza mayor, sede del poder, nodo de la aglomeración) puede encontrar seguramente muchas más razones en sus bases simbólicas, en la lectura —un poco primaria— que inevitablemente se puede hacer de su forma: a partir de un cuadrilátero vacío, la presencia fuerte de los volúmenes institucionales dominantes (catedral, cabildo, aduana) de donde parten vías y construcciones uniformes que pueden repetirse al infinito. La insistencia en la repetición no puede sino reforzar, hasta la exasperación, lo excepcional: la sede, el centro del poder. Racionalización, orden, regularidad, respeto¹⁵².

¹⁴⁹ Barthes, *ibíd.*, p. 265.

¹⁵⁰ Guadalupe Isabel Carrillo Torea, *Miradas a la ciudad. La representación del imaginario urbano en el discurso literario latinoamericano de mediados del siglo XX*. Universidad Autónoma del Estado de México, 2011, p. 45.

¹⁵¹ Campra, *ibíd.*, p. 31.

¹⁵² Aldo Altamirano, “La selva en el damero. Evolución del espacio urbano latinoamericano”, en R. Campra (ed.), *La selva en el damero*, op. cit. P. 21.

Esto es, la forma de una ciudad que es otra posibilidad de definirla. El centro entonces se identifica por las tres instituciones hasta ahora dominantes: el poder eclesiástico, el poder del estado (gubernamental) y la institución judicial. Es así que en la novela el encuentro con el otro no sólo se dará en el centro de la ciudad, pero sí ocurrirán en él los acontecimientos relevantes que corresponden a la aprehensión de un líder religioso, y la persecución y asesinato de un personaje que creían traidor, enviado del gobierno: es entonces la imagen nítida de una ciudad cadáver.

No obstante, la explicación de la ciudad no culmina todavía. Inmediatamente podemos realizar una diferencia con el campo, pues, como ya dijimos es una contraposición histórica y esta mención no se puede ignorar, porque una de las razones por las que la ciudad es importante en la novela es por la representación ideológica de dos grupos en cuanto a ambos lugares. La ciudad es vista como progreso, como una identidad lograda, el triunfo en toda su extensión; y el campo es conceptualizado como un retroceso, un eminente fracaso: la imagen de la naturaleza como expresión del paraíso perdido¹⁵³, ya que entre lo llamado desierto y el centro de la ciudad se debe encontrar un equilibrio, uno que conlleve entre la vida y la muerte¹⁵⁴.

La ciudad, entonces, encuentra su punto explicativo cuando se comprende la pugna central de la novela, pues es a través de los indicios del narrador y del discurso de los personajes en los que se lee su fundamentación. Como Ángel Rama en *La ciudad letrada*, y Silvia Spitta y Boris Muñoz retoman en *Más allá de la ciudad letrada* donde junto a otros críticos lo plantean ya: las ciudades se explican primeramente desde su historia. Ítalo Calvino también coincide en ello: la ciudad está hecha “de relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado”¹⁵⁵. Es entonces que no podríamos revelar una explicación de la ciudad sin tomar en cuenta la Historia que en la misma novela hace referencia explícita, como la narración por parte de Dolores Llamas sobre la Revolución o aquella leyenda “Viva Cristo Rey”, muy popular en la Guerra Cristera. Sí, definitivamente *La ciudad y el viento* tiene una línea estrecha e indivisible entre lo histórico y lo literario: las ciudades en “las realizaciones literarias, obviamente, desarrollan esta dicotomía [ciudad y

¹⁵³ Campra, *ibíd.*, p. 28.

¹⁵⁴ Campra, *ibíd.*, p. 30.

¹⁵⁵ Ítalo Calvino, *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 18-19.

campo] según una serie de connotaciones particulares en cada cultura y en cada momento histórico”¹⁵⁶; la ciudad es la solución para que la vida humana sea menos difícil¹⁵⁷.

Cuando la ciudad en la literatura se presenta como espacio urbano dicta, entre otros tópicos, la explicación histórica del lugar mismo y de quienes la habitan, desde un pasado en acciones hasta las costumbres o, en general, la forma de ser y hacer en aquella ciudad representada. Sin embargo, las vastas obras literarias pueden formar parte de esta simbolización de alguna ciudad referencial, como se mencionó anteriormente, pero en algunos de los ejemplos existentes la ciudad se vuelve personaje. Si partimos de la idea de que un actante se determina como tal al leer principalmente la presencia física y las acciones, en la ciudad esta identificación se comparte, pues al transformarse personaje estamos afirmando que pasa a un siguiente plano donde ya no sólo es un mero espacio, también es un ente que está presente, actúa y, sobre todo, modifica de alguna manera a los demás actantes:

Es en los años treinta, en efecto, cuando la ciudad se afirma como “personaje”; es decir, cuando ha dejado de ser mero decorado para transformarse en una fuerza capaz de determinar la acción. Son precisamente los años del desarrollo urbano ligado a la industrialización y a los consiguientes movimientos inmigratorios internos, con su secuela de masificación y explotación. Para la literatura, “civilización” equivale ahora a “progreso tecnológico”, y la deshumanización es su corolario inevitable¹⁵⁸.

Sin duda alguna, la percepción negativa de la ciudad está presente en Alberto García, aquel actante que puede distinguir desde su vivencia la carga simbólica que posee cada espacio general. Si bien es cierto que Alberto vivía en el campo olvidado y abandonado, él decide viajar a la ciudad a partir de la muerte de su padre porque inevitablemente tenía que hacerlo, pero la verdadera razón no se vislumbra: podía ser el despedir por última vez a Don Alberto o para acompañar a su hija Estela. Con este contexto Alberto nos alerta de que esta ciudad tiene una carga negativa, donde los valores humanos poco se distinguen, incluso es el lugar en el que suceden los hechos más atroces y esto sea, quizás, un producto de una crítica de la

¹⁵⁶ Campra, *ibíd*, p. 25.

¹⁵⁷ Carrillo Torea, *ibíd*, p. 49.

¹⁵⁸ Campra, *ibíd*, p. 27.

percepción que se tenía de la ciudad como avance en todos los estratos de la vida social de los habitantes: el sitio del progreso, de mayor empleo, de seguridad, etcétera. Campra confirma desde el punto de vista destructivo: “la narrativa provee ejemplos sumamente elaborados de la aniquilación de lo humano por obra de la ciudad”¹⁵⁹, suceso que difunde el centro de esa determinada ciudad, quizás por el exceso de “avance” que se le otorga y por el encuentro simultáneo que existe en él. Evidentemente en la novela estos excesos se ciñen en los continuos enfrentamientos o la disipación de los grupos, así como también el encuentro entre personajes a través de las reuniones para determinar un acontecimiento posterior en grupo.

La ciudad es leída probablemente con olor a muerto y a humo, es una ciudad cadáver que condena a la muerte o a la miseria. Podríamos pensar incluso que en algún punto los personajes están muertos y que entonces brilla un Comala en todo su esplendor. No obstante, esta posibilidad se detiene cuando hacemos una suerte de tipología de los personajes en la que se sustenta la diferencia de mundos, por ejemplo, entre Jesusita y los demás. Pero esta afirmación no niega la existencia implícita de una ciudad en la que deambulan fantasmas, espíritus, almas; esto mismo sucede con el viento: son imperceptibles, no obstante están presentes.

Boris Muñoz recrea en ese tenor el discurso que viene desde la ciudad como elemento importante de análisis. Así, “uno se relaciona con el mundo del afecto que, actuando en quien miraba, sentía y sufría la ciudad, en quien hacía la experiencia de lo que estaba haciendo cambiar, permitía por fin operar con palabras [...] la ciudad tenía toda su fuerza de hecho material pero también era posible expresarse expresándola”¹⁶⁰. De esta forma, que para hablar de discurso de la ciudad tendríamos que adentrarnos en la diferencia entre hablar de y sobre la ciudad, y esta distinción comienza por las preposiciones que anteceden al sustantivo de ciudad. Boris lo expresa:

La proliferación discursiva a la que aludimos y que gira en torno a la ciudad, versa fundamentalmente *sobre* la ciudad, tanto en lo que concierne a referenciarla —discursos descriptivos— como a determinar ese “más allá” que se oculta en la descripción —discursos hermenéuticos—, eso que llamamos discurso “tercero”.

¹⁵⁹ *Ídem*.

¹⁶⁰ Boris Muñoz, “Voces de ciudad”, en *Más allá de la ciudad letrada*, de Silvia Spitta, p. 9.

Considerar ese conjunto es lo urbano porque implica acercarse ilusoriamente a lo que la ciudad es¹⁶¹.

En este discurso de y sobre ciudad habría que retomar todos los existentes en cuanto a ella, pues “unos y otros discursos o, mejor dicho, la suma de todos ellos, configura una serie de espacio superpuesto al lugar urbano, en una relación de aparente congruencia porque es el decir de una ciudad que, para muchos, es la ciudad misma”¹⁶². Es decir, si la ciudad explica a los habitantes y viceversa, lo mismo puede suceder en las ciudades literarias. De este modo, tenemos que en el discurso *de*¹⁶³ cabrían todos los personajes de *La ciudad y el viento*, exceptuando uno, Alberto, quien representa al discurso *sobre* la ciudad.

Lo explicaremos a profundidad: los actantes que viven en la ciudad, quienes son mencionados, conviven con otros personajes, en un determinado ambiente, con específicos detalles en el espacio físico, tales como sus propias casas, los lugares que frecuentan, etcétera; mejor dicho, los personajes que habitan esa ciudad nombrada son aquellos que cohabitan bajo un particular entorno, que tendrá relación con el tiempo, sus espacios particulares, la tensión social a nivel general entre civiles y el gobierno, sus propios objetivos personales. Todo lo antes mencionado forma parte de la realidad de la que son parte los actantes que viven en la ciudad; en otras palabras, ellos son la ciudad, sin mencionarla, se expresan en ella. Es, entonces, el discurso de la ciudad expresado en otros seres que la conocen y que la habitan:

En el discurso *de* sería como si el enunciador hubiera desaparecido y la ciudad por sí misma se dijera, como si tuviera, boca para hablar y mano para escribir y si eso que dijera y escribiera fuera su producto más auténtico; por empezar, un discurso semejante excluiría toda narración en favor de un decirse sin estructura precisa y predeterminada y, en la medida en que su enunciador se confunde con el objeto, estableciera si no la existencia al menos el pensamiento de un “no lugar”, un pensamiento difícil de pensar¹⁶⁴.

¹⁶¹ Muñoz, *ibíd*, p. 12.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ Un discurso urbano pensado desde un “no lugar”, que es el discurso *de* ciudad.

¹⁶⁴ Muñoz, *ibíd*, p. 13.

La ciudad representada en la novela se distingue por sus calles desalineadas, sus casas en ruinas, sus numerosos edificios que son representación segura de la religión católica; callejones, barrios, alameda, plazas y otras construcciones, pero también se vislumbra con la forma de la presencia que tienen los personajes: a nivel físico, mental, y sus diversas reacciones. En última instancia, los actantes que viven en la ciudad están condenados a ella, por lo que ni siquiera dan cuenta más allá de los límites fuera del lugar, pues la realidad que conocen es la ciudad.

Por el contrario de estos habitantes, Alberto, quien en un punto inicial de la historia se muda a la ciudad, él sí habla *sobre* ella, pues la cataloga, la percibe y la siente con aspectos negativos, por supuesto, que él resiste a la idea de vivir en la ciudad, finalmente termina aceptando un trabajo, por lo que implícitamente estaría admitiéndose como parte de ella. Boris lo traduce a profundidad:

El discurso sobre —amar la ciudad, renunciar a ella, abominar de ella, describirla, evocarla, exaltarla, hacer su historia, planearla, promover su funcionalidad, advertir su destrucción, en suma toda las modalizaciones que le confieren dimensión de “relato”—, el “todo dicho” sobreabundante es constituido por un enunciador que frente al objeto ciudad intenta referirlo, ya sea tratando de objetivarlo ya de interpretarlo y, por supuesto, de expresarse en algunos casos¹⁶⁵.

Con la declaración del autor corroboramos que sí existe una contraposición en la percepción de la ciudad, y que ésta no sólo se dará por la distinción entre el campo y la ciudad misma, también con ambos discursos —*de* y *sobre*— que complementarían a uno solo: lo que representa la ciudad y lo que se dice de ella conforman lo que es la ciudad acorde a las experiencias que puedan superponerse de ella. Por completar esta visión del discurso completo de la ciudad, agregaremos, aunque nosotros ya hemos apuntalado ese tema, Boris Muñoz se encuentra con una “grave dificultad” en la que menciona que la ciudad no habla ni escribe, solamente los seres que la habitan:

¹⁶⁵ *Ídem.*

Toda ciudad está habitada por un espíritu de existencia fácil de verificar en la diferencia que hay entre todas y cada una y las peculiaridades que se les puede atribuir; por metáfora, ese espíritu, si bien no tiene voz ni mano, hace hablar y escribir a las ciudades que habita [...] en la palabra de alguno de esos seres encuentra los adecuados traductores de su voz¹⁶⁶.

Todo lo que emana de la ciudad, lo que es parte de lo urbano, mantiene una fuerte expresividad que está sometida a interpretación de ese discurso que sería considerado como completo, pues por sí sola la ciudad no puede completar un solo discurso¹⁶⁷: “los rumores y las voces casi inaudibles y las inscripciones casi ilegibles que se producen en una ciudad constituirían su voz”¹⁶⁸. No se debe ignorar lo siguiente: al habitante de la ciudad¹⁶⁹ se le llama ciudadano y este hecho abstracto implica “el goce de determinados derechos y la carga de ciertas obligaciones que tienen que ver con el gobierno de la ciudad”¹⁷⁰. También en su comportamiento¹⁷¹ el ciudadano, habitante, el personaje comprende ciertos ejes que la distinguen.

En tercer término, la ciudad como personaje se transpola en este sentido: es espacio urbano por excelencia, pero también es aquella que violenta a los demás actantes, precisamente con sólo su presencia. Anteriormente se había afirmado que la parte urbana y el ser personaje se unirían, pues ambas formas son parte del actuar de la ciudad, y ésta tiene su proceder independiente que comienza con la explicación de su existencia, las marcas que dejaron probablemente la pugna histórica, y, por ende, posee un discurso propio. Este discurso no sólo puede leerse limitando a la ciudad como un personaje, sino respetando su construcción como lugar urbano. En este sentido se lee a la ciudad como personaje no en la significación que se les da a los demás actantes de la novela: tanto la ciudad como el viento

¹⁶⁶ Muñoz, *ibíd*, p. 13.

¹⁶⁷ Muñoz, *ibíd*, p. 14.

¹⁶⁸ Muñoz, *ibíd*, p. 16.

¹⁶⁹ “‘*Civitas*’, o en castellano ‘ciudad’, que en un principio designa un hecho físico, un recinto —cosa que se advierte aún más en el restrictivo ‘ciudadela’—, da lugar a una serie de metonimias vinculadas con una cualidad o condición de sus habitantes, ‘ciudadano’, ‘ciudadanía’, de índole abstracto-concreta”. Muñoz, *ibíd*, p. 16.

¹⁷⁰ Muñoz, *ibíd*, p. 16.

¹⁷¹ “‘urbano’ que indica pertenencia a la ciudad como lo que es propio de ella tanto en lo general de su organización —urbanismo— como en la particularidad de un comportamiento —urbanidad—”. Muñoz, *ibíd*, p. 19.

son representaciones, ejes simbólicos con miras a la interpretación de los discursos generados por estos.

Es una ciudad que se encuentra simbólicamente encendida, o por un fuego que no se apaga, o por las acciones que tienen lugar en ella. Esta mera mención tiene relación con el aspecto general de los personajes: uno leñoso. A fin de cuentas, la imagen que poseemos de la ciudad es de destrucción en todos los lugares que la conforman como las ruinas (que refieren a una tensión interna) de las casas, observadas por las maderas en las ventanas, además queda en tela de duda si existen puertas en las entradas de estas construcciones particulares: “—Doña Dolores, no la había visto. / —Entré sin que te dieras cuenta. Vine a preguntarte si rezaremos los rosarios” (p. 24). Paradójicamente en toda la ciudad se ve destrucción, exceptuando en las edificaciones que tiene por objetivo el eje católico, político o judicial: la planta en damero.

Este mero hecho deja entrever que los personajes, quizás, por querer salvar algo, su trabajo inaplazable es defender su religión, y por continuar en la interpretación de la ciudad, la mayor parte de los grandes edificios están en la catedral, las iglesias, los conventos y el museo, que se encuentra dentro del territorio de una iglesia y el que está destinado a guardar figuras representativas de los “santos” adorados en la religión. Por otro lado, las calles, que son ese continuo movimiento, es el paso de los personajes, pero también resultan el testigo más fiel de los enfrentamientos sucedidos. Estos acontecimientos que destinan a la muerte y colocan a la ciudad como la imagen nítida de una ciudad cadáver, como un cementerio católico, con olor a humo y a muerto. Y es aquella que se contrapone con el campo: históricamente la ciudad era el triunfo, y el campo, el fracaso.

La ciudad termina por representar lo negativo, la muerte, el fin o destrucción de los actantes, pero también simboliza en Alberto aquel tránsito en el que en la ciudad sabe por fin quién es. Entonces la interrogante se resuelve, aunque irremediabilmente haya tenido el mismo destino que Juan Garay: la muerte. Ángel Rama pudiese explicarlo en el capítulo “la ciudad ordenada” en el que a fin de cuentas la forma de la ciudad se explica con firmeza desde la historia, ya que advierte que desde la época de la conquista los españoles vieron la oportunidad de crear una sociedad y una cultura meramente nuevas, en donde la organización correspondía a una mejora de lo que conocían en Europa. Es desde entonces que la ideología de organización se sostuvo en los tres poderes máximos: “la Iglesia, el Ejército, la

Administración”. Y esto, sin despegar la mirada crítica a *La ciudad y el viento*, se respeta en la novela: los tres poderes absolutos están por encima *de los otros*, de aquellos que promueven esos cimientos: “El sueño de un orden servía para perpetuar el poder y para conservar la estructura socio-económica y cultural que ese poder garantizaba”¹⁷². Así, pues, la ciudad fue la demostración primera de la civilización, oponiéndose a la barbarie en la que se hallaba el campo. Esto, cuenta Rama, se lograba a la imposición de normas en el territorio, “la primera de ella, en el obsesivo pensamiento sarmientino, era la educación letrada”¹⁷³. No obstante, si requerimos asistir a la hegemonía de los tres poderes, para ese entonces las ciudades debían “evangelizar” (espíritu religioso) y después “educar” (laico y agnóstico) en un abismo espacial y sociocultural, es decir, la transculturación se vio a flote y dirigida por una experiencia europea¹⁷⁴.

En consiguiente y saltando varios receptáculos para enfocarnos a la temática citadina, el triunfo de la ciudad es una medida esencial urbana y signo de intelectualidad, progreso y nuevas oportunidades¹⁷⁵. Es lógico pensar de la oposición histórica entre el campo y la ciudad, misma parte de la que se habla en la obra de Castro. Es entonces que la ciudad de la poeta es la mera representación de una destrucción no sólo de la construcción física o la forma, también de la propia Historia. Hablamos en un sentido simbólico al referir esta destrucción, pues la ciudad está presente, pero inevitablemente vemos la negativa del progreso, mientras que en el campo, si bien no es el progreso mismo, es signo de permanencia y pervivencia frente a las nulas oportunidades de descubrir una identidad, esto es, la ciudad es muerte y el campo no es vida, sólo es supervivencia:

En aquellas ciudades donde el progreso económico había distendido a la sociedad, acrecentado el número potencial de consumidores, proveyéndolos de recursos suficientes, se presenciaría una sostenida actividad intelectual para proveer a ese público de ideas y de objetos culturales, desarrollando mensajes educativos que no sólo no pasaban por los órganos del poder sino que se enfrentaban a ellos¹⁷⁶.

¹⁷² Ángel Rama, *La ciudad letrada*, 1998, Arca, Montevideo, p. 23.

¹⁷³ Rama, *ibíd*, p. 27.

¹⁷⁴ *Ídem*.

¹⁷⁵ Rama, *ibíd*, p. 37.

¹⁷⁶ Rama, *ibíd*, p. 114.

A fin de cuentas, la ciudad y el campo que nos presenta Dolores Castro tienen funciones que contraponen sus principios fundadores, como lo explica Ángel Rama, Rosalba Campra o Boris Muñoz y que irremediablemente dictan que hubo múltiples fracturas no sólo en la noción de lo urbano, del progreso y de las oportunidades, también en el traslado y póstumo abandono del campo hacia las grandes ciudades. En la misma visión de la novela el campo tenía una postura negativa, quizás explicado desde la Historia, como lo hemos visto: el campo no proporcionaba nada a la ciudad, precisamente por el movimiento que la gente hacía con tal de ver esa promesa, que a final del día podríamos delinearla con tintes de una identidad sabida, comprendida y vivida.

2.2.2 El viento como personaje

La obra de Dolores Castro se inunda por su menester en la poesía, y es en ella en la que se encuentran diversos recursos e ideas de las que la poeta estaba influenciada en su proceso creativo. De ahí que varias de estas abstracciones se centren en el valor humano y la naturaleza principalmente: los componentes que tienen que ver con ella, tales como los cuatro elementos. A partir de este hallazgo evidente en su obra podemos afirmar que el viento y el aire están presentes constantemente como una forma de realzar la relevancia de su existencia por sí misma y sus distintas transformaciones con la identidad humanizable. No es distinta su aparición en la novela de Castro, pues a pesar de que suceden con determinados fines, el poder que cobra en la narrativa lo refieren ya como un personaje que actúa, que no tiene la necesidad —ni puede poseer capacidad para ello— de pensar y, por ende, adquirir juicios de valor para actuar. Su acción es efímera y arrasadora.

El aire y el viento son, como ya se comentó, un eje constante en la obra poética de Dolores Castro. Los distintos títulos en los que se abordan viajan a *El corazón transfigurado* (1949): “He quedado tan pobre como el viento /que toma y lleva y abandona todo, /he quedado tan pobre como el eco /bajo los cuatro muros apagado”; *Siete poemas* (1952), “poema IV”: “Te daré lo que tengo: /este poco de viento /que escapa entre mis dedos /que es el dulce dolor de estar viviendo”; *Cantares de vela* (1960): “Pero acá, donde velo, /¡ah, cómo pasa el viento, /como siega y arrasa /mientras tiembla mi voluntad /y se levanta!”; *Soles* (1977), “Somos”: “Somos el accidente: /el equilibrio /de una garza en el viento. /Somos el

viento”; entre muchos otros nombres. Estas significaciones realzan el valor del viento para el sujeto poético, así como para Dolores Castro como narradora de su primer protagonista: el viento.

El aire y el viento lo vislumbramos desde el título, *La ciudad y el viento*. En ese punto inicial el lector se encuentra con ambos interrogatorios de sustantivos que se exponen en toda la novela. Es importante mencionar la presencia de principio a fin de ambos, pues reconocemos su construcción, no sólo como espacios o entidades abstractas, también como personajes que representan un detonante indeterminado y que precisamente se diferencian con la concepción de actante que se maneja para las demás figuras presentadas en la historia. Resulta imprescindible tener en cuenta el uso no indistinto entre los términos aire y viento, pues si bien pueden parecer elementos de una sola categoría de análisis, es erróneo identificarlos desde ese punto en concreto. Por ello, adjudicamos teóricamente que el aire es un “gas que constituye la atmósfera terrestre, formado principalmente de oxígeno y nitrógeno, y con otros componentes como el dióxido de carbono y el vapor de agua”¹⁷⁷; en otra acepción como la “ semejanza, apariencia, aspecto o estilo de alguien”¹⁷⁸. Aunque también son comprendidos desde su explicación con la Física. A primera instancia se muestra que “el viento es el aire en movimiento y el aire es una mezcla de gases”¹⁷⁹ (los que mencionamos anteriormente), es decir, el aire es meramente estático, pero cuando éste adquiere movimiento su denominación cambia a la de viento. En este sentido se comprende la diferencia de significados entre uno y otro, y se recalca el punto de convergencia entre ambas acepciones.

Ahora bien, dentro de la novela se nota la propia percepción de estos elementos, viento y aire, en los personajes e incluso en el sentido mismo de sus apariciones. El aire tiene dos interpretaciones: entendido como un elemento plegado y transparente que rodea al personaje; y como una apariencia o aspecto de alguien. Así, podemos leer el primer significado en las siguientes citas: “Creo que el aire trae ahora más lejanos olores” (p. 18), y

¹⁷⁷ Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 23.a ed., (versión 23.6 en línea): <https://dle.rae.es>, consultado el 23 de octubre de 2023.

¹⁷⁸ *Ídem*.

¹⁷⁹ Ana María Jaramillo, “¿Por qué el viento me toca, pero no lo veo?”, Universidad EAFIT, en línea: <https://www.eafit.edu.co/ninos/reddelaspreguntas/Paginas/por-que-el-viento-me-toca-pero-no-lo-veo.aspx#:~:text=El%20viento%20es%20aire%20en,y%20menos%20densa%20del%20planeta>, consultado el 24 de octubre de 2023.

“¡Por días y días tendría que huir de la luz y el aire como de las contaminaciones!” (p. 23). Sobre esta lectura podremos confirmar que este elemento está siempre presente a lo largo de la novela, pues existe, aunque no se vea: esos gases de los que se forma la atmósfera. El segundo sentido cabría leerlo dentro como una significación doble, es decir, en una acepción simbólica y en última estancia poética: “Dominaban las mujeres de baja estatura, con un aire culpable de haber perdido el rebozo en alguna parte” (p. 56); “¡Ese fulano con aires de cura!” (p. 79); y “No me lo diga con ese aire de complicidad” (p. 82). Ciertamente se puede leer la culpabilidad, el ser cura o la complicidad solamente utilizando esas palabras.

En esta lógica el aire es inevitable para los personajes porque sencillamente existe, por ende, otorgándoles a las palabras la adición “aire de” se da por sentado que la culpabilidad, el ser cura y la complicidad se pueden aprender o adquirir individualmente por determinada vocación o vergüenza de salirse de la norma. Esto lo podemos explicar yéndonos a los tres ejemplos que colocamos anteriormente y su contexto: si las mujeres jóvenes bailan con determinada culpa, se entiende, y de hecho lo comenta el narrador, que el Independiente es un club al que acuden todos a escondidas de los padres, hermanos, novias, etcétera. Los lugares y ciertos comportamientos son más estrictos, en la mayoría de casos, para las mujeres.

Este hecho se sobreentiende en la novela porque el narrador recalca la “pérdida del rebozo” por parte de las mujeres. Por otro lado, el ser cura, que prácticamente no lo era Juan Garay, apela al comportamiento religioso que siempre aportaba el personaje. El “aire de cura” refiere precisamente al aferrarse a ideales y tener el comportamiento de “cura” fuera de los lugares establecidos para ello, además de defender su religión como un acto de amor, respeto y fidelidad a sus creencias. La complicidad, en el último ejemplo, y el recalcar al “aire” en esa frase, se traduce que aquel gas imperceptible conlleva implícitamente acuerdos que se propagan ineludiblemente, como aquel virus que se adhiere.

En cuanto al viento, tiene la connotación del movimiento continuo, y que, por supuesto, conlleva varias formas de representar simbólicamente la rapidez (y con ello la violencia), traer recuerdos a la memoria, ahogar las palabras de los personajes por la fuerza que lleva en sí mismo, el arrasarlo con todo, e identificarlo católicamente como “la cola del diablo” (p. 50) debido a la intromisión del viento en las casas, las calles, y, en general, en todos los lugares en los que los personajes se encuentren realizando determinada actividad: “En el viento le llegaban también otros recuerdos” (p. 22); “Le ahogaba el viento libre del

llano” (p. 22); “Corrían los rumores al parejo que los vientos” (p. 22); “El viento furioso ahogaba sus últimas palabras mientras Dolores lograba cerrar las maderas de su ventana” (p. 50). En general, se retoma la naturaleza del viento, su movimiento y la rapidez con la que se conduce, percibido como violento.

Habría lugar para convocar a un fenómeno similar al viento que sería el humo. En primer lugar, las diferencias serían bastante obvias, ya que el humo es perceptible por el olor y por su consistencia, no así el viento, que sólo lo puede ser por su rápido movimiento que golpea estrepitosamente. Es de recordar que en la novela el humo se menciona este factor como atrayente de recuerdos: Estela viaja lejos, en el recuerdo, cuando el humo brota a consecuencia de un fuego encendido en la cocina. No es en sí una diferencia especial entre uno y otro, pero se hace puntual en este apartado por la presencia similar que mantiene en la narrativa de Dolores Castro: mientras que el viento tiene distintas connotaciones, el humo aparece en determinados momentos y sólo con dos intenciones: la de representarlo como posterior a un fuego, literal o simbólico, y la de “hacer viajar” a algún personaje en el recuerdo mismo.

El viento es el elemento con mayor carga simbólica que a su vez ha sido argumentada desde la explicación de los cuatro elementos, pues el viento se ha representado innumerables veces como el movimiento, la fuerza y, en consecuencia, el daño que puede causar: y es entonces percibido como violento. Jean Chevalier (1906-1993) recopila en su *Diccionario de los símbolos* (1988) distintas acepciones de este elemento. Chevalier menciona algunas otras tradiciones, pero recuperamos aquí las que resuenan con la visión que encaja para *La ciudad y el viento*. Con estas percepciones podremos realizar distintas conclusiones: el viento es ubicado entre el cielo y la tierra, esto es, un lugar intermedio; es un regulador de equilibrio de asuntos cósmicos y morales; es una corriente área meramente transparente que penetra, rompe y purifica.

No obstante, Chevalier realiza acercamientos en los que designan al viento como “símbolo de vanidad, de inestabilidad y de inconstancia; una fuerza elemental, que pertenece a los Titanes: basta con citar a la vez su violencia y su obcecación”¹⁸⁰. A partir de esta concepción, la presencia del viento se asegura como la manifestación de un poder no humano, pues, como ya se comentó en líneas anteriores, el viento es invisible al ojo humano, pero

¹⁸⁰ *Ídem.*

perceptible en su movimiento¹⁸¹: “el viento es sinónimo del soplo, y, en consecuencia, del Espíritu, del influjo espiritual de origen celeste. Por esta razón en los salmos, como en el Corán, los vientos aparecen como mensajeros divinos, y equivalen a los ángeles”¹⁸². Incluso, lo retomaría con una mirada específica en las tradiciones bíblicas como el soplo de Dios: “son también instrumentos del poderío divino. Vivifican, castigan o enseñan; son signos, como los ángeles, portadores de mensajes. Son una manifestación de un ser divino, que quiere comunicar sus emociones, de la dulzura más tierna a la cólera más tempestuosa”¹⁸³.

El viento es uno de los dos protagonistas en la novela, pues la aparición constante empuja la acción principal de la obra, aunque este conflicto pertenece a un tópico profundo: el movimiento del viento tiene distintas interpretaciones. Éste se hace presente en todo lugar y momento de la historia, y en cada una de estas apariciones refiere al viento con variadas formas de identificarlo: puede presentarse como un declive, causa o consecuencia de una situación determinada con la condición de que la focalización esté en algún personaje, pues ambos confluyen para brindarle un sentido a esa presencia que adquiere el viento. Ahora bien, este elemento, el viento, representa *a priori* a la naturaleza, a la fuerza que lleva consigo y que arrasa con todo sin importarle nada (como un Dios bueno o un Dios malo en ámbitos religiosos), y también cabe lugar para representar al recuerdo con la misma fuerza ejercida. Así, pues, tendremos que el viento propaga el fuego con ese movimiento del aire cuando se trata de retomar lo natural; divulga los rumores, en términos de comunicación; y trasciende a los recuerdos, teniendo en cuenta el tiempo.

Podemos concluir que el viento es lo que pasa y lo que arrasa con todo, ese elemento encarnado personaje que no podemos atrapar, controlar ni detener porque es meramente inevitable. En este sentido, está presente sin ser visto, pero modificando continuamente la conducta del otro. No posee ningún tipo de carga ideológica, y por acentuar la transformación de esa —a través de la violencia en su movimiento o en el mismo recuerdo que trae— no es

¹⁸¹ El autor, Chevalier, abarca la percepción del viento en distintas tradiciones, ya que se vuelve relevante: por ejemplo en la hindú, donde el viento (Vayu) es “el soberano del ámbito sutil, intermediario entre cielo y tierra”; en China, por otra parte, el viento es asociado al agua y sirve “para designar el arte de la geomancia (Feng-shui), es decir, el estudio de las corrientes aéreas, asociado al de las corrientes acuáticas en un sitio determinado”; en las tradiciones avésticas de la Persia antigua “el viento desempeña el papel de soporte del mundo y de regulador de los equilibrios cósmicos y morales”; y en las tradiciones islámicas “el viento está encargado de contener las aguas; su creación, aire y nube, de alas innumerables, le confiere igualmente una función de soporte”, Chevalier, p. 1070.

¹⁸² *Ídem*.

¹⁸³ Chevalier, *ibíd*, p. 1071.

—ni puede ser— encarcelado, fusilado o criticado: el viento es un personaje libre, casi fantasma, que actúa sin prejuicios y es totalmente parejo en esa manera de proceder.

2.3 La conformación del personaje: la individualidad antes que la colectividad

La forma de conceptualizar al personaje se delimitó como aquel que representa valores humanos, portador de discursos y transmisor de significaciones, obviamente diferenciándolos de los actantes metafóricos presentes en *La ciudad y el viento*; también se analizó desde un aspecto general la importancia en su presencia, así como los rasgos y caracteres adheridos que se detectaron a priori. No obstante, en esta sección resulta indispensable enmarcar otros aspectos, tales como el nombre y los atributos, un retrato que no se reduce a la construcción física de los personajes, y el entorno en el que se desenvuelven. Esta lista de elementos que se han enumerado hasta ahora tendrán una gran valía en función del análisis del discurso que se busca comprender como parte de la crítica a los rasgos de identidad, lo católico y lo político planteados en la novela. Cabe destacar que resulta indispensable la delimitación de los elementos planteados para enmarcar y sobre todo comprender desde qué ángulo están presentes cada personaje, así como su particular visión del mundo.

Para poder hablar de los actantes tendríamos que enfocarnos en la individualidad que poseen, ya que, independientemente de que formen parte de determinada colectividad —y que éste tenga tintes ideológicos, preferencias culturales, etcétera—, finalmente se distinguen por otros factores. Uno de ellos tendría lugar en la identidad que se devela en la existencia de quien actúa, considerando su entorno absoluto. No así, los personajes de Dolores Castro deambulan sobre una ciudad que se presume destruida y que paradójicamente se actúa sobre ella, pues a estos seres les importa algo más que vivir entre ruinas: su entorno, su eje de pensamiento, sus convicciones, el exigir por un respeto a sus costumbres y tradiciones, que parece ser que es lo único que les queda o les interesa, pero que se debe considerar la unicidad, esto es, de dónde viene y dónde se encuentra en el presente.

En este sentido, la identidad en general se conoce como un conjunto de rasgos de una persona que la diferencian de otras: resulta ser, entonces, la expresión de la individualidad y

de su permanencia en el mundo. En cuanto a la identidad hallada en el personaje está ligada igualmente con la existencia propia del actante, así como las relaciones que entabla con el otro. Todos los personajes que se analizarán en el presente trabajo van configurándose y, por ende, reconociéndose como unidades distintas: la figura del personaje, en términos de individualidad, se agrega a los otros elementos que los componen, ya que “están histórica y socialmente situados, lo que hace que se configuren en el marco de ciertas valoraciones en este sentido, pero también son personajes que sienten, se emocionan, reaccionan a partir de su individualidad y sobre todo de las relaciones que establecen con otros personajes”¹⁸⁴.

Los actantes contemplados de la novela de Dolores Castro están envueltos en el mismo entorno, pero cumplen con perspectivas individuales, que a su vez responden a ese entorno y a su mera individualidad de comprensión del mundo, específicamente de los acontecimientos que suceden a lo largo de la trama. Es importante advertir al lector que de cada actante se profundizará en los aspectos del nombre, retrato y entorno que moldearán precisamente el tópico de identidad en su forma base, es decir, de la individualidad evidente y profunda que se encuentran en cada uno de los personajes. Comenzando por vislumbrar la construcción y descripción del personaje en el relato, es de vital importancia retomar el énfasis que Aristóteles ponía en el carácter, y que con base en aquella concepción Chatman realizaba el valor del rasgo, ambos propios del personaje. Éstos finalmente formarán parte de la concepción del personaje. Así, la identidad del personaje se mueve a través de su significado: un valor que va adquiriendo por su constancia, importancia y relación con otros personajes, esto es, una transformación producto de alguna de las anteriores mencionadas.

Es cierto que no todos los actantes tienen una transformación, por lo que analizaremos concretamente a cada uno de los mencionados de *La ciudad y el viento*, mismos que serán retomados en el capítulo tres.

2.3.1 El nombre: la identificación del personaje

La primera parte de identificación del personaje tendría lugar con el nombre o el atributo que se le otorga al ser que actúa. Estos términos están ligados a identificar a uno de otro y, por

¹⁸⁴ Angélica Tórn timer, *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*, 2011, p. 94.

ende, a construir su individualidad en primera instancia. En este sentido el nombre es el punto central del rango semántico, pues es a través de éste que se leen los actos y el reconocimiento del personaje en su transformación, acentuación o en su estabilidad a lo largo del relato.

El nombre tiene un amplio campo de posibilidades: con tendencia histórica como el Zar Nicolás, Napoleón o Maximiliano; personajes cuya carga denominativa es temática, como la emperatriz o la princesa; actantes que cubren una idea y que están compuestos como personajes alegóricos, como la ambición o la lujuria; actantes mitológicos, como Lilith, Helena o Amonet; seres creados para compensar los aspectos sociales, en los que cabría el bufón o el pícaro; etcétera. Lo cierto es que los personajes están conformados para cumplir una función que varía con la historia en la que estén presentes: no es lo mismo revivir a Napoleón, que crear a un ser con el síndrome de Napoleón; o inventar a un ser en el que sus pensamientos y acciones confieran a un personaje ambicioso. En los tres ejemplos se cumplen ideas que difieren completamente, pero que de alguna manera convergen.

Si tenemos a un personaje con una denominación referencial, su estructura y su historia ya está asentada, o dada por hecho. A este proceso Greimas lo denomina “actorialización” y Hamon “personajes aprendidos”. Greimas, por un lado, afirma que su trance está resuelto: “permite un anclaje histórico que tiene por objeto constituir el simulacro de un referente externo y de producir el efecto de sentido ‘realidad’”¹⁸⁵, por consiguiente, el foco temático estaría limitado a distinguir su transformación o transgresión a la idea “original”. Hamon, por otro lado, afirma que estos personajes aprendidos deben ser reconocidos para crear un conocimiento nuevo a partir de los antecedentes existentes. Si leemos al Fausto de Goethe, tendremos una idea para leer el de Marlowe, el de Thomas Mann o el de Salvador Novo (que incluso es el menos conocido por la temática que aborda)¹⁸⁶. A pesar de que las cuatro obras son totalmente diferentes, aciertan en el Fausto como el personaje referente.

Barthes, en su idea del signo, compara este elemento con el nombre para ratificar la importancia que cubre la denominación: “el Nombre es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir”¹⁸⁷ y que, por

¹⁸⁵ Algirdas Julien Greimas, *Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Gredos, 1979, p. 156.

¹⁸⁶ Es un personaje de sexo masculino que le pide ayuda a un demonio para conquistar a un hombre.

¹⁸⁷ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976, 2da ed. pp. 171-190.

ende, el nombre sería uno de los primeros aspectos a tener en cuenta para hablar de individualidad, ya que, junto al retrato único, las ambiciones y el entorno —producto de vivencias, expectativas y de la propia personalidad— conforman a un individuo con una identidad precisa que lo diferenciarían del colectivo, aún si se comparte el mismo entorno.

Es así que la identidad debe mantenerse con la estabilidad y frecuencia del nombre del actante para que se le dote de legibilidad y, hasta cierto punto, de coherencia, con la finalidad última de que sea recordado y tomado en cuenta para la cosmovisión de su transformación: su individualidad e identidad se funden en el conjunto de rasgos pertinentes que distinguen su hacer y su ser de los de otros¹⁸⁸, independientemente de que sea una misma ideología, se distinguen por sus discursos, por su ser meramente individual. Esta es su complejidad: el conjunto de rasgos, caracteres que conforman el ser, y un discurso que los provoca a actuar.

También es posible que el nombre propio adquiera, por intertextualidad o por un referente histórico, un contexto significativo del personaje del que se habla. Ciertamente, no todos los actantes que se estudiarán en el capítulo tres tendrán una relevancia en su forma de llamarse, quizás la tendrán en otro sentido. Con esto delimitamos el aspecto del nombre en los personajes de Don Alberto, Estela, Dolores Llamas, Jesusita, Cuitláhuac y Neftalí, ya que por aspectos como el prefijo “Don”, los apellidos compuestos, los referentes a otras obras, o por identificar la presencia acentuada de la simbología se analizan desde este elemento.

De Don Alberto García de Alba el tema del nombre no se puede expandir a la construcción simbólica, lo interesante se encuentra en el prefijo del nombre y el apellido compuesto. “Don” se ha utilizado como representación de respeto hacia una persona de edad mayor. En este prefijo cabe mencionar que es probablemente la forma de diferenciar a otro actante del mismo nombre (el hijo de Don Alberto), ya que, interpretándolo como el desdoblamiento del personaje o, dentro de la transtextualidad, la respuesta se encontraría en una reencarnación del personaje en el hijo mismo, Alberto García. Curiosamente, ambas visiones se complementan de alguna manera, pues mientras que el discurso del personaje de Alberto (hijo) se ciñe como pesimista, el padre, Don Alberto, aún en su lecho de muerte, se sintió victorioso. Ahora bien, en cuanto al apellido compuesto “De Alba” en esa época era considerado de “alta alcurnia”, es decir, de una familia con bienes de valor económico

¹⁸⁸ Greimas, *ibíd.*

superior a la mayoría, y que incluso en la misma novela se retoma las clases sociales en un tiempo pasado con las edificaciones de las viviendas. Por lo tanto, la mención de un personaje con apellido compuesto no era común y se utiliza en el texto de Dolores Castro como un parteaguas para acentuar que quien está muriendo fue importante: un ex general autodenominado como victorioso en sus batallas.

Por otro lado, encontramos a “Estela” en un primer momento condenada a señalarse en tres direcciones: “Señal o rastro de espuma y agua removida que deja tras sí una embarcación u otro cuerpo en movimiento; Rastro que deja en el aire un cuerpo en movimiento; Rastro o huella que deja algo que pasa”¹⁸⁹. En este momento inicial podemos interpretar a Estela en la novela como ese rastro de que hubo una existencia, una familia trágica de la que sólo quedó ella como sobreviviente.

En Dolores Llamas encontramos dos acepciones de inicio: “dolores” y “llamas”, en donde el primero funciona como nombre, y el segundo es el apellido de la actante. En este caso, “dolores” es aquel nombre que es en sí una forma de popular de nombrar y que quizás tenga sus orígenes como nombre en personajes de la Biblia, tales como “Nuestra Señora de los Dolores”. Sin embargo, “dolores” también es, por conceptualizar, la “sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior”¹⁹⁰ en el sentido físico, pero el “dolor” además representa un “sentimiento de pena y congoja”¹⁹¹. Así que simbólicamente Dolores Llamas podría recordar al personaje de la Biblia y adjuntar la representación del sentimiento de pena al mismo tiempo. En cuanto a “Llamas”, se intuye que si bien es el apellido de la personaje, también es objeto amplísimo de simbolización en varios sentidos.

Por generalizar en significados, sería una “masa gaseosa en combustión, que se eleva de los cuerpos que arden y despiden luz de vario color”¹⁹²; y, por supuesto, en un marco más abstracto tendría lugar como la “eficacia y fuerza de una pasión o deseo vehemente”¹⁹³. En ambos casos, coinciden la combustión en movimiento y la fuerza con que se hacen presentes. Dolores Llamas traería consigo una suerte de movimiento encendido por su posición ideológica y su propia visión del mundo para llevar a los personajes noticias con información de la cual no se detiene en analizar lo verídico. Esa simbolización de la llama opera y es

¹⁸⁹ *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.8 en línea].

¹⁹⁰ *Ídem*.

¹⁹¹ *Ídem*.

¹⁹² *Ídem*.

¹⁹³ *Ídem*.

consecuencia del fuego, otra vez simbólico, que es propio de la fuerza, la convicción y en gran parte de la ignorancia.

El personaje emblemático es Jesusita, de quien se presume tener reglas distintas de aparición y existencia respecto a los demás actantes, esto es, una composición que no respeta el mismo mundo físico de los otros personajes que actúan sobre él. Independientemente de la forma en la que se presenta, el nombre tiene una enorme carga simbólica que recaer en un actante de suma importancia en la Biblia, particularmente en el llamado Nuevo Testamento en el que aparece. Jesús es aquella figura representativa, por lo menos, de la religión católica.

Sin embargo, a pesar de que es trazado en obras pictóricas, se desconoce puntualmente la biografía completa, así como sus aspectos físicos: son pocos los documentos que pueden utilizarse como fuentes para un estudio histórico sobre Jesús. Lo que se lee en la Biblia es una manera de conocerlo y de relatar sus hazañas. Jesús, hombre habría que enfatizar, es el hijo elegido para prodigar la palabra de su padre, Dios, lo cual logra, pero al finalizar podemos entrever que Jesús fue, en estricto sentido, un medio para llevar un mensaje al mundo terrenal: existe un Dios que está por encima de los mortales. Asimismo, observamos el abandono y la lejanía que tiene Jesús de su padre al ser crucificado. Jesusita en torno a este sentido tiene algo en común con Jesús: aparece en todos lados donde es invocada, así como también es la personaje de la imaginación de Alberto, padre y de Alberto, hijo. Además, se debe mencionar, el contraste de género que hay entre Jesús y Jesusita es notable, y que para hacerlo más evidente se utiliza el nombre en diminutivo.

Cuitláhuac, que curiosamente se detecta primeramente con una distancia simbólica del área en el que se desenvuelve y representa, finalmente es parte de ese embrollo. Neftalí es aquel nombre del que los demás personajes le atribuyen como peculiar y “feo nombre”. Con procedencia bíblica en el que uno de los fundadores de las doce tribus lleva ese nombre. Interesantemente, Suárez, quien tiene la posición que alguna vez se presume que tuvo Don Alberto, no goza de un nombre: en la historia sólo se menciona su apellido. Esta forma de nombrar a una persona era propia de áreas rígidas que dejaba la disciplina que debían portar aquellos que tenían el rango de generales o soldados.

Los nombres de Manuel Berumen, Juan Garay y Carmen no exigen, en primer acercamiento, una búsqueda de simbología o interpretación, ya que se presumen como nombres comunes, propios de un civil. En esta línea el nombre propio es la forma más

inmediata de determinar a un ser y que representa “como una palabra vacía que identifica una unidad de construcción, el personaje, que irá disponiéndose de forma discontinua a lo largo del texto”¹⁹⁴. Sin embargo, los sentidos se pueden adquirir como parte de su expresión en las relaciones de intertextualidad o contexto social. A este punto podemos comprender que el nombre es un elemento que poco se distingue, pero que se encuentra cargado de una red de significaciones interesantes, que puede o no contribuir a las distintas interpretaciones de un texto literario. Incluso, los nombres que hacen referencia a otras obras pueden adherirse a un posible resultado de adecuación, transformación o ruptura al de la fuente original. Mismo ejemplo que se encuentra en *La ciudad y el viento* que estaría enlazado con personajes y hechos emblemáticos de la Biblia.

En las variadas formas de presentación de un personaje los que se aplica a los actantes de la obra de Dolores Castro se reduce a que el texto sigue una retórica “realista”¹⁹⁵, es decir, un mundo ficcional, verosímil, que construye al personaje como verdadero y humano. La evidencia se encuentra desde los hechos literarios están basados en los hechos históricos, además de la simbolización de los nombres y el continuo diálogo con algunos aspectos de la Biblia.

El nombre, según Yuri Lotman (1922-1993), tiene acumuladas varias significaciones por lo que se convierte en el signo entrelazado con la realidad “los nombres propios [son] (indiscutiblemente, el signo más enganchado a la realidad)”¹⁹⁶, y es de tal modo que los nombres otorgan y llevan consigo vivencias, experiencias, creencias; reivindica o supera alguna situación determinada; propias historias, ecos de un pasado y confrontaciones de visiones del mundo porque finalmente se adhieren a un individuo.

En este tenor, el nombre se encuentra entre lo individual y lo colectivo: se ciñe como signo del cual un individuo se incorpora al espacio colectivo, con el entorno en el que se desenvuelva, conozca o se limite —con ello aspectos políticos, prácticas o demandas sociales, aperturas culturales, etcétera— que son partícipes en la conformación de la identidad. En literatura sucede exactamente lo mismo: el nombre es uno de los primeros

¹⁹⁴ Pimentel, *ibíd.*

¹⁹⁵ También se encuentra la que sigue una retórica “imaginativa” (mundo ficcional no verosímil) y no pretende conseguir un efecto inmediato de realidad, ya que no busca el contraste de su verificación o falsificación, sino que instituye una lógica particular del mundo ficticio que postula.

¹⁹⁶ Lotman, Iuri M., *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, [Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro], Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 37.

signos visibles al lector para que éste pueda comprender la unicidad que se le otorga a un determinado personaje. Con ello, esa individualidad e identidad que poseen tienen distintas funciones dependiendo de la historia. Don Alberto logra hacer una apertura con información tanto de su familia, como de los demás personajes que habitan en la ciudad. Así es que el lector se entera de los lazos entre actantes, así como los ejes discursivos y generales que se manejarán en toda la novela. Este suceso lo confirma en las últimas conversaciones que mantiene con Estela y con Dolores Llamas. Distinguimos así a los sujetos que forman parte de una comunidad. Se resalta el cambio de lo individual a lo social y viceversa, aunado a este movimiento a otros factores que recaen nuevamente en la particularidad: es desde una visión única que se actúa frente al mismo suceso, eje ideológico y entorno, esto es, un cúmulo de valoraciones que moldean significados.

El nombre propio o el atributo posiblemente adquiriera, por intertextualidad o por un referente histórico, un contexto significativo del personaje mismo. El ejemplo mismo de *La ciudad y el viento* estaría enlazado con personajes de la Biblia, tales como María, Neftalí o Jesusita, mismos que se adhieren a un posible resultado de adecuación, transformación o ruptura al de la fuente original. Este encuadre está asignado en el apartado de “Intertextualidad” que se manejó en este trabajo.

2.3.2 El retrato. La representación del personaje

Cuando hablamos de retrato nos referimos a todos los detalles acerca del personaje que se narran dentro de la novela: aspectos físicos, morales y sus visiones particulares que se encuentran relacionadas con el entorno que moldea, delimita y condiciona a todos los actantes; prácticamente un “retrato hablado” del cual se obtendrá información a través del mismo personaje, de otros e incluso del narrador mismo, y todos estos canales serán igual de válidos. Sin embargo, también se debe considerar la perspectiva de quien describe a determinado actante, esto es, la atención para comprender un punto de vista¹⁹⁷ a un sujeto u objeto, así como la propia construcción de ese eje óptico. Además, dependiendo el canal por

¹⁹⁷ Conlleva una postura ideológica que se une posiblemente a otras, pero de las cuales se debe recordar en todo momento que son visiones particulares.

el cual se conozca la información proporcionada, estaríamos frente a un cierto grado de confiabilidad.

Dado que al personaje en este proyecto lo distinguimos como aquel representante de los valores humanos, personificamos así los atributos, defectos, imagen física, detalles morales y ambiciones socioculturales con una valía en ese mismo nivel humano. Con esto nos referimos a que un personaje puede ser bueno o malo, audaz o cobarde, alto, robusto, ambicioso o desdeñoso, etcétera, y que son elementos con posibilidades de existencia en una persona de carne y hueso. Dentro de la alusión a las características físicas, de las que nos valdremos como primer punto del apartado, encontramos que esas descripciones se presentan con un cierto orden lógico—lingüístico:

primero describirá su aspecto físico en lo general —altura, complexión o color de piel—, luego en particular —rasgos faciales, corporales y vestimentarios, entre otros—. Procederá también de acuerdo con modelos de espacialidad familiares. Si la descripción cubre todo el cuerpo, irá de la cabeza a los pies; si es del rostro, tal vez parta de la cabellera que lo enmarca a las facciones, que a su vez serán descritas en un cierto orden (los ojos primero —color, tamaño, forma, relación con cejas y pestañas—, luego la nariz, y así sucesivamente)¹⁹⁸.

En ese tenor se vislumbra que una parte del “retrato moral” ya está dado, precisamente a partir de la construcción del “retrato físico” del actante¹⁹⁹: la imagen física del personaje deriva inevitablemente un acercamiento a la imagen moral del mismo, ya que la percepción autónoma de sí mismo se refleja en el constructo externo, es decir, lo interior procede a lo exterior, no obstante, este proceso no lo visualiza el “otro”, por ende, este análisis comenzó desde lo visible para los otros.

Ahora bien, hemos de objetar la importancia del orden, ya que un retrato “hablado” se construye de tal manera que los elementos que se enumeran concuerden con la parte general de lo que se está detallando. Cuando realizamos una suerte de retrato de un personaje a partir de un texto literario ocurre exactamente lo mismo, ya que las partes particulares deben

¹⁹⁸ Pimentel, *ibíd.*, p. 71.

¹⁹⁹ Pimentel, *ibíd.*, p. 75.

corresponder a la general. Esto con la finalidad última de que exista coherencia y posterior comprensión en las descripciones, y que no se presenten como elementos aislados e incomprensibles. Estos elementos externos se visualizan en *La ciudad y el viento*, y mantienen diversas funciones, pero no todos los personajes que se analizan en el presente trabajo se describen físicamente: Estela, Cuitláhuac, Neftalí, Suárez, Juan Garay y Carmen son personajes de los cuales nos interesan otros elementos, como la posición ideológica que representan sus acciones, la determinación a la pugna que se confronta todos los actantes, así como el tipo de relación que conllevan entre sí y la funcionalidad que conservan en sus discursos variados.

En cuanto a Don Alberto, se asume inmediatamente la vejez porque se encuentra en el lecho de muerte: hace un recuento de sus acciones y de su familia. Además, con la frase “como hombre que es uno” (p. 12) se adhieren dos interpretaciones: o reafirma la hombría (muy importante para la distinción de género en el sentido de los conflictos bélicos y la relación con mujeres que fungen como “amantes”); o puede referirse a la ratificación del ser hombre, es decir, ser mortal, y encontrarse en un plano terrenal donde no cabe la divinidad. En la perspectiva de Dolores Llamas Don Alberto es un pecador; con la aparición de Jesusita él se coloca como un personaje de actitud dominante; para Alberto fue un padre exigente, al que todos respetaban por el miedo que les producía su presencia. Finalmente, Don Alberto apertura el discurso que se maneja en toda la novela y la narración trata de ser fiel al mostrar los aspectos negativos que empañan los atributos del personaje.

Alberto, hijo, es quizás el ejemplo de representación del sentir humano, de las múltiples preguntas y de la pérdida de identidad. Desconocemos a lo largo de la narración una edad precisa, así como su aspecto físico, pero importa su traslado de la ciudad al campo y viceversa, además de la carga simbólica, sus acciones pasivas en discordancia con su pensamiento, y el discurso resultado de la mezcla de los anteriores elementos mencionados.

De Dolores Llamas se puede objetar variados puntos: debemos tener en cuenta la edad que no se dice explícitamente, pero se entiende que tiene una edad adulta considerable por el trato y menciones de los demás personajes sobre ella. Así mismo, así como de su propia descripción al tener en cuenta la vivencia que tuvo en la Revolución misma (aquí habría que tomar en cuenta los hechos históricos de los que forman parte como referente). Ciertamente, Dolores lo confirma en una descripción reducida: “Esta anciana soy yo. Este voluminoso,

imponente cuerpo de anciana, es el mío. Grande, feo, estorboso; y he de llevarlo de la mañana a la noche resoplando por esas calles de Dios” (p. 48). Luego, entonces, Dolores Llamas no parte de la nada, ella se mueve tras una experiencia previa de la batalla y sus múltiples consecuencias. Esta experiencia está “vestida” de temporalidad y de reflejo físico en Doña Dolores.

Manuel Berumen es aquel personaje del que todos tienen una perspectiva que se problematiza en tres direcciones: miedo y terror por parte de Teresa, Estela y Consolación; un buen católico, según Doña Dolores y Gloria; un hombre “bueno para nada” en opinión de Don Pascual Lara; incluso el mismo narrador omnisciente lo presenta como un hombre corpulento, además de puntualizar directamente la edad de treinta años y, como especie de burla objetiva que le temblaba al pasar cerca de una figura de San Francisco, misma aseveración que es confirmada con las escenas dentro del convento (p. 34).

Por otro lado, de Jesusita sólo sabremos de ella por dos canales: Don Alberto y Alberto hijo. Sin embargo, Don Alberto la introduce en un espacio temporal presente y Alberto hijo la describe como la recuerda en momentos pasados. La diferencia es abismal no sólo porque existe una lejanía temporal, también porque en la descripción de Don Alberto Jesusita tiene una presencia en su composición que no corresponde al mismo plano que los demás personajes, e incluso del mismo Don Alberto: esta inferencia se resuelve con el tópico de la muerte cercana y los delirios que causa. Por el contrario, Alberto hijo la describe en función de lo que recuerda de su niñez como una “ladrona de padres”. Este recuerdo es propio de una actante que vivió en su mismo nivel de existencia, pero que a su presente, el de Alberto, ella no se encuentra: Jesusita está muerta inclusive desde antes que Don Alberto la mencionara. Uno se enfrenta a una imagen física no visible para los demás personajes, y el otro trae a su memoria momentos que se presumen como verdaderos, pero que forman parte de su pasado.

Para hablar de atributos tendríamos que tomar en cuenta que éstos están enfocados a la parte positiva del personaje. Esta visión está meramente condicionada a la construcción que tiene un actante sobre sí mismo y la expectativa que tienen los demás sobre él. Las cualidades de cada uno hacen alusión a la identidad del personaje en dos direcciones: “al tiempo que individualizan al personaje por medio de su oposición a los rasgos del resto de

personajes, justifican su comportamiento y las relaciones que establece con los otros”²⁰⁰. Es entonces que los actantes adquieren los atributos que guían sus funciones que son integrados evidentemente en el nivel discursivo: “la identificación también puede tener una causa ideológica, sobre todo cuando se tipifica al héroe, esto es, se invade el texto con los elementos ético-político-sociales de una sociedad dada, para reconstruir un modelo –o anti-modelo– de comportamiento”²⁰¹.

2.3.3 El entorno: hacia el contexto del personaje

Para comprender el ambiente en el que se desarrolla la historia recurrimos al entorno para poder delimitarlo. El entorno generalmente se conoce desde el inicio de alguna obra literaria y tiene relación con lo que rodea en sí a la trama: el espacio físico, el periodo en el que está enmarcada, los aspectos económicos, políticos y sociales, así como los puntos ideológicos que se manejan, contraponen o defienden; es en sí el conjunto de datos que se hallan alrededor de la trama.

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje²⁰².

En *La ciudad y el viento* los personajes mantienen un mismo entorno en cuanto al espacio, el tiempo y su composición; la variación radica en los tres ejes ideológicos defendidos por ciertos sectores o grupos. Ciertamente se debe tomar en cuenta que se tratan de individualidades, por lo que a partir de éstas se sostiene una forma de comprender al mundo: las circunstancias y medios conocidos por cada uno de los personajes. Sin embargo, el periodo de 1934, la pugna ideológica, así como la ciudad y el campo como espacios generales

²⁰⁰ Garrido Domínguez: 1993, 84-85

²⁰¹ Prada Oropeza, Renato (1978). “Personaje y atributos” en *CDigital de la Universidad Veracruzana*, disponible en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/5901/19781P25.pdf;jsessionid=C29C712125DC2474DC6E98C1AF6E8AA6?sequence=2>, consultado el 13 de noviembre de 2024.

²⁰² Pimentel, *ibid*, P. 79.

de la obra son aspectos que envuelven su valor temático en uno que alcanza la simbolización de una etapa histórica. Además, por la delimitación del entorno en la literatura podemos objetar que este aspecto presenta un destino posible del ser y del hacer del personaje, en cuestiones analíticas, una explicación de él: “el entorno puede “contarnos” la “heroicidad” de un personaje, al servirle de relieve o de contraste”²⁰³, ya que se considera que el entorno en el que se desarrolla el actante puede proyectar la interioridad del mismo, como también funge como “una forma indirecta de caracterizar al personaje, ya sea por reflejo, en una especie de repetición espacial de los rasgos físicos y morales del personaje, o bien por extensión complementaria”²⁰⁴.

Ahora bien, para analizar el entorno debemos tomar en cuenta dos aspectos más que tienen estrecha relación con la cuestión actual: el escenario y la atmósfera. En cuanto al primer término, Chatman se detiene a encasillar este concepto dentro de los ejes del personaje y la trama de la que es partícipe. Los personajes cohabitan y se mueven en “un espacio que existe de manera abstracta en el nivel narrativo profundo, es decir, anterior a cualquier tipo de materialización [...] el espacio sugerido por la imaginación”²⁰⁵. Así, el autor afirma que un escenario es igual a un “retrato pintado”, con una figura y un fondo, pues se puede distinguir a algún personaje del escenario de la historia²⁰⁶: “el escenario 'hace resaltar al personaje' en el sentido figurativo normal de la expresión; es el lugar y colección de objetos 'frente a los cuales' van apareciendo adecuadamente sus acciones y pasiones”²⁰⁷. Es así que se pueden distinguir las escenas de determinada historia con un acentuado ritmo para el avance de las acciones y de los posibles desarrollos de los personajes, ya que “una función del escenario normal y quizás principal es la de contribuir al tono de la narración”²⁰⁸.

Si nos detenemos a analizar la obra de Castro por escenas podremos corroborar que es compatible la lectura de esta manera, ya que cada escena conlleva un ritmo que a su vez responde a la continuidad de los acontecimientos: así obtenemos una novela en la que los hechos van realizándose a la par de la lectura. En ese tenor el escenario es fusionado con la trama y el personaje, según Chatman recordando a Roland Barthes: “su razonamiento nos

²⁰³ *Ídem.*

²⁰⁴ Pimentel, *ibíd*, p. 82.

²⁰⁵ Chatman, p. 148.

²⁰⁶ Chatman, p. 154

²⁰⁷ *Ídem.*

²⁰⁸ Chatman, *ibid*, p. 151.

lleva otra vez a la verosimilitud [...] una clara distinción entre lo genuinamente real, el terreno de la Historia, y lo probable, lo verosímil, lo que parece real, el terreno de la Ficción”²⁰⁹, pues Barthes, desde la visión de Chatman, mantiene que dentro del escenario existen elementos que son reales y otros que forman parte de la misma simbología de la historia, pero que fusionados no sólo conforman la esencia del escenario, también lo vuelven más fructífero para el lector, pues existen en él elementos de la realidad del lector. Entonces, el escenario es el lugar físico también, pero formaría parte de la generalidad, es decir, el escenario es una particularidad que conforma el entorno en donde una escena se desarrolla. Eventualmente los ritmos de las escenas recaen en los personajes: son éstos quiénes terminada su acción, el narrador dirige la focalización en otra escena. Variados escenarios pueden coexistir en un mismo entorno.

Por otro lado, la atmósfera tiene relación directa con los personajes: es entonces que puede vincularse con el aspecto emocional con los actantes, e incluso con otros elementos de la escena, tales como la lluvia que figura en gran parte como aquel simbolismo de la tristeza o la melancolía. Es así como las descripciones en su mayoría son parte creativa de la atmósfera. Evidentemente que para que la atmósfera cumpla con su esencia debe referir la emoción del personaje hacia algún objeto dentro de la misma escena o significación próxima. ¿Cómo podemos tener certeza de que un ente es un personaje verdaderamente? Ya hemos expuesto la concepción de esta figura, inclusive fuera de los límites de representación de los rasgos humanos, es decir, a aquellos personajes alegóricos. No obstante, la identificación de esta categoría narrativa tiene relación directa no sólo a la forma de comprender al personaje, también a la particularidad que tienen dentro de una obra literaria específica, esto es, una composición individual. Los personajes de Dolores Castro deambulan sobre una ciudad que se presume destruida y que paradójicamente se actúa sobre ella, pues a estos seres les importa algo más que vivir entre ruinas: su entorno, su eje ideológico, sus convicciones: el exigir por un respeto a sus costumbres y tradiciones, que parece ser que es lo único que les queda, por ende, se manifiesta como la única razón para aferrarse a la vida, a la ciudad misma.

Los personajes con rasgos “humanizables” resultan relevantes en una sencilla —y complicada a la vez— línea temática: importa proveer al lector de elementos que induzcan que el personaje mantiene ciertos puntos que coinciden con él, puesto que la identificación

²⁰⁹ Chatman, *ibid*, p. 154.

como “individuo”, habitante de la ciudad, ciudadano, lo anexan inmediatamente a un sistema al que debe respetar y apegarse a él para no salirse de la norma. Esta afinidad tiene que ver con lo llamado “colectivo”, ya que es indispensable para las creencias hegemónicas o para el sistema político que detalla la ciudad como territorio y como perteneciente a ella (ciudadano, creyente, individuo, a fin de cuentas).

Que el personaje con rasgos humanizables, habitante de aquella ciudad que dota Dolores Castro, se lea ya sumergido no sólo a creencias hegemónicas, también al sistema político, y más a fondo todavía, a un sistema de normalización que lo dicta la propia sociedad en sus distintos contextos individualizados, es decir, un cúmulo de pensamientos y acontecimientos que sucedieron a cierto actante le vuelven un ser único, pero que además sea parte de un colectivo, sea cual sea, aprende el comportamiento, así como se adhiere una perspectiva del mundo y con ello una verdad que cree absoluta.

Sin más, el objetivo de este capítulo fue resaltar la figura individual del personaje con los rasgos que lo acompañan en su forma única de presentarse, puesto que la narración en *La ciudad y el viento* así lo muestra: ese sería el plano visible de la novela en el que los personajes se mueven por sus anhelos particulares más allá de lo colectivo. No obstante, como lo veremos en el capítulo tres, es innegable que estos personajes se muevan en uno de los dos grandes colectivos que luchan en aquella ciudad y que terminan por destruirlos a ellos mismos.

CAPÍTULO 3. El discurso literario de los personajes

Como observamos en el capítulo uno de este trabajo es fundamental reconocer el hecho histórico, pues el lector no sólo detecta el tiempo o la batalla, también el estado de los inmuebles, la posición económica, social y política. Esto lo podemos confirmar porque el narrador describe a una ciudad derrumbada, en ruinas, casi destruida, y esto lo relata primero, desde una distancia lejana, como si nos llevara desde las letras caminando por aquellas veredas para dar entrada a la ciudad, y después tener un enfoque cercano, como leemos toda la obra.

En el presente capítulo abordaremos el eje central de la novela: si bien luchan dos ideologías —que se explicarían con el conocimiento de la Guerra Cristera—, partiremos de la existencia de una creencia con carácter hegemónico (lo católico) en contraposición con su resistencia: estamos frente al problema de lo divino en el mundo terrenal, todo alrededor de la obra de Dolores Castro. Si bien en los capítulos anteriores nos centramos en lo meramente temático, es decir, el contexto histórico y bíblico, además de los aspectos importantes respecto a los personajes, a lo largo de este capítulo nos enfocaremos en el funcionamiento de dicha creencia hegemónica, ya que el discurso completo no sólo se encuentra en los tópicos tratados desde los actantes, también desde la forma de operar de los ejes que rescatan: lo católico en función de las necesidades de seres mortales frente a lo que la religión interpreta como exigencias divinas.

Ahora bien, lo terrenal frente a lo divino es sin duda un tema, aunque nos enfocaremos más en el funcionamiento de lo católico como una necesidad colectiva en la que uno de sus objetivos figura en que los individuos no se encuentran solos en el mundo terrenal. Así, de acuerdo con la narrativa de *La ciudad y el viento*, convendremos en la diferencia mínima que separa los términos religión, ideología y creencia hegemónica, puesto que a pesar de que cada lector tenga una perspectiva determinada, recordamos que estamos partiendo de una obra literaria y concluyendo de la misma ciertos elementos utilizados en su contexto real. La discusión inicial — religión, ideología y creencia hegemónica— valorará el aspecto material de las dos posiciones que luchan entre sí en búsqueda del dominio, al menos, de esa ciudad no nombrada, y el refugio que requieren los personajes para evadir, protegerse o excusarse de sus acciones físicas hacia los otros.

En este sentido convendremos en tres partes fundamentales de este apartado: la primera parte, tiene que ver con la comparación general de lo católico como religión en la forma de llevar a cabo sus rituales y enseñanzas morales; la segunda, con la configuración de esta creencia (posición, normas, elementos católicos) que la novela retoma; y tercera, la adquisición y representación de los personajes católicos en el contexto individual y colectivo en *La ciudad y el viento*. De esta manera, podremos desarrollar el ideal católico que manejan los personajes (pensar-actuar-conversar) y que se vincula no sólo con la exposición del quehacer católico, también con la estructura del discurso literario ya abordado en el capítulo uno de este trabajo. Añadiendo, por supuesto, que el ideal católico se transgrede por las diversas fracturas que provocan los mismos personajes en la necesidad de un equilibrio entre el contexto real, cercano a sí mismos, y de las normas sociales y morales que les complica apegarse totalmente a éstas.

3.1 Religión, ideología y creencia hegemónica

Optamos en este capítulo por utilizar el término “creencia hegemónica” para enfocarnos a los elementos católicos que existen dentro de *La ciudad y el viento*. Ciertamente se refiere la novela a una supuesta necesidad de defensa de una religión presuntamente amenazada con desaparecer. Pero si observamos los rasgos que existen dentro de la construcción de una ideología, así como la posición de la religión como creencia, hallaremos que estos conceptos se adaptan de acuerdo con sus definiciones, es decir, la práctica católica se ha considerado históricamente como una religión, que a su vez es utilizada en todos los ámbitos de la vida cotidiana, mantiene ciertos ritos y dicta leyes morales que fungen como enseñanza y moldean el comportamiento humano, no obstante, es una creencia que afirma una verdad dentro de un marco del monoteísmo, pero que es sin duda una forma más para explicar el mundo y la realidad misma. Asimismo, tiene determinado número de creyentes que vuelven a esta religión una creencia hegemónica dentro del contexto mexicano que es el que se maneja en la novela de Castro, y que rige lo considerado “normal” en una sociedad invadida por este conjunto de ideas.

En este tenor en los siguientes apartados abordaremos, primero, la forma en que la presencia de los motivos que asientan el catolicismo dictamina a los personajes en un sentido moral y que logra hacerlos funcionar no como individuos, sino como una colectividad que

“piensa de la misma manera” porque sostienen la misma creencia; segundo, se analizará en qué medida funciona el discurso de los personajes en la creencia hegemónica que se defiende y cómo se transgrede esas leyes morales porque no terminan por resolver la vida terrenal. Sería en una estricta diferencia entre los mandatos divinos frente a la realidad humana y, habría que especificar, de composición material.

3.1.1 Religión

La religión en términos generales es una forma de expresión que posee la ideología²¹⁰, pero que aquí la compararemos solamente con el funcionamiento, es decir, la manera en la que opera la religión mantiene cierta similitud con la de la ideología²¹¹, y se puede explicar quizás como la necesidad de acercar lo divino con lo terrenal a un plano material que sea de utilidad para el ser humano: “La carencia de dominio de las fuerzas humanas sobre las fuerzas naturales hizo que el hombre dominase por la imaginación a la naturaleza”²¹². La idiosincrasia del individuo busca comprender el mundo para saberse en él.

Ludovico Silva antepone la religión como una constante que existe a la par de las imposiciones de las clases sociales poderosas y la vil mercancía del dominio humano y material. Así, pues, mientras esto exista “siempre habrá terreno abonado para la actividad ideológica religiosa, porque habrá quienes deseen resarcirse de su miseria material acumulando riqueza celestial”²¹³, ya que el objetivo final es la compensación “en la imaginación y en la fantasía humanos la miseria material mediante una promesa de riqueza ultraterrestre”²¹⁴.

La concepción del término “religión” brinda un sistema complejo y cultural que histórica y socialmente se puede explicar con la aceptación de una teoría²¹⁵ que explica el

²¹⁰ Silva Ludovico, *Teoría y práctica de la ideología*, México, Editorial Nuestro tiempo, 1978, p. 56.

²¹¹ Ciertamente Ludovico Silva es un autor que afirma a la religión como ideología. Aunque existen apuntes filosóficos que sustenten *a priori* su sentencia, afirmamos que hay relativismo en su teoría y su propuesta es una fuente más para el presente trabajo en la medida que señala cierta similitud en ambos términos (religión e ideología),

²¹² *Ídem*.

²¹³ *Ídem*.

²¹⁴ Silva, *ibíd*, p. 57.

²¹⁵ Este término se utiliza como una propuesta para la interpretación de la realidad. Una teoría no en el aspecto científico, más bien en el dogmático no se requiere de un método científico, sino de una serie de ideas congruentes entre sí y de creyentes para otorgarle cierto grado de veracidad.

mundo, la realidad en que los creyentes se encuentran, y que dota al individuo de esperanza y de protección espiritual para su vida material. La religión es en sí un “conjunto de dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos, de veneración y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto”²¹⁶. Lo católico si bien se ha conocido como una religión, en *La ciudad y el viento* funciona de manera peculiar, puesto que nos adentramos inmediatamente en el término religión cuando la narración refiere a los elementos católicos. Sí, figura como una *religión*, pero en la novela —y a lo que concierne en el objetivo del presente capítulo— se maneja como una creencia normalizada en la que todo aquel que no se encuentre dentro del estándar —creer en, ser católico— es partidario gubernamental o es un hereje, en cualquiera de los dos casos será rechazado, aislado, perseguido e, incluso, asesinado. Este proceso es explicado por Garay y ejemplificado por otros personajes: cada uno de ellos representa una forma de aceptar, actuar y reaccionar ante ciertos acontecimientos, todo de acuerdo con el bando al que pertenecen.

Una de las razones por las que la religión católica se configura en los personajes con tanta devoción es porque muestra el contacto humano con lo que no lo es, “el más allá” por decirlo de alguna manera: lo que el humano no puede controlar, pero que brinda una interpretación del mundo. Comenzando por la creación de éste por una fuerza superior a la humanidad; y terminando con el sacrificio de un ente que vino a “salvar al mundo”.

La forma en la que opera esta religión tiene que ver con el sentimiento de pertenencia y de culto: el individuo tiene como centro a un ser divino que controla el mundo material, aunque paradójicamente también se siente con temor por este ser omnipotente y encuentra desahogo en la veneración principalmente. De esta manera, el individuo se inserta a una comunidad de creyentes, que al igual que comparten las ideas y los ritos en colectividad garantizan la comodidad del individuo a la pertenencia de un grupo y en corroborar que existe dentro de esa religión una verdad sobre el mundo. Según Silva, esta “ideología religiosa” desaparecería si no hubiese miseria terrestre que compensar²¹⁷.

²¹⁶ *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]

²¹⁷ Silva, *ibíd.*

3.1.2 Creencia hegemónica

De la religión católica a la que refiere la novela no se vislumbran procesos positivos que coadyuven interiormente a los personajes, incluso se leen los excesos de esta creencia hegemónica a forma de pensamiento, acción o conversación. La misa como acto que tiene lugar en la obra es sólo un parteaguas para vislumbrar un momento irónico: en una ciudad casi destruida se salvan las iglesias —y la fe—, y aún en una situación paupérrima y desoladora pueden asistir a estos lugares porque representan una esperanza para los personajes, una que se destruye con el asesinato tanto de Juan Garay como de Alberto García, el hijo del general, aunque aparentemente esa esperanza nunca existió porque estamos ante una ciudad ya perdida en el caos social.

Si bien la religión como concepto formal tiende a definirse como el conjunto de creencias, en este trabajo se identifica lo católico como una creencia que conlleva otros elementos, pero que son parte de la misma concepción, aun tratándose de un dogma.

3.1.2.1 El alcance de una creencia hegemónica

La creencia mantiene el verbo “creer”, y creer es una aseveración que un individuo toma por verdadera, pues el alcance real de la creencia se basa en acontecimientos sin evidencia, pero que muestra una verdad más no absoluta sobre la interpretación del mundo; el individuo que interpreta habita ese mundo porque se implica en él. Ese sería el funcionamiento de la creencia. Sin embargo, ligando este concepto con la denominación “hegemónica” no cambia la construcción ni el alcance del término, sólo amplía su aceptación en los individuos, y es la colectividad a la que se une para que la hegemonía de esa creencia perdure y traspase culturalmente en la sociedad.

La creencia, para Luis Villoro, figura sólo como convicción “o estado de disposición que se adquiere y que está determinado por una situación”²¹⁸, porque creer es dar algo por verdadero sin estar seguro de ello; definición similar que tiene Mario Bunge al conceptualizarla: “la creencia es una verdad subjetiva, una convicción, algo que el sujeto considera cierto”²¹⁹. En ambos casos la creencia depende de la interpretación que tiene el individuo sobre el mundo que cohabita. Aunque existe una aclaración importante al respecto,

²¹⁸ Luis Villoro. *Creer, saber y conocer*, México: Siglo XXI, 2008, p. 25.

²¹⁹ Bunge M. *Tratado de Filosofía. Semántica II. Interpretación y verdad*. Barcelona: Gedisa, 2009.

pues una creencia no parte “de la nada”: son postulados ya asumidos por la sociedad y con los que el sujeto en su desarrollo se encuentra y adopta como interpretación de la realidad²²⁰.

En esta línea el término mantiene “una noción psicológica según la cual creer implica la tendencia a actuar como si aquello en lo que se cree fuera verdadero, como si existiera realmente”²²¹. Es en este punto en el que hallamos nuestro punto convergente, pues si la creencia “supone una expectativa de actuación por parte del sujeto creyente, pues lo dispone a actuar de determinada manera”²²², independientemente en lo que se crea. Con ello queremos referirnos a la novela de Dolores Castro y los personajes que intervienen en el discurso principal: el contexto tiene un antecedente conocido, existir dentro de esas condiciones orilla a los personajes a actuar y esperar de la misma manera a los otros para que no salgan de la “normalidad”: “si creo en Dios, es normal que rece”²²³; así correspondería el esquema pensar, conversar y actuar mencionado en el capítulo dos que se halla como la construcción del discurso. Así, pues, la relevancia en las creencias, específicamente en las religiosas, responde a la necesidad de la sociedad: “las de identidad y de cohesión de grupo; la asistencial y caritativa; la de heredera de tradiciones y folklores mayoritariamente aceptados; la de ofrecer rituales y ceremonias significativas para momentos importantes de la vida de la gente”²²⁴. La creencia —normal, aceptada anteriormente por otras sociedades, es decir, culturalmente compartida, que asegura certeza, que dicta una verdad no absoluta— propone una interpretación del mundo, dota de dominio al ser humano por el control en la imaginación de la naturaleza, se enlaza lo divino con lo terrenal y el individuo no se sabe solo, ni desprotegido.

²²⁰ J. Ortega y Gasset. *Ideas y creencias*. Madrid: Espasa-Calpe, 1976.

²²¹ Antonio Díez Patricio. “Más sobre la interpretación (II). Ideas y creencias” en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 2017, disponible en https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352017000100008, consultado el 18 de diciembre de 2024.

²²² *Ídem*.

²²³ *Ídem*.

²²⁴ Juan Antonio Estrada. “La atracción del creyente por la increencia”, en: Muguerza J, Estrada JA, edit. *Creencia e increencia: un debate en la frontera*. XXIII Foro sobre el hecho religioso. Cantabria: Editorial Sal Terrae, 2000.

3.1.2.2 La forma del discurso: pensar, actuar y conversar con el otro. Hacia el ideal católico y su transgresión

En el capítulo uno se mostró la estructura del discurso en la que los personajes comparten información respecto de su entorno en cada nivel presentado. Si bien comenzamos con el proceso de pensar, actuar y conversar, también tomamos en cuenta la construcción de cada personaje, pues antes de que éste es insertado a un colectivo por voluntad propia, es un individuo que reacciona ante los acontecimientos y toma una decisión consciente de qué postura tomar de acuerdo con sus intereses, anhelos y comprensión del mundo. Es la literatura el lugar que nos permite conocer el pensamiento de los personajes, ya que la intención es vincular ese pensamiento con la verbalización y las acciones de los mismos para posteriormente formular un análisis a partir de los datos obtenidos.

Así, nos enfocaremos en esa construcción del discurso en asociación con lo que llamaremos aquí el “ideal católico”, que no es más que la concordancia entre el pensamiento, la verbalización y la acción de los personajes con su creencia católica. Este “ideal católico” se puede observar en distintas partes de la novela, por ejemplo: el asistir a misa, rezar y comportarse en concordancia con sus normas morales. La actividad ideal de los personajes debería corresponder a la adopción de lo católico, puesto que hablamos de una creencia hegemónica que dicta la forma del comportamiento de los creyentes. En secuencia tendríamos a una comunidad con creencia católica en la que previamente han aprendido las normas morales para llevar a cabo dentro de una sociedad, posterior a ese antecedente se tiene un conflicto personal o colectivo y éste debería afrontarse conforme a lo aprendido: ser individuos pacíficos, con fe para que un ente divino les ayude a resolver los problemas terrenales; y continuar propagando aquella creencia para que siga compartiéndose culturalmente. En *La ciudad y el viento* funciona de la misma manera, puesto que tenemos la creencia hegemónica, en el contexto de la sociedad mexicana, en los elementos y práctica católicos que se muestran, mismos que se configuran como la normalidad en ese contexto dado.

La transgresión a ese ideal católico se representa en mantener la apariencia de ser católico, mientras que nadie se da cuenta se revela el rompimiento de las normas morales que dicta dicha creencia. Un ejemplo de ello es un personaje emblemático de la novela es Manuel Berumen, como se analizará más adelante. Como el juego y los carnavales en donde la

máscara es esencial para unirse: esa máscara representada por lo católico, y el acto de retirarla significaría mostrar la verdadera esencia del individuo. Estamos entonces ante el problema de lo divino en seres terrestres, puesto que esa esencia es romper las reglas e ir en contra de los mandatos divinos para sobrevivir en el mundo terrenal en el que el individuo se encuentra completamente solo y con alcances terrenales: la materialización figuraría como la diferencia principal entre ambos niveles de existencia. Entonces el proceso del pensamiento, la verbalización (la conversación) y las acciones no corresponderían entre sí: el verdadero rostro se halla en el pensamiento, mientras que en la verbalización se muestra aquello que los demás esperan del individuo, como cumplir las normas católicas; y las acciones quedarían al alcance de la situación necesaria: si se debe seguir fingiendo, se actuará de la misma forma; si se debe salvaguardar lo verdadero, habrá que tomar acciones diversas para que la máscara verdadera no salga a la luz. Es en otras palabras, la posición hipócrita de algunos personajes que fungen seguidores de esa creencia hegemónica.

3.1.3 Ideología

En *La ciudad y el viento* permean también saberes diversos que son producto directo de los personajes presentados con sus planos —pensar, conversar y actuar—, y que en consecuencia resaltan los múltiples discursos en la novela. La ideología en este tenor forma parte indispensable para la conformación de esos discursos, pues resulta ser el eje funcional por el cual los discursos se moldean conforme las estrategias narrativas se hacen presentes.

Existen figuras, expresiones y escenas dentro de *La ciudad y el viento*, como ya comentamos en apartados anteriores, que exponen la presencia de la religión católica como motor principal del conflicto. Es entonces que comenzamos a construir esta religión como una creencia con un impacto considerable. Así, pues, tal es el punto hegemónico que pretende ser —o es— una ideología casi inherente en los personajes debido a la forma de operar de éstos. Así es como se construye en la obra: una ideología extremista, y ésta se puede verificar en personajes como Manuel y Dolores, quienes son cómplices —conscientes o inconscientes— del asesinato de un inocente. No obstante, aquella ideología que abarca un determinado grupo, conocidos como “católicos”, tiene en sí mismo un conjunto de individualidades que retoman aquella ideología de acuerdo con lo que comprenden: su entorno pasado y presente, sus anhelos o ambiciones y sus adeptos cívicos y morales. Sucede

lo mismo con las distintas áreas en que este individuo se desenvolverá en ámbitos laborales y que ineludiblemente formarán parte de los aparatos del Estado, tal término que utiliza Louis Althusser en “Ideología y aparatos ideológicos del Estado” para referir a los “tipos” (centrados en economía, educación, política, social, religiosa, etcétera) de ideología a los que está sometido un sujeto por nacer en un determinado territorio. Incluso, es de distintas maneras en las que estos aparatos se presentan en el universo literario: el primer acercamiento a la ideología estaría enfocado en que todas las obras literarias persiguen inevitablemente la ideología del autor, ya que lo consideramos un individuo —de carne y hueso— que pertenece al “mundo real” en cierto periodo, con su bagaje y su entorno en el que se desarrolla.

3.1.3.1 El marco de la ideología

Una ideología parte de una idea, según Teun Van Dijk, una ideología “son sistemas de creencias”²²⁵, pero no cualquier conjunto de ideas o creencias socialmente compartidas pueden lograr ser ideologías. Las creencias surgen, entre muchos factores, del entorno en general en el que un individuo crece y se desarrolla con sus propios anhelos y visiones particulares. Esta creencia —o el conjunto de ellas— se ciñen a los individuos que convergen en el origen de ésta. Para comenzar, podremos explicar el término “creencia” con las diferencias puntuales que hace Luis Villoro en *Creer, saber y conocer* publicado en 2008.

Villoro retoma propuestas de otros autores como Hume, Husserl, Locke y Russell, por tanto, estamos ante visiones de “creencia”, como las siguientes: la percepción o el recuerdo²²⁶; “el objeto de percepción se da de 'cuerpo presente’”²²⁷; “el 'asentimiento' a un juicio ante la sensación subjetiva de convicción”²²⁸; y la “posición de creencia”²²⁹, conceptos sucesivos que destaca el autor para cuestionar el primer nivel de interpretación de lo que se considera “conocimiento”. Sin ahondar en cada una de estas tesis, Villoro afirma que estas

²²⁵ Teun A. Van Dijk (2005). “Ideología y análisis del discurso”, en *Utopía y praxis latinoamericana*. V.10 n.29 Maracaibo, publicado en *Scielo*. Disponible: https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162005000200002, consultado el 09 de junio de 2024.

²²⁶ Villoro, *ibíd*, p. 25.

²²⁷ Villoro, *ibíd*, p. 26

²²⁸ *Ídem*.

²²⁹ Villoro, *ibíd*, p. 27

terminologías tienen dos cuestiones en común: son mentalistas o idealistas²³⁰ y no habría acceso a la creencia privada de un individuo, por lo que sólo esa persona tendría idea de esa “ocurrencia”. En resumen, la “creencia” para Villoro es el nivel inicial del conocimiento — recordando, por supuesto, que Villoro trata el “creer”, el “saber, y el “conocer” en etapas sucesivas que conllevan un nivel escalonado de dificultad, y cuya finalidad es llegar a lo que se llamaría “conocimiento”—. “Creer” es una aseveración que un individuo toma por verdadera, pues este concepto sólo alude a afirmar un hecho sin requerir evidencias.

Es aquí donde surgirían dos interrogantes: ¿cómo es que se forma puntualmente una ideología? Mariflor Aguilar Rivero en su investigación *Teoría de la ideología* enmarca el posible inicio de lo que se conoce como “ideología” y afirma que este término parte del idealismo alemán, dado que la autora se basa en Althusser, realza la concepción de Marx y apunta: “considera [el idealismo alemán] que el mundo está regido por ideas, que las ideas y conceptos son principios determinantes de la sociedad”²³¹. George H. Taylor retoma el recorrido histórico que hizo Mannheim para hallar la problemática inicial de ideología en todo el hecho histórico de la cultura y va desde el problema de la falsa conciencia hasta llegar al concepto del falso profeta contenido en el Antiguo Testamento. Lo encuentra en: “el origen religioso de la sospecha es la cuestión de quién es el profeta verdadero y quién es el falso”²³².

Entonces, ¿por qué consideramos a la religión católica, no sólo como religión, sino como el funcionamiento de una ideología? Partiremos de que lo católico es una religión hegemónica dentro del contexto mexicano que se maneja la novela. La relación comienza con cuestiones políticas: desde la Roma antigua en la que un emperador Teodosio la adoptó como la religión para sí mismo y con ello la obligación de los súbditos a creer en lo mismo por miedo a las consecuencias. En este punto observamos dos ideologías contrarias: creer y no creer en el Dios que impone la religión católica, ya que ésta de forma general induce a una cuestión individual: “creer en algo o en alguien”. En la conversación de Don Alberto García y Doña Dolores Llamas se observa los dos puntos contrarios, así como el objetivo detrás de las posturas, argumentando la vivencia divina y humana. Aun así, la insistencia de Dolores da cuenta de que los seguidores y líderes de esta religión deben hacer para someter a un individuo a su creencia: el miedo a la muerte fungiría como una constante necesaria que

²³⁰ *Ídem*.

²³¹ Mariflor Aguilar Rivero. *Teoría de la ideología*, México: UNAM, 1984, p. 16.

²³² Paul Ricoeur, *Ideología y utopía*. George H. Taylor, *Comp*, Gedisa editorial, 2008, Barcelona.

es creada a partir del desconocimiento de lo que sucede después durante y después de la muerte, para convertirlo en una promesa de “morir bien” y con un destino casi heroico.

Para comprender el *modus operandi* de un eje ideológico que tenga una tendencia hegemónica, como lo católico, podríamos realizarla a comparación de los postulados que dicta Althusser en el trabajo antes mencionado donde simplifica las fuerzas productivas y las relaciones de producción en términos económicos con autores como Karl Marx, y tomando como punto de partida la formación social. Lo que nos interesa de las reflexiones de Althusser sería el lenguaje en el que se traduce la “mano de obra”, esto es, la reproducción de la fuerza de trabajo que exige

la reproducción de su sumisión a las reglas del orden establecido, es decir, una reproducción de su sumisión a la ideología dominante por parte de los obreros y una reproducción de la capacidad de buen manejo de la ideología dominante por parte de los agentes de la explotación y la represión, a fin de que aseguren también por la palabra el predominio de la clase dominante²³³.

De acuerdo con Van Dijk, las creencias deben ser obligatoriamente fundamentales o axiomáticas, ya que “ellas controlan y organizan otras creencias socialmente compartidas”²³⁴. Y todas aquellas contraposiciones no son ideologías como tales, pues no son dominantes, aunque pueden definir resistencia y oposición: “no son iguales a discursos u otras prácticas sociales que las expresan, reproducen o promulgan; y no son iguales como cualquier otra creencia o sistemas de creencias socialmente compartidos”²³⁵. La religión católica construiría una ideología dominante que controla la mayor parte de los estatutos de los individuos: la religión católica es una creencia hegemónica que tiene como base la superstición de entidades metafísicas y de la cual resulta un modo de comportamiento y una visión del mundo única en los individuos. Esta religión tendría dos contrapesos, como lo menciona Althusser, el dominante y los dominados: los primeros serían aquellos líderes de la iglesia y de la religión

²³³ Althusser, Louis. "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, México, Siglo XXI Editores, Cuadernos de Pasado y Presente núm. 4, 1988.

²³⁴ Van Dijk, *ibíd.*

²³⁵ Van Dijk, *ibíd.*

en general; los segundos son todos los creyentes. Como lenguaje se utilizan a su vez dos extremos: el bien, representado por el cielo y un Dios; y el mal, el que simboliza el infierno.

De aquí, parten las leyes morales con las que la iglesia inculca a sus creyentes, y con las cuales mantendrían el poder y el dominio de quienes no tienen permiso para ser líderes, como Dolores Llamas que se le atribuyen funciones de sacerdotisa, aunque en la religión católica no se les permite a las mujeres tener esta función oficialmente. La parte dominante asegura que la segunda necesite o requiera de ciertos elementos para poder sobrevivir. Althusser dice que en términos de producción esta necesidad sería el salario, no obstante, ese mismo salvaguardaría al obrero para seguir trabajando para el que tiene el poder. En esta relación ideológica fungiría más o menos de la misma manera: se propaga la necesidad de creer en algo más poderoso para generar esperanza, un hecho supuestamente material u objetivo a largo plazo. Aguilar Rivero alude las funciones sociales de la ideología: “el dominio espiritual encuentra su fundamento en las relaciones materiales”²³⁶ porque la clase dominante posee los medios para la producción material y espiritual, por ende, teniendo éstos se coloca sobre aquellos que carecen de estos medios²³⁷, permeando de esta manera las distinciones entre los individuos. Las circunstancias que ocasionan la deformación ideológica son dos formas de la radical y creciente “división del trabajo que determina la aparición de las clases sociales: la clase dominante y la clase dominada”²³⁸.

Pero, ¿quién ha inculcado a los individuos para que se reproduzca tanto la sumisión como la dominación? Aguilar Rivero afirma que “la ideología es un producto de la conciencia y, como tal, no es autónoma ni tiene historia propia [...] sino que está ligada íntimamente con la actividad material de los individuos”²³⁹, ya que, según la autora, el producto de la conciencia (como puede ser la ideología) tiene fundamento en las representaciones que los seres humanos logran forjar con la naturaleza, con otros seres o con ellos mismos²⁴⁰.

No es nada gratuito que Althusser mencione a Marx, ni que las bases de este último se ciñan como el antecedente de estas grandes dualidades. Althusser es muy puntual: “la escuela (y también otras instituciones del Estado, como la Iglesia y otros aparatos como el Ejército) enseña las 'habilidades' bajo formas que aseguran el sometimiento a la ideología

²³⁶ Aguilar Rivero, *ibíd*, p. 19

²³⁷ *Ídem*.

²³⁸ Aguilar Rivero, *ibíd*, p. 23.

²³⁹ Aguilar Rivero, *Ibíd*, p. 17.

²⁴⁰ *Ídem*.

dominante o el dominio de su 'práctica'”²⁴¹. En este sentido concuerdan Marx y Althusser en donde el segundo mencionado desarrolla la forma en que las distintas áreas del ejercicio público de un individuo se ciñe la creencia católica. Parte de la educación, ya que el individuo se anexa a una institución con el fin de obtener un cierto grado académico, mismo que es indispensable para la formación profesional; la política por ser el sistema que rige el comportamiento social; y los medios de comunicación que propagan la ideología en programas de televisión y radio nacionales. Si afirmamos ya la pugna de las dos posturas de la ideología dominante inmersa en *La ciudad y el viento*, apelamos como ejemplo la escena del lecho de muerte de Don Alberto y el intento fallido de Dolores Llamas por colar su ideología hasta el último momento de la vida del personaje.

En este tenor Aguilar Rivero induce a retomar las tesis que Luis Villoro denominaba “idealistas” porque se sostenían desde la privacidad de la creencia: “La conciencia, en determinadas circunstancias, produce ideas y representaciones falsas acerca de la sociedad o de la historia”²⁴², ya que la individualidad y las creencias son unificadas y corresponden al sujeto que las porta. A éstas en última instancia se les llama ideología²⁴³, pues es la coincidencia con “los otros”, además de la presión o la percepción de las creencias pensadas o educadas que los orillan a sumergirse —casi sin notarlo— a las ideologías, y en el mayor de los casos forman parte de los dominados.

Althusser nos recuerda que hay que tomar en cuenta la diferencia entre el aparato represivo de Estado y el aparato ideológico de Estado. En esta última se encuentra, entre varios, el religioso: “los aparatos ideológicos de Estado funcionan masivamente con la ideología como forma predominante, pero utilizan secundariamente, y en situaciones límite, una represión muy atenuada, disimulada, es decir, simbólica”²⁴⁴, ya que una ideología dominante en estado puro tiene que ver con lo “moral, la instrucción cívica, la filosofía”²⁴⁵, incluso con las normas sociales no escritas que reprimen a las individualidades. Diría Althusser: “toma a su cargo [la escuela] a los niños de todas las clases sociales desde el jardín de infantes en el que les inculca —con nuevos y viejos métodos— durante muchos años,

²⁴¹ Althusser, *ibíd*, p. 124.

²⁴² Aguilar Rivero, *ibíd*, p. 22.

²⁴³ *Ídem*.

²⁴⁴ Althusser, *ibíd*, p. 126.

²⁴⁵ Althusser, *ibíd*, p. 115.

precisamente aquellos en los que el niño se encuentra atrapado entre el aparato de Estado-familia y Estado-escuela”²⁴⁶.

Enfocándonos en los que Althusser les llama “profesionales de la ideología” (sacerdotes de todo tipo, la mayoría de los cuales son laicos convencidos²⁴⁷); aquellos que mantienen el poder sutilmente a través de la ideología “saben tratar a las conciencias con el respeto, es decir, el desprecio, el chantaje, la demagogia conveniente adaptados a los acentos de la Moral, la Virtud, la trascendencia, la Nación [...]”²⁴⁸. Para Althusser la ideología es eterna e igualmente bajo su forma inmutable en toda la historia²⁴⁹ y tiene sentido al confirmar que todas las áreas en las que se halla presente, sin poder evitarlo, la religión católica funge como mero instrumento para influir en todos los estratos de la esfera social: en *La ciudad y el viento* se retrata desde la perspectiva individualista de los personajes hasta el comportamiento público de los mismos; en contextos políticos, sociales y evidentemente en asuntos de iglesia. En la clase dominante, incluso, se hallan “los burgueses que trabajan y los ideólogos que, al igual que los filósofos, sustantivizan (o autonomizan) las relaciones de producción y les rinden culto a los conceptos”²⁵⁰: son éstos últimos quienes se dedican a “reproducir ilusiones acerca de la vida material de los hombres”²⁵¹. En la novela el único sacerdote que aparece no tiene injerencia alguna en los conflictos y esto se deduce en dos direcciones: la primera tiene que ver con el contexto histórico real, y la otra con la muestra de que si la religión opera igual que la ideología, los personajes ya están actuando conforme a esas convicciones.

Pero este enfoque de la religión católica como ideología es todavía más complicado y más extenso aunándolo con las estrategias irónicas a las que somete el guiño al momento histórico y a los diálogos con la Biblia, ya que en ésta última el “procedimiento” que pone en escena “sujetos religiosos católicos está dominado por un fenómeno extraño: tal multitud de sujetos religiosos posibles existe sólo con la condición absoluta de que exista Otro Sujeto Único, Absoluto, a saber, Dios”²⁵². La ideología en la novela de Dolores Castro se reduciría,

²⁴⁶ Althusser, *ibíd*, p. 124.

²⁴⁷ Althusser, *ibíd*, p. 115.

²⁴⁸ *Ídem*.

²⁴⁹ Althusser, *ibíd*, p. 126.

²⁵⁰ Rivero, *ibíd*, p. 23.

²⁵¹ *Ídem*.

²⁵² Althusser, *ibíd*, pp. 125-126.

en este enfoque, a la religión católica, ya no vista como religión sino como forma de represión de las pasiones humanas, provistas en Don Alberto y Manuel Berumen principalmente, ya que es a través de ellos que se revela el alejamiento de la divinidad con la humanidad, así como se plantea directamente las extensiones y limitaciones de cada estrato. Todo esto se observa con el discurso literario que surge en el nivel del pensamiento de los personajes. De ahí, comienza a resaltar “el absurdo” de apegarse a las normas divinas siendo humanos con necesidades y alcances meramente distintos.

3.1.3.2 Anulación del individuo

Si una ideología son sistemas de creencias²⁵³, éstas formarían una sola manera de pensar, sin embargo, dada la ambigüedad de estas aseveraciones, concretamos que una ideología necesita no sólo a un conjunto de creencias, sino de creyentes. Es decir, la ideología sí son sistemas de creencias —o el conjunto de ellas—, pero importa también el individuo que las posee, ya que es éste quien se integra a un grupo que a su vez logra sostener una determinada ideología. Un individuo por sí sólo es en última instancia el productor y transmisor de ideas.

La ideología tiene diversos elementos que la constituyen y que varían de acuerdo con las necesidades y el impacto que requiera el eje dominante de ésta. Es importante mencionarle al lector que se esbozarán los fundamentos de la ideología que sirvan para detectar y analizar posteriormente el discurso literario de los personajes en *La ciudad y el viento*. Por adelantar la interpretación, la religión católica funciona como ideología en la obra, por ende, se particularizará a la manera en que responde. Cabe recordar en este punto que estamos retomándola desde su funcionamiento, no desde su parte temática por ahora.

De inicio afirmaremos que el medio de la ideología es la conciencia social de una colectividad dada, conciencia realizada, materializada, externamente expresada. La conciencia propiamente individual puede llegar a serlo sólo después de manifestarse en estas formas del medio ideológico que le son dadas: en la lengua, en el gesto convencional, en una imagen artística, en el mito, etcétera²⁵⁴: esto es darle sentido al quehacer del individuo, en adición de la ideología de la cotidianidad que se conoce como “el conjunto de todas las experiencias vivenciales, las sensaciones cotidianas y sus expresiones, que reflejan la

²⁵³ Van Dijk, *ibíd.*

²⁵⁴ M. Bajtín (1994). *El método formal en los estudios literarios*. Madrid: Alianza Universidad, p. 55.

realidad social objetiva y las expresiones ligadas a ella, cuyo resultado es dar sentido a toda acción y estado consciente”²⁵⁵. Así, Bajtín concluye que “una construcción ideológica es ante todo social”²⁵⁶. El lenguaje determina aspectos de índole territorial, tal como la cultura y con ello los juicios de valor, las normas de los grupos, las visiones del mundo. Y aunada a esta acepción también se anexa la parte ideológica: “La valoración no sólo se apoya en lo que se dice sobre las cosas, sino que implica a quien lo dice y las situaciones en que lo hace, y aprende a decirlas”²⁵⁷. Es entonces que del uso de la lengua se rescata el contexto del sujeto y las variaciones de su significación. Todo esto anulan al individuo para insertarlo en una colectividad.

Acertadamente existen estudios que concretan a la ideología para una transformación del individuo en el que se resalta la participación del grupo en el que se encuentra inmerso, ya que a través de éste el sujeto tendrá un aprendizaje a partir de los vínculos sociales y materiales, así como de las interacciones con la carga ideológica que permea dicho grupo, creando una atmósfera de dicha ideología alrededor del sujeto:

los colectivos generan interpretaciones de lo que conciben como acontecimientos y no-acontecimientos; [...] proponen una visión de mundo, una cultura, que son expresadas en todos los objetos que crean y que introducen a la esfera de las acciones sociales, a la comunicación. De este modo establecen nexos particulares entre los objetos y su significado, resignificando la práctica del sujeto²⁵⁸.

En este tenor el individuo que se halla en estos grupos que salvaguardan los preceptos ideológicos responde ya al material sónico, como lo expresaría Bajtín, que ha sido aprendido y compartido²⁵⁹, pues forma parte de una realidad ideológica que se representa “mediante las palabras, las acciones, la vestimenta, la conducta y la organización de los hombres y de las

²⁵⁵ M. Bajtín. “La construcción de la enunciación”, en M. Bajtín y L. S. Vigotsky. *La organización semiótica de la conciencia*, Madrid: Anthropos, 1993, p. 210.

²⁵⁶ *Ídem*.

²⁵⁷ Edgardo Ruiz Carrillo; Luis Benjamín Estrevel Rivera (2008). “La ideología y la transformación del sujeto”, en *Scielo*. Disponible en: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-92672008000100004, consultado el 18 de septiembre de 2024.

²⁵⁸ *Ídem*.

²⁵⁹ Bajtín, 1994, *ibíd*.

cosas”²⁶⁰. Volvemos a la tesis inicial del apartado: un individuo es un ente único con su propia cosmovisión del mundo. Si bien es cierto que se inserta en un colectivo, no abandona del todo su esencia individualista, aunque las ideologías exigen sutil casi simbólicamente que se anule este individualismo. Observamos así que la construcción de la ideología es un tanto paradójica: una ideología funciona y responde a un conjunto de personas, no a individuos, que de forma particular coexisten y que sólo pueden producir ideas. Por consiguiente, para que exista y funcione la ideología necesita a un cúmulo de individualidades, y éstas inevitablemente se adhieren con sus múltiples ideas. Probablemente esa sea la razón por la que existan rupturas en variadas ideologías.

Retratando la forma de operar de la ideología en los ámbitos católicos en *La ciudad y el viento*, no difiere de las exigencias que dictan los altos mandos. No obstante, si nos apegamos estrictamente a los postulados de Althusser, la religión católica en la novela de Dolores Castro fungiría como un Aparato Ideológico de Estado (AIE) —el religioso—, pero al enmarcarlo de esta manera también encontramos otros AIE en la novela, tales como el familiar, el político y, de alguna manera, el de información. Sin embargo, estos Aparatos Ideológicos de Estado buscan fomentar la unicidad en su colectivo: sólo así lograrán el control de las masas y, por ende, el poder para propios intereses. En *La ciudad y el viento* no se distingue el triunfo de uno sobre otro, sino que se presenta una batalla en la que tiene como consecuencia el asesinato de dos personajes. Con ello, no se quiere disminuir la importancia de la presencia de los Aparatos Ideológicos de Estado, todo lo contrario: la representación de éstos a través de los personajes, de sus acciones y sus múltiples discursos tienen un sentido que responde al concepto de ideología y sus variantes.

Visto desde otro enfoque: la colectividad es necesaria, casi indispensable para que pueda existir una hegemonía en una ideología tan exigente como lo es la católica. Es así que ésta se vuelve un requisito para que los personajes puedan coexistir en el mismo entorno: a lo largo de la obra de Castro se presenta esta religión como cómplice de los acontecimientos. En esta misma línea los actantes son partidarios o se vuelven los “excluidos” sólo por ser seguidores de las pasiones humanas, tal como lo visualizamos en Don Alberto o en Manuel Berumen en los que, como veremos en apartados próximos, se apoyan de todo componente

²⁶⁰ Ruiz y Estrevel, *ibíd.*

humano, y abiertamente rechazan toda enseñanza de vida divina, ya que son conscientes de que no se puede existir de la misma manera porque no estamos ante dos planos iguales.

3.1.3.3 El individualismo en la novela

A pesar de que la noción de ideología nos orille a anular la idea del sujeto único, *La ciudad y el viento* hace inevitable que resalte el individualismo en algunos personajes, tales como las tres generaciones presentadas: Don Alberto, Alberto y Estela. De los personajes que se analizan en este trabajo son éstos los únicos que tienen preocupaciones individuales de inicio a fin y que son afectados por el conflicto común a todos. En este caso serían ellos los excluidos de la sociedad y el entorno que se plantea en la novela, pues no solamente no forman parte de la batalla general, también rechazan o se mantienen con una actitud neutral ante tal problema. Habría que puntualizar: son los únicos personajes de los que se narra la forma concreta del individualismo, puesto que se preocupan por sí mismos sin importar el contexto general de la novela. Incluso, el final de estas tres generaciones se puede interpretar como la destrucción de esta individualidad.

De esta manera, la estructura de este trabajo está planeada a forma de respetar este principio del funcionamiento de la ideología: primero conocemos a los personajes individualmente, después analizamos el del que forman parte; además de presentar los ejes temáticos primero para después enfocarnos en el funcionamiento, por supuesto, sin olvidar los tópicos de los discursos. Sin embargo, ya que existen restricciones y variadas transgresiones, no funciona completamente la forma de operar el eje católico como ideología en los actantes porque la mayoría tiene un pensamiento que no se externa y en el que casualmente se descubre la verdadera esencia de todo personaje, el tener rasgos humanos: anhelos y carencias, pero también el miedo indiscutiblemente humano (piénsese en Doña Dolores Llamas, que puede atribuírsele funciones de sacerdotisa, que puede representar a la muerte o ser una metáfora del fuego, o que incluso pueda encarnarse en ella un Aparato Ideológico de Estado: el de la información).

Retomando a los personajes, con Don Alberto damos cuenta de las diferencias entre los designios divinos y los humanos; con Alberto conocemos la inocencia; y con Estela descubrimos no sólo la pérdida, también la soledad. Hay coincidencia consanguínea por

tratarse de una familia, se presenta un esquema temporal que se expresa a través de las generaciones, así como la condena a repetir ciertos aspectos de enseñanza: el alejamiento del abuelo con el padre y el abandono por parte de éste a su hija. Don Alberto en su lecho de muerte presenta todo el esquema conflictivo de la novela, pero se centra en los problemas de su familia: las enfermedades, las muertes las discrepancias, etcétera; a Alberto, hijo, vive con el rencor del abandono hacia él y no vislumbra el alejamiento que tuvo con su hija, hasta un día antes de su muerte; Estela irremediabilmente se queda sola, simbólica y literalmente.

3.2 El individualismo. La recuperación de la humanidad

Como se ha venido manejando a lo largo de este capítulo, encontramos el concepto de “individualismo” en una de las primeras fases de lo que sería la ideología: comprendemos que para que una ideología funcione necesita permear en grupos de personas, ya que este conjunto de ideas se trasmite, sin importar a este punto la forma en que se divulgan, de individuo en individuo. Si comenzamos a indagar enunciando a la “humanidad como centro”, nos referimos precisamente a la lucha constante de ideologías en *La ciudad y el viento*. Sin embargo, creer o no creer no es la cuestión más importante, quizás sea una más de las que se insertan en la novela, pero en el presente trabajo tomamos en cuenta la recuperación de las ideas principales de dos épocas que incluso se mencionan implícita o explícitamente en la obra de Dolores Castro: la Edad Media y el Renacimiento, como lo expone Manuel Berumen en su discurso: “Haría tantas reproducciones de las más hermosas alhajas del Renacimiento, y bajando en escala de valores, tantas fantasías con su guardarropa propio” (p. 37). Es entonces que el verdadero dilema sería creer en una religión —con construcción divina— o en la humanidad —en lo terrenal y visible—. Esto lo podemos ejemplificar con dos personajes: Dolores Llamas y Alberto, puesto que la primera es un personaje con composición humana, pero que su comportamiento y pensamiento compaginan con las certezas divinas, es decir, una vida dedicada a propagar una fe. Por otro lado, Alberto es capaz de reconocer las diversas visiones del mundo, pero concuerda en que en un mundo terrenal vale la pena conocerse a sí mismo y vivir apegados a la idea verdadera de quien se es.

Por este motivo, en el actual apartado nos centraremos en las tres generaciones de una familia que reflejan la individualidad y la recuperación de lo interno sobre las cuestiones

externas condicionadas por el entorno del que también forman parte. Esto es, concentrarse en los problemas propios, en vez de los generales. Don Alberto, padre; Alberto, hijo, y Estela son quienes cuestionan y hacen énfasis —aunque no son los únicos— en las diferencias entre lo divino y lo humano. Aunque Don Alberto hace una apertura a estas distinciones, son Alberto, su hijo, y Estela, su nieta, quienes transitan en las consecuencias del desapego a una creencia hegemónica. Lo católico es para la mayoría de personajes una forma de vida, es una ley moral que rige diversas posturas sociales que condicionan a su vez el contexto que los rodea: se encuentra presente en el nacimiento y en la muerte.

En este sentido se retratarán en los siguientes apartados a los personajes que se seleccionaron de *La ciudad y el viento* para observar los elementos del discurso centrados en el pensar, actuar y conversar con el otro, y el posible cumplimiento o transgresión a este ideal católico a través de la presencia de cada uno de los actantes en la estructura de sus discursos. Así, podremos observar en los tres personajes la preocupación por lo individual, antes que lo colectivo, puesto que son los actantes que se narra un contexto particular y los detalles meramente humanos: el miedo, la carencia, la esperanza, la preocupación “del mañana”, la búsqueda de la solvencia económica, el anhelo de ser feliz, etcétera.

3.2.1 Don Alberto. Entre lo divino y lo humano

Desde el inicio se nos presenta a Don Alberto que es el personaje por el cual conocemos los aspectos generales de la novela de Dolores Castro, ejemplos como el conflicto de gobierno contra católicos, el ambiente tenso en el que se encuentran a la defensiva y, sobre todo, el eje funcional de este capítulo: la expectativa terrestre respecto de lo divino frente a las posibilidades limitadas de los humanos, y la inevitable necesidad de satisfacción de éstos.

El discurso de Don Alberto se construye en medio de tres pausas: aquellas que probablemente se utilicen para dividir los dos aspectos, pensar y dialogar con otros personajes. El primero domina más que el segundo, y es a través de éste que conocemos su postura conservadora en el ámbito militar en contra de los “beatos” y los creyentes en general: “Eran decentes, pero tenían miedo. Aunque tuvieran el cielo tan seguro; miedosos, traidores, hijos de...” (p. 13), refiriendo a los católicos; por parte del gobierno “luego los otros... se quedan con la miseria de poder, que echan raíz por estar sentados” (p. 13). Don Alberto se

burla de ambas posturas, pero también hace hincapié entre los que murieron o están por morir con los que se encuentran vivos en una batalla en la que pocos participan.

Posterior a esto, en la misma escena se introduce un tercer personaje, Doña Dolores Llamas, una mujer defensora de su religión. El pretexto de este encuentro es “ayudar a bien morir” a Don Alberto. Esta frase refiere a la actividad que le corresponde, según la tradición católica, a un jefe representativo —un sacerdote— encargado de dirigir misas y demás actividades que dicha religión tiene de acuerdo con el periodo o la ocasión presentada. Doña Dolores se adjudicó las funciones de sacerdotisa. Aunque en estricto sentido la religión católica no permite a una mujer dirigir ni poseer de manera formal dentro de la jerarquía católica ningún tipo de poder dentro de esta creencia. Curiosamente Dolores se presenta con la frase “yo no puedo guiarme por respetos humanos” (p. 14), que funge como una presión para cumplir con lo estipulado —como una especie de orden— a Don Alberto en el que suceden dos líneas: la de representar a Dios y el arrepentimiento al final de la vida: la representación de un ente divino en el que no se debe intervenir con asuntos meramente mortales. Ahí hallamos la paradoja que surge de Dolores Llamas y su evolución como personaje, ya que ella es un ser humano con enseñanzas divinas en las que a lo largo de la narración éstas se vuelven poco probable para cumplir en una vida humana: esta condición mortal rige el fin de la existencia de aquello que no es inmortal. La diferencia podríamos obviarla, pero *La ciudad y el viento* sugiere esta dicotomía en la lejanía que ambos mantienen, pero que es precisamente cada individualidad de la novela (los personajes) que le dotan su interpretación de acuerdo con su entorno particular, su pasado y presente, así como sus anhelos personales.

Entonces, comienza la problemática: Don Alberto mantiene una postura que difiere a la de Dolores: “—En la presencia de Dios he estado siempre. ¿O lo iba a quitar para que no oyera las malas palabras de los combatientes? [...] ¡No! En su presencia hice cuanto hice y Él me entiende mejor que usted” (p. 14). Es así como se muestra que la concepción del Dios tiene relación con lo que se hace en el mundo humano, sin quitar lo que la religión y sus seguidores supuestamente condenan: un comportamiento como el de Don Alberto, uno que persigue las pasiones humanas, incluyendo los anhelos y errores de los seres mortales. Así, pues para Don Alberto “Dios” está presente en la vida humana aún en los peores momentos porque se ha enfrentado contra los de su misma materia para sobrevivir en la realidad que los

rodea. Inmediatamente Doña Dolores vuelve a contestar escusándose de la misma premisa divina: “—Por el amor de Él he venido, a Dios pido que perdone sus palabras irreverentes [...] Que repase los pecados de su vida” (p. 15). De esta manera, se lee la postura de Dolores acerca de su Dios, es decir, para esta personaje el Dios del que habla se concentra en los acontecimientos malos y sólo él puede perdonarlos antes de morir, en próximos momentos al “entrar a juicio”, el mismo del que duda Don Alberto y le pregunta a Jesusita.

No obstante, el personaje sigue en su línea de mantener su postura en cuanto a los pecados, categorizándolos como inevitables: “—¿Cómo es posible que un pecador como yo repase los pecados de su vida?” (p. 15). Con esto podemos intuir que el personaje vivió sin las reglas morales que regían su contexto de forma consciente. Además, dicta un sentido positivo a lo humano, y brinda una segunda postura a través de una sinestesia “una miel tan revolcada en tierra” (p. 15). Donde puede sugerir la cercanía entre pecados e infierno, ya que se debe a una colección de mitos que persisten en diversas creencias: su objetivo principal es utilizar esta creencia hegemónica como parte de una enseñanza moral e higiénica de toda una cultura. Los pecados para Don Alberto o son inexistentes o son acontecimientos pasados de los que estuvo consciente al momento de cometerlos: y él no actúa ni se defiende, más bien confirma una moral que si bien es reprobable para Dolores o cualquier otro creyente, no miente al respecto, puesto que él sabía las consecuencias y se quedaba con ello en la memoria; él no era “ciego”, sino actuaba como quería.

La insistencia de Dolores por colocar a Don Alberto de alguna manera confesado y arrepentido antes de su muerte incitan a pensar en la necesidad de aferrarse a una creencia y obligar a otros a apegarse a lo dicho: “—¡Don Alberto! ¡Usted está muriendo! ¡Arrepiéntase! ¡Póngase en la presencia de Dios! ¿Le traigo a un padre? ¡Sal, alma!...” (p. 16). En esta última frase se lee en los escritos católicos: “Tú eres sal, alma de apóstol. *'Bonum est sal'*, la sal es buena, se lee en el Santo Evangelio”²⁶¹. La clara referencia a la sal que para esta tradición significa “dejar que la acción del espíritu por medio de la acción, discreta, humilde, pero real, se expanda e impregne nuestra labor”²⁶², esto es, la sal como santidad, perdón y amor genuino. No obstante, esta frase no profundiza, pues su sentido está por lo menos en dos

²⁶¹ -----, (---). “La religión y la sal”, en *OPUS DEI*, en línea: <https://opusdei.org/es—mx/dailytext/tu—eres—sal—alma—de—apostol/>, consultado el 7 de junio de 2024.

²⁶² -----, (---). “La sal en la religión católica”, en *UNIVA (Universidad Católica)*, en línea: <https://www.univa.mx/blog/ustedes—son—sal—de—la—tierra—y—luz—del—mundo/>, consultado el 7 de junio de 2024.

direcciones: retomar algunas referencias católicas, así como enfatizar la figura de sacerdotisa de Dolores Llamas.

Posteriormente se observa al personaje continuamente pensando y recordando a figuras que fueron cercanas a él. Cuestiona a Jesusita por el juicio final, y se dirige a ella para confesarle que él sí la quiso; trae a su pensamiento a su madre “y pegada a ella un cansancio de mucho llorar” (p. 18), como María quien sufrió siete veces la pérdida de su hijo Jesús, o quizás su referencia no tenga más sentido que expresar y justificar el estado físico y emocional de Don Alberto, pues se observa que con el paso de la narración él comienza a apegarse a los preceptos católicos a través del perdón, tal vez como el destino irremediable antes de morir.

La relación de lo divino con lo terrenal trata de la distancia que hay entre un estado y otro, de la aceptación de lo divino en el mundo terrenal y la imposibilidad para cumplir totalmente los deseos de un ser llamado “Dios”. Don Alberto acepta la existencia de ese ser, pero la entiende como la presencia que acompaña al humano en su día a día, sin omitir alguna acción negativa, como tener una amante o la persecución y el asesinato. Así, él coloca una propuesta de comprensión: para cualquier otro creyente Don Alberto sería un pecador sin lugar a dudas, pero él dice que debido a la cercanía ese ser, “Dios”, sabe y comprende todo lo que Don Alberto tuvo que hacer, por ende, ¿cuál sería el pecado si “Dios” ya lo sabe? No tendría por qué haber confesión, era un pecador constante.

Si bien es cierto que con Don Alberto hace una diferencia entre lo divino y lo humano, también se lee que ambos conviven sin necesidad e irremediablemente con los errores, con esa carga moral “mala” que poseen cada uno. Si los seres humanos cometen acciones que van en contra de algunos preceptos católicos, se comprende que las acciones se derivan no sólo de la creencia católica o de otra índole, también el contexto condiciona su forma de vida.

Por ende, lo meramente humano no puede apegarse a las exigencias de una religión. Lo católico significa creer en un ser que sobrepasa lo terrenal, pues este ser puede tener o generarse una necesidad de confiar en algo más “poderoso” que él; así como lo divino necesita a un ser que crea en él para poder subsistir.

3.2.2 Alberto García, el hijo del general. El rechazo al contexto colectivo

Después de la muerte de Don Alberto se presenta en la narración al hijo de éste, quien debe volver a la ciudad y dejar el campo atrás. En este primer acercamiento se devela la perspectiva que se tiene entre estos dos lugares: “Acá, los campesinos de estas tierras acaban por tener sentimientos tan miserables como ellas. La escasez del agua tendrá que ver con esto [...] Los hombres se resecan cuando la ternura, que algo tiene de humedad, escasea” (p. 19). El pronombre “ellas” no tiene ninguna referencia u apelativo anterior a la cita, sólo podemos inferir que se trata del género femenino, y el cual funge como un dato interesante para equiparar no sólo a las mujeres con los “sentimientos miserables”, también para dotar a los campesinos de esa peculiaridad como una transformación que el campo vuelve inevitable a todo ser que se sumerja en él, esto es, el campo como lugar de debilidad y de olvido. Además, apunta como si fuese más relevante que cualquier otro dato: cuando la ternura escasea, los hombres se resecan. Quizás, como una metáfora de la falta de agua y de alimento que cosechar, pues la sal gema es presumiblemente el único elemento que se conoce debajo de la tierra. Evidentemente esto tiene que ver con la referencia a lo importante que es la sal no sólo literalmente como un objeto, también simbólicamente figuran en frases de índole católica.

Es el narrador omnisciente quien se centra en describir el panorama “miserable” que rodea a Alberto, así como la costumbre de su día a día. Todo se narra con una visión de pesimismo en el que el mismo Alberto había perdido la noción del tiempo: los días son iguales al anterior. Y, entonces, se menciona nuevamente la diferencia, como ya se trató en el capítulo dos, entre ciudad y campo: “para los de la ciudad él había vuelto al salvajismo” (p. 21). Si nos adentramos en la narración a este punto, Alberto había vivido en la ciudad gran parte de su existencia, ya que a través de una analepsis se presentan imágenes de la infancia con su familia: la prepotencia de su padre, la enorme casa hasta antes de la Revolución, su hermana, su esposa, etcétera. Si traemos a colación la pugna histórica de estos dos lugares tendríamos que objetivar a la ciudad como el reflejo de la prosperidad, el avance, la civilización; a contrario del campo: si bien no es retroceso, es la representación de la obstrucción o inmovilización del progreso, en donde coexiste el salvaje en toda su expresión.

Interesantemente el narrador afirma que Alberto descubrió a través de esa diferencia quién era él y su valor: veía de manera más clara a la ciudad, es decir, la verdadera “cara” de ésta.

Podemos intuir que si la ciudad era vista como progreso o señal de civilización, el verdadero reflejo tendría relación con la paralización o la retención. Esta perspectiva cobra sentido a partir del conflicto que sucede en la ciudad misma, incluso retomando el inicio de la novela cuando se nos presenta a la ciudad con diferentes rostros: “se oculta una sonrisa mágica, supersticiosa o fanática, que a pesar de todo se hace evidente a unos ojos serenos o justicieros [...] de sometimiento, o piedad, razonable humanismo, patriótico ardor o mística indignación” (p. 11). Aquellas “caras” son las que leemos dentro del conflicto acontecido en una ciudad “devastada por un incendio [...] Todos parecen ocupados en algo tan inaplazable, que no se cuidan de reparar las ruinas [...] Fuerza y violencia luchan en esta ciudad” (p. 11).

Por otro lado, sin olvidar la visión del campo por medio de Alberto en ese cambio realza el progreso o, al menos, una vida tranquila y sostenible, a pesar de que los días sean meramente iguales. Más que representación real, es aquel simbolismo del proceso de quien cuenta con una determinada visión del mundo y la cuestiona para revelar la verdad y lo que realmente importa. Por ello mismo duda en volver a la ciudad y piensa en cambiar a su familia por la gente del rancho, no obstante, “maquinalmente” vuelve a la ciudad, aunque la razón a fondo por la que toma esta decisión no se dice, se intuye que puede ser por Estela, su hija, a quien sólo lo tenía a él como familia. Así, pues, se observa a Alberto haciendo una retrospectiva de su identidad y del problema que él encuentra en ella en relación con el lugar en el que se fue a sembrar su realidad: el rancho de su familia. Sin embargo, el motivo para volver a la ciudad es la muerte reciente de su padre, pero se lee con miedo al enfrentarse a todos los actos que se relacionan con esta. Esta premisa puede tener dos variantes: un hombre con sentido del valor, la fuerza y la seguridad, o un hombre que en el marco figurativo remite a Jesucristo y que de forma obligatoria debe de asistir al “llamado” no anunciado. Con lo anterior nos referimos al estatus ontológico que posee Jesucristo como un semidios²⁶³.

Y como es inevitable en la novela de Castro, a Alberto a través del viento le llegaban recuerdos que le asentaban a su realidad próxima. En el nivel de pensamiento del discurso se le lee por primera vez la voz de este personaje: “¡No, no quisiera encontrar a la gente que ha de darme pésames de cortesía! ¡No quiero ver a nadie! ¡No quiero enfrentarme a mis antiguos

²⁶³ Se mencionó en el capítulo uno que esta aseveración tiene que ver con la construcción de figuras prescindibles de las diferentes tradiciones que manejan la dualidad mortal e inmortal, es decir, la relación de un humano con un ente divino, y el producto de esta resulta en un semidios, que no es un dios, pero no es del todo humano. No obstante, esta clara identificación se basa en la cimentación de algunos mitos en culturas conocidas como la griega, pero la creencia católica ciertamente lo concibe de un modo religioso.

pesares! ¡Si fuera un hombre, de veras un hombre, huiría a esta hora!” (pp. 22-23). Es entonces que observamos a Alberto en un estado superior en el que desea tanto huir de su pasado y su presente, junto con lo que significa cada uno de ellos: la muerte de su esposa y su hermana, así como las vivencias que tuvo en la ciudad, y la muerte de su padre, la hipocresía de la gente frente a este acontecimiento en el que incluso Estela afirma que en vida nadie se acordaba de su abuelo (p. 23). No obstante, ya que por actuar “maquinalmente” se encuentra con Estela en el velorio de su padre, Alberto siente repulsión por todo lo que le rodea, con excepción de su hija a quien sí quería.

Posterior al velorio, Estela y Alberto en su estadía solitaria tratan de resolver su destino, más no pueden coincidir en sus anhelos, ya que él no quiere quedarse en la ciudad porque ha encontrado su lugar en el rancho, pero tampoco desea llevar a Estela ahí; y ella solamente no quiere quedarse sola. Es así que inesperadamente leemos a Estela, uno de los pocos personajes que mantienen una posición neutral ante la creencia hegemónica y su negación, presenta un problema de género: “Los hombres se quedan solos y son libres, nosotras no, papá. No podemos ser libres, no podemos estar solas” (p. 30). Por ende, si bien se hace la diferencia de estados frente al género, la preocupación real de ella, en principio, tendría que ver con el abandono y la soledad, pues precisamente su familia tiene estos antecedentes: desde la muerte de María, la madre de Alberto; Eugenia, la madre de Estela; y ahora la de Don Alberto; así como la ausencia de Alberto, hijo del general, en la vida de su hija.

Alberto se halla en conflicto interno llegada la noche en un cuarto que le trae recuerdos: el olor “seco, hostil, mezclado al aroma de membrillo, de antiguas maderas, de sutiles medicamentos inútiles” (p. 31): un cuarto testigo de la vida y la muerte. Vuelve a recordar a su esposa, a su madre y a su hermana. Y la ternura vuelve a él al recordar que Estela aseguraba que necesita de él: “Empezó a verlo con ojos de quien irremediablemente ha de aceptar lo que se le dé” (p. 32), una ternura que acaba con la sequía interna de sus conflictos y se enfrenta a un último impedimento: “¿Cómo no había podido nunca ser feliz? ¿Por qué encontraba siempre algo débil o ridículo en el triunfo?” (p. 32), aunque estos cuestionamientos no les brinda una solución, más adelante en la narración hallamos a un Alberto solitario, pensante, individualista, en un estado, quizás, superior al de los demás personajes, ya que habita probablemente en una línea de referencia de carga simbólica: una

clara referencia a la *Biblia*, puesto que Dios abandona a su hijo Jesús, mientras que Don Alberto es testigo del alejamiento por elección propia de Alberto hacia el rancho del que el primero cataloga al segundo como “oscurecido por el polvo o reverberando en la sal de nuestra hacienda” (p. 13). De hecho, el narrador dicta que “casi nadie se acordaba ya de Alberto García de Alba, el hijo del general, que se sepultó para siempre en un rancho” (p. 69). Además de que solamente para ambos en la novela de Dolores Castro tiene presencia Jesusita; a diferencia de Jesús, el máximo exponente de los difusores de la creencia católica, Alberto mantiene problemas de identidad, no tiene un objetivo ni ajeno ni propio hacia su existencia, ni tiene habilidades que puedan hacerlo resaltar:

Si para ser hombre nuevo pudiera yo bañarme en agua milagrosa... ¡O sepultarme bajo algún abono, de esos que reviven las yerbas, de los que convierte en otras a las tierras que nada querían dar! ¡Yo no puedo hacer nada conmigo! ¡Alberto bueno para nada! ¡Alberto don nadie! ¡Alberto manco si ha de dar la mano, mudo si ha de decir una buena palabra! ¡Alberto piedra! ¡Alberto sal de gema! ¡Yo no quiero quedar en esta ciudad! ¡Y le temo como a la muerte, o más! Volver a ella es como mirar atrás y quedar convertido en estatua. (pp. 68-69)

Alberto visita a Suárez, amigo de su padre, con la esperanza de que le dé un empleo en la ciudad. Evidentemente se observa desde el principio hasta el final de la conversación con éste que Alberto asegura la ayuda en alusión a la amistad que hubo entre Suárez y su padre. Mudarse a la ciudad le crea una necesidad, pues Estela le demanda que no puede quedarse sola, y él la percepción que tiene de su antigua vivienda por la de no abandonar a su hija: “Sí, él debería quedarse y olvidar definitivamente, a pesar de todo, pues como antes pensaba que, por lo pronto, la primera obligación es vivir a pesar de todo” (p. 33). Así, Alberto que antes se encontraba estático y con un trabajo que no cambiaba en el rancho, ahora es movido por la resignación a aceptar su nueva y repentina realidad.

Sin embargo, desde la perspectiva de Suárez conocemos más de Alberto, pues creyendo que éste busca empleo en la policía, se burla de él aludiendo a las palabras de Don Alberto refiriéndose a él una vez que Alberto confirma que no sirve para vigilar o pelear “¡Pobre mi amigo el general! ¡Ya me acuerdo de sus quejas contra ti!” (p. 64). Suárez

recordando los “sábados rojos” en palacio, cita a Alberto ahí, pues piensa que tendría al menos “buena palabrería”, esto es, la habilidad para crear y dirigir discursos con fines políticos.

Entonces Alberto se encuentra en palacio, posiblemente a las seis de la tarde, como lo habrían citado, justo al inicio del discurso del profesor Balderas, según el narrador, él tomaba en serio lo que decía el profesor: la miseria y la ignorancia presentes en su vida que “con temor de verlas y queriendo esquivarlas, tuvo que convivirlas” (p. 65). Y a través de una analepsis el narrador nos cuenta que el personaje estaba muy cerca de la ignorancia por la gente con la que convivía en el rancho, pues estaba “casada con sus ideas, sus creencias y prejuicios hasta la muerte” (p. 65), y volviendo a su realidad presente Alberto observa a los que lo rodeaban en aquel sábado rojo y pensó si ellos quisiera abandonar estos prejuicios querían abandonar estas ideas: “¡La gente del rancho en medio del hambre, del polvo, estaba más cerca de lo primitivo y fundamental! (p.65). En la medida en que la culpabilidad le llegaba por no haber hecho algo por esa gente descubrimos que Alberto se colocaba al mismo nivel que los trabajadores, a pesar de vivir en la casa grande, la de los “patrones” y dirigir el propio rancho, ya que él daba un salario miserable, como se lo daba así mismo. Al contrario, Alberto no se siente inocente, pero afirma que los del rancho sí lo son: “Lo peor de la ignorancia y la miseria es la injusticia” (p. 65) y efectivamente dota de una “grandeza del cielo” con las chozas humildes. En la lógica de Alberto: entre más ignorancia, más inocencia.

Esto en otras palabras sería que de aquel que poco conoce, menos está permeado por otras ideas. No obstante, él menciona que la gente está “casada” con ciertas creencias, por lo que podemos concluir hasta ahorita que las ideas, creencias y prejuicios son determinadas desde la infancia, sin importar el rango social, el trabajo, la construcción de sus viviendas, si viven en la ciudad o el campo, todos están dentro de un contexto que limita su forma de pensar y de actuar: “Aquella gente no había escogido la ignorancia, y por inocente recibía como un don más grande el aire puro de la noche” (p. 65), lo que conocían en su día a día.

Esta lógica también se puede leer en Manuel Berumen quien se sentía frustrado por no tener lo que anhelaba: el amor, lo económico ni lo intelectual, y contrasta esta carencia con los muros altos del convento en el que trabaja. La contraposición históricamente de la ciudad y el campo en la novela de Dolores Castro se retoma como una crítica hacia esas concepciones, ya que la división de clases causada por las ideas de civilización y salvajismo

en la que individuos se sentían superiores a otros de su misma especie por una cuestión que no había escogido. Alberto lo retoma incluso describiendo la realidad de los campesinos misma que él ya había elegido para sí mismo: este personaje se encontraba en un plano superior, puesto que reconocía las diferencias entre unos y otros, y hallaba grandeza en los catalogados como ignorantes. Esto a pesar de que las creencias se arraigan desde edades tempranas del individuo y crecen creyendo que tienen la verdad, pues la creencia hegemónica no permite la consideración de otras: lo católico es para los creyentes el único motivo de existencia del mundo, la forma de vivir y lo último que tendrán al morir.

Posteriormente una palabra le trae “malos recuerdos”: honor. Alberto salió del palacio y caminando por la calle, el narrador describe una pequeña ciudad en el Mesón de Jovito, aquel que le recordaba a Alberto su infancia y el cómo le gustaba ese lugar. Seguido a esto, podemos intuir que el “honor” traía consigo un recuerdo “humillante” al describir la primera casa subiendo la escalera (p. 67): el amorío de su padre con Jesusita. Curiosamente, dentro de la analepsis no sólo se menciona a un “niño furioso, herido que fue a ver a Jesusita” (p. 67), pero ante cualquier consecuencia de su estado, le detuvo las jaulas de pájaros con las que salió Jesusita de su casa. “Ya no pudo odiarla de la misma manera” (p. 67), pues “siempre aparecían primero las jaulas de los pájaros, y el lugar soleado, vivo, como Jesusita cuando le preguntó: ‘¿Te gustan los pájaros?’”. Ahora, en la imaginación de Alberto veía a “una Jesusita avejentada, vencida por la muerte reciente del general García. ¿Dónde sus antiguos bríos? No le quedaba más que esa hondura en los ojos producida a golpes de dolor” (p. 67).

Luego de esta identificación, ambos sostienen una conversación: existe un reconocimiento por parte de ambos, y Jesusita se aut nombra “pobre y pecadora” (p. 68). Ésta le cuestiona “¿Por qué no eres dominante, erguido, soberbio como tu padre?” (p. 68), y Alberto, aunque es su propia imaginación, no sabe la respuesta a ello. Jesusita le afirma que tiene cara de buena persona, pero éste asegura que no lo es. A Alberto entonces lo hallamos en un problema de identidad en el que no es capaz de definirse, al menos con características positivas sobre sí mismo. Sin embargo, esto puede explicarse en antecedente de su infancia con Don Alberto que fue general toda su vida y que en la concepción de su padre eso era el triunfo; Alberto, al no ser igual que él, fue considerado un fracaso, terminando con vivir en la hacienda de la familia en un campo apartado de la ciudad.

La imaginación se interrumpe cuando Alberto enuncia: “Estela necesitaba de mí” (p. 68); puesto que se dio cuenta de la realidad que debía aceptar “a pesar de todo” y de pronto “sintió que había perdido la noción del tiempo en estos y otros sueños” (p. 68). Salió del mesón, “la alameda estaba desierta, pero si alguien lo hubiera visto no lo habría reconocido. Casi nadie se acordaba ya de Alberto García de Alba, el hijo del general que se sepultó para siempre en un rancho” (p. 69). Así, pues, confirmamos que la única razón por la que él se queda en la ciudad y decide llevar una vida dentro de ella es su hija, pero quizás también la esperanza de tener un cambio en su vida a partir de la convivencia con Estela.

La focalización en Alberto vuelve a estar después de varias páginas. Descubrimos de repente que había atravesado una “semana larga de enfermedad” (p. 89), pero que por primera vez se sentía mejor, y le atribuye ese estado positivo a su estancia en el rancho: “le había dejado huellas en el espíritu y en el cuerpo” (p. 89). De inicio no sabemos si la enfermedad fue real o simbólica, pero con el avance en la narración se responde a esta pregunta: la consecuencia de los “alimentos pobres y escasos” fue la fiebre con intensos dolores en el vientre. Entonces, sostiene un diálogo con Estela en donde ésta le confiesa su miedo a perderlo porque afirma que es lo único que tiene, y le pide que no la deje nunca. Una premisa que tiene implícitamente el compromiso de él hacia ella, y funciona porque Alberto se compadece y le confirma su estancia en la ciudad.

Al dirigirse a hablar con Suárez por segunda ocasión, Alberto “caminaba absurdo sin advertir a los grupos que comentaban lo sucedido en los últimos días” (p. 91). Evidencia clara de que a él no le incumbía la batalla que se estaba llevando a cabo, e incluso en la conversación con Suárez revela su posición ante este conflicto. El general Suárez realiza sugerencias por la ausencia de Alberto: “yo creía que ya estaba usted de parte de los 'mochos', de los 'alzados' [...] Pero me alegro por usted de que no se mezcle en este infiernito que les puede dar muy malos resultados” (p. 91). Después viene la burla hacia Alberto: el general le pregunta cuál sería el empleo ideal para él, a lo que Alberto sólo contesta que “cualquier empleo modesto” (p. 91). Suárez en un perceptible tono burlón afirma que le quitará el puesto a un “santurrón” y le otorgarán un nombramiento de conserje: “uno como hecho a la medida para usted que no quiere complicaciones ni acción. Uno de esos empleos en los que casi no se necesita hacer nada” (p. 91). Alberto no muestra alguna respuesta a la clara “burla”, todo lo contrario, pues él queda satisfecho y se despide excusándose de su reciente convalecencia.

Suárez le ordena que su primer día laboral sería “el lunes de la semana entrante al flamante empleo” (p. 92). El narrador omnisciente describe el estado turbado de Alberto una vez que se despidió de Suárez: “salió de allí con verdadero dolor de estómago, con náuseas” (p. 92), ya que él no soportaba el desprecio, y el general Suárez lo representaba, “se sentía humillado, herido, enfermo” (p. 92). Alberto es el objeto de burla, pues no pudo ser ni vivir como su padre, y la respuesta a esto es evidente: no se trata del mismo individuo, aunque todos esperen presenciar en él todos los excesos de Don Alberto.

Una noche anterior a su muerte, Alberto y Estela convivían: “Habían cenado parca y humildemente café con leche, pan, un poco tieso con dulce de membrillo y queso fresco” (p. 104), una cena con sabor especial, más que los cuadros que adornaba el área del comedor. Él se sentía confortado con la merienda después de un día desagradable, “tan penoso que no quiere recordarlo” (p. 105). Estela lo comprende mediante la propuesta de “recuperar” el tiempo, “que nunca ha existido nuestra soledad” (p. 105). No obstante, no se toma en cuenta en estas expresiones, pero el tiempo es un ente implacable que no se puede recuperar una vez perdido. En este sentido la premisa refiere a un acto simbólico, más que pasado, con vistas al futuro que les espera, según ellos. Este en el mundo literario se conoce como el preámbulo a la catástrofe, por supuesto, en algunas obras literarias sucede: en *La ciudad y el viento* nos muestra momentos de difícil toma de decisiones, un reconocimiento que se va acrecentando entre padre e hija, incluso, como individuo; se logra al fin una relación familiar sólida y segura; todo esto representa momentos tranquilos, pero porque se avecina un acontecimiento que cambiará el rumbo de los momentos de calma: la muerte y la soledad.

Alberto no desea romper el encanto de esa “noche pacífica”, sin embargo le cuenta a Estela su día: el empleo que consiguió, pero que aun así encuentra desagradable el día por la humillación que sufrió por parte de Suárez: “¿Cómo puede alguien tener el desprecio como único fruto de su vida? [...] se goza en sentir desprecio y en manifestarlo” [...] Tiene tanta amargura, tal verdadera crueldad hasta en la comisura de los labios, que me da miedo” (p. 106), y coloca de ejemplo el empleo ideal para inútiles, como él (p. 106), y la “admiración” que surgió de Suárez al saber que Alberto no sabía mandar, quizás, porque su padre lo hacía en vida. A pesar de estas reclamaciones, Alberto justifica a Suárez imaginando que estaba de mal humor por el conflicto externo que hay en la ciudad: Estela le dice que la gente está molesta por la reciente muerte de Juan Garay, el hijo del doctor” (p. 107) y afirma que no

sabe cuál es la verdad detrás de su muerte, sólo reproduce con poca certeza que lo asesinaron por ser “cristero”, según información de Doña Dolores Llamas. Alberto coincide en la incertidumbre, pero que lo defiende: “un pobre muchacho que a nadie hacía mal” (p. 107); y termina por afirmar que en ocasiones no quiere luchar, a propósito de la vida que llevó Juan Garay.

El momento tranquilo se afirma con la conversación del contexto externo a ellos: vislumbran la violencia, el pasar triste y la soledad fuera de ellos, en los otros. Alberto entonces le cuenta datos desconocidos a Estela. Afirma que Eugenia se suicidó porque ella no soportó la verdad: que amaran más el dinero y la posición política de su padre que a ella.

Y agrega que él mismo se ha suicidado un poco en aquel rancho. Obviando la muerte simbólica, Alberto enuncia que la muerte de Eugenia le salvó la vida a él, y concluye este relato con un cuestionamiento a una suposición: “¿De dónde heredamos esta necesidad de perdernos? De mi padre no. Quizá mi madre sufrió tanto por todos que a nosotros ya no nos quedaron fuerza para hacer lo mismo” (pp. 107-108). En el apartado anterior que tiene lugar al análisis de Don Alberto, se aseguró que posiblemente éste fuera la representación de un ente divino que abandonó a su hijo. En este sentido la madre de Alberto —de nombre María— tendría relación con la misma personaje mártir de la Biblia con el mismo nombre: aquella María que sufrió la crucifixión de su hijo. Si bien puede referirse en esta lógica la premisa de Alberto, también puede sustentarse a través de un hecho pasado que él mismo confirmó: la existencia de Jesusita, la amante de su padre.

Estela, para comenzar a entablar una convivencia con Alberto, le asegura que lo desea conocer: cómo es y lo que piensa, pero Alberto contesta que no sabe exactamente las respuestas a ello, ya que él no es como su padre, pero tampoco como él mismo hubiese querido ser. Concluye que en él se contradicen sus creencias, afectos y finalidades; y coloca en duda si es ateo o católico porque en ocasiones está dispuesto “para con todos”, pero tampoco los soporta cerca de él (p. 108): “No me duran los odios, ni los amores, apenas he saboreado la felicidad, luego he pagado por ella precio de sangre” (p. 108).

El tema cambia a aspectos futuros a partir de los frutos del empleo, los planes, después de la convivencia, no se hacen esperar, y Estela enumera: sueldo seguro, posibilidad de ahorro, conocer otros lugares y viajar al rancho cada vez que quieran, los sábados y domingos (p. 109). Curiosamente Alberto se une al listado y planean un viaje al siguiente día al rancho,

pero la narración no permite entrever si esa excursión fue llevada a cabo, suponiendo que fue un domingo este hecho siguiendo la línea temporal del relato.

En retorno a la trama, Alberto sale de su casa para hablar con otro personaje respecto a los preparativos del viaje. El narrador describe la oscuridad de la noche, así como el simbolismo en Alberto al detallar que “él caminaba en medio de su propia noche” (p. 110). En esta escena tendría lugar la reflexión de Alberto hacia los acontecimientos recientes: “¿Dónde está el hombre perfecto? [...] Todos empiezan amables, van dando a conocer aquí y allá su real modo de ser [...] luego se dejan caer con todo el peso de sus debilidades, asperezas, abusos” (p. 110). Alberto se asegura a sí mismo que le avergüenzan los abusos como si él los cometiera, “ellos lo dicen todo, dejo que revelen todo lo que son y entonces ya no los soporto” (p. 110). ¿A quién se refiere Alberto? Con el pronombre “ellos” comienza a cuestionar sobre el “hombre perfecto” y su inexistencia en el mundo, revela las “imperfecciones” del ser humano ante sus propios actos, tales como el abuso. Él hace una diferencia entre un “ellos” a un “yo”: ellos, los hombres, y “yo”. Ese enunciado revela la diferencia de planos o un nivel de humanidad en el sentido siguiente: primero, es una ironía afirmar que todos son amables y que dan a conocer su real modo de ser; segundo, las debilidades, asperezas y abusos son implícitas, pues son todo aquello que no se permite que “salga a la luz”, ya que pertenecen a las verdades y realidades; son en sí la descripción del ser humano, fuente agotable y alcanzable, por ende, no muestran lo que verdaderamente son y lo que buscan, en otras palabras —recordando las de Consolación— la hipocresía con su “doble cara”. A partir de la novela de Castro podemos afirmar que el funcionamiento y en gran parte de la temática abordada en la creencia hegemónica que es lo católico su fin tiene dos sentidos por lo menos: uno que se vislumbra en las enseñanzas, ritos y demás alcances, y el otro rige de un cierto poder al ser creyente, por ende, cada individuo adquiere implícitamente el poder sobre otros individuos, sobre todo de aquellos que no comparten la misma creencia.

Alberto sigue en su meditación en cuestionamientos y suposiciones: si el camino se hubiera corregido a tiempo, si a su padre le hubiera podido discutir punto por punto, sin dejar que el cansancio lo venciera, “de topar con barrera de piedra” (p. 110); pero detiene el curso de las hipótesis: para qué pensar en lo que pudo ser si todavía él sigue vivo. Y conlleva a la visita al rancho que removerá otras estancias de su vida; después a lo desconocido, a ese

convento “que me asusta a pesar de todo” (p. 110), la irremediable realidad a la que ha de toparse. Si bien la familia de Don Alberto la diferenciamos de los demás personajes por su insistente distancia de lo divino con lo terrenal y por la neutralidad que sostienen a partir de los acontecimientos generales de la novela, Alberto es aquel individuo que dista de los demás y a pesar de que no sabe con exactitud la creencia a la que pertenece, expone un alto impacto en sus aseveraciones, mismas que lo obligan a tener miedo inherentemente, pues los demás actúan conforme a sus anhelos personajes y se protegen de una creencia que profesan.

Después de otras escenas, regresa la focalización en Alberto y Estela en la mañana del lunes: la hija le prepara en honor a su padre un desayuno. Curiosamente Alberto le asegura que despertó con la consciencia de que era un día especial; y se entromete un narrador, que aparentemente es Alberto, para narrar en primera persona su estado: “Hoy siento todo de un modo extraño. Tengo emoción y un poco de miedo al empezar esta nueva vida... algo como la nostalgia de las despedidas, o quien sabe que sensación imprecisa” (p. 116). Inevitablemente Estela se siente muy feliz, pero Alberto le expresa que le da miedo esa felicidad, apoyando la idea de que a él no le había durado la felicidad en un pasado. Después del desayuno Estela quiere acompañar a Alberto al convento, pero Alberto se niega porque quiere poner en orden sus pensamientos y sentimientos en el camino; Estela lo despide con una frase muy curiosa: “Ve con Dios, cuídate mucho” (p. 117), y Alberto irremediablemente contesta “Así lo haré, hija, adiós” (p. 117). Alberto ya no inició una nueva vida, sino se topará con la única muerte del cuerpo mortal.

Por el contrario, a Alberto no lo esperaba un día laboral, al entrar al convento, él fue atacado: “se sintió aturdido, aterrorizado, apenas levantaba los brazos para esquivar los golpes, mientras los ojos se le salían de las órbitas” (p. 117), y aún en su carácter de pacifista “el instinto de conservación empezó a despertar” (p. 117) y Alberto huyó,

—¿A dónde correr? ¡Al Mesón de Jovito! ¡Allí podría esconderse en alguna parte!... ¡En la casa de Jesusita! Con las mujeres que gritaban enfurecidas: “¡Ladrón!” [...] Alberto llegó al mesón. Subió la escalera con lo último de sus fuerzas, y llamó desesperadamente a la puerta de Jesusita, mientras Dolores Llamas, arrebatándole una varilla de hierro a una mujer, ¡se la hundió en el costado a Alberto! (p. 118).

Independientemente de los hechos narrados, Alberto tenía lagunas de información, mismas que surgen de la complicidad entre Dolores y Manuel, pero estas acciones que se llevan a cabo también fueron creadas por hechos que son falsos y que los condicionan a una verdad afirmada, pero no comprobable y, por tanto, es un hecho afirmado como verídico, pero que es insostenible. Alberto reacciona huyendo para salvaguardarse en algún sitio, no por la culpa de haber cometido las afirmaciones de Dolores y más aún de Manuel, es precisamente la reacción ante un hecho que no estaba probado. Alberto es herido de un costado, por consiguiente, su cuestionamiento se dirige a una lógica, es herido sin saber por qué y se quieren saber esas razones: “¡Dolores Llamas! ¿Por qué me hieres? ¿Por qué me persiguen?” (p. 118), pero en su condición humana no puede sostener su vida, su cuerpo mortal, “Alberto no supo más, se le nubló la vista, cayó en brazos de la mujer desconocida que abrió la puerta [...] Alberto se desangraba” (p. 118). No sabemos si aquella mujer era Jesusita, aunque simbólicamente puede serlo, la composición de los personajes y su puntual e insistente materialización la distinguía de los demás señala que sólo esa presencia estaba en la mente tanto de Don Alberto como de su hijo.

Fue llevado moribundo no a un hospital, clínica o con un médico, sino a su casa en donde Estela aguardaba por él: “Poco a poco abrió los ojos Alberto, temeroso de la pesadilla que había de topar. Vio la angustia de su hija Estela, le tomó torpemente la mano” (p. 120), con la esperanza de que ella le creyera de que no había provocado su muerte, “—N-no sé, no sé qué pasó. M-me muero, hija. Parece muy duro... pero no creas en la muerte... no existe” (p. 120). Alberto muere y con ella se da fin no sólo a la novela, también a las tres muertes.

En esta enunciación “la muerte no existe” puede interpretarse bajo dos concepciones interesantes. La primera tendría que ver con un sentido literal y un tanto paradójico: la muerte evidentemente existe para seres mortales, hay un fin de la vida en la que después de ésta ya no podría convivir con seres de la misma materia, pero al afirmar que no existe se está refiriendo a que para él, en su posición superior a lo humano, no podría subsistir porque está más allá de lo mortal. La segunda interpretación sería de corte simbólico: la muerte no existe porque estará en el recuerdo de Estela. Así, morirá su cuerpo, pero no su alma, en donde el cuerpo es meramente mortal y el alma es trascendente, por ende, inmortal.

3.2.3 Estela: la negación a la soledad. Hacia un conflicto de género

Estela es la última generación de la familia de Don Alberto García. A ella se le atribuye la solución poética de las corrientes en pugna que albergan en la novela, pero que se presenta junto con ella un problema meramente particular: no quiere quedarse sola. Este conflicto viaja en los bordes de la temática del género, pues equipara la vivencia entre un hombre, como un individuo libre, y una mujer que necesita compañía obligatoriamente, y que, por ende, sería dependiente emocionalmente por lo menos. En este sentido es expectante del abandono de su abuelo hacia su padre y vive exactamente lo mismo por parte del suyo, aunque al final de la historia esta separación haya sido consecuencia del asesinato de su padre; quizás en respuesta a ello Estela elige una vida igual a la de Alberto: una que se vive solamente en el campo.

Estela es quizás uno de los pocos personajes que mantiene una posición neutral ante los conflictos acaecidos por la creencia hegemónica y la negación a ésta. Y aunque en primer plano puede figurar como una solución a los hechos presentados, ella expone otro problema, uno que tiene relación con el género: “Los hombres se quedan solos y son libres, nosotras no, papá. No podemos ser libres, no podemos estar solas” (p. 30). Independientemente de que el posicionamiento de los personajes femeninos sea dominante sobre los masculinos en la novela, Estela no concibe su existencia sin un ente que la acompañe, y este miedo a la soledad se trasluce después de la muerte de Don Alberto: Estela se encerró en su casa para sentir “como si ella misma estuviera entrando en su propia tumba [...] Cerrar puertas y ventanas para que adentro quede un cerco de recuerdos que no resisten la luz del sol (p. 23).

Lo anterior como una simbolización del desamparo y de la necesidad de retención de su abuelo fallecido. Sin embargo, como mencionamos líneas atrás, de Estela se devela su conflicto de género: “una mujer se queda desnuda cuando se queda sola. A la vista de todos, al alcance de la mano de todos, y de nadie en particular” (p. 23). Es probablemente el reflejo de un miedo colectivo —casi patológico— de la feminidad hacia el sexo masculino, mismo que podría ejemplificarse en la familia de Pascual y Soledad: lo dominante del “jefe de familia” y la pasividad de la esposa.

Posteriormente, la narración generaliza la construcción de Estela como personaje que contempla la fe y la esperanza, “las dos corrientes de su familia: liberalismo en los hombres, profunda catolicidad en las mujeres, le fluían armónicamente por las venas, y podía tratar

con caridad a los creyentes, a los herejes” (p. 28). Es en este punto en el que se maneja la recepción hacia la creencia hegemónica en condición de su género, ya que en el contexto de la obra las “verdaderas” católicas son las mujeres, mientras que en los hombres se halla una creencia neutral o rechazan abiertamente esa forma de pensar y vivir. Sin embargo, esa solamente es una generalización, pues existen excepciones a esa regla y el ejemplo más claro es justamente Alberto y Estela.

El encuentro esperado con su padre, Alberto, llegó en medio del rezo en pleno velorio: “La ausencia de su padre se le había clavado como un dolor dormido también, y despertó de pronto en ese momento, al dolor vivísimo de la ausencia de su abuelo; a la presencia, violenta en el recuerdo, de su padre” (p. 29). El narrador omnisciente es quien da cuenta de la herida emocional en Estela por el abandono, que revivió con el encuentro con su padre, pero en líneas posteriores Estela le expresa a Alberto que ella no quiere quedarse sola (p. 30) porque es una mujer y no puede quedarse sin compañía ni protección.

En la novela se relata más sobre Estela, pero en escenas separadas y con el objetivo de hacer mera mención, por ejemplo, cuando Manuel habla de sus aficiones para fabricar alhajas: “le vi los ojos a Estelita y se me ocurrió lo de las palomas entrelazadas por el pico” (p. 35); se menciona la conexión entre Estela y Jesús Lara en la que curiosamente ella comenzó a notarlo más a partir de la muerte de su abuelo, y que puede comprenderse como su necesidad de búsqueda para no sentirse ni estar sola, es en sí la seguridad que siente junto a él.; y el temor de un simple roce (hombro con hombro) con Manuel Berumen enfatizan más la idea de que Estela representa el miedo de las mujeres a la existencia masculina, aunque ésta paradójicamente exponga su discurso como aquella que debe estar acompañada de alguien por el simple hecho de ser mujer, a diferencia de los personajes masculinos.

Cuando se disponía a cumplir maquinalmente las actividades hogareñas, se desprende humo, producto del ocote y el fuego, que la hace recordar su infancia y los canarios de Eugenia como una representación de que ella estuvo apegada a la naturaleza desde que era niña, y que el luto riguroso que ella se impuso lograban hacerla sentir sola y triste: “porque la primavera se acercaba y Estela estaría al margen del verdor, la felicidad, la compañía” (pp. 47-48).

Su padre era el único familiar que le quedaba con vida, pero debido al tiempo y la distancia que los separaron por años Estela no sabía cómo acercársele: “su padre le parecía

tan frágil y delicado, por una parte, tan erizado por otra en sus sentimientos, encontrados entre sí y perdidos en una bondadosa masa informe” (p. 90). En este tenor el miedo a la ausencia se vuelve a hacer presente, el miedo a una separación porque ya no tendría a nadie en el mundo con el que pudiera contar, pues la “aureola de la muerte todavía no abandonaba su casa” (p. 90), e incluso la muerte de su padre que inminentemente llega no se narra desde la perspectiva de Estela, ni siquiera de la de Alberto, aunque es más cercana la narración con él, puesto que todo se sabe a través del narrador omnisciente. Estela, después de saberse sola en el mundo:

Quiso tomar el mismo camino de Alberto y vivir como él. Pobre, olvidada, disminuida hasta lo mínimo para sentir con mayor seguridad la otra grandeza. Ella también, bajo la única claridad de las estrellas de la noche desolada del rancho, suele distinguir como la sal gema entre los terrones, su vida humilde, incrustada en la solidez de un regazo áspero y amoroso como la tierra (p. 122).

3.3 Entre el valor gubernamental y el valor católico. Una pugna del discurso poder

En el capítulo uno se abordó de manera general el enlace de la novela con el hecho histórico al que refiere y que incluso se suma a este análisis dos estudios que retoman el enfoque literatura e historia en *La ciudad y el viento*. Si comprendemos lo sucedido en la base histórica, tendremos la certeza de que ambos bandos en pugna tienen posturas que en su totalidad exigen demasiado a los individuos, sobre todo en una ciudad destruida y un campo paupérrimo. Sin embargo, en la obra de Castro no sólo pelean dos perspectivas distintas, también se presenta una tercera que, si bien no está en contra de ninguno de los bandos, es aislada de la sociedad, ya que no toma partido por alguna ideología porque, de hecho, propone una solución poética “casi” inalcanzable: “respetarse unos con los otros”.

Quizá esa sea una razón por la que Dolores Castro creó un discurso completo en *La ciudad y el viento* de modo que sus partes sean cuestionadas, por lo menos, en su construcción y acción sobre los demás. Lo conservador que por bando se tiene en el gobierno a manera que la religión católica se predique particularmente y el alcance de su poder disminuya considerablemente; y lo liberal de lado religioso que busca torpemente la liberación de sus creencias del poder gubernamental. En ambos casos, se distingue una doble moral respecto

a sus anhelos meramente individuales, en discordancia con los objetivos generales que dicen poseer.

Es importante aclarar que estamos frente a acontecimientos propios de la literatura, aunque posean una referencia al hecho histórico e intertextualidad a la Biblia, puesto que el análisis se centrará en las acciones y en el discurso en general de los personajes, que por supuesto poseerán al final una crítica a ciertos elementos oficialmente relatados en la historia o en el libro sagrado de los católicos, por ende, el discurso y lo que comprendemos de él desde el capítulo uno se observa a través de los personajes y la creencia que tienen respecto a sí mismos, a su entorno y a su contexto en general, optando por particulares formas de interpretar la realidad y comprender el mundo.

3.3.1 Cuitláhuac, Suárez y Neftalí: el poder tripartito del estado en la novela

En aquella ciudad mantienen el poder tres distintos estatutos del estado que son la gobernatura, la milicia y la policía. Si tomamos en cuenta la secuencia de poderes como se conoce en la realidad, los rangos se presentarían diferente, puesto que la territorialización sería el principal factor para determinar aquellos rangos: el jefe militar respondería a una cuestión más general, mientras que el gobernador se centraría en liderar un ámbito particular, así como el jefe de policías correspondería al mismo contexto local que el gobernador. Sin embargo, aún si no se tomara en cuenta estas aseveraciones, la narración de *La ciudad y el viento* revela la distancia que existe entre un cargo y otro, así como la relevancia y la dominación de un poder sobre otro.

En este sentido en el presente apartado se señalarán las pautas que rige Michel Foucault respecto al término “poder” y sus variantes contextuales, mismas que sirven como parteaguas de lo expuesto “entre líneas” en la novela de Castro: todos los personajes que se mencionan dentro de esta sección funcionan con un “poder” establecido socialmente. Aunque en la parte política esto sea más que obvio, en los personajes católicos también se halla expuesto.

En este tenor Dolores Llamas también funcionaría en la forma en que concibe Foucault el poder, aunque su construcción y a su vez su evolución como personaje tienen un modo de operar distinto al de los demás, así como su objetivo dentro de la narración, pues,

es un personaje considerado católico y, por ende, funge como una autoridad casi incuestionable que constantemente hostiga y vigila a los otros personajes.

El “poder” como forma sustantiva del idioma se ha catalogado desde una conceptualización general como el “dominio, facultad y jurisdicción que alguien tiene para mandar o ejecutar algo”²⁶⁴, hasta persigue una visión histórica y política que influye altamente en los discursos, ejemplos claros de ello se hallan en autores como Marx y Engels en donde la clase capitalista explota a la clase obrera, a través de la propiedad privada en los medios de producción; Lois Althusser con la dominación por medio de la ideología, partiendo de los postulados de Marx; y Michel Foucault con la definición de “poder” no en la concentración del Estado, sino en los micropoderes que circulan en toda relación social, ya que existe de forma consciente o inconsciente la dominación de unos sobre otros²⁶⁵. Así, el poder se expresa como una posición privilegiada socialmente en la que se influye en la conducta de los otros o de una trayectoria de acontecimientos. Así, pues, en este apartado se considerarán importantes algunos postulados de Foucault en términos como “normalidad” y “poder”, y los derivados de éstos.

El gobernador de la ciudad tiene varias aristas que, si bien lo configuran en un estado de poder, no es suficiente, puesto que incluso en la obtención de su cargo fue mera casualidad y esto se narra de forma irónica, ya que para ocupar tal puesto no se necesitó más que a un individuo que lo ocupara. Quizás, por esta razón Cuitláhuac resulte un individuo que no puede juzgar desde una postura neutral las peticiones de quien solicite. Además, se convierte en un personaje completamente manipulado en el contexto general de la obra: es cómplice de la persecución y del castigo a los creyentes. Así, se denuncia que Cuitláhuac no significaba un elemento importante como gobernador, ya que no presumía habilidad, apego emocional ni juicio neutral para un cargo importante como el que mantiene, simplemente representa una construcción irónica de un personaje en los ámbitos políticos. Cuitláhuac como Poncio Pilato, en la conexión intertextual, actúan de la misma forma, ya que ambos son gobernantes y otorgan el poder a otros: a Suárez y a Herodes, puesto que estos dos personajes no desean la responsabilidad que otorga una forma de actuar de tal magnitud.

²⁶⁴ *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea].

²⁶⁵ Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*, La Piqueta: Madrid.

Como antesala conocemos junto al gobernador, los otros dos poderes que lo estarán acompañando: el jefe de la zona militar, Suárez, y el jefe de policías, Neftalí. Estos se encuentran en una junta tomando las decisiones que le corresponden al estrato político: se mencionan los “sábados rojos” como el lugar y el horario en donde la cultura debe ser o hacerse pasar por respetable. Siguiendo la valoración de estos “sábados rojos” Cuitláhuac invita a quienes desean audiencia con él. Esta referencia al “sábado rojo” en la obra es “una reunión a la que asistían los cercanos al gobernador, fiestas que se celebraban en palacio o teatro principal y en el que se resolvían 'algunos negocios y pendientes con el gobernador', se menciona en el libro *Cristeros y agraristas en Jalisco* (2000), de Moisés González Navarro”²⁶⁶.

Cuitláhuac cuando se queda solo, se encuentra con sus pensamientos (p. 60): desde su adolescencia, “su juventud desbocada” y la forma en que “lo había asentado este poder (el ser gobernador) que a veces le daba miedo” (pp. 60-61). Aquel lugar en el que “le quemaban las necesidades de la gente” (p. 61). El mismo narrador en aquella introspección da un ejemplo con la experiencia laboral de Cuitláhuac en los túneles de la minería. Ahí muestra cómo la creencia se separa del deber que lleva consigo el puesto que tiene, o como si la ética y la moral que tienden a significados distintos, las separa un abismo insondable, puesto que en ciertas circunstancias no se pueden cumplir con ambas: Cuitláhuac apoya a los campesinos y va en contra de los mineros. Independientemente de que existe una “ayuda”, sí acciona conforme a la moral y su experiencia de vida. Esto es, los intereses están, a fin de cuentas. Él mismo confirma lo anterior cuando rebaja a cierto sector, los “pequeños ricos” a quienes le tenía “cierta antipatía”. Inmediatamente se inserta un pensamiento de Cuitláhuac marcado entre comillas: “los sábados rojos es una estupidez, pero lo que ellos hacen también son estupideces, y de mayores consecuencias” (p. 61). Esto deja entrever la ruptura de una creencia: si se cree en ello, se piensa, se propaga y se actúa conforme a lo que se cree, y Cuitláhuac colocaba importancia a un acontecimiento en el que ni siquiera creía. A parte de que su opinión evidentemente se halla con expresiones rebuscadas: “Todos son como viejas chismosas llenas de melindres. Es mejor entenderse con los caballos desbocados, con las chamusquinas de cosechas o de muertos en plena revolución que con estos dimes y diretes de señoritas quedadas” (p. 62), dando poca relevancia a lado de sus opiniones. La mejor

²⁶⁶ Cruz Jiménez, *ibíd*, p. 91.

prueba de esto es la “audiencia” que tiene un personaje con él, precisamente el representante del jefe de mineros. Para hallar más peso y como apoyo a sus propias convicciones, Cuitláhuac también cita a los representantes de los campesinos. Expone el caso frente a éstos, dejando ver el lado de los mineros como antagonistas del “bien común”. El representante del jefe minero se excusa de ese “bien común” a través del trabajo que se otorga. Cuitláhuac expone los beneficios materiales personales que el jefe de los mineros tiene. De esta manera, expone la finalidad verdadera de destruir un “bien común” en una ciudad destruida. Sin embargo, Cuitláhuac toma una decisión excusándose de la opinión de los afectados para rechazar la petición, y brinda además consejos fuera del ámbito político, logrando burlarse del jefe de mineros a través del licenciado Monroy quien lo representa.

Por otro lado, de Suárez, el jefe militar, conocemos varios aspectos, pero por medio de otros personajes. De hecho, todas las aseveraciones alrededor de él se confirman por medio de los pocos diálogos que él mantiene. Es uno de los antagonistas si focalizamos a Alberto o al lado general de los civiles: de él sólo se data los diálogos en su construcción de personaje, pero éstos bastan para encuadrarlo de forma negativa.

Alberto, por ejemplo, recuerda anécdotas en las que destacan la corpulencia, la voz y las acciones insensatas de un militar: “—A ver, ¿dónde tienes tu corazoncito? —y palpaba cuidadoso para encontrar el lugar exacto; luego retrocedía, cerraba un ojo y sorrajaba el tiro” (p. 62). Y en el contacto presente que tuvo Alberto con Suárez lo afirma diferente a sus recuerdos: “Sus bigotes blancos colgaban a los lados de la boca con cierto desamparo en una cara rígida, escurrida en vez de mofletuda, apagada” (p. 62). Es importante recalcar que Suárez era el “mejor amigo” del padre de Alberto, sin embargo Suárez se burla de él ante lo inútil que ha resultado a comparación de su padre.

Ahora bien, Neftalí se refiere a Suárez con cierto temor, y se burla de Cuitláhuac quien cambia el tono para hablar con él, ya que demanda experiencia, poder y carácter autoritario, características que quizás le faltan a Cuitláhuac. Esto se confirma al conocer el banquete que Suárez le había preparado al gobernador, en donde éste pide “muchachas” para no aburrirse: “—¡El Gobernador siempre tan chistoso! ¡No creo que se aburra usted con el general Suárez! Pocos se han aburrido y viven para contarlos; pero, además, les tengo noticias que nos divertirán a todos por muchos días, ya verá” (p. 113).

Neftalí González, el jefe de la policía, tiene por encuentro inicial la presentación de los tres representantes de gobierno y seguridad. Es él el encargado de llevar público a los sábados rojos, además verdugo de Juan Garay por órdenes, según él, de Suárez. A propósito de esta mención, se presenta el antes, el durante y después de la muerte de Garay a un Neftalí que mientras actúa piensa en la justicia, y esto lo hace siete veces, como estribillos “Neftalí pensaba, pensaba en la justicia” (p. 79-80). El primero tiene que ver con el oficio de verdugo que le han adjudicado por “eficiente” y “discreto”, como una tumba: “Todo era cuestión de pararlos a media carrera, como a liebres. Aplicar la 'ley fuga', y nunca sin una orden expresa, aunque la orden fuera más una insinuación que una sentencia” (p. 79). La segunda anunciación tiene lugar a la aprehensión de Garay: —Acompáñeme, Juan Garay le dije al cara de cura. Él no hizo la menor resistencia, como si ya supiera a dónde iba, como si no le importara. Ella [su novia] gritó inútilmente; desaparecimos, subimos al cerro, y así se le tuvo que aplicar la 'ley fuga' en seco, sin que corriera” (p. 79). El tercero es meramente un reproche: “¡Este no tenía siquiera un buen reloj, pluma de oro, dinero!” (p. 79). El cuarto es la búsqueda de una explicación a la muerte de Garay: “¡Tengo que ver a tantos! ¡Como si a mí me importara! ¡Son peores que yo! Van a estar con sus caras de coyote, sus ojos por donde yo no los vea, por donde no les adivine el desprecio que me tienen. ¡Me tienen casi tanto desprecio como miedo!” (p. 79). El quinto estribillo es un plan:

Un día de estos me voy lejos de aquí. No sé cómo he de irme, si no conozco otro oficio que éste de policía, no sé cómo he de irme si nunca tengo un centavo para nada, no sé ni cómo ni dónde, pero me iré. Este sábado será el último que asista a esa farsa de 'sábados rojos'. No oiré una palabra más contra la ignorancia. Estoy harto de tanta cultura, y de todo. “¿Qué te pasa, Neftalí González? ¿Se te están derritiendo las entrañas?” (pp. 79-80)

El sexto es un reclamo por la existencia que le tocó vivir: “No es justo que yo viva como vivo, aquí, en la miseria, siempre con toda la gente contra mí. Cumpro órdenes como otros, sólo que mi trabajo es más pesado, sólo que mi trabajo necesita agallas, puntería, valor” (p. 80). Y el séptimo es una confesión desde el narrador omnisciente: “Neftalí González pensaba,

pensaba en la justicia, y cada vez se tenía más lástima a sí mismo, una lástima mezclada con una gran dosis de ternura” (p. 80).

Y posterior a este asesinato e introspección, Cuitláhuac y Neftalí tienen encuentro sobre lo ocurrido. Neftalí defiende su postura de asesino atribuyendo que todos los estratos de gobierno quieren acabar con los beatos (p. 82), a lo que el gobernador niega ser cómplice de asesinos, por supuesto con una postura inocente, ya que estos tres niveles de poder gubernamental y de seguridad tienen coalición respecto a los objetivos.

Sin embargo, Neftalí confiesa:

¡Estaría bien que si el general Suárez me pone a cazar beatos antes de que se conviertan en un peligro para la guarnición, y me dice que lo haga 'a como dé lugar', venga luego el Gobernador con sus melindres a insultarme! ¡Está bueno eso, Neftalí! De cualquier modo te mereces lo que el Gobernador te dijo, por obediente, por leal, adicto a tus correligionarios. De cualquier modo yo dejo este trabajo que ya me tiene muy satisfecho, pero antes he de mostrar a todos quién es Neftalí, ¡y todos han de verlo! (pp. 85-86)

Observamos a un Neftalí que trata de proyectar la autoridad de un jefe de policías, pero en este intento se da cuenta que no pelea contra los “otros” en igual de condiciones: la multitud tiene el estandarte de “congregaciones religiosas y letreros de protesta” (p. 86). Y creeríamos en primer momento que él no asesina por la piedad que pueda brotar de él, hasta que leemos: “Neftalí gritaba y gritaba, pero no tuvo el valor suficiente para disparar y luego morir a manos de la multitud enfurecida. Huyó pues de nuevo, con rabia sorda, pensando en vengarse” (p. 87). Así, comprendemos que este personaje piensa en salvarse así mismo, aunque signifique no llevar a cabo su venganza, puesto que, si el mataba a alguien, él también moriría.

Neftalí vuelve a aparecer cuando hieren a Alberto. Él con una actitud triunfante llega a la escena (p. 118), quizás con certeza de poder vengarse de las “beatas”, pero éste siempre le informa a Suárez antes de actuar: “—Mi general, el desorden empezó en el convento de San Francisco, pero nadie sabe darme razón de lo que pasa; este hombre desconocido parece ser la única víctima” (p. 119), en donde Suárez lo ha reconocido como hijo de su mejor amigo e intenta ayudarlo, pero es demasiado tarde.

La milicia y la policía funcionan como una estrategia de represión, vigilancia y control de un determinado territorio, pues su principal función es la “antideserción, antivagabundeo y antiaglomeración”²⁶⁷. Así, se disciplina a la sociedad para mantener el “orden público y, por lo tanto, la dominación del propio Estado”²⁶⁸. Neftalí pierde ese control como jefe de policía, por ende, Suárez quiere una defensa preventiva en complicidad con el Gobernador de la ciudad. Por consiguiente, el banquete que se da lugar en la obra se da casi al final, antes de la tercera muerte. Suárez y Neftalí le preparan este evento al gobernador como junta y unión forzada a la complicidad en cualquiera de los actos posteriores. Cuitláhuac reticente a las acciones se mantiene neutral, pero Suárez intenta disuadirlo para que no frene la batalla contra los “cristeros”, pues se justifica en las actividades: “La policía, para la justicia preventiva; el ejército ha de respaldar las órdenes del Gobierno y hacer que la justicia se cumpla” (p. 114); esto como “prevención” a un supuesto ataque al gobierno. Cuitláhuac se mantiene firme:

Creo que hace mucho calor, en efecto. Me parece también que se alarma sin motivo, general. Que las beatas quieran hacer una peregrinación no es lo mismo que traten de rebelarse contra el Gobierno. Y si nosotros provocáramos la rebelión a estas alturas cuando el Gobierno del país se bambolea, podría ser grave. Usted sabe que el presidente anterior y el actual tienen sus diferencias, que puede estallar el cohete de un momento a otro. ¿También nosotros provocaremos nuestros problemas internos? (p. 115).

Es aquí donde se observa con mayor claridad la intertextualidad a la Biblia: “—Haga usted lo que crea conveniente, y asuma su responsabilidad” (p. 115), ya que se lee también a Poncio Pilato pasando la culpa a terceros para no asumir como líderes el compromiso en decisiones imprescindibles. Cuitláhuac, al tener un puesto por mera casualidad, actúa conforme a los deseos de Suárez de manera implícita, y esto se observa cuando leemos a un gobernador dispuesto a defender a los campesinos por encima de los mineros.

²⁶⁷ Foucault, M (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza Editorial: Madrid, p. 123.

²⁶⁸ Foucault, M. (1996). *Historia de la filosofía*. Editorial Hora: España, p. 66.

En este enlace tripartito (política, milicia y policía) se comprende el nivel de unión que mantienen, así como se lee a profundidad la complicidad entre ellos, y el apoyo que se otorgan utilizando el poder que tienen cada uno en su categoría, es decir, Cuitláhuac es la máxima autoridad de Estado; Suárez es el general de la milicia, un rango alto, y Neftalí es el jefe de la policía, por lo menos, de esa ciudad, por ende, estamos frente tres personajes que dirigen, por lo menos, dos estratos del damero del que hablamos en el capítulo dos de este trabajo —gobierno y seguridad de un territorio—; la iglesia, el otro elemento para completar el cuadro del damero, se encuentra en desacuerdo contra estos dos. No obstante, también hay que tomar en cuenta un detalle de suma importancia: tanto en gobierno como en seguridad se encuentran los máximos líderes, al contrario de la iglesia en la que luchan no sus representantes de alto rango, sino los creyentes, la gente común, la sociedad. Esa es otra forma de observar el conflicto interno de la novela.

El ejercicio de poder existe sin duda en el estrato político de *La ciudad y el viento*, puesto que con determinados intereses buscan el dominio territorial, económico, ideológico, social, etcétera, no obstante, como analizó Foucault las posibilidades de oposición del poder de Estado, hay un antagonismo totalmente necesario a éste: si en la novela la división tripartita tiene dominio sobre los medios de producción, la forma de oponerse o resistirse a este dominio²⁶⁹ es a través de la pertenencia de un individuo a una creencia hegemónica, que incluso conlleva la enseñanza moral del comportamiento, así como de teorías del inicio y fin de la vida humana. Esta mera mención la indicamos como una de las distinciones que tiene el poder que genera una creencia hegemónica en los individuos, y el poder que emana del Estado. Sin embargo, para Foucault, a pesar de partir de Marx con el poder concentrado en la clase capitalista, realza el poder no observable a un nivel “micro”, es decir, aquel que fluye en las diversas instituciones (hospitales, escuelas, manicomios, cárceles), que para Althusser serían los Aparatos Ideológicos de Estado, como lo abordamos anteriormente. Para Foucault esta es la esencia para “la perpetuación de los mecanismos de dominación gubernamental”²⁷⁰, es decir, estas instituciones forman parte del sistema del Estado y los micropoderes aseguran varios dominios “que se arraigan cada uno de ellos en una experiencia fundamental: locura, enfermedad, muerte, crimen, sexualidad”²⁷¹.

²⁶⁹ Foucault, 1996, *ibíd*, p. 64.

²⁷⁰ *Ídem*.

²⁷¹ Foucault, 1996, *ibíd*, p. 19.

Desde este foco teórico atendemos a una discordancia en la novela de Dolores Castro, pues ambos bandos pertenecientes a la ciudad en la que suceden los hechos se encuentran en lucha de dominio: la profundidad discursiva de los personajes entregados a su oficio y creencia los jacta como supervivientes frente a los otros, pero conforme avanza la narración se vislumbra la necesidad de dominio y permanencia de una ideología sobre otra. No obstante, sí coinciden en la forma de opresión en los individuos: si el poder del Estado no logra controlar a unos, o si el poder de la creencia católica no logra someter a otros, ambos utilizan la violencia física y la muerte de aquellos que no encajen con lo funcional y temático del grupo al que pertenecen. Así, tanto el Estado como la creencia católica utilizan un poder que se les ha otorgado o que se adjudican con base en lo que entienden por correcto o verdadero.

En este tenor es crucial comprender el sentido de los discursos de cada grupo y que con uno de los postulados de Foucault podremos vislumbrar la lógica de las sentencias de los personajes. En la “oposición verdadero-falso” Foucault dice a la letra “la asignación a cada cual de su 'verdadero' nombre, de su 'verdadero' lugar, de su 'verdadero' cuerpo y de la 'verdadera' enfermedad”²⁷², es decir, quienes tienen el poder dicen lo correcto o verdadero; todos los demás expresan falsedades. Esta exclusión del discurso depende de las instituciones que tengan dominio para dictar lo verdadero y lo falso, lo racional y la locura, así como lo permitido y lo meramente prohibido, pues el poder y sus relaciones imponen²⁷³ a los individuos formas de comportamiento e, incluso, un castigo a quienes no cumplan con lo establecido.

3.3.2 Los hermanos Garay. Entre fieles e inocentes en la batalla

Sin duda en la novela existen familias que se encuentran frente a diversas fracturas que provoca la sociedad y sus leyes implícitas, así como las decisiones que obligan a los individuos a tomar sobre la problemática general que los alcanza a todos de alguna manera. Si hablamos anteriormente de la parte gubernamental y la seguridad pública en cuanto a la milicia y a la policía, detallaremos ahora el bando contrario a este, es decir, a los seguidores de la doctrina católica, no a los representantes porque aparecen como personajes ambientales, con actitud pasiva casi nula. Probablemente sea también una referencia a la historia oficial

²⁷² Foucault, 2001, *ibíd*, p. 120.

²⁷³ Foucault, *ibíd*.

en la que los sacerdotes, máxima autoridad de la religión en cuestión, se hallaban escondidos, y en los “cristeros” crecía la necesidad de líderes, con lo cual quizás Juan Garay pueda presentarse que, aunque él no se consideraba “cristero”, a él lo habían elegido como un líder.

En este apartado la construcción del discurso es similar a la de otros personajes, pero su sentido difiere en cuanto al funcionamiento de lo católico en su comprensión de la realidad: ambos personajes son sometidos a los disturbios acaecidos en la novela para colocar desde otro punto de vista los alcances que tienen en esta creencia hegemónica con contexto general mexicano. El discurso entonces en estos dos personajes conlleva la fidelidad y la concordancia en el proceso de su construcción, es decir, en los niveles del pensamiento, conversación y acción existe un sentido único en donde se complementan y cohesionan entre sí estos elementos. De este modo, vislumbramos la funcionalidad de lo católico en armonía con los aspectos temáticos, más allá de la lucha de poderes que se muestran meramente terrenales.

3.3.2.1 Juan Garay: el último católico de La ciudad y el viento

Como introducción al personaje nos encontramos con un panorama general de los “cristeros”, mismo en el que aborda el estado “actual” en el que se hallan: “vivían a salto de mata sin saber bien qué planes podían hacer para defender a Cristo. En el mejor de los casos se atribuían funciones justicieras y castigaban a los herejes, a los de malas costumbres, persiguiéndolos por esos campos de Dios” (p. 74). Es interesante la perspectiva que toma el narrador conforme a la focalización de los personajes. En este plano comenzamos a vislumbrar la postura del bando contrario al gobierno, pero esta forma de otorgarnos esa información lustra de un descontento con las acciones cometidas: se está denunciando la postura de los personajes que se creen superiores por tener la religión católica como principal fuente de fe, aunque ésta sea “rebozada en tierra”. Juan Garay los conocía, pero, según el narrador, nunca se unió a ellos: “le dolían verdaderamente las buenas intenciones que crecían entre ellos aisladas, como la flor del cacto, le dolían sus miserias, su hambre” (p. 74). Estas aseveraciones colocan a Garay en otro nivel, que, aunque presumiblemente católico, nunca compartió las verdaderas intenciones de los cristeros. Esta diferencia advierte al lector no sólo la realidad de este grupo a perspectiva de quien los ha conocido, también de las

reflexiones profundas que Juan hace, a través del narrador omnisciente, sobre los creyentes más que de la religión católica. Su discurso devela la doble moral de los católicos a través de la referencia a la Santa Inquisición y el papel que los seguidores asumieron de inquisidores. Aunque también se piensa, como es evidente, en la Guerra Cristera, pues a pesar de que se exigía una libertad de culto y el respeto a la vida de los creyentes, ellos mismos castigaban a los herejes.

Y, entonces, llegan los cuestionamientos: “¿Quién le dijo que era fácil ser católico y portarse como tal?” (p. 74). Y compara a los cristeros “como San Pedro, cuando quiso defender a Cristo, defenderlo a golpes” (p. 74). Inmediatamente revela otra sentencia “Él no pensaba que el movimiento armado defendiera a Cristo según sus propias luces, sino en sus propias sombras” (p. 74), pues en el mayor de los casos se podía confundir a los católicos con bandidos, quizás esta era la percepción del estrato político, militar y policiaco hacia ellos. Y hace premonición interesante: “poco me falta por hacer, solamente morir como “cristero” sin serlo” (p. 75). Lo anterior refleja dos consideraciones. La primera tiene que ver con la relación Jesús de Nazaret – Juan Garay, la segunda funge como un aviso previo que Garay conoce y lo expone al lector.

Si bien es cierto que se equiparó a Alberto García con la figura de Jesús que enmarca el Nuevo Testamento, Juan Garay también posee rasgos a los que se puede comparar con Jesús: Garay sabía que iba a morir y a los demás personajes se los hace saber como el “trabajo inalcanzable”, pues acepta ese destino porque, quizás como Jesús, era esa la finalidad de su existencia. En segundo lugar, de este personaje no se advierte su presencia en la obra, hasta que se le hace mención. No obstante, su existencia no dura mucho, puesto que es asesinado. Tal cual la presencia de Jesús en la Biblia en la que supuestamente lo usaba Dios para propagar su mandato divino en la tierra, y aunque forma parte de los momentos emblemáticos, mayor consecuencia de su estancia en la tierra no se lee. Posterior a la muerte de Juan, las consecuencias tampoco fueron mayoritarias; este acontecimiento toma forma de motivo para Doña Dolores y demás personajes católicos de la novela; es en conclusión la tensión creada a partir de su asesinato.

En tercera posición, queda la construcción de Juan Garay como un líder católico, reflexivo de sus pensamientos y acciones, y que logra un equilibrio, así como la correspondencia de sus creencias con sus actos; es probablemente el segundo personaje en

morir fiel a sus convicciones, y, tal vez, el último católico verdadero, por supuesto, de *La ciudad y el viento*. Juan Garay vuelve a reflexionar y a partir de su convivencia con los creyentes, así como la comparación con las leyes morales de la religión católica y revela la clave de su presencia en la novela:

Él como organizador de tareas, que llegaban a un principio débil acaso, y ahí quedaban, como tuertas y cojas, sin objeto. A la gente le gustaba mucho ir a la iglesia, cantar, rezar, pelear acaso, pero respetarse y amarse unas personas a las otras, eso no. Cada quien es aquí decididamente un San Pedro dispuesto a pegar con la espada, a negar a Cristo. No somos capaces de morir por Él, de llorar por haberlo defendido mal, por haberlo negado de pensamiento, palabra y obra. San Pedro murió por Cristo, nosotros nos quedamos en el trance de negarlo (p. 75).

El motivo de que él suponga una muerte asegurada es por la existencia de una lista que estaba en manos de Neftalí. Esa lista contenía a los católicos que reunía “para asistir a misa, para recibir instrucción religiosa, para llevar a cabo las indispensables obras de misericordia” (p. 75). Así, a él lo creerían cristero y lo perseguirían como tal, pues Juan dirigía aquel grupo. En este tenor al igual que Cuitláhuac, Juan había llegado a tal punto sin conocer exactamente las razones, por casualidad dirigía el grupo —aunque en la novela no se menciona realmente la historia de cómo llegó a tal punto—.

En el punto decisivo de su introspección “Juan Garay, por no sentir miedo, sintió frío; entró en su cuarto, a oscuras, y se tendió en la cama a morir por anticipado, no a dormir” (p. 76). Es entonces que hallamos la respuesta anticipada a los acontecimientos que proceden: su muerte. La enunciación que pretende ser un diálogo, quizás con Jesús, dicta relaciones intertextuales interesantes: “—Un día más y ya me incorporo a tomar tu cruz. La abrazo, recibo los trabajos de este día, los dolores de este día. Comparo mi cruz con la tuya y la mía es de popote, de paja. Aun así, te pido, Señor, que me ayudes a llevarla” (p. 76). Esta premisa dirigida a un ser que no está presente dicta una referencia a lo que fue la crucifixión de Jesús de Nazaret: la cruz, el peso material y simbólico, y el dolor de llevarla.

Las actividades posteriores a ello tienen que ver con la asistencia a la catedral para escuchar misa, el encuentro con Consuelo, su novia, con Dolores Llamas, una fiel devota, y

demás personajes. Después de la misa, Dolores le pregunta el lugar de la reunión que tendrán, a lo que Juan responde posponiéndola, pues ese mismo día tiene un “trabajo inaplazable”; y se despide con un “queden con Dios” (p. 78), el “adiós” definitivo.

No obstante, en la caminata con Consuelo “Juan sintió cómo una oleada de vida penetraba honda, dolorosamente por todos sus sentidos [...] sintió de pronto que todo estaba bien, que él era feliz por todos, feliz a pesar de todo” (p. 78), pero el final era inminente y predecible. La perspectiva cambia a Neftalí y desde ésta se lee la aprehensión y la aplicación de la “ley fuga” a Juan, pero sin que éste corriera o se defendiera. El narrador omnisciente cuenta los acontecimientos posteriores: lo buscaron por un día y dos noches; lo encontraron en el cerro del grillo a los tres días: “Todavía pudo reconocerse su cara, a pesar de los golpes, o la hinchazón. El vientre hinchado le hacía levantar el traje. La putrefacción empezaba a reinar sobre el cuerpo de Juan” (pp. 80-81). Curiosamente lo velaron en la casa de Dolores Llamas, y no en la de Consuelo, quizás el motivo era el mismo: “lloraban las mujeres enloquecidas creyendo ver en el muerto al hermano, al padre, al novio. Insultaban a los posibles responsables. Convocaron ahí mismo a una manifestación donde habían de concurrir todas las mujeres del pueblo” (p. 83).

3.3.2.2 Carmen Garay. El único lazo familiar de Juan

Al enterarse de la muerte de su hermano, su consuelo era pensar en que él no sufría ya: “prefería por tanto no pensar, no juzgar, no pensar. No saber de las violencias, de cómo quedaría su cara o su cuerpo” (pp. 83-84). Llegó la policía para que ella fuera a identificar el cadáver de su hermano: “Vio el rostro desfigurado, innoble, que apenas si tenía parentesco con el rostro de Juan. Vio también un vientre hinchado, aquella masa desconocida dentro de la ropa conocida y amadísima de su hermano” (p. 84), y cayó sin sentido junto al cadáver.

Llegó a la intimidad de su cuarto para recobrar el recuerdo de Juan. Carmen cuenta dos etapas de la vida de su hermano, la niñez y la época adulta: “Lo recordaba en todas las edades: chico, con su ropa larga y un poco ridícula [...] Luego, sus primeros desplantes de heroísmo y los últimos, ya cerca de su muerte, pues él sabía que lo habían de matar” (p. 187).

Otro indicio que lleva a una interpretación que se completa a través del intertexto bíblico, pues Jesús murió de la misma manera en que apareció: casi de repente.

El nuevo día llegó y se enfrentó a su pesadilla “Juan está muerto” (p. 84), mientras cumplía sus tareas maquinalmente: levantarse, vestirse, preparar como siempre el desayuno. Sin embargo, el recuerdo seguía ahí. Juan terminó por educar a Carmen y no al revés como suponía la diferencia de edades: “Todo menos odiar. Siempre hay mil razones para odiar, pero todas son falsas” (p. 85). Después ella revela lo que ya habíamos analizando en este trabajo: “sus primeros desplantes de heroísmo y los últimos, ya cerca de su muerte, pues él sabía que lo habían de matar” (pp. 85-85). La naturalidad impecable con que se lee a Carmen hacen imposible no asimilarla con su hermano, ya que ante todo miedo estaba la responsabilidad de cumplir las tareas diarias: “vio su reloj y tomó su café ya frío para dirigirse a su farmacia, como siempre” (p. 84).

El narrador omnisciente de *La ciudad y el viento* se da a la tarea de abordar tópicos principales de cada bando que se encuentra en conflicto. La decisión de Suárez y Neftalí al matar a Juan Garay por creerlo cristero y líder importante trae diversas consecuencias, una de las cuales es que Cuitláhuac se ve implicado en los acontecimientos, así como se lee a través del narrador omnisciente la clave que mantenía del lado “correcto” a los creyentes: “la furia de la gente se dirigió ya de manera más firme y concreta contra las autoridades responsables de todo mal en esta ciudad” (p. 87). Se enaltecían porque los crímenes del gobierno eran mayoritarios y de mayor alcance comunicativo: “insensiblemente se iba entrando en un ambiente en que el crimen tenía prestigio y las autoridades lo perdían, paulatinamente” (p. 87), porque desde su perspectiva los que dirigían a la ciudad tenían la culpa de todo, y ellos, los creyentes eran “gente humilde, sin malicia, por una parte, y las autoridades por la otra con los siete vicios capitales” (p. 87). Así, pues, en esa tensión de la postura de los católicos, crece la necesidad de completar un discurso con la perspectiva de la “autoridad”. Aunque ésta en sencillas premisas no encuentra un punto humano en el cual sostenerse, las razones de los personajes tienen alcance conforme a la realidad no sólo general en la que coexisten, también en la construcción de su entorno individual, las enseñanzas particulares apegadas a las leyes de la sociedad, así como de los anhelos personales. Quizás, por esta razón el narrador omnisciente en ningún momento de la obra opta por apoyar a uno o a otro grupo: la cuestión se centra en presentar ambas posturas para completar el discurso,

no obstante, es relevante tomar en cuenta la forma de este discurso, esto es, la atención a las estrategias narrativas y poéticas utilizadas (la ironía y la parodia). Se ha presentado una referencia al hecho histórico real de un México de 1934 y la intertextualidad a la Biblia: ambos como punto de inflexión de este discurso alcanzado. Si bien podemos detectar la ironía en el primer punto, también se halla la parodia al segundo, puesto que, si bien ambos se aseguran como referentes reales, existen partes en las que hay lagunas de información o en que los acontecimientos son tan absurdos que logran tomar un tono burlesco, y en última instancia una crítica a esta identidad perdida de lo que es la política frente a lo católico y viceversa.

3.4 El contexto de *La ciudad y el viento*: hacia la transgresión del ideal católico

La ciudad y el viento se sostiene desde esta perspectiva en dos planos (el plano lineal de los acontecimientos que ocurren en la novela como lo es la tensión por las consecuencias de una Guerra Cristera, y el segundo plano enfocado en volver a leer algunos pasajes de la Biblia), pues interesantemente ambos planos coinciden en la figura de un Dios, esa representación divina máxima de los católicos.

Partiendo de estos planos, la Cristiada fue un movimiento de lucha entre una ideología (o una acción católica), el catolicismo, y la resistencia a esa misma, el gobierno. Así, se debe tomar en cuenta tres factores: la religión católica es conservadora y esto no coloca al gobierno (de esa época) como liberal; en la misma defensa por la libertad de un culto, paradójicamente hegemónico, existe una adjudicación para asesinar a herejes, contradiciendo a la misma religión que profesan; y el objetivo, mal enfocado, en realidad era que el gobierno limitase el culto a las iglesias y no en la vía pública, además de quitar el poder a esta comunidad, más no desaparecerla. Así, se puede hablar de otro factor más dentro del análisis de la novela: la ignorancia, expuesta mayormente por Dolores Llamas. La iglesia asume los gozos y las esperanzas, las tristezas y las angustias de las personas, pero al mismo tiempo educa y limita el ser en el mundo de los humanos: “rescata la historicidad de la persona poniendo la elaboración del quehacer católico (la moral) en perspectiva de crecimiento y en ese

dinamismo pretende encaminar a la felicidad”²⁷⁴. Se retoma en *La ciudad y el viento* como la única manera de vivir, de ser y de comprender la realidad, misma visión que podría ser explicada a la manera de Luis Villoro en el que apela a un tipo de conocimiento en tres niveles: creer, saber y conocer. En este sentido podremos decir que la religión católica, a la que se alude en toda la novela, se queda sólo en el primer nivel "creer", pues tiene un sentido restringido: “quiere decir tener algo por verdadero, pero sin estar seguro de ello, ni contar con pruebas suficientes”²⁷⁵. Según el autor, equivale a "suponer", a "presumir", a "conjeturar", pero no a "estar cierto". “En este sentido restringido puede hablarse de una creencia vacilante o insegura, adjetivos que no podrían aplicarse a un saber”²⁷⁶.

Por otro lado, la Revolución Mexicana se tiene en cuenta por la mención en la obra, que a su vez lo retoma como un antecedente de múltiples elementos: una ciudad destrozada, una atmósfera densa, el problema de identidad y la posición de las mujeres frente a la lucha, esto es, personajes femeninos que toman el liderazgo para defender sus creencias, a diferencia del rol del varón en la guerra, pues los actantes masculinos en la novela se encuentran preocupados por sus intereses individuales.

En la novela hay un punto convergente: el asistir a misa a horas tempranas del día se presenta como una actividad que se logra realizar de forma distinta y con intereses particulares, como, por ejemplo: “Dolores Llamas quería tener el día libre para asistir a todo moribundo que se presentara a juicio; Manuel Berumen quería madrugar por si fuere cierto aquello de que 'a quien madruga Dios lo ayuda', y Estela seguía el rigor de su luto para no presentarse ante nadie a plena luz del día” (p. 162). Es una imagen en la que independientemente de sus anhelos y dolencias propios, siguen asistiendo a misa por devoción, por mantener apariencias, por beneficio propio y por obedecer lo socialmente normado.

El discurso literario de los personajes que se mostrarán en este capítulo tiene una discordancia no sólo en los aspectos de su construcción (pensar, conversar y actuar), también en los niveles narrativos de aparición de los actantes. Esto refiriéndonos a un personaje

²⁷⁴ Waldo Romo P. (2006). “¿Permite ser feliz la moral cristiana?” en *Scielo*, en línea: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492006000200007, consultado el 10 de junio de 2023, p. 245.

²⁷⁵ Villoro, *ibíd*, p. 15.

²⁷⁶ *Ídem*.

probablemente creado por otros para su propia compasión o introspección, y que su objetivo central se encuentra en una intertextualidad a la Biblia, como se comentó en el capítulo uno.

Por otro lado, la formulación del pensamiento, conversación y acción data de un sin sentido de la creencia católica, al menos, en Dolores Llamas y Manuel Berumen, pero a través del discurso literario conocemos también el exceso de “creer”, puesto que, como veremos, existe una distancia totalitaria entre el discurso de lo divino con el terrenal, y que en la desproporción enfocada a seguir normas morales en cuanto a lo católico, provoca una ruptura en el plano terrenal, ya que la condición de “mortalidad” por parte de los personajes que poseen rasgos humanos demanda a cubrir las necesidades y los anhelos que parecen inevitables.

3.4.1 Dolores Llamas. Del pensamiento divino hasta el acto humano

De la construcción de los personajes, Dolores Llamas es aquella que aparece en las tres partes en las que está dividida la novela: es reconocida desde el inicio como la acompañante a la muerte, así como haber sido asesina de un personaje hacia las páginas finales de la obra. El encuentro primero tiene que ver con Don Alberto a pocos instantes de morir. Es en esta escena en la que se realizan las dos contrapartes interesantes que permearán el discurso: lo divino *versus* lo humano. Dolores representaría esa parte intangible de lo divino, y Don Alberto expondrá lo importante que son las pasiones humanas en un mundo terrenal, tangible y mortal; todo ello con expresiones de quien se cree con el poder de representar algo “bueno”, así, Dolores exige como acto normal que se “arrepienta” de lo cometido durante la vida, llamado “pecado”, así como tilda de soberbio a Don Alberto porque no accede a la solicitud de Dolores. Incluso es ésta quien entra a la casa de Estela sin que ésta se diera cuenta, a pesar de que Estela había cerrado todas las maderas de la casa por las que se podía acceder. El objetivo de esta intromisión es planear los “rezos” y asegurarle a Estela que el “llanto es un don de Dios” (p. 23), y en donde también conocemos que ella vivió parte de la Revolución y que vio morir a su gente por el tifo (p. 23).

Dolores tiene exceso de creencia en sí misma que incluso con los actos cuestionables del gobierno de la ciudad ella “sentía nublada la vista por una santa indignación” (p. 26), caracterizando de elementos divinos un sentimiento meramente humano; y brinda la clave a su construcción como personaje en la obra: “¡La razón está de mi parte, Dios está de mi

parte!” (p. 26), ya que, aunque su máxima autoridad de la religión evidentemente estuviera “de su lado”, la razón no compagina completamente con ella, puesto que sus actos también son cuestionables. Sin embargo, dentro de la iglesia a través de la conversación de Dolores con sus “amigos” se conocen otros datos importantes: los lugares y costumbres relacionados a lo católico se encuentra presumiblemente controlado por el gobierno; hubo una persecución religiosa en la que escondieron a un sacerdote y a partir de ahí Pascual Lara administra los bienes “de la iglesia”, pero ni con esas pruebas, el obispo encargado de aquella iglesia no se atreve a actuar, simplemente les aconseja: “tener fe en Dios y confianza en los hombres” (pp. 27-28). En este punto vemos a Doña Dolores apegándose más a la construcción mortal: “a veces, doña Dolores Llamas tenía que alejar a los malos pensamientos con verdaderos golpes imaginarios, solían tener la consistencia membranosa de las alas de los murciélagos, así los sentía en su torpe revoloteo interior y empezaba a luchar” (p. 28).

Posteriormente, Dolores Llamas sostiene un diálogo interno mientras se mira al espejo. Esta introspección data de una pérdida de identidad al no reconocerse ni físicamente “la cabellera blanca le caía sobre la amplia camisa” (p. 48), “Esta anciana soy yo. Este voluminoso, imponente cuerpo de anciana, es el mío. Grande, feo, estorboso; y he de llevarlo de la mañana a la noche resoplando por esas calles de Dios” (p. 48); ni mentalmente “¡A veces siento desazón al verme frente a frente! Si tuviera que responder ¿quién soy yo? ¿Yo?... ¿Yo?... sentiría como que cada yo se hace más profundo en mí y más secreto, ajeno a todos, desconocido para mí” (p. 48). En ese último intento de reconocerse observamos a esta personaje acercarse todavía más a saberse humana “A Dolores no le gustaba quedarse ante el espejo porque le asaltaban pensamientos ingratos” (p. 48). Y comienza a recordar su pasado y la vida que tenía:

la imagen obsesiva: la Revolución. Ella escondiéndose en las casas ajenas, separada de sus padres y sus hermanas. La epidemia del tifo. Las casas convertidas en sanatorios, mitad manicomios, en donde la calentura hacía a los pacientes levantarse, correr, caer vencidos por el sopor, desvariar, morir. Los cadáveres de los tifosos y los muertos en el combate se quedaban apilados en las calles; allí alguna alma piadosa les prendía fuego. La ciudad entera olía a carne asada, a pelo quemado, a cadáver en descomposición. Dolores se reunió con sus

padres cuando enfermaron y murieron de tifo. Ella se había salvado milagrosamente. ¿Para qué? Para cuidar a los enfermos, para asistirlos en su última hora. ¿El diablo podría inspirar esta vocación? ¿Quizá la soberbia? (p. 49).

Posteriormente se lee a Dolores Llamas relatando la visita que le hizo a Consolación quien se encontraba enferma. No obstante, faltó sólo un comentario “inocente”, pero a la vez tan intencionado y cargado de una creencia para olvidar el insulto humano solamente para exaltar lo divino:

"¡Qué dicha mayor podría tocarte! ¡Morir como Santa Teresita! Dios manda siempre un torrente de gracias a sus escogidas, no debes preocuparte más, Consolación, morirás del pulmón como la santita del Niño Jesús". ¿Por qué se había indignado esa muchacha? A veces tenía arranques como de loca, todos lo decían. “Me ha dado mucho gusto verla, doña Dolores, ¡y más gusto me dará que se vaya pronto!", le había gritado (pp. 49-50).

En la construcción del discurso Dolores como personaje no encuentra respuesta a la reacción de Consolación, pero evidentemente data de una ironía justamente para resaltar el equilibrio inexistente entre la realidad y la creencia excesiva, además de que Dolores no mide el impacto de aquellas aseveraciones. A pesar de las confrontaciones con los demás personajes, estos encuentros van colocando a la personaje en una serie de cuestionamientos: “se había venido pensando en los trabajos de cada día, de cada momento. No, no estaba segura de haber elegido el buen camino. Dolores se revolvió en la cama. “¿Y si todo fuera inútil, a pesar de todo? ¡Dios mío! ¡Qué cansancio siento! ¡De todo!” (p. 50).

Mediatamente después de aquellos cuestionamientos, se despierta una Dolores Llamas con pesadez en el cuerpo “—¿será la muerte así? Se estremeció” (p. 53). Su motivación para levantarse es la estricta formación católica: la imagen de “la postrera lanzada que le dieran a Nuestro Señor y aquello le dio ánimo para incorporarse de una vez. Así, se vistió lentamente, y temblando un poco, salió a sus diarias actividades” (p. 53). Esta motivación en su creencia logra vislumbrar otra aseveración igual de importante: lo humano es más débil que lo divino, por ende, la construcción humana debe servirle a lo divino.

Y doña Dolores Llamas cada vez más humana ante sí misma:

¡Sí, muy fuerte! ¡Tragándose el dolor, el cansancio, la soledad! ¡Dolores Llamas, fuerte contra la muerte! ¡Vencedora de los malos momentos! ¡Rabiosa contra el pecado! ¡Furiosa contra el mal! ¡Dolores Llamas con un puño de dolor en el costado, caminando por las cuestas de Dios, difíciles sí las hay, como cada momento de la vida miserable! ¡Porque éste es un valle de lágrimas, más que saladas, amargas, de una amargura que sube a los labios, a veces en forma de crítica en contra de una misma! -Se tropezaba con las piedras mal avenidas de la calle al apresurar el paso—. ¡Vida amarga la de quien quiere hacer algo por los demás! ¡Vida de mala cosecha de ingratitudes, vida de eternas fatigas para nada!" ¿Y si estuviera cerca la hora de tu muerte, Dolores Llamas? ¡No! Un dolor cualquiera no ha de atemorizar a una mujer como yo. No es hora de prepararse a morir, sino de luchar por la religión ahora amenazada, hora ser útil a los demás. Es fácil dejarse llevar por el cansancio hasta desear la muerte, pero yo no soy de éstas. ¡Se acabó!" Dolores había llegado al portón de su casa, sacó con gran trabajo la enorme llave de hierro que lo abría, forcejeó un poco con la cerradura y entró para caer postrada por la fiebre en su cama (p. 54)

La narración enfocada en Dolores Llamas y su descripción física, así como las afecciones y malestares que presenta sirven para enfatizar que posee características humanas, aunque Doña Dolores le importe más una creencia hegemónica (en el contexto mexicano) que su estado físico. La inspiración de su existencia es precisamente su creencia, pero justamente en el párrafo citado anteriormente se lee un inevitable fin al descuido físico: la fiebre.

Y todavía más cercana al pensamiento humano, Doña Dolores en una ingenuidad reluciente, que tilda de irónica, se vuelve la cómplice directa de Manuel Berumen sin conocer las verdaderas intenciones de éste. En el diálogo cuyo análisis lo tendremos en el apartado siguiente se haya Dolores sin cuestionar ni dudar de la palabra de Berumen se suma a la “venganza” en contra del gobierno. En un carácter simbólico, como venimos diciendo, Dolores Llamas se ha vuelto humana, en el mismo sentido del pensamiento y acción, pues ya no existe una barrera interna y de toque divino que puedan impedir su objetivo: “Todos los católicos formaremos un cuerpo impenetrable. ¡Que se atrevan contra nosotros, si Dios nos

ayuda! Vuelva en paz a su casa, don Manuel, no intervenga más en este asunto, déjelo por nuestra cuenta, y saldrá bien, se lo aseguramos” (p. 100).

Y así el día del asesinato llega y Dolores hiere a Alberto y mientras que éste le reclama en la medida de sus posibilidades, “Dolores dirigió una mirada al rostro desfigurado por los golpes, mientras la sangre le iba a los talones y se le paraba el corazón” (p. 119). Es entonces que ahí hallamos a una Dolores Llamas en una realidad desgarradora: “—¡Deténganse! ¡Deténganse! ¡Hemos matado a un inocente!” (p. 119). Así, pues, Dolores Llamas se vuelve completamente humana (en pensamiento y en acciones):

No quería ver, no quería pensar. La falda estorbaba su carrera. Cayéndose y levantándose llegó hasta la sala misma y tropezó con el espejo enorme. Muda se miró el rostro, adentro, hacia adentro, como viendo a una extraña. ¡Ojos de alcaraván, de quebrantahuesos! ¡Picuda nariz cuyas alas ventean la muerte! Todavía a mano armada con la varilla de hierro, y la sangre escurriendo hasta el puño [...] ¡Manos fuertes! ¡No fuertes para darme muerte! ¡Quiero la muerte! ¡No hay esperanzas para mí! ¡Quiero la muerte! ¡Tengo miedo de mí! (p. 121).

Y Dolores Llamas es arrestada por la policía, en un final que simbólicamente es terrenal y no intangible, divino como ella creía. Su reclamo es crudo e inminente: “—¡Dios se apiada de mí! ¡Dios no ha permitido que terminara como yo merecía!” (p. 121). Así, pues, se adoptan varios sentidos que no concuerdan con la perfección que exige la iglesia, implícitamente el Dios en el que creen. Primero: considerar que en los asuntos humanos puede tener cabida las leyes divinas y creer encima que es lo correcto: “Comúnmente se dice de las ideologías religiosa, moral, jurídica, política, etc. que son otras tantas "concepciones del mundo". Por supuesto se admite, a menos que se viva una de esas ideologías como la verdad”²⁷⁷. Es entonces cuando hace una reflexión y equipara a la razón y la religión del mismo lado semántico y no como una forma de comprender el mundo. Ni los rezos, ni su fe, ni su experiencia lograron salvarla de aquello que consideraba malo: los vicios, los pecados y las herejías.

²⁷⁷ Althusser, *ibíd.*, p. 18.

Observamos a Dolores Llamas como una personaje con una evolución interesante. A pesar de que se presume como cualquier otro en su construcción y apariciones, Dolores Llamas tiene una derogación que va desde lo divino hasta lo terrenal, esto es, una personaje que cree, conversa y actúa conforme ha comprendido su catolicismo, pero el insistente y terrenal conflicto envuelven a Dolores en una serie de interrogantes, así como de la necesidad de actuar para “defender” su creencia sin tomar en cuenta la forma en que lo hace, puesto que aunque trate inútilmente de saberse salvada y en continuo apego a las enseñanzas católicas, la llevan a un extremo conocido en la novela: el asesinato de un inocente, faltando así a una de las importante reglas, morales, terrenales con la interrupción de un ciclo de vida.

Retomando los postulados de Foucault, analizamos la “voluntad de verdad” de Dolores Llamas, y observamos que sus fuentes, su forma de pensar, de conversar y de actuar es el resultado de un discurso apoyado históricamente²⁷⁸, y que la novela hace hincapié en ello: *La ciudad y el viento* realza dos discursos generales en los que dentro de ellos se hallan incongruencias, relaciones de poder, intereses personales de los máximos representantes, etcétera, que refuerzan instintivamente la enseñanza y aprendizaje morales de los creyentes.

Ambos discursos no funcionan en aquella ciudad, aunque coinciden en la forma de oprimir a los individuos, se cimentan sobre una necesidad de dominio, sin importar los anhelos personales de cada uno de ellos, ya que a éstos los han sometido tanto a través de discursos aceptados socioculturalmente en generación tras generación que creen que aquello que les enseñaron, que practican y que difunden es la verdad absoluta, la respuesta a todo y la única manera de comprender la realidad en la que se hallan.

La creencia católica de la que es parte Dolores Llamas trata de un ser omnipotente que controla a los individuos, puesto que se rige bajo un poder divino que supera los poderes terrenales en cualquier institución. Esta creencia funciona como una continua “vigilancia permanente, exhaustiva, omnipresente, capaz de hacerlo todo visible, pero a condición de volverse ella misma invisible”²⁷⁹. Evidentemente esta es una forma de disciplina del individuo, en términos de Foucault, esta es la normalización de una sociedad que se ha disciplinado de la misma manera en los Aparatos Ideológicos de Estado, incluyendo el religioso. Según el autor, esta normalización incluye métodos de control y sanción

²⁷⁸ Foucault, 2001, *ibíd*, p. 15.

²⁷⁹ Foucault, 2001, *ibíd*, p. 129.

individualmente porque finalmente hay una especie de homogeneidad del poder al que fueron sometidos y a los que prontamente resultan funcionales para la dominación social²⁸⁰, en otras palabras, el sistema necesita cuerpos dóciles para su funcionamiento y permanencia.

Dolores Llamas es en sí un discurso irónico de los resultados de una creencia que aborda una verdad no absoluta que desestandariza los postulados de esa creencia al ser una mujer violenta, que somete y que asesina, llevando como estandarte la creencia católica, mima que ha sido aceptada históricamente. Este Apartado Ideológico de Estado forma parte del mismo sistema, y convocar una lucha frente a otro AIE sólo sostiene que dentro de todas las instituciones normativizadas por el Estado circulan micropoderes para someter a los individuos y verificar qué poder domina sobre otros.

3.4.2 Manuel Berumen: lo divino y lo terrenal. Hacia una comprensión de la realidad

Se lee en el personaje Manuel Berumen una gran época, el Renacimiento, misma que en general se explica como la etapa del renacer de la época clásica, dejando de lado, y como foco de atención, a la religión católica que años antes estaría liderando la vida pública al menos. Así, podremos comprender desde otro punto a Manuel: desde una ruptura hegemónica. En concordancia, e inicio de la problemática, se traslada la concepción católica —y sus preceptos— al rango de *La ciudad y el viento*, pues ya es una práctica del catolicismo en plenitud: en un espacio y una época específica; es 1934. Desde esta visión se retoma la hegemonía repetitiva en la obra de Castro, una religión católica, y la tomaremos en el sentido de “creer” que adopta y explica Luis Villoro como “tener un enunciado por verdadero” o “tener un hecho por existente”: “aceptar la verdad y realidad de algo, sin dar a entender que mis pruebas sean o no suficientes”²⁸¹.

Así, se leen a varios personajes masculinos reacios a imponer una realidad humana antes que a un sueño divino, uno de ellos es Berumen, quien logra trascender en su estrategia para librarse de sus problemas que él mismo causó. Manuel es caracterizado por sus allegados como un “buen hombre católico”, pero también como un “hombre horripilante” en voz de personajes femeninos (Consolación y Teresa). En la presentación para conocer al personaje, el cobro del dinero que le confiaron a él y la mentira, pues su presencia determina el detonante

²⁸⁰ Foucault, *ibíd*, p. 122.

²⁸¹ Villoro, *ibíd*, p. 15.

último para desencadenar una lucha. En la primera mencionada se visualiza al personaje desde los dos aspectos (el real y el pensamiento):

Manuel Berumen llevaba ya sus buenos seis años como guardián del convento abandonado, y a pesar de los treinta que él tenía y de su propia corpulencia, aún temblaba un poco al pasar frente al San Francisco enorme, sentado en una silla monumental, con aquella sonrisa beatífica y la mano en alto como para dar la bendición. (p. 33)

En la anterior se lee a la voz narrativa independiente a todos los personajes al respecto de Berumen y con ello se obtiene la edad, el estado físico en general, los años que lleva trabajando como “guardián” y cierto temor a la figura ¿por su tamaño? ¿por su historia antes de que lo beatificaran? ¿por la leyenda que se expone de él? Lo cierto es que la presencia de la figura de Francisco en la novela se explica por medio de una historia en la que se lee al final una enseñanza, la de “portarse bien” mientras el santo esté presente. Al personaje probablemente le sucediera lo mismo: “Manuel no se imaginaba cómo el fantasmón de madera pudiera producir devoción. Miedo sí. Pasaba siempre a distancia considerable para no desatar al menos el extraño mecanismo” (p. 34). ¿Es la consciencia la que le desencadena el miedo? Francisco de Asís fue una persona —nada extraordinaria, habría que puntualizar— que renunció a la vida material que le proporcionaba su familia y tomó la decisión de tener una vida sin otorgarle importancia a lo material. Por sus actos considerados “buenos” con su religión, fue beatificado, esto es, proclamarlo un “santo” para tener el derecho de ser recordado y venerado. No obstante, este factor no explica el miedo del personaje al acercarse a la figura católica e incluso lo cataloga como “fantasmón de madera”, o sea, se expone como un repudio o actitud negativa hacia Francisco, el “santo”, no olvidando que el personaje tiene estrecho apego a la religión católica.

Ahora bien, la moral es aspirar a su creer máximo “esta condición de posibilidad planteada a la moral católica presenta ideales exigentes de perfección, de crecimiento y de condescendencia”²⁸², que rechazaba implícitamente Manuel, aunque probablemente no por su objetivo de perfección, sino porque los considera ignorantes. En cambio, si se tratase del

²⁸² Waldo Romo, *ibíd.*

“ateísmo contemporáneo” al que refiere Waldo Romo es debido a una inadecuada comprensión de Dios, según el autor: "una parte no pequeña de la responsabilidad cargue sobre los creyentes, en cuanto que por los defectos de su vida religiosa, moral o social, en vez de revelar el rostro auténtico de Dios y de la religión, se ha de decir que más bien lo velan"²⁸³.

Posteriormente se concluye la imagen de este “santo” (Manuel quisiese evitar la figura cada noche en sus recorridos de inspección), e introduce un nuevo discurso relacionado con el aspecto humano, logrando colocar lo divino como un factor secundario:

¡Si uno pudiera conservar esa inmovilidad! Y llenarse de polvo, y no sentir necesidades... quizás entonces podría uno tener la sonrisa beatífica. ¡En la vida hay que hacer tantas porquerías para poder comer! Hasta robar los milagros en complicidad con el sacristán de la iglesia; ¡uno tiene que vivir!, ¡uno tiene que comer! Si no fuera por este empleo de cuidador que tengo yo... Muchos lo codician. (p. 35)

De acuerdo con Waldo, un ideal de perfección limita al “llamado” para ser “santos”, a vivir el ideal absoluto teniendo en cuenta que es una exigencia extra²⁸⁴. Es la radicalidad de "si quieres ser perfecto” para encontrar la felicidad y la comprensión de la realidad.

La diferencia entre lo divino y lo mortal es un problema que en la literatura posee muchas caras, pues a lo largo de las obras se ha planteado equiparar el mundo de los dioses con el mundo humano, un ejemplo de ello es Blake y sus poemas en los que confiere una posición religiosa en sus dos dicotomías continuamente en diálogo: el cielo y el infierno a la misma altura. En las tragedias griegas, por otro lado, se muestra la necesidad que tienen los dioses con los humanos: el sacrificio de Ifigenia por parte de Agamenón para calmar la “ira” de Artemisa. Sin embargo, tampoco es una verdad absoluta, pues los dioses pueden no estar necesitados de algo, son los humanos entonces quienes cometen determinados actos e incluyen a los dioses para ser justificados. Así, lo único que cambia es la perspectiva naciente no sólo de creencias, también de una construcción sociocultural, otra vez, humana.

²⁸³ *Ídem.*

²⁸⁴ *Ídem.*

En este sentido el único capaz de sentir “necesidades” es la persona de carne y hueso habitante en la tierra, por lo que los requerimientos para existir de los mortales no son dados por las figuras divinas. Partiendo de esta línea en la que los humanos tienen necesidades y los dioses son meramente observadores, se puede concretar la frase de Manuel al conservar una inmovilidad “sólo así se podría tener una sonrisa beatífica”, tranquilidad al no ser necesitado. Por ende, cabría la justificación que hace el personaje inmediatamente, “¡En la vida hay que hacer tantas porquerías para poder comer!” (p. 35), introduce el término “vida” —no eternidad—; de esta manera, se confiere la justificación para robar y mentir, esas son las porquerías, en palabras del mismo Manuel, que hace para poder comer, un acto —mortal— ineludible para poder sobrevivir.

Aunado a esto, se conoce que el personaje es propiamente un comerciante, pues vende “alhajas” de las cuales el material es procedente de algunas figuras católicas robadas, de ahí la conexión:

Sintió horror sólo de pensar en quedarse casi al aire, con sólo las escasas ganancias que sus trabajos de joyero le producían. '¡En esta ciudad ya nadie regala nada! Ni aderezos a las novias, ni anillos de compromiso. ¡Ya no entienden más que de irla malpasando! ¡Con lo bonitas que son las alhajas!'. (p. 35)

En el absurdo pensamiento Manuel denuncia la poca compra de su trabajo, y paradójicamente lanza la única realidad que pueden tener en esa ciudad, “irla malpasando”, misma realidad que tiene relación directa con las consecuencias que dejaron la Revolución Mexicana y la propia Guerra Cristera: una ciudad destruida y una situación económica paupérrima. Por ello, resulta absurdo que Manuel pueda quejarse de la poca venta en los “lujos” que la gente, a primera leída, no puede pagar, más que aquellos que trabajan directamente en las altas esferas del gobierno, pero éstos tienen un concepto de “cultura” más “elevado” y “respetable” que simples trabajos de joyería. A propósito de este indicio, es imposible que el personaje pueda fabricar alhajas “bonitas” con materiales de figuras religiosas. Para su explicación se tienen tres propuestas: necesita máquinas que logren una forma decente, vende figuras juntas o son meramente simbólicas. No obstante, en esta problematización del reino divino y la

realidad humana en la novela no altera el resultado próximo a obtener, sino es un parteaguas para explicar el pensamiento y actuar de un personaje.

En siguientes líneas encontramos al personaje encerrado en su propia realidad:

A veces se ahogaba dentro de él mismo, se ahogaba en un mundo resplandeciente para los demás y que él no podía siquiera alcanzar con la punta de la mano. ¡Si pudiera tener el dinero que manejaba Don Pascual Lara! ¡Ah, él le dedicaría tanto tiempo al estudio de los dibujos antiguos! Haría tantas reproducciones de las más hermosas alhajas del Renacimiento, y bajando en escala de valores, tantas fantasías con su guardarropa propio... Pero no, todo, como en el patio cuadrado del convento, tenía ángulos limitados por la pobreza de los muros, y sus ojos topaban con obstáculos aquí, allá. '¡La gente es tan burda! ¡No sabe reconocer el verdadero valor donde lo hay, por eso me gusta engañarlos, porque tienen así su merecido, lo que secretamente están deseando!'. (p. 37)

En este sentido de insuficiencia se reconoce la existencia del pecado estructural, en la lógica católica de la que habla Waldo, que “lleva a la infelicidad a una cantidad enorme de personas y se plantea, como consecuencia, una serie de exigencias para la vivencia de la moral de cada persona”²⁸⁵ (una moral católica como la “llamada en la persona de Cristo a la salvación y, al mismo tiempo, la vida perfecta en caridad, a ejemplo de la vida de Cristo, y también, evidentemente, aquellas obras de vida católica, con las cuales, cada uno, según su condición, debe manifestar su inclinación a la perfección en Cristo”²⁸⁶). Además, siguiendo con Waldo, para evitar la infelicidad Manuel tenía que reconocer las raíces de pecado personal y estudiar el grado de responsabilidad en la generación de esas estructuras de opresión para lograr una conversión individual y liberadora.

El encarcelamiento de la realidad de Berumen tiene explicación en el recurso monetario insuficiente, según él, para cumplir sus ambiciones y sus anhelos propios: el estudio de dibujos antiguos, la reproducción de alhajas del Renacimiento y un variado

²⁸⁵ Waldo Romo, *ibíd.*

²⁸⁶ Trigo, Tomás (2003). “Lo específico de la moral cristiana. Análisis y valoración de la tesis de Josef Fuchs”, en *SCRIPTA THEOLOGICA*, en línea: <file:///C:/Users/HP/Downloads/13144-Texto%20del%20art%C3%ADculo-55931-1-10-20180129.pdf>, consultado el 12 de junio de 2023.

guardarropa. Podría explicarse en esa necesidad de apegarse al mundo a través de la hegemonía. A diferencia de Manuel, Pascual Lara maneja dinero que es de la iglesia, pero, si recordamos los preceptos de 1934 como consecuencia de los dos conflictos bélicos anteriores, esta institución católica no puede tener posesiones monetarias, por lo que es una aclaración explícita de la novela en la que centra estos bienes adquiridos de ésta confiados a Pascual Lara; Manuel envidia esta suerte.

Anteriormente se ha comentado acerca del Renacimiento como una época “de regreso a lo clásico”, alejada de las demandas católicas y convertidas en segundo plano, incluso, como una opción. Del Renacimiento se puede abarcar un sinfín de factores, pero de aquí sólo se retomará la visión general de éste, ya que Manuel puede explicarse en términos del Renacimiento, es decir, de un objetivo por retomar el arte de la antigüedad como estudios, y coloca como opción creer, quizás, desde una postura hipócrita de doble sentido: en su pensamiento están sus verdaderos objetivos y en sus acciones, lo que los demás ven, se encuentra lo aparentemente bueno —lo católico y las buenas costumbres—; al final la creencia hegemónica de ese año, 1934, y de esa ciudad es la católica, todo lo demás es herejía —el guiño perfecto a la Santa Inquisición—. Interessantemente la frase “bajando en escala de valores” induce a la poca preocupación por su aspecto físico en cuanto al guardarropa, también se intuye que el estudio de los dibujos antiguos y la reproducción de alhajas del Renacimiento —todo meramente simbólico— es parte de una valoración elevada para él, a diferencia de los demás personajes que no se interesan por sus trabajos de joyería y, por ende, “no ven el verdadero valor donde lo hay”, así él tiene la posibilidad de plantear la ignorancia como punto que lo difiere de los otros actantes. En este discurso de presentación culmina concluyendo en la misma delimitación de su realidad: la pobreza, y muchos obstáculos más.

En adición culpa a los demás habitantes de la ciudad de esta situación, argumentando lo “burdos” que le parecen y justificando las mentiras que les brinda. Como ejemplo del anterior discurso, se tiene la presencia de Manuel en casa de la esposa de Pascual Lara, aquel hombre con suerte:

—Creo que de un momento a otro se desatará de nuevo una violenta persecución religiosa, y más que nunca hoy deberíamos estar unidos los católicos.

—¡Ah, se trata de eso!

—Sí, señora, de eso que en todas partes se solapa con cierta cobardía, pero en realidad no podemos desconocer.

—No creí que fuera tan grave. [...] Manuel se despidió con exagerada cortesía; y pensaba, pensaba, no en la grave situación de los católicos, no en la amabilidad de doña Soledad; sino en lo bonita, en lo preciosa que se había puesto Consolación. (p. 41)

Si bien es cierto que en la aparición anterior se conoce la naturaleza de Manuel, también se expone en ejemplo la hipocresía, falta de moral y ética en todos los espacios que invade. En este caso se muestra preocupado por la lucha latente que inunda su realidad y pide que sean unidos, pero su interés, como ya se mencionó, radica en anhelos personales, Consolación, la hija de Pascual y Soledad, figura en ellos. Además, la conveniencia del catolicismo inmerso en Manuel se lee “Manuel quería madrugar por si fuere cierto aquello de que 'a quien madruga Dios lo ayuda” (p. 42), trazando la misma línea temática: sigue la creencia católica, no por fe, sino por hegemonía y con ello conveniencia.

En la segunda aparición tomada en cuenta aquí se centra en el cobro que le hacen a Manuel Berumen para poder pagar los gastos de una peregrinación próxima a realizar, por circunstancias y explicaciones de la novela Manuel “hizo mal uso del dinero”. Sin embargo, confiaba en su trabajo y los beneficios monetarios que obtendría, pero esa opción se derrumbó al enterarse que había sido destituido de su cargo por órdenes del general Suárez:

Como un rayo en verdad le caía esta mala noticia tan temida, tan inesperada, tan inoportuna en su situación actual. Manuel sintió de pronto que todo el mundo estaba en su contra [...] ¿Y los fondos? ¿Y Consolación? Ella lo miraría burlona como siempre, con más razón que nunca para burlarse y despreciarlo. (p. 97)

De esta manera, se lee a un personaje defendiéndose por la poca suerte, por la destrucción de su plan, además de su fachada intachable. Pero cuentas de esta realidad está sostenida por un enunciado verdadero, otro falso y la consecuencia de la caída: uno, merecía una reprimenda negativa; dos, más fue su poca suerte y por ello no merecía un castigo; tres, lo único que le importaba era la reacción de Consolación, aunque tendría más razones aún para rechazarlo.

Producto de la situación confiada a él, en la tercera aparición, la mentira, Manuel Berumen quiere salvaguardar su imagen frente a los demás sin importar las consecuencias:

¡Si ayudara yo con algo!... No precisamente para causar daño, sino para sobrevivir... Las autoridades no me admiten como conserje a pesar de que tengo experiencia, de que tengo verdadero amor por mi puesto. ¡Han de pagar ahora por esta injusticia, pagarán de una vez por todas, aunque muera yo en la lucha! Hablaré con Dolores Llamas y ella me ayudará. Cuando le diga lo que me pasa, no recordará siquiera lo otro, lo del dinero. ¡Creo que he dado con la verdadera solución! Lo que diga será según el momento y mi inspiración, según las circunstancias, pero aquí está la clave de mi problema. ¡Gracias Dios mío, que me has iluminado!”. (p. 98)

Figurando el vía crucis en el que el camino es entrecortado real o simbólicamente para representar una dificultad para llegar a su destino, Manuel Berumen, preocupado por su situación, deambula tratando de hallar con una solución viable para su problema. También es consciente de un inminente fracaso si no lo lograra, pues todos se burlarían de él, además de que sería despreciado por aquella mujer que le parece “bonita”.

Comenzó su estrategia impulsada por la pérdida de su trabajo y contribuyó nuevamente a su plan para que otro personaje, Doña Dolores —quien es la mujer con los ánimos más tensos—, le ayudase a resolver su estrategia consciente o inconscientemente. Inmediatamente se lee la justificación en una fórmula que parece convincente: el gobierno no lo quiere, el gobierno pagará la injusticia de no valorar su experiencia y su amor por su puesto laboral. No obstante, se basa en el antecedente de una lucha ideológica en tensión por el asesinato reciente de Juan Garay²⁸⁷, un personaje que, sin ser cristero, lo confundieron con uno.

Y aunado a ello, las consecuencias de su tercer acto se resumen a que el personaje se mantiene en su postura para salvaguardar su conducta intachable: “Manuel Berumen se

²⁸⁷ En este sentido se presenta en el segundo plano de lectura a Juan Garay como aquel Jesús de Nazareth quien sabía que moriría. Esta revelación se lee en el personaje de *La ciudad y el viento*. Su muerte figura como un asesinato en el que fue arrestado en medio de la noche y llevado al cerro El grillo para aplicarle la “ley fuga”, pues la policía se obsesionó con el liderazgo que tenía Garay con los católicos, pero éste sólo sentía responsabilidad por la vida de cada uno de los personajes, amigos y conocidos que lo apoyaban.

mostró reticente con su grupo. Él no sabía si estaba bien hecho, las circunstancias, en fin, parecían exigirlo, deberían tener discreción, sólo dar un buen susto a quienes trataban de hacer horrores sacrílegos” (p. 111). Evidentemente esta es una posición hipócrita del actante, pues los “horrores sacrílegos” los cometía él, en complicidad con el sacristán de la iglesia, pero no duda en su acción, pues su pensamiento es más lógico cada vez: el gobierno tiene que pagar todas las injusticias cometidas. Es él quien acompaña a las mujeres, hasta el último momento antes de que atacaran al personaje que tomaría el lugar laboral de Manuel. Este sólo lo pensó como un “buen susto”, pero Dolores termina asesinando al nuevo conserje, creyéndolo ladrón, creyendo en un ladrón.

¿Quién fuese capaz de construir un templo con unos cimientos falsables? Si comprendemos la valía del segundo plano, observamos a Manuel Berumen configurado como un Judas Iscariote, aquel personaje bíblico que “traicionó”²⁸⁸ a Jesús. Esta conexión intertextual se origina por la comparación de acciones justo en los momentos emblemáticos de la novela, equiparados en la Biblia; de Manuel se obtiene la característica de ladrón, mentiroso y traidor, lo que cambia ligeramente en *La ciudad y el viento*, pues si bien es cierto que por Berumen muere otro personaje, no sabía quién era el actante por el que lo retiraron de su puesto, ni que lo matarían.

Manuel es caracterizado por otros como “buen cristiano”, pero también como “un hombre horripilante”, donde por un lado se apela a la actitud negativa hacia una figura religiosa, causándole miedo; y por otro lado envía cartas confesando su amor por una joven diez años menor que él. Entonces, ¿cuál sería la diferencia entre un comportamiento y otro? La concepción de normalidad y anormalidad muy apegado a la hegemonía del momento; e incluso se puede observar desde un punto psicológico. Todo esto parte de la diferencia entre lo divino y lo humano: las necesidades de los mortales (ser ladrón para poder comer, mentir para poder salvarse), por ende, son los humanos quienes cometen determinados actos e incluyen a los dioses para justificarse, pero ¿esto tiene relevancia con la ética y la moral del ser humano? Y en relación con esto, ¿se puede hablar de una moral católica?

²⁸⁸ Este término sigue empleándose en la comunidad católica, pues es el personaje al que culpan porque Jesús fue arrestado y con ello condenado. No obstante, en libros igual de antiguos que la Biblia se cuenta que es el mismo Jesús quien solicitó a su discípulo que lo vendiese. De esta forma, cambiaría rotundamente la concepción que se tiene de este libro sagrado.

Un estudio psiquiátrico, el de Lorena de la Fuente²⁸⁹, parte de la diferencia entre normalidad y anormalidad en los comportamientos humanos, evidentemente partiendo de la mente para poder entenderla. Así, muestra en un cuadro peculiar en el que las relaciones interpersonales positivas son muestra de una actitud normal, en cambio, la anormalidad la encuentra en “la violación de las normas morales”, y con ello enlista los elementos de esta actitud y los encuadra en sufrimiento, desadaptación, irracionalidad, incomprensibilidad y pérdida de control; culmina con dar ejemplos: se considera normal ser leal, fiel, no ser demasiado ambicioso, agresivo o tímido. Es importante mencionar que la concepción de normalidad y anormalidad es relativa en cuanto a un sinfín de limitantes, como la cultura, es decir, la educación en Europa considera que una persona preparada tiene jornadas de estudio largas, practica algún deporte y, por lo menos, toca un instrumento musical.

En Latinoamérica esto difiere enormemente, pues, entre otros factores, las oportunidades, los planes y la educación de las personas no son las mismas. Entonces, el concepto de educación se apega a la “edad líquida” que Bauman desglosa en su obra: “la educación líquida, educación entendida como “proceso”, pasa de ser un conocimiento duradero a un conocimiento de uso instantáneo, desechable o con un carácter finito —que incluso puede aplicarse a cualquier sociedad que limite su visión y sus prioridades humanas—. De esta misma forma, lo considerado normal y anormal tiene que ver con la sociedad de la que se está dialogando. Así, en *La ciudad y el viento* existe implícitamente una definición de lo normal y de lo anormal, pues es inherente a la sociedad que se forma en la ciudad en la que suceden los hechos.

La normalidad está sentenciada a los acontecimientos o características ajustadas de acuerdo a normas ya establecidas, es decir, lo que se impone debe repetirse con el fin de que se vuelva cotidiana la percepción de un determinado acontecimiento. De esa forma, la anormalidad sería lo contrario a esta visión, esto es, toda conducta o cualidad que se sale de las reglas sociales; lo que se escapa de los límites del conocimiento, aparece como extraño, hostil o anormal²⁹⁰. Michel de Foucault estudia estos términos desde el punto social en el que

²⁸⁹ De la Fuente, Lorena (---). Concepto de normalidad y anormalidad en Psicopatología, en *Unioviedo*, en línea: <https://areapsiquiatria.unioviedo.es/wp-content/uploads/2019/03/Concepto-de-normalidad-y-anormalidad-en-Salud-Mental.pdf>, consultado el 12 de junio de 2023.

²⁹⁰ Foucault, M. (2010), *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI Editores.

evidentemente está el origen. El autor llama a la normalización un proceso, ya que existe un poder que define lo que es correcto o incorrecto, verdadero o falso, normal o anormal.

Cuando Foucault hace referencia al “poder”, alude a una estructura social, un sistema que domina todos los ámbitos de la vida nodal, precisamente, para obtener un control sobre una sociedad específica, la cual es educada a través de esas reglas²⁹¹. ¿Qué es lo normal en la novela? Pelear por la religión católica y defenderla hasta morir. En la obra de Dolores Castro no hay muchas formas de ser en cuanto a la hegemonía, más que creerse católico y defender esa religión, de lo demás no se le nota importancia alguna, pues esto está referido en el que sus anhelos tienen relación con el arte, la historia, todo independiente del catolicismo: el estudio de dibujos antiguos y la reproducción de alhajas del Renacimiento. Desde esta perspectiva Manuel entiende el mundo y quiere que funcione de esa forma, pero es una valoración propia, su razón no suficiente. La religión católica se comprende desde la experiencia del “creer” que profundiza Villoro, pues es una razón, más no suficiente, es una verdad, más no absoluta; en la que se conjuga distintas formas de actuar según la interpretación de la misma por quien cree y por quien lee.

Manuel Berumen es un “don nadie” para los otros, pero que a fin de cuentas es un actante de gran valía, pues a través de él se conoce no sólo una ruptura a la hegemonía católica implantada a esa época, ni es sólo la reencarnación de Judas Iscariote; su presencia es todavía más profunda (y que en este ensayo no se ha alcanzado todavía a terminar el estudio individual de éste), tiene que ver con la hipocresía de la persona, católica o no, tiene relación con comprender el mundo de otra manera que no fuese la que brinda el catolicismo, y que curiosamente ningún otro personaje se interesa en esa visión; y el vínculo de los dioses con los humanos, más bien, la figura divina que tiene su propio reino y que no se involucra en asuntos humanos.

De esa línea se desprenden más aspectos temáticos de interés, como lo normal, la realidad líquida, la condenación del Dios, la infelicidad que produce ir en contra de éste, según Waldo, además de la moral doble, pues Manuel tiene una realidad que acepta, pero que es secreta, y una realidad que le insatisface: en la que existe con los otros personajes, es decir, la realidad católica. Esa moral que se intuye bajo las demandas y exigencias de la Biblia y sus creyentes. La pregunta por Dios y, sobre todo, sobre el papel de Dios en un

²⁹¹ *Ídem.*

mundo necesitado de ser laico, continúa siendo una cuestión abierta. Eso es el primer movimiento dialógico de Manuel Berumen. Ese es el inicio de su complejidad.

3.4.3 Jesusita. Un personaje incomprendido

Jesusita es una personaje ambiental que si bien se presume que no pertenece al mismo plano de los demás personajes, se halla tanto “materialmente” presente al inicio de la novela, así como simbólicamente al final de ésta. Tiene la característica de quien sólo aparece, pero no habla. Y concretamente se presenta en el lecho de muerte de Don Alberto, de quien fue su amante en vida; en la imaginación de Alberto mientras él se encuentra en un conflicto interno; y en la muerte de éste, aunque no sabemos realmente si era Jesusita aquella mujer que lo toma en sus brazos cuando cae herido.

En la concepción de Don Alberto Jesusita aparece para consolarlo con su presencia, para recordar su viejo amor y el cuestionamiento sobre el juicio final, un término relacionado con la creencia católica. Esta última aseveración resulta interesante, pues según Don Alberto y sus recuerdos, Jesusita afirmaba al juicio final como un tránsito hacia la razón. Quizás, como un proceso de transformación, pero que sólo llegaría con la muerte, otra vez, desde los límites católicos. Si bien tiene un sentido que data del lecho de muerte de Don Alberto, la narración nos presenta a un personaje femenino llamado Jesusita al inicio.

En la imaginación de Alberto, a partir de un supuesto recuerdo. Ella lo reconoce con el hijo del general y a ella misma se refiere como “pobre y pecadora”. Cuestiona la razón por la que no es como Don Alberto: dominante, erguido, soberbio, aunque esta pregunta tiene más sentido en que Alberto quiere encontrar solución a su problemática, y en este tenor Jesusita y Alberto tienen cierto parecido: sufrieron la crítica de los demás al no poderse reconocer y asociarse a valores negativos. Esto lo confirmamos con dos aseveraciones que van de Jesusita a Alberto: “Eras un niño bonito” (p. 68) en un pasado remoto, y “tienes cara de buena persona” (p. 68) en el presente de Alberto.

Lejos de las aproximaciones que se realizaron en el capítulo uno sobre la intertextualidad a la Biblia y la relación estrecha de este personaje con una figura emblemática de ese texto, es preciso tomar en cuenta que su aparición en las primeras páginas de la obra puede interpretarse como la apertura a la historia y de lo que necesita el lector saber de los personajes, es decir, “entrar en razón”, como lo afirmó Jesusita, puede

comprenderse como el preámbulo a la transformación que tienen ciertos personajes, no sólo en su conexión con el hecho general de la novela, sino en su construcción como individuo: su discurso literario completo en el proceso pensar, conversar y actuar que se maneja en casi todos los personajes. Este discurso literario con valor completo revela, tanto en su intertextualidad como en el estado de personaje de la obra de Castro, el autoconsuelo de los personajes en quienes se menciona, ya que su aparición depende de los personajes que la recuerdan —o que la inventan—.

CONCLUSIONES

La ciudad y el viento resulta ser una novela que contribuye no solamente a la literatura en relación con la Historia o a los estudios literarios en cuanto a intertextualidad a la Biblia, es también una obra literaria completa por sí misma en la que abundan tópicos referentes a la re-construcción de los personajes, el discurso que adoptan, la relevancia de la ciudad como espacio, como elemento urbano y como personaje; el viento como una transformación de los actantes, y la profundidad de la narración que recae en una religión católica muy defendida en la que colocan los creyentes sus mayores expectativas de la vida humana. Aunque independientemente de los aspectos temáticos de dicha creencia hegemónica, la problemática central de los personajes radica en el funcionamiento de la religión en los devotos, así como la práctica y el manejo excesivo de una interpretación que incluye una visión del mundo con sus respectivas particularidades frente a otras.

La conexión de la novela de Dolores Castro con la Historia y con los momentos más expresivos de la Biblia figuraron en mayor parte el capítulo uno del presente trabajo. La primera como una lucha absurda en la que su divulgación en el ámbito académico es escasa; y la segunda con hallar diversas respuestas a las escenas más conocidas de la Biblia. En ambas se trata de dictar una posible respuesta a dichas conexiones.

1934, un año conflictivo en el que se encuentra la segunda ola de la Guerra Cristera, y los acontecimientos de la novela tienen relación directa con la versión de la Historia, aunque ciertamente en *La ciudad y el viento*, con el toque de ficción que brinda la literatura, se permea una atmósfera tensa en la ciudad y en la que se hallan personajes devotos y otros que difieren con la creencia: el poder católico *versus* el poder político desde aquellos personajes que no se hallan en una situación de poder, es decir, de individuos que son el eslabón más débil de la cadena de poderes.

En este sentido este diálogo teórico de la literatura con la historia resalta en *La ciudad y el viento* la muerte como producto de la ignorancia y la lucha de poderes meramente absurda, no solamente por la invalidez de los acontecimientos, también porque a profundidad ambos poderes corresponden al mismo sistema que somete a los individuos.

Por otro lado, la razón sin sentido de la existencia de Jesús en la tierra a través de la permanencia de Juan Garay, la persecución de éste, así como la crucifixión o el asesinato; la

diferencia que hay entre un personaje que ha vivido en el campo y otro que vive en la ciudad, la construcción metafísica de un actante en relación de lo divino con lo terrenal, todo esto encarnado en Alberto García, el hijo del general, forma parte de la conexión intertextual que mantiene la novela de Castro con la Biblia, y que dicta un posible objetivo: la gran distancia que hay entre lo inmortal y mortal, puesto que ambos planos tienen necesidades distintas. Lo terrenal no podrá intervenir en cuestiones divinas; ni lo inmortal o lo llamado divino tendrá repercusión con lo terrenal: lo simbólico del cielo y el infierno, el bien y el mal, propio de la doctrina católica, se encuentra en la ciudad y fuera de ella, pero en el mismo plano narrativo.

El enlace hipertexto e hipotexto refleja que los individuos, mortales, no pueden vivir apegándose estrictamente a los mandatos divinos, pues la inmortalidad no requiere del plano meramente terrenal. Así, los momentos de la Biblia recuperados en la profundidad de la obra de Castro data de distintas ambigüedades y absurdos respecto a las normas que implica una creencia hegemónica: un inocente aparece de repente y muere de la misma manera, incluso como producto de la unión inmortal-mortal muere en una cruz; el abandono es inminente porque requiere salvar algo que ya está perdido.

Por último, la estructura discursiva de los personajes corresponde a la forma base de un individuo que forma parte de un colectivo, así como a la congruencia en las acciones de los personajes: pensar, conversar y actuar sería la secuencia, así como debería ser la congruencia entre un modo y otro. El narrador no introduce a los personajes, más bien éstos mantienen libre acción para insertarse en cada una de las escenas, por ende, la intromisión del narrador en el discurso data de una narración directa y totalitaria. Aunado a esto, la postura ideológica general del narrador omnisciente no existe: nos enfrentamos a un narrador que sólo cuenta los hechos conforme están sucediendo, sin tomar partido por nadie y tomando una distancia crítica, tal vez como un historiador relata los hechos o como un escritor de literatura adopta un papel lejano.

Sin embargo, en este trabajo creemos idóneo el análisis de la construcción particular de cada personaje: en simbología de lo físico y de lo psicológico, además del constructo de su pensamiento que va más allá de estos factores, puesto que tiene su causa en un contexto único y la consecuencia de comprender el mundo de determinada manera. Incluso, esta condición incluye la ideología que se persigue, así como la forma de llevarla a cabo. Todo esto abordado en el capítulo dos de este trabajo.

Consideramos las definiciones que algunos teóricos literarios han dado respecto al personaje como unidad de análisis literario desde Aristóteles y su *Poética*, pasando por algunas aseveraciones de los formalistas rusos y terminando por los diversos tratados de psicología del personaje, ya que las propuestas para conceptualizarlo resultan útiles para encuadrar la forma en que los personajes son presentados en *La ciudad y el viento*: a éstos les importa que se confirme su propósito de existencia y la verdad que creen absoluta respecto a la percepción de la realidad, esto es, una vida supuestamente apegada a una creencia hegemónica que, religiosa o no, les explica su quehacer en el mundo.

En este tenor el lenguaje, la proyección de la realidad, la condición de “verdad” y el discurso de los personajes forman parte de un sentido completo, puesto que la demostración humana que se refleja ante las valoraciones dictan una crítica expuesta en la novela misma: que bien tiene relación con el hecho histórico, con la intertextualidad a la Biblia, con la denuncia social del manejo extremista que posee toda creencia hegemónica, que lejos más de los tópicos, el funcionamiento de ésta destruye la individualidad de cada personaje. *La ciudad y el viento* es un ejemplo de ello, ya que sus personajes tienen esa dualidad, lo colectivo y lo particular, a lo largo de la narración y que su construcción permite la demostración de qué significa formar parte de un colectivo y qué tanto afecta la individualidad, y viceversa: si un personaje se enfoca demasiado en lo particular, destruye una línea estandarizada que tiene relación directa con lo que la sociedad espera de él. Estas criaturas que poseen atributos humanizables, o que representan rasgos humanos son parte de un engranaje que los supera: un sistema que delimita su coacción, que trata de eliminar su concepción como individuo y que está constantemente vigilado y evaluado para que los poderes puedan asegurar que les sirve para su colectividad.

Por otro lado, tenemos a los “otros” personajes de la novela: la ciudad y el viento. A pesar de que se categorizan en planos distintos, su función es similar a la de un personaje que representan valores humanos. La ciudad es un elemento dividido en tres partes analíticas para su comprensión: como lugar, como espacio urbano y como personaje. Evidentemente la ciudad es un lugar en la que se desenvuelven todos los acontecimientos de la obra: en ella se hallan otros espacios que la ayudan a conformarse como ciudad, con un límite territorial y que lo diferencian de otros lugares. Lo urbano se ciñe a la ciudad inevitablemente, puesto que se diferencia no sólo física, también históricamente del campo: la caracterizan sus calles,

la conformación de la planta del damero y la explicación de los personajes citadinos a diferencia de los campesinos. Es así que la ciudad vista desde el espacio urbano es vista como el progreso en la que la identidad de los personajes es lograda, notable y socialmente útil.

Este encuadre de lo urbano tiene un punto fundamental: el discurso *de* y *sobre* la ciudad. Mientras que en el discurso *de* se hallan todos los personajes que habitan en ella, precisamente porque sin mencionarla se expresan de ella, ellos son la ciudad; en el discurso *sobre* se encuentra sólo en Alberto, pues él la conoce, la percibe y la siente. Aunque él vive en la ciudad nuevamente y se presumiría que se admite como parte de ella, no lo hace, sino que lo consume, lo destruye, lo mata. Ese sería el punto de conectividad con la percepción de la ciudad como personaje.

Por otro lado, el viento es un elemento de los cuatro conocidos, así como tiene una connotación de movimiento y fuerza que golpea simbólicamente a los pensamientos, conversaciones y acciones de los personajes, se entromete en las casas y en las calles. No obstante, también se puede figurar al viento como un elemento encarnado personaje que no se puede atrapar, controlar ni detener; está presente sin que se distinga su forma y constantemente modifica la conducta de los otros personajes; por su construcción no posee ninguna carga ideológica e incluso es un personaje que pasa desapercibido: es prácticamente libre.

Por último, encontramos relevante exponer los elementos del nombre, el retrato físico y psicológico, así como el entorno del personaje, ya que son componentes inherentes a ellos y son descritos con el propósito de realzar la figura particular de cada uno de ellos. Aunque el entorno general es similar a todos, también interesa aquel que posee conexiones pasadas o presentes a los personajes y que los modificaron de alguna forma para pensar, conversar y actuar en la manera en que lo hacen en la narración. El nombre en cuestión de la identificación del personaje y apropiación de una particularidad de cada uno; el retrato como el cúmulo de detalles físicos, morales y psicológicos, aunadas a las visiones que los moldea, delimita y condiciona; el entorno específicamente particular en el que es necesario abordar el pensamiento o el punto convergente que los orilló a tener determinada comprensión del mundo, de su realidad y de la concepción de lo divino y lo terrenal.

En el capítulo tres del presente trabajo se esquematizó a los personajes de acuerdo con la parte temática política *versus* religión que corresponde al principal conflicto existente

en la novela de Dolores Castro. Sin embargo, existe otra posibilidad de categorizar a los personajes en relación a su construcción en general, es decir, podemos nombrar a ciertos actantes al reducir lo típico a lo católico. Con ello, tendríamos una división tripartita entre los que se consideran católicos, los que eligen tener la fachada y los que no tienen esa creencia que a su vez se subcategorizaría entre aquellos personajes que pretenden una negación a esa creencia, con otros actantes que buscan un sentido más allá de su realidad: el realce de lo humano en desacuerdo de los preceptos divinos. En este sentido los católicos serían Doña Dolores y Juan Garay; el que mantiene una posición neutra porque la fachada católica le sirve para tener beneficios propios es Manuel Berumen; y aquel que se interesa en encontrar algo más allá de lo divino sería Don Alberto. Lo divino y lo humano serían la conceptualización única de este apartado, ya que lo divino mantiene exigencias para los humanos y que éstos en su realidad misma no pueden cumplir porque están frente a problemas terrenales en donde lo divino no interviene. Asimismo, lo humano no puede interferir en asuntos divinos; en todos los casos nos encontramos ante planos totalmente diferentes de existencias, desde la composición inmortal-mortal, hasta la lejanía que hay entre ambos planos. Si Dolores y Juan buscan vivir con preceptos divinos, ambos se terminan encontrando con los problemas terrenales, el asesinato y la muerte consecutivamente.

Dolores por presentar necesidades de fungir como sacerdotisa, y Juan por querer minimizar su existencia difundiendo esa creencia a los otros. Manuel, por otra parte, es la clara fractura de una creencia hegemónica, ya que su fachada de católico le sirve para aprovecharse de situaciones que requerirían total apego a su ideal católico y moral, además de que él expresa sus supuestas limitaciones y deseos frente a un bien material. Incluso que, aunque piense que alguien lo sigue, es precisamente esa consciencia de que actúa de forma diferente a su dogma que lejos de lo “bueno” y de lo “malo”, se enaltece la necesidad humana, por construirse como mortales y requerir ciertos elementos para poder sobrevivir, sobre las exigencias divinas que no otorgan ni siquiera tranquilidad en los creyentes.

En otros términos Alberto y Estela, los otros miembros de la familia de Don Alberto, quedarían fuera de esta categoría, puesto que ambos no solamente no se consideran católicos, tampoco se saben como ateos, simplemente tienen una posición neutral porque sus intereses justamente se encuentran en su realidad, no afuera de ésta: a lo largo de la narración no intervienen en el conflicto principal de la obra, se mantienen al margen, quizás porque su

individualidad, su problema de identidad y la conexión que tienen con el pasado en cuanto al abandono, la pérdida y la muerte son suficientes para sus pensamientos, conversaciones y acciones. Si bien persiguen el precepto “en busca de lo humano”, su preocupación por problemas personales los exime de los generales y comunes a todos los habitantes de la ciudad. No obstante, su desconexión con esta generalidad provoca en parte el asesinato de Alberto, puesto que la comunicación que se presume rápida a través de los rumores, las noticias verdaderas no llegan a los protagonistas de las tragedias. Estela es la solución al conflicto externo de la obra, pero en ningún momento logra integrarse a los dos posicionamientos porque sencillamente no puede. A pesar de que su posición es meramente neutral, su final es devastador para ella, quizás no por la muerte de su padre, el último familiar que le quedaba porque estaba acostumbrada al abandono, a la ausencia y a la muerte, pero no a la soledad y ese es su verdadero duelo, uno que no deja de ser individualista incluso en la muerte de su padre quien estaba ya dispuesto a dejar todo por ella.

Por otro lado, en el ámbito político resalta el alcance del poder, puesto que, como vimos en el apartado correspondiente a Cuitláhuac, Suárez y Neftalí, el poder circula con mayor visibilidad en la división del Estado promovido en la novela. En este tenor tendríamos una división que incluso refiere a una cuestión histórica: conservadores *versus* liberales. Independientemente de que los grupos figuren en la Historia, los conservadores serían los pertenecientes al gobierno y a la seguridad del Estado, así Cuitláhuac, Suárez y Neftalí encabezarían esta primera categoría; la segunda, cabría lugar a los católicos, que si bien esta creencia hegemónica se ha distinguido por ser conservadora, el grupo en general apelaba — tanto en *La ciudad y el viento* como en la Historia oficial— a una libertad de culto sin que se les quitaran los derechos de celebrarlo en vía pública. Así, tenemos que Juan y Carmen Garay, Dolores Llamas y Manuel Berumen estarían enlistados en esta categoría.

En el primer grupo referente al ámbito político tiene que ver las relaciones de poder y las posibilidades legales a las que les dan acceso. De Cuitláhuac se lee una ironía no de él, sino de su puesto que no hacía falta nada más que un personaje para ocuparlo. Suárez, por otra parte, es aquel personaje del que no conocemos un detalle por él, sino por los demás, así como por sus acciones en donde éstas últimas se presumen como desagradables: pareciera que detesta todo lo que no sea poder de Estado; es un general militar que no tiene piedad y que ordena como si fuese el mismo gobernador. Así, podemos intuir que el poder en este

estrato circula de la misma manera: a beneficio de esta clase dominante. Neftalí, por último, es la representación del poder perdido en una de las estrategias del Estado para controlar a la población y salvaguardar sus intereses. Es la anulación de lo que podríamos comprender como justicia, pues este personaje al poseer siete estribillos en donde “piensa en la justicia”, su actuar demuestra todo lo contrario.

Juan y Carmen Garay son personajes que, así como aparecen, dejan de presentarse en la narración. Juan, un católico “fiel” a su creencia, es asesinado por Neftalí por considerarlo un “líder cristero”, quien organizaba a los católicos para las aglomeraciones y la continua lucha que tenían en contra del Estado. Sin embargo, es importante ahondar en el en dos direcciones: critica a los cristeros porque solamente se adjudicaban el poder de asesinar a otros que no eran católicos; y también restringe la “verdadera cara” de los demás creyentes, puesto que ninguno mantiene el ideal católico que va desde el aprendizaje temático de esa creencia, hasta la forma de practicar lo aprendido durante su vida.

Carmen, la hermana de Juan Garay, aparece inmediatamente después de la muerte de Juan. De ella conocemos la vocación de su hermano por propagar la creencia hegemónica a pesar de los peligros. No obstante, al finalizar su aparición dicta el narrador omnisciente que ella realizó las actividades normales, sin detenerse a pesar de la muerte de su hermano. Esto se apega a los acontecimientos que tendría relación con la intertextualidad a la Biblia y su curiosa semejanza con Jesús.

Todos los personajes que se seleccionaron en el presente trabajo presumen un final que mantiene inevitablemente el sentido humano, no sólo porque tienen la concepción de una persona de carne y hueso, sino porque existen elementos que no pueden eludir, tales como los sueños, los deseos, los anhelos, el miedo, la duda, problemas existenciales o de identidad, un físico que se menciona y que justamente ayuda a que no olvidemos que estamos frente a personajes que representan los valores humanos y un destino meramente mortal: la vida y la muerte.

Se anula el individuo en una creencia hegemónica porque el sentido de la colectividad se ve necesaria para la subsistencia de dicha creencia. Es así que a lo largo de La ciudad y el viento hallamos una constante lucha entre percepciones, anhelos y pensamientos individuales de cada personaje contra los preceptos sociales que se espera que se cumplan. En la novela sólo conocemos dos formas hegemónicas de ser y de vivir: la política y la católica. En ambas

hay una forma doble de percibir los acontecimientos que va desde lo esperado y aprendido tanto en el ámbito político como en el católico, hasta el transgredir esta construcción ideal por la búsqueda de que todos los personajes se apeguen a lo que unos y otros piensen como una manera verdadera de pensar, actuar y conversar en la misma realidad.

La construcción del discurso dicta la manera en la que lo dicho —y lo no dicho— se presente al lector para posteriormente se forme una interpretación de la obra. La ciudad y el viento maneja los niveles del pensar, actuar y conversar que son separados por las comillas (pensar), por la descripción de los hechos (actuar) y los guiones (conversar). Como se manejó a lo largo de este último capítulo, estos niveles también coinciden con lo que se llamó en este trabajo el “ideal católico”: evidentemente transgredido porque las necesidades de los personajes (aquellos que representan valores humanos o humanizables por lo menos) no pueden ser limitadas a leyes morales que dicta un dogma en donde los estados de la realidad (inmortal y mortal) distan en la constitución del ser.

Es en este punto en el que el sistema del poder —o lo micropoderes— realzan su importancia. El ámbito político y el católico son dos creencias hegemónicas distintas y, por especificar, la política provista en *La ciudad y el viento* es una manera de percibir la realidad (por medio de la ética), producto de distintos factores: el elemento económico es imprescindible, la cuestión laboral que rige una forma de vivir, puesto que los horarios de trabajo se aplican (por ejemplo, Alberto García, el hijo del general, que comienza a trabajar a cierta hora de la mañana); las relaciones sociales entre individuos que figuran como integrantes del mismo ámbito (Cuitláhuac, Suárez y Neftalí tenían una convivencia apegada).

Lo católico es otra forma de interpretar la misma realidad, pero a través de enseñanzas morales que provienen del dogma. Que, si bien debería mantener esa concordancia del pensar, actuar y conversar conforme a esas leyes morales, observamos en la novela de Dolores Castro que esta estructura se transgrede por la necesidad de los personajes que se autodenominan católicos: cumplir las expectativas de esta creencia hegemónica resulta en la disolución no solamente del individuo, también de lo que significa la humanidad, es decir, los anhelos, los placeres, las carencias y la composición material, mortal.

El juego de poderes ya no sólo se resumiría en lo político *versus* lo católico, sino que dentro de cada uno la imposición al quehacer colectivo con el ser individuo provocan la dislocación de cada uno de los caracteres y, por ende, la transgresión de los ideales, tanto

político como católico. Es así que las acciones correctas e incorrectas se sumergen en los personajes sin importar la relevancia, el cargo o la fe, puesto que hablamos irremediabilmente de individuos que se hallan en una ciudad casi destruida.

Por consiguiente, no podríamos dictaminar una solución al conflicto que dicta la novela, primero, porque la historia presentada por Castro no requiere de este tipo de respuestas: precisamente se centra en la lucha de poderes que mantiene cada adepto (política y religión); la influencia y el manejo de éstos por parte de los seguidores finalmente observamos que no se cumplen con lo establecido o aprendido. Cuitláhuac y Neftalí sostienen un pensamiento propio respecto a sus acciones y del planteamiento de la política del que él forma parte; Manuel Berumen y Dolores Llamas, aunque son seguidores del catolicismo, declaran, bajo el esquema del pensamiento, sus intereses personales. Segundo, si propiamente nos enfocamos en una “solución”, *La ciudad y el viento* la expondría por sí sola.

Es a través de Estela —sutilmente por medio de Juan Garay— quien brinda la clave fundamental de cualquier convivencia entre individuos, habría que especificar, entre seres humanos: respetarse entre todos. Juan como un católico fiel expone las acciones negativas de los seguidores del catolicismo; y Estela lo concluye después de haber vivido entre ambas ideologías (política a través de su abuelo y catolicismo por medio de su abuela). Aunque la costumbre dentro de la novela sea justamente la línea conservadora de la política en los hombres y el amor a lo católico en las mujeres, es la tensión de esos momentos que termina por transgredir esa línea. Esto lo observamos en la mayor parte de los personajes, puesto que responden a una cuestión que ya no se limita a una creencia, sino a la supervivencia y el resguardo de los intereses personales.

Por último, también se halla un factor relevante: la diferencia entre el mundo terrenal y el mundo divino. Dado que tanto la intertextualidad a la Biblia, el diálogo de la literatura con la Historia, así como los acontecimientos que dicta *La ciudad y el viento* se encuentran en esa problemática, casi imperceptible para los personajes. Dado que este conflicto abunda más en los seguidores del catolicismo, se puede visualizar el problema: los personajes no logran encontrar un equilibrio entre lo aprendido de su dogma y lo que les acontece en su realidad. Dolores Llamas, considerándose católica, asesina a un “inocente”, rompiendo su estatuto religioso solamente en defensa de su fe supuestamente amenazada. Esto si bien conlleva transgresiones, faltas morales, faltas legales, también rige un lado relegado y

meramente humano. Y en el ámbito político, aunque no podamos observar un conflicto interno en los personajes como en el anterior ejemplo, lo humano no les satisface a los de este ámbito porque sus acciones se mantienen entre cuestiones morales e inmorales, producto de la empatía dirigida a ciertos grupos (Cuitláhuac); o las carencias en donde lo conocido no les es suficiente y lo único que quieren es huir de la realidad misma (Neftalí). La moral depende de la necesidad y ésta es diferente en cada caso, en cada personaje que actúa, pero que inevitablemente es una decisión, un hecho humano.

La poesía fue el ejercicio artístico de toda la vida de Dolores Castro, a la que incluso la citan como homenaje en algunas antologías de la obra completa de Castro: “quien se aproxime al territorio poético de Dolores Castro ya no volverá a estar solo”²⁹²: “su obra descubre imágenes de una realidad tangible, desoladora y áspera, construidas por una poeta que sabe que algo le duele al aire”²⁹³. A momentos postreros de su fallecimiento el 30 de marzo de 2022 Alejandra Frausto expresó a manera de respuesta: “le duele al aire su ausencia”²⁹⁴. La poesía de Dolores Castro ha sido foco de atención y de mayor crítica literaria, pues se ciñen a este género emblemáticos y abundantes poemas con tópicos del amor, la naturaleza, los cuatro elementos, en donde el aire y el viento, pese a su diferencia significativa, son términos frecuentados en la creación literaria de la autora, pues Castro concebía a la poesía como la oportunidad de conocer “al hombre pensante y sensitivo”²⁹⁵, y al viento como un viejo amigo de la infancia.

Los recursos de la poesía se extienden a lo largo de la novela de Castro resultan interesante no sólo porque su autora fue toda su vida una poeta, también porque vislumbramos un discurso totalmente construido, útil y poético tanto en los personajes como en el narrador omnisciente, aquel que desde el inicio de *La ciudad y el viento* nos acerca a una ciudad que parece, según la descripción de este narrador, como un águila caída. En la medida en que la lectura sigue su curso se descubre que esa visión es simbólica y se relacionará con los acontecimientos de los que trata la novela. Las metáforas implícitas y explícitas, forman parte de este lenguaje construido, y que *a posteriori* se hallarán otras figuras retóricas para nutrir los discursos acaecidos de los actantes. Así, notamos que, así

²⁹² Dolores Castro, *Obras completas*. México: Poesía contemporánea, 1996.

²⁹³ Bernárdez, *ibíd*, p. 11.

²⁹⁴ Secretaría de Cultura de México, *ibíd*.

²⁹⁵ *Ídem*.

como en la poesía, existe un ritmo en la novela que es determinado por las consecutivas escenas en las que se nos van presentando los desenlaces de cada perspectiva. Incluso, el viento figura un papel importante, como lo veremos en el apartado del segundo capítulo, en el sentido de la fuerza y el movimiento que la presencia humana no puede controlar.

Suele afirmarse que la poesía es la manifestación de la belleza mediante la palabra, y la novela un recuento de acciones que realizan determinados personajes, movido por estrategias narrativas para conformarla. La poesía figura como un lenguaje que se apropia de un mundo ajeno a simplezas, que transmite un sinnúmero de significados. Varios autores como Nietzsche o seguidores de la filosofía platónica, etcétera, aseguran que el lenguaje es sospechoso en “su sentido de discurso figurado y no literal”²⁹⁶, ya que éste funciona implícita y explícitamente “por medio de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, el quiasmo y el resto de figuras”²⁹⁷. El discurso que se genera a través de la poesía construye matices del significado, como diría Terry Eagleton, la poesía “es el tipo de lenguaje humano más completo que pueda imaginarse –aunque lo que constituye el lenguaje, irónicamente, es precisamente su condición de incompleto”²⁹⁸. El lenguaje connotativo estaría más ligado a la expresión de sentimientos u otro tipo de intenciones. Es subjetivo, porque puede manifestar emociones, en conjunto con el lenguaje cotidiano o coloquial; es figurado, porque se usa con una función poética en un lenguaje literario; y con relación a esta última, el lenguaje connotativo es también simbólico, pues depende de un contexto o una referencia, que condiciona los significados y que a su vez responde a una cuestión cultural inevitablemente.

Jorge Asbun en el capítulo “Primero en tiempo, primero en perfilar una poética: 'El árbol fugitivo' de Dolores Castro” en la obra *El canto del zenzontle. Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro* aborda una visión general de los elementos recurrentes en algunos textos de la autora, tales como “El árbol fugitivo”, “Máscaras de sueño” y “El corazón transfigurado”, mismos en los que el acceso a la interpretación se convertía en una difícil tarea. Asbun incluso enmarca algunas características de la poesía de Dolores Castro, todo a propósito de los tres textos mencionados: el empleo “de los cuatro elementos naturales, la reflexión sobre el ser y estar en este mundo, y lo que habría más allá de la muerte (insertando referentes bíblicos), la inquietud por el quehacer poético y la palabra, el amor

²⁹⁶ Terry Eagleton. *Cómo leer un poema*, Madrid: Akal, 2007, p. 23.

²⁹⁷ *Ídem*.

²⁹⁸ Eagleton, *ibid*, p. 31.

(con su contracara), y todo ello generado a partir de una profunda contemplación”²⁹⁹. Es a través de la imagen que el ser humano reproduce la realidad captada por medio de los sentidos³⁰⁰, por ende, es en sí misma una asociación subjetiva. La imagen poética puede definirse como el producto de una evocación, misma que surge de las figuras o recursos poéticos pertenecientes al lenguaje literario. En otros términos, la imagen poética es “la construcción lingüística que apela a los sentidos, creando [una representación o retrato] mental y que está encausada a [fundar y propagar] el efecto de la belleza”³⁰¹. En adición, el ritmo en la poesía refiere a una sucesión de acentos, de palabras, de rima.

Ciertamente la novela de Dolores Castro tiene tintes de su autora como poeta que logran otorgarle a su estructura un discurso armonizado, rítmico y poético: “porque la he visto olfateando los cadáveres”. Esta forma de expresar dota al discurso de misterio, complejidad y belleza a las enunciaciones de los personajes que paulatinamente se encuentran encerrados en los límites de una ciudad y que simbólicamente se encuentran perdidos: el delirio colectivo parece centrarse en dos opciones que van desde saberse católico o hallar refugio “por casualidad” en el lado gubernamental.

A partir de esta investigación se descubrieron otras líneas temáticas con posibilidad de un exhaustivo análisis literario que tienen que ver con la poesía en su esplendor (elementos de este género) y con la revelación actorial que incluya a todos los actantes mencionados en *La ciudad y el viento*. En este sentido se halla la distinción y transgresión de las expectativas sociales en cuanto al género y la manera en concebir la vida: si un personaje femenino se queda completamente solo como Estela, o si un hombre de determinada edad busca un amor con una limitación exagerada como Manuel Berumen. También se encuentra abierto el tópico del papel del doble en los hermanos Lara y en un enfoque intertextual de Don Alberto, el padre, y Alberto, el hijo; la interpretación de la soledad, el abandono y el desamparo; la ciudad como tema principal en concordancia con el hecho histórico; la visión poética del

²⁹⁹ Asbun Bojalil, Jorge. “Primero en tiempo, primero en perfilar una poética: ‘El árbol fugitivo’ de Dolores Castro”, en *El canto del zenzontle Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro*, Coord. Gloria Vergara y Aurora Sánchez, (2023), Universidad de Colima, p. 118.

³⁰⁰ Hernández Villalba, A. (---), “La imagen poética como puente de transición del conocimiento”, México. Disponible en: https://esp-centr.sfedu.ru/documents_centro/Statii/Hernandez_Afhit_ponencia.pdf, consultado el 09 de octubre de 2023, p. 2.

³⁰¹ *Idem*.

viento no sólo en atención a Dolores Castro como poeta, también como tópico recurrente de sus poemas; e indudablemente los elementos poéticos inmersos en la novela de Castro.

Aunque ya existan los estudios de Diana Erika y Alexis Ortíz respecto al hecho histórico, todavía existen líneas de investigación que pueden desarrollar más la versión oficial de la Historia que no sólo rondaría en datos políticos y la sustracción de los artículos en el periodo en el que se desarrolla la obra de Dolores Castro, también es necesaria una investigación profunda que si bien toma en cuenta los datos del hecho histórico, que no olvide principalmente que nos encontramos frente a una obra literaria y frente a una poeta principalmente.

REFERENCIAS

- (---) “Novela histórica”, en *Biblioteca nacional*. Disponible en: https://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_historica/Introduccion/, consultado el 7 de marzo de 2023.
- (1995). *Antiguo y nuevo testamento*, (66ª edición). México: Editorial Verbo Divino.
- Aguilar Rivero, Mariflor (1984). *Teoría de la ideología*, Ciudad de México: UNAM.
- Aínsa, Fernando (1996). “Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico”. La Habana: Casa de las Américas.
- Altamirano, Aldo (1989). “La selva en el damero. Evolución del espacio urbano latinoamericano”, en R. Campra (ed.), *La selva en el damero*. España: Giardini.
- Althusser, Louis (1988). "Ideología y aparatos ideológicos del Estado", en Louis Althusser, *La filosofía como arma de la revolución*, México: Siglo XXI Editores, Cuadernos de Pasado y Presente núm. 4.
- Aristóteles (1989). *Poética*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid: Gredos.
- Asbun Bojalil, Jorge (2023). “Primero en tiempo, primero en perfilar una poética: 'El árbol fugitivo' de Dolores Castro”. En Vergara, Gloria y Sánchez, Aurora, *Coord. El canto del zenzontle Aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro*, Universidad de Colima, pp.107-120.
- Bajtín, Mijaíl (1993). “La construcción de la enunciación”, en M. Bajtín y L. S. Vigotsky. La organización semiótica de la conciencia (pp. 245-276). Madrid: Anthropos.
- (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- Barthes, Roland (1976). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. 2da ed., Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2003). “La muerte del autor”, en Nara Araújo y Teresa Delgado (selec. y apuntes introductorios), *Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios coloniales)*, México: Universidad de la Habana- UAM.
- (2016). *Introducción al análisis estructural del relato*, México, Fontamara.

- (1967). “Semiología y Urbanismo”. Conferencia organizada por el Instituto Francés del Instituto de Historia y de Arquitectura de la Universidad de Nápoles, y la Revista *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n. 53, diciembre.
- Bunge, Mario (2009). *Tratado de Filosofía. Semántica II. Interpretación y verdad*. Barcelona: Gedisa.
- Bustillo, Carmen (1995). *El ente de papel. Un estudio del personaje en la narrativa latinoamericana*, Caracas: Vadell hermanod editores.
- Canal 22 (2019). “La Tierra está sonando. Conversaciones con Dolores Castro” [Entrevista], disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=_Ebi7udDr8c.
- Carrillo Torea, Guadalupe Isabel (2011). *Miradas a la ciudad. La representación del imaginario urbano en el discurso literario latinoamericano de mediados del siglo XX*, Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México.
- Castro, Dolores (2014). *La ciudad y el viento*. 2da., México: Conaculta Ediciones del Lirio.
- Castro, Dolores (2009). *Río memorioso. Obra reunida*, Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Chatman, Seymour (1990). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, España: Taurus.
- Compagnon, Antoine (2008). *¿Para qué sirve la literatura?*, Barcelona: Acantilado.
- Cruz Jiménez, Diana (2023). “Dos visiones femeninas de las guerras civiles en México: *Cartucho* y *La ciudad y el viento*, entre micronarrativas y literatura testimonial” en *El canto del zenzontle: aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro*, Universidad de Colima, pp. 81-106.
- De la Fuente, Lorena (---). Concepto de normalidad y anormalidad en Psicopatología, en *Unioviedo*, en línea: <https://areapsiquiatria.unioviedo.es/wp-content/uploads/2019/03/Concepto-de-normalidad-y-anormalidad-en-Salud-Mental.pdf>.
- Diccionario panhispánico de dudas (DPD) [en línea], <https://www.rae.es/dpd/personar>, 2.^a edición.
- Díez Patricio, Antonio (2017). “Más sobre la interpretación (II). Ideas y creencias” en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, disponible en

https://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352017000100008.

- Estrada, Juan Antonio (2000). “La atracción del creyente por la increencia”, en Muguerza J, Estrada JA, edit. *Creencia e increencia: un debate en la frontera. XXIII Foro sobre el hecho religioso*. Cantabria: Editorial Sal Terrae,
- Forster, Edward Morgan (2000). *Aspectos de la novela*, 5 ed. Madrid: Debate.
- Foucault, Michel (1992). *Microfísica del poder*, Madrid: La Piqueta.
- (1996). *Historia de la filosofía*, Volumen IV. España: Editorial Hora.
- (2001). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2010). *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI Editores.
- García Barrientos, José Luis (2000). “Las figuras retóricas. El lenguaje literario” en *Cuadernos de Lengua Española*. Madrid: Arco Libros.
- García Rodríguez, María José (2019). *Teoría de la Parodia. El Mundo Narrativo de Eduardo Mendoza*, en Universidad de Murcia, Escuela Internacional de Doctorado, Disponible en [Repositorio Institucional: https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/85632/1/Mar%c3%ada%20Jos%c3%a9%20Garc%c3%ada%20Rodr%c3%adguez%20Tesis%20Doc.pdf](https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/85632/1/Mar%c3%ada%20Jos%c3%a9%20Garc%c3%ada%20Rodr%c3%adguez%20Tesis%20Doc.pdf).
- Genette, Gérard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, [trad. de Celia Fernández Prieto], Madrid: Taurus.
- Genette, Gerard (1991). *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra.
- Giannini, Humberto (2004). *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Greimas, Algirdas Julien (1979). *Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Hamon, Philippe (1972). “Por un estatuto semiológico del personaje” en R. Barthes *et al.*, *Poética del relato*, París: Seuil.
- Hayden White (2003). *El texto histórico como artefacto literario*, Barcelona: Paidós.
- Italo Calvino (1972). *Le città invisibili*, Torino: Einaudi.
- Jaramillo, Ana María (---). Universidad EAFIT, en línea: <https://www.eafit.edu.co/ninos/reddelaspreguntas/Paginas/por-que-el-viento-me-toca-pero-no-lo->

veo.aspx#:~:text=El%20viento%20es%20aire%20en,y%20menos%20densa%20del%20planeta.

Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*, Alicante: Edición digital a partir de Buenos Aires, Biblos.

Kristeva, Julia (1978). *Semiótica*, v. 1, [trad. de José Martín Arancibia], Madrid: Fundamentos.

Lotman, Yuri Mijáilovich (1996). *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, [Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro], Madrid: Ediciones Cátedra.

Lukács, Georg (1966). *La novela histórica*, México: Editores Era.

Meyer, Jean (2017). *La cristiada*, México: Editorial Siglo XXI.

Moliner, María (1975). *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.

Muñoz, Boris; Spitta, Silvia (2003). *Más allá de la ciudad letrada. Crónicas y espacios urbanos*. E.E.U.U: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana Universidad de Pittsburgh.

Olmos, Miguel Ángel (2011). “Figuras retóricas”, Vega Reñón, Luis y Olmos Gómez, Paula [Coord.] *Compendio de lógica, argumentación y retórica*, España: Trotta.

Ortega y Gasset, José (1976). *Ideas y creencias*, Madrid: Espasa-Calpe.

Ortíz, Alexis (2023). “Conflicto y memoria histórica en La ciudad y el viento de Dolores Castro”, en Gloria Vergara y Ada Aurora Sánchez, *Coord. El canto del zenzontle: aproximaciones críticas a la obra de Dolores Castro*, Universidad de Colima, pp. 63-80.

Perdomo Vanegas, William Leonardo (2014). “El discurso literario y el discurso histórico en la novela histórica”, en *Literatura y Lingüística*, de la Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago: Chile. Disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/352/35233386002.pdf>.

Pere Ballart (1994). *Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Barcelona: Sirmio.

Pimentel, Luz Aurora (1998). *Relato en perspectiva*, México: Siglo XXI.

Pons, María Cristina (1996). *Memorias del olvido. La novela histórica de fines de siglo XX*, México: Siglo XXI.

- Prada Oropeza, Renato (1978). "Personaje y atributos" en *CDigital de la Universidad Veracruzana*, disponible en <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/5901/19781P25.pdf;jsessionid=C29C712125DC2474DC6E98C1AF6E8AA6?sequence=2>.
- Rama, Ángel (1998). *La ciudad letrada*, Montevideo: Arca.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.7 en línea]. <https://dle.rae.es>.
- Ricoeur, Paul (2008). *Ideología y utopía*. George H. Taylor, Comp, Barcelona: Gedisa editorial.
- Ruiz Carrillo, Edgardo y Estrevel Rivera, Luis Benjamín (2008). "La ideología y la transformación del sujeto", en *Scielo*. Disponible en: https://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1657-92672008000100004.
- Santana Enriquez, German (---). *El concepto de metáfora en Aristóteles*. Seminario de Humanidades: Agustín Millares Garlo, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, disponible en <https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/993/1/3085.pdf>.
- Seymour, Menton (1993). *La nueva novela histórica de América Latina: 1979-1992*. México: FCE.
- Silva Ludovico (1978). *Teoría y práctica de la ideología*, México: Editorial Nuestro tiempo.
- Tomachevski, Boris (1982). *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.
- Tornero, Angélica (2011). *El personaje literario, historia y borradura. Consideraciones teórico-metodológicas para el estudio de la identidad de los personajes en las obras literarias*.
- Trigo, Tomás (2003). "Lo específico de la moral cristiana. Análisis y valoración de la tesis de Josef Fuchs", en *SCRIPTA THEOLOGICA*, en línea: <file:///C:/Users/HP/Downloads/13144-Texto%20del%20art%C3%ADculo-55931-1-10-20180129.pdf>.
- Unamuno, Miguel (2000). *Niebla*, Edición 20^a Mario J. Valdés, Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, Teun Adrianus (2005). "Ideología y análisis del discurso", en *Utopía y praxis latinoamericana*. V.10 n.29 Maracaibo, publicado en *Scielo*. Disponible:

https://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-52162005000200002.

Villoro, Luis (2008). *Creer, saber y conocer*, México: *SIGLO XXI*.

Waldo Romo Pérez (2006). “¿Permite ser feliz la moral cristiana?” en *Scielo*, en línea:
https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0049-34492006000200007.