



Temas Antropológicos. Revista Científica de
Investigaciones Regionales
ISSN: 1405-843X
temasantropologicos@gmail.com
Universidad Autónoma de Yucatán
México

Ensoñando la casa y la ciudad: la construcción femenina y espacial en la novela El álbum de Amada Díaz

Rosado Marrero, Juan Rogelio

Ensoñando la casa y la ciudad: la construcción femenina y espacial en la novela El álbum de Amada Díaz
Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales, vol. 33, núm. 2, 2011
Universidad Autónoma de Yucatán, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=455861216003>

© Todos los Derechos Reservados Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY 2018

© Todos los Derechos Reservados Facultad de Ciencias Antropológicas, UADY 2018



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Ensoñando la casa y la ciudad: la construcción femenina y espacial en la novela *El álbum de Amada Díaz*

Juan Rogelio Rosado Marrero * rogelirosado@hotmail.com

Universidad Autónoma de Yucatán, México

Resumen: Este trabajo estudia la novela de Ricardo Orozco *El álbum de Amada Díaz* con el objetivo de presentar de una manera diferente, a través de la mirada de su protagonista, Amada Díaz, hija de Porfirio Díaz, los dos períodos históricos de mayor trascendencia en México: la Revolución y el Porfiriato. Es decir, la novela no solamente busca la unificación y re-significación de ambos períodos, sino que además el autor logra la “reconstrucción” de una ciudad de México “acallada” por la voz absolutista de los grupos patriarcales.

Palabras clave: mujer, diario, soledad, espacio, casa, álbum, ciudad.

Abstract: This work analyses the novel “*El álbum de Amada Díaz*” by Ricardo Orozco, with the goal to present from a different perspective, the eyes of its protagonist, Amada Díaz, Porfirio’s daughter, the two most relevant historical periods in Mexico: “La Revolución” and “El Porfiriato”. In other words, the novel does not seek only unification and re-signification of both periods, instead, the author manages a “reconstruction” of Mexico City, which was “silenced” by the absolutist voice of the patriarchal groups.

Keywords: Women, Diary, Loneliness, Space, House, Album, City.

Ensoñando la casa y la ciudad: la construcción femenina y espacial en la novela *El álbum de Amada Díaz*

Durante la época porfirista suscitada entre los años de 1877 a 1911, se comenzó a conformar una nueva dinámica social en donde la presencia de la mujer podría quedar instituida. Aparecimiento que, con el correr del tiempo, quedó sumergido en un anonimato político, económico y social. Fueron muy pocas las mujeres que, ayudadas por su estatus social, lograron incursionar dentro de esa esfera de la política-cultural:

En esa época [el porfiriato], fuera del hogar, las mujeres de clase baja no tenían más opción que ser sirvientas y las de clase media, costureras, que cosían a destajo y muy mal remuneradas [...] Las de la clase alta, que disponían de todo el tiempo posible, ocupaban su ocio en paseos, visitas, asistencia a bailes y teatros, y en ocasiones en obras de beneficencia (Bazant, 2002: 119).

Es por ello que en este trabajo se analizará la manera en que el historiador mexicano Ricardo Orozco construye la figura femenina perteneciente a los ámbitos porfirista y revolucionario, representada, en este caso, por la propia protagonista Amada Díaz, a partir de la construcción de los múltiples espacios tanto de índoles interiores como exteriores.

Temas Antropológicos. Revista Científica de Investigaciones Regionales, vol. 33, núm. 2, 2011

Universidad Autónoma de Yucatán, México

Recepción: 25 Mayo 2011
Aprobación: 29 Junio 2011

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=455861216003>

La novela nos presenta dos ejes centrales: el primero se basa en la demostración de una sociedad mexicana en los primeros albores del siglo veinte; mientras que el segundo se cimenta en la re-construcción de la Ciudad de México inmersa en una vorágine ideológica, producto de los años de transición entre el universo porfiriano y la nueva realidad revolucionaria. Para lograr dicho objetivo, Orozco utiliza ingeniosamente la voz de la hija de Porfirio Díaz,^[1] puesto que con ella no sólo logra mostrar la situación política, económica y social de ambos períodos, sino que además permite acercarse a ciertos personajes y hechos históricos para desmitificarlos.^[2]

Al ser Amada Díaz la encargada de comparar ambos momentos históricos, es ella misma la que re-construye a la Ciudad de México por medio de su propia interiorización. El recuerdo se convierte en la forma como ella puede unir al período porfirista con el mundo revolucionario en el que ahora habita: la ciudad es *ensoñada* por Amada. Así, la protagonista representa ese puente unificador entre el presente (la ciudad revolucionaria) y el pasado (la ciudad porfirista). Por consiguiente, Amada no se encuentra ubicada en ninguno de los dos tiempos, más bien ella se sitúa en un punto intermedio. Pero su sola presencia actúa dentro de los límites temporales de dichos universos históricos, logrando con ello su unificación y re-significación. Al respecto, nos comenta María Elena D'Alessandro Bello la confluencia de los distintos órdenes temporales que se dan dentro de la obra literaria:

La obra literaria es el espacio de [...] encuentro entre presente y pasado, entre recuerdo y olvido, entre modernidad y la tradición [...] la literatura posibilita la reescritura del pasado desde el presente, la coexistencia de tiempos y espacios que se construyen en la medida en que se escriben (D'Alessandro Bello, 2006: 4).

El diario como interiorización del yo: un diálogo con mi otro

Sin embargo, a pesar de que la obra narrativa nos presenta dos de las etapas más trascendentales de la vida de México, nos damos cuenta de que en sí la situación social de la mujer continúa siendo la misma. La razón fundamental es que en dichos universos el poder sigue girando en torno a una estructura paternal. Por lo tanto, la mujer seguía viviendo presa de una imagen que la sociedad masculina le imponía y que todavía, como nos afirma el propio Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*, le continúa imponiendo (Paz, 2005: 215). Esto ocasiona que el orbe social de la mujer sea configurado a partir de la visión masculina, provocando así que su participación dentro de la sociedad sea restringida y, por ende, su figura queda en el olvido y el anonimato.

Es debido a esa limitación impuesta por la sociedad paternalista, que la hija de Porfirio Díaz decide buscar un escape que le brinde nuevas posibilidades de "ser". Situación que no podría figurársele dentro de su universo cotidiano, a excepción de su habitación y el espacio urbano. De esa forma, empieza la búsqueda constante por encontrar un lugar en donde ella pueda desahogar todo ese sufrimiento y agonía que la acompañan a lo largo de los distintos pasajes de la novela. Un mundo en el

que ella necesariamente pueda ser considerada como un ser libre, ajena a su irreversible realidad. En efecto, Amada se refugia en la escritura. En ese espacio conciliador en el cual ella se transforma en la propia dueña de sus pensamientos y en donde su sentir puede quedar expresado dentro de los límites que le otorga la palabra. El álbum es el medio de expiación del alma:

Para aliviar esa extenuante condición me he propuesto escribir en este Álbum los pasajes diversos de mi vida [...] escribiré cada vez que me venga en gana; cuando me asalte la nostalgia o me atrape el sentimiento; vendré a emborronar páginas sin preocuparme si lo hago bien o mal, sin mortificarme [...] Haré de cuenta que sus páginas son los oídos discretos de mi madre –siempre dispuesta a escucharme–; imaginaré hablar con ella aunque sin esperar respuesta, y sin miedo a enfadarla con mis cosas (Orozco, 2005: 13).

Como resultado, Amada inicia la realización de un diálogo interno en donde la figura de la madre se hace presente y tangible. Carme Riera en su libro/diario *Tiempo de Espera* (1998) nos aclara que ese diálogo interior se construye mediante la relación entrañable que se ostenta dentro del universo íntimo de la palabra. Es decir, los diarios fungen como espacios propicios para la interiorización del yo. Un monólogo interior con uno mismo que a su vez puede transformarse en un diálogo con un otro construido, que no es otra cosa que el reflejo opuesto del *yo-hablante/escritor*. Por consiguiente, dentro del mágico orbe de la escritura, Amada puede dialogar de manera indirecta con su madre, del mismo modo en el que Riera conversa con la hija que espera en su vientre: “Éste [el diario] es un cuaderno de anotar la vida interior, la más íntima, la nuestra. Vida intestinal, que escribiría [...] Un espacio en el que las dos nos cobijamos. Un útero de papel” (Riera, 1998: 123).

Los diarios, al igual que las cartas, se presentan como formas discursivas cuya función principal es la comunicación, el diálogo entre un yo que escribe con un otro que lee, que en un primer momento es el mismo yo. En relación con lo anterior, nos explica Abel Posse en su novela *El viajero de Agartha* (1989): “En esta soledad absoluta de mi misión, la palabra, mi cuaderno de notas, es el único lugar de encuentro conmigo mismo. El lugar de diálogo con el único otro que tengo a mano” (Posse, 1989: 117).

Es a través del diálogo indirecto que se da entre el emisor y el receptor, lo que les permite demostrar, tanto a la carta como al diario, su carácter intimista y privado (Yurkievich, 2000: 23). Recordemos que dichos géneros se encontraban relacionados, durante gran parte de los siglos XVIII y XIX, directamente con la figura femenina. Las cartas y los diarios tratan de recuperar lo femenino como elemento simbólico. Por tal motivo, los diarios se transforman en el puente comunicativo entre la frágil imagen de la joven hija con la de su madre ausente y callada.

No debemos olvidar que a pesar del sentido intimista que guardan ambos géneros, existe entre ellos una gran diferencia basada en el ámbito comunicativo y temporal. Por una parte, tenemos que la carta es escrita con la finalidad de ser leída y, por consiguiente, no se debe olvidar la presencia alegórica del receptor (Reyes, 1999: XIII). Contrariamente, el diario no necesariamente es escrito con la idea de que sea leído por un otro que no sea uno mismo; pero no por ello, el autor deja de lado la

construcción narrativa de un lector modelo, puesto que su figuración se halla inmersa en la intencionalidad misma del texto. Gerard Genette nos especifica que el término del “lector modelo” se basa en ciertas características textuales que la obra narrativa otorga con el fin de que un determinado grupo pueda descifrar su código y entender así su “verdadero” significado textual (Genette: 1998: 94-95). En esa igualdad de pensamiento, también nos informa Umberto Eco:

[...] todo mensaje postula una competencia gramatical por parte del destinatario
[...] un texto se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos *no dichos*. “No dicho” significa no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión: pero precisamente son esos elementos no dichos los que deben actualizarse en la etapa de la actualización del contenido. Para ello, un texto [...] requiere ciertos movimientos cooperativos, activos y conscientes por parte del lector [...] un texto postula a su destinatario como condición indispensable no sólo de su propia capacidad comunicativa concreta, sino también de la propia potencialidad significativa (Eco, 1999: 74 y 77).

Gracias a ese diálogo interior que sostiene con su madre de forma imaginaria, Amada se da cuenta de la realidad social en la que vive.^[3] Una realidad en la que la presencia física de los hombres es indudable e inminente, ya que ésta siempre se encuentra ligada a un icono patriarcal, como es el caso del propio padre Porfirio Díaz o el de su esposo Ignacio de la Torre y Mier.

Viviendo un exilio: prisionera de la soledad

No obstante, a pesar de que ambos actantes masculinos controlan la vida de la joven, Amada los configura como seres antagónicos. Para ella, su padre es un ser amoroso que le ofrece su cariño y comprensión; mientras que por el contrario, su marido es la causa de todos sus males e infortunios, ante lo cual solamente puede resignarse y aceptar con descaro, como toda buena cristiana, el sufrimiento que le otorga su presencia: “Nacho volvió a sus negocios y a las actividades políticas; yo retorné al claustro de mis habitaciones, resignada a continuar esta extraña vida de soledad acompañada y feliz existencia desgraciada” (Orozco, 2005: 11).

Amada sufre en el escenario oscuro del silencio. Es presa de la soledad y la melancolía, dos factores que para Octavio Paz son partes esenciales en la vida de todo ser humano, pues como bien nos señala en *El laberinto de la soledad*: “El hombre es el único ser que se siente solo [...]” (Paz, 2005: 211). Por tanto, dicha soledad se entremezcla con la nostalgia originada por la búsqueda incansable del proceso comunicativo (Paz, 2005: 211). Parámetros que comienzan a conformar una pieza primigenia en la figura de la protagonista y de los demás actantes de la novela. Si bien es cierto que cada uno de los personajes que aparecen dentro de la narración poseen un grupo determinado, al final éstos se encuentran encerrados cada uno en su propio universo: maderistas, villistas, zapatistas, huertistas y algunos porfiristas guiados por Félix Díaz luchaban entre sí con el objetivo primordial de ostentar el poder.

Octavio Paz sostiene que la soledad es la esencia indiscutible de uno mismo y, por consiguiente, no se puede escapar de ella, sino que debe enfrentársele para poder alcanzar la plenitud y la felicidad. Igualmente, la novela se basa en esa lucha constante entre la felicidad de la protagonista y la desdicha que le otorga el mundo ficcional en el que habita.

La soledad provoca que Amada reflexione acerca de su condición social y familiar, pues al igual que su padre ella se encuentra viviendo dentro de un inquebrantable exilio. Su propio exilio oscuro y silencioso que la consume día a día: “Desde el [...] día en que papá tuvo que salir de México [...] vivo con el alma en un hilo, siempre temerosa por los míos, por todos [...] Preocupada por Nacho, mi marido [...] pero] la distancia entre nosotros fue aumentado [...] hasta parece que mi presencia le resulta un estorbo” (Orozco, 2005: 9, 11).

En ambos casos, la imagen del exilio surge como una constante en sus vidas. Sin embargo, las situaciones en las que se desarrollan son totalmente distintas. En el caso de Porfirio Díaz poseemos un exilio físico, territorial, pues la nueva forma de vida que lleva en Francia lo hace desprenderse del contexto mexicano.^[4] A diferencia de él, Amada se desenvuelve dentro de un exilio particular, no basado en un principio geográfico como es el caso de su padre, sino más bien presentado en una dinámica interior. Su lucha social no se despliega dentro del mundo exterior, por el contrario, ésta se manifiesta en el campo de la interiorización, del pensamiento y la palabra.

Entre la protección y el claustro: la poética de la casa

Asimismo, el exilio interior que nos presenta la protagonista no sólo la deja marcada a un nivel político y social, sino también marital. Su matrimonio se convierte en su principal atadura. En el foco primigenio del que emana toda esa soledad y sufrimiento. Por ello, el espacio íntimo de la casa comienza a adquirir la significación de una cárcel. Una especie de claustro religioso en donde su marido se transfigura en ese carcelero insaciable, cuya única función se basa en destruirla tanto física como mentalmente. Ambiente que de igual forma es problematizado por Henrik Ibsen en su obra *Casa de muñecas*,^[5] a la cual Amada le hace referencia de un modo sutil y significativo cuando ella misma se auto-configura como una muñeca triste y olvidada, manejada por los hilos invisibles de su marido-titiritero:

Llegué a la casa cuando la servidumbre –que no me esperaba– hacía los preparativos para su propia celebración [...] Ordené un pequeño refrigerio y me refugié en mi habitación; ahí lloré sin contención y sintiéndome el ser más infeliz del mundo [...] El origen de mis problemas está en el embrollo en que se encuentra mi existencia: fui separada abruptamente de una parte de mi familia, perdiendo prácticamente a mi padre [...] También me duele el alejamiento de mis amigas [...] Sin familia y sin amigos me siento como una muñeca rota, inútil, desdichada [...] Tendré que hablar con Nacho; esto no puede continuar así. En pocos días cumpliremos 24 años de nuestro matrimonio –si es que a nuestra relación se le puede aplicar tal nombre–. Algunas veces hasta me avergüenzo de decir que soy la señora de Ignacio de la Torre y Mier, pues me parece que todo mundo se compadece de mi pena (Orozco, 2005: 16).

Es a partir de esta problemática existencial, cuando la casa empieza a relacionarse intrínsecamente con el sufrimiento de Amada. Demetrio Anzaldo González señala que la morada se vincula directamente con el poder del hombre: “[...] el control y la manutención del orden y la supremacía de lo patriarcal es el espacio de la casa” (Anzaldo González, 2003: 110). Así, al ser la casa el centro principal del poder hegemónico por parte de la figura masculina, se propicia una ruptura con respecto a la idea de protección y maternidad. La estancia hogareña se metamorfosea en una zona de control constante. Por tanto, se puede advertir que Amada no posee un espacio propio en lo referente a la casa. Su presencia dentro de ella se basa más bien en una *no-presencia*. En el momento en el que la protagonista toca el umbral de la morada, ésta se encierra automáticamente dentro de su cuarto. Ese sitio privilegiado que simboliza el reflejo de su universo interior, tal y como nos lo aclara Gastón Bachelard: “la intimidad del cuarto pasa a ser nuestra intimidad [...] El cuarto es, en profundidad, nuestro cuarto, el cuarto está en nosotros” (Bachelard, 1975: 265). Al igual que la ciudad, el cuarto y la casa son ensoñados por Amada.

De este modo, la dimensión íntima y hogareña que nos plantea el filósofo francés se asocia ineludiblemente con la nostalgia que Octavio Paz nos propone en su tesis. En otras palabras, existe una relación intrínseca entre la soledad propiamente dicha y los espacios en los que habitan los entes humanos. Por tal motivo, siguiendo las ideas planteadas por el ensayista mexicano Ramón Xirau, la soledad debe ser concebida como una nostalgia del espacio (Xirau, 2001: 218). Es por ello que al no tener un espacio como tal, Amada se interioriza. Se hace una con sus recuerdos y, a través de ellos, intenta evocar el espacio que alguna vez le perteneció. Ese sitio que ahora se encuentra atrapado por las manos ajenas y torturadoras de su marido.

En ese sentido, la sombra perseguidora de Ignacio de la Torre y Mier adquiere un significado de violencia social y marital y esto, aunado con la ausencia de hijos por parte del matrimonio, termina por perturbar a la protagonista.^[6] La fuerte ausencia de algún primogénito dentro de los límites de la casa, ocasiona que Amada no pueda cumplir el rol que la sociedad le ha asignado: el de convertirse en madre. El simple hecho de no poder satisfacer la nómina femenina hace que la protagonista quede desterrada de todo el acervo político, social y familiar. Las mujeres que no podían concebir hijos eran consideradas inútiles y como tal debían ser tratadas (Aguilar Cachón, 2003: 47).

Ante ello, Amada sólo puede contentarse con ser dueña de sus profundos recuerdos y tristes anhelos. Ilusiones que giran en torno de una familia inexistente, intangible. Delirios familiares que no le permite vivir y desarrollarse como una mujer plena de sí misma: “Me siento oprimida, inútil. A veces creo que la sociedad convierte a la mujer en ama de llaves, con obligaciones de atender los asuntos domésticos y las necesidades del marido y de los hijos, pero sin permitirle una vida propia” (Orozco, 2005: 13). Estas ataduras hacen que la protagonista trate de buscar una supuesta felicidad en algún otro espacio, pero al darse cuenta de que en

el presente su vida es miserable decide ampararse en el pasado. En ese único lapso de tiempo en donde vivió su placidez: la época de la dictadura porfirista nuevamente cobra vida. Acción que consolida las fusiones entre los tiempos y los espacios; las dos dimensiones de mayor trascendencia para la estructura del relato.

Gerard Genette (1989) afirma que el tiempo es uno de los elementos esenciales para la composición narrativa, inclusive de mayor envergadura que el propio plano espacial. Para el teórico francés, toda acción depende necesariamente de un orden temporal, ya sea presente, pasado o futuro, puesto que “[...] puedo perfectamente contar una historia sin precisar el lugar en que sucede [...] mientras que me resulta casi imposible no situarla en el tiempo en relación con mi acto narrativo [...] A eso se debe tal vez que las determinaciones temporales de la instancia narrativa sean manifiestamente más importantes que sus determinaciones espaciales” (Genette, 1989a: 273).

Sin embargo, no por ello vamos a dejar de lado la dimensión espacial del relato. Si bien es cierto que los órdenes temporales son los que rigen las acciones de los actantes, en el caso de la novela, éstos se encuentran indisolublemente ligados al espacio. Validando así la idea del cronotopo propuesto por Mijaíl Bajtín:

Todas las cosas, desde la idea más abstracta hasta un guijarro en la orilla del arroyo, llevan en sí un sello del tiempo, están saturadas de tiempo y en el tiempo cobran su forma y su sentido [...] Por otro lado, este tiempo, en todos sus momentos importantes, se localiza en un espacio concreto, se encuentra impreso en él; en el mundo de Goethe no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tiene lugar [...] En el mundo de Goethe todo es *tiempo-espacio*, el auténtico cronotopo (Bajtín, 1999: 235).

Por consiguiente, y para lograr su ansiado deseo, la joven protagonista se vale de la utilización de dos medios de conexión que le permiten unificar su pasado con el presente actual. Dos sitios favorables para la ensoñación: uno de ellos es su propio álbum y el otro es la misma ciudad de México; ambos considerados los dos cronotopos centrales de la obra narrativa.

Mi mundo interior: el álbum como espacio unificador

En primer término, tenemos el álbum que no es otra cosa que el propio libro propuesto por Ricardo Orozco y del cual hacemos el profundo acto de lectura (la novela en sí). Esto nos permite apreciar que la novela, o más bien el álbum posee dos partes importantes: la primera relacionada con los diversos retratos fotográficos y recortes de periódicos que aparecen constantemente a lo largo de los distintos pasajes; y la segunda suscitada por los propios escritos que supuestamente Amada realizó con base en la dicha iconografía plasmada en las múltiples páginas del libro. De las dos, la que ocupa el mayor segmento en la obra, y no por ello vamos a dejar de lado la trascendencia de las imágenes, es el relato escrito por parte de la protagonista. Gracias a la escritura, Amada puede revelar su verdadero yo, la fuerza inconfundible de su magna intimidad.

Aunado a lo anterior, y siguiendo la propuesta de Bobes Naves, el álbum se transforma en ese umbral primigenio para la libertad y la agonía. Es el reflejo escrito de la propia Amada Díaz: “[...] el espacio [es] un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse [...]” (Bobes en Villanueva, 1995: 43). Con ello, el álbum adquiere una especie de configuración muy parecida a la de un diario. Aspecto que se ve referenciado debido a su carácter íntimo y anecdótico: “Le llamaré Álbum y en él haré mis notas, dejando en sus páginas los ‘recuerdos’ susceptibles de conservar aquí; será como capturar un poco de esta mala época para recordarla cuando las cosas hayan mejorado” (Orozco, 2005: 13). Así, el llamado álbum se convierte en algo más que un simple portal entre el presente revolucionario y el pasado porfirista, ya que éste actúa como un fiel testigo de una realidad existente llena de conflictos y problemas sociopolíticos y económicos.

Ahora bien, con lo que respecta a las imágenes que aparecen dentro del texto, éstas deben de ser consideradas como componentes paratextuales. Esto se debe a que, para Gerard Genette, los elementos que deben ser considerados como “paratextuales” son los siguientes: “[...] título, subtítulo, intertítulo, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubiertas, y muchos otros tipos de señales accesorios, autógrafas o alógrafas [...]” (Genette, 1989: 12).

Cada una de las imágenes fotográficas representa los eventos centrales en la vida de Amada, pero también los del propio Porfiriato. En ellas observamos magnas inauguraciones como es el caso de la Columna de la Independencia; ciudades importantes entre las que destacan México y Francia; situaciones escandalosas, la de mayor envergadura es el famoso grabado de Guadalupe Posada sobre el “Baile de los cuarenta y uno”; y varios personajes históricos como Porfirio Díaz, Félix Díaz, Ignacio de la Torre y Mier. Es decir, dichos elementos paratextuales, como bien nos explica Genette, se convierten en las “guías” de lectura que permiten orientar al lector acerca del tipo de interpretación que debe darle a un texto (Genette, 1989: 12). Por consiguiente, Orozco se basa en las distintas fotografías para el desarrollo narrativo de su novela.

No debemos olvidar que toda fotografía no sólo permite suspender los momentos históricos, sino que inclusive ayuda a *legalizar* el pasado familiar. Por definición, las fotografías funcionan como elementos indispensables para legitimar una realidad oficial o, por el contrario, una verdad *olvidada*:

La fotografía, la imagen fotográfica, tiene por características el distinguirse de las demás imágenes debido a su naturaleza analógica: una naturaleza que le hace capaz de certificar la existencia de su referente. Los rasgos analógicos (demostrativos, referenciales) de la fotografía explican su importancia estratégica en el caso de tiempos y seres desaparecidos, ya que la fotografía funciona como una *prueba de existencia* en la recordación del pasado. “La foto”, dice Roland Barthes, registra mecánicamente lo que no podrá repetirse existencialmente [...] la fotografía, más que ninguna otra técnica, se encuentra indisolublemente ligada al desaparecimiento del cuerpo vivo y del tiempo vivo cuya muerte queda paradójicamente consignada en el recuerdo de lo *ya sido*. La fotografía crea la

paradoja visual de un efecto-de-presencia que se encuentra técnicamente negado por su congelamiento en tiempo muerto (Richard, 2002: 198).

En ese punto, las imágenes no funcionan únicamente como “complementos” del texto, sino que representan el eje central para la confirmación y validación de la diégesis que el autor nos plantea en su libro.

Atrapada entre dos mundos: el universo intangible del monstruo urbano

Con relación a la ciudad, tenemos que ésta se mueve a partir de las múltiples remembranzas que Amada posee sobre ella. La ciudad es el espacio primordial en donde puede fusionarse la fantasía y la realidad ya que, tal y como nos menciona Claudio Zeiger, los centros urbanos se presentan como zonas propicias para la interiorización. Un lugar en donde los sueños, los peligros y las aventuras interactúan entre sí, y nos hacen aferrarnos a nuestro universo cotidiano (Zeiger, 2004: 36). Por ende, la ciudad se transfigura en el escenario ideal en donde los recuerdos de la joven protagonista nuevamente cobran vida y se hacen tangibles ante sus ojos. ^[7]

Gracias a sus ensoñaciones, Amada despierta al monstruo-urbano de su largo letargo. Para la propia protagonista, despertar a la ciudad significa re-construirla, hacerla parte de ella misma. Reconstrucción que se da por medio de las diversas regresiones en el pasado, o como Genette las denomina en su famoso análisis a la obra literaria de Marcel Proust ^[8] *En busca del tiempo perdido*: las analepsis del relato. ^[9] En efecto, las ciudades en sí carecen de una historia propia y, por consiguiente, son los mismos actantes los que las resucitan, al revivir sus propias memorias y anécdotas alrededor de ellas:

Por las historias, los lugares se tornan habitables. Habitar es narrativizar. Fomentar o restaurar esta narratividad también es, por tanto, una labor de rehabilitación. Hay que despertar las historias que duermen en las calles y que yacen a veces en un simple nombre, replegadas en ese dedal como las sedas del hada (De Certeau y Giard, 2000: 145).

Esta afirmación que se hace acerca de la carencia histórica de la ciudad se debe a su propia formación. La ciudad es un espacio inventado por el hombre. Por tanto, su construcción y significación, sobre todo en el ámbito latinoamericano, todavía se encuentra en vías de una férrea consolidación: “Pero la ciudad latinoamericana es una invención –no sólo literaria– relativamente reciente” (Campra, 1998: 54). En ese sentido, la invención de la ciudad trajo como consecuencia el nacimiento de unas nuevas clases sociales: dentro de sus límites, se desarrolla la aparición de la denominada clase media y el proletariado (Fuentes, 1976: 27). ^[10]

De tal forma que si el centro urbano es una figuración creada por la mentalidad del hombre, entonces debe de haber un “inventor” que la constituya. Según Carlos Fuentes, dicho constructor no es otro que el propio Jorge Luis Borges ya que, para el escritor mexicano, la

primera ciudad latinoamericana en “nacer” ha sido Buenos Aires. En consecuencia, la mítica Buenos Aires se convierte en el ejemplo principal de la invención emblemática del ser latinoamericano:

El primer narrador totalmente centrado en la ciudad, hijo de la urbe que recorre por sus venas con palabras, rumores, silencios y orquestaciones de piedra, pavimento y vidrio, es Borges. Quien conoce Buenos Aires sabe que el más fantástico vuelo de Borges ha nacido de un patio, de un zaguán o de una esquina de la capital porteña. Pero quien conoce Buenos Aires también sabe que acaso ninguna otra ciudad del mundo gira con más fuerza [...] Ciudad sin historia, factoría, urbe transitiva, Buenos Aires necesita nombrarse a sí misma para saber que existe, para inventarse un pasado, para imaginarse un porvenir: no le basta, como a la Ciudad de México o a Lima, una simple referencia visual a los signos del prestigio histórico [...] el lenguaje de los argentinos es una respuesta a la exigencia de una ciudad que quiere ser verbalizada para afirmar su ser fantasmal (Fuentes, 1976: 25-26).

Esta situación propicia que el espacio urbano se modifique con el fin de consolidar un centro de liberación para la protagonista: el espacio-umbral de la ensoñación. Bajo sus cimientos, la mujer puede perfilarse como un ente libre, puesto que ésta ha dejado de lado el claustro hogareño para acceder en su lugar al universo vital del mundo cotidiano. Recordemos que para Demetrio Anzaldo González: “[...] la liberación de la mujer [se obtiene al] traspasar el umbral doméstico (la casa) y acceder a la criatura hermosa, desnuda, inerme, lineal (la ciudad) [...]” (Anzaldo, 2003: 113). La ciudad, al igual que su álbum, se vuelve otro personaje más con el cual Amada dialoga e interactúa. En otras palabras, la ciudad, siguiendo los parámetros de Rosalba Campra, deja de ser un simple armazón con el fin de transfigurarse en ese ente extraño y silencioso que determina las diversas acciones de la protagonista: “[...] la ciudad se afirma como personaje; es decir, [...] ha dejado de ser un mero decorado para transformarse en una fuerza capaz de determinar la acción” (Campra, 1998: 27). De esa forma, Amada logra el tan ansiado “contacto” con su padre y con el pasado alegre y feliz que alguna vez tuvo:

Al llegar a la rotonda de la columna de la independencia, pedí al cochero detenerse un momento; quise recordar aquel día de 1910 en que mi padre hizo la inauguración del monumento. La gente entonces quería a mi viejo, donde quiera que se presentaba era saludado con respeto, se le aplaudía [...] Recordé la fotografía donde [...] aparece después de la inauguración y lloré desconsolada [...] (Orozco, 2005: 15-16).

Amada no solamente rememora la imagen del padre, sino que también recuerda su propia existencia: la vida que llevaba durante el Porfiriato en donde, ante los ojos de ella, se desarrollaba una imaginaria igualdad para todos. Hecho que refuerza la interacción profunda entre “personaje-remembranza-espacio urbano”, puesto que la ciudad se constituye como el recorrido trascendental de nuestra propia vida (Rivero Santa Cruz, 2004: 53). Asimismo, nos comenta Rosalba Campra: “La ciudad es ya el lugar de la búsqueda de identidad; persecución sin tregua de algo que, desde afuera, pueda definir el ser” (Campra, 1998: 56).

En suma, la ciudad es nuestra otra cara. Nuestro otro *yo-enmascarado*, ya que al definirla, al nombrarla, también nos definimos a nosotros

mismos. Así, el mayor accionar de la protagonista dentro de la novela es el recorrido que le hace todos los días al centro urbano. Movimiento que permite intercalar el supuesto orden y progreso de la dictadura porfirista^[11] con lo que ella considera una ciudad caótica después de la muerte del presidente Madero.^[12] Y a través de ese ir y venir por las múltiples calles de la Ciudad de México, cuando Amada realiza una unicidad transitoria entre lo urbano y lo cotidiano. La ciudad ahora se erige como un espacio privilegiado para la vida diaria. El umbral indisoluble en donde nuestra cotidianidad puede ser representada, vivida y confirmada:

[...] habitar una ciudad siempre supone recorrerla y vivir en varios planos y dimensiones rara vez entrelazados de manera cartesiana: un plano espacial [...] un plano de los discursos simbólicos y culturales en circulación en ese lugar; un plano de las memorias personales y colectivas, un plano de la fantasía, la imaginación, la percepción y la comprensión que se tiene del lugar, del momento, de la imaginación del tiempo y la circunstancia [...] la imaginación del mundo desde ese lugar (Remedi en Carrillo Torea, 2006: 34-35).

Al hacer dicho recorrido, Amada se *apropia* de la ciudad como nos dice De Certeau (2000: 110), y es mediante ese proceso de *apropiación* como ella le otorga una cierta valoración a los diferentes periodos históricos. Acción que ella misma nos trata de argumentar por medio de su escala de valores. La protagonista se transforma en una especie de guía, cuya única misión es la de revelar al lector cuáles son los actos buenos y malos que se suscitan en torno de ese monstruo-urbano.^[13] Esto se debe a que, dentro de los límites específicos de las zonas urbanas, son los ciudadanos los que le dan significación a la ciudad, a sus calles y edificios.^[14]

La ciudad no habla por sí sola, sino que son los ciudadanos los que se apropian de ella y la hacen hablar a partir de sus múltiples perspectivas y valoraciones: “[...] un relato de viaje [es] una práctica del espacio. Por esa razón, tiene importancia para las prácticas cotidianas [...] El espacio es un cruzamiento de movilidades [...] *es un lugar practicado*. De esta forma [...] el urbanismo se transforma en espacio por intervención de los caminantes” (De Certeau, 2000: 128-129). Todo espacio urbano es una zona de transfiguración. Un umbral en donde la protagonista puede exponer los defectos y virtudes de ambos focos históricos.^[15] Bajo esta perspectiva, nos menciona Luz Aurora Pimentel:

[...] un espacio construido –sea en el mundo real o en el mundo ficcional– nunca es un espacio neutro, inocente; es un espacio signifiante y, por lo tanto [...] está cargado de significaciones que la colectividad/autor(a) le ha ido atribuyendo gradualmente (Pimentel, 2001: 31).

Conclusiones

En conclusión, observamos que tanto la ciudad como el álbum y la casa se convierten en los fieles confidentes de Amada. Se vuelven los custodios de una verdad, callada y oprimida por las estructuras paternalistas. Amada lucha por ser escuchada y que su voz alcance una determinada valoración dentro del grupo hegemónico. No obstante, al no poder

conseguir dicho objetivo dentro del mundo social, se refugia en los recuerdos y la escritura. En la morada habitacional que ella misma ha construido y de la cual, como nos señala Bachelard, ella misma forma parte: “No solamente nuestros recuerdos, sino también nuestros olvidos, están ‘alojados’. Nuestro inconsciente está ‘alojado’. Nuestra alma es una morada. Y al acordarnos de las ‘casas’, de los ‘cuartos’, aprendemos a ‘morar’ en nosotros mismos” (Bachelard, 1975: 29). Es por ello que la novela se nos presenta como esa lucha por encontrar el “mundo idealizado” que tanto ensueña la protagonista. Ensueños que ella refracta en la ciudad, el álbum y la casa. En ese mundo en el que ella misma se autopone como puente y frontera. Espacios en donde se presentan, como nos dice De Certeau, los encuentros e intercambios, lo presente y lo ausente, lo tangible y lo intangible (De Certeau, 2000: 138-139). Un universo que va mucho más allá del que nos presentan los porfiristas y los revolucionarios. El lugar íntimo en donde su voz cobra fuerza, valoración y presencia: la escritura.

Bibliografía

- Aguilar Cachón, Roger Iván de Jesús (2003), *El discurso de la mujer en la prensa del siglo XIX: la moda*, tesis doctoral, La Laguna: Universidad de La Laguna España.
- Anzaldo González, Demetrio (2003), *Género y ciudad en la novela mexicana*, Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.
- Bachelard, Gastón (1975), *La poética del espacio*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Bajtín, Mijaíl (1999), *Estética de la creación verbal*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- Bal, Mieke (2001), *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Madrid: Cátedra.
- Bazant, Mílada (2002), *Historia de la educación durante el Porfiriato*, Ciudad de México: El Colegio de México.
- Campra, Rosalba (1998), *América Latina: la identidad y la máscara*, Ciudad de México: Siglo xxi.
- Carrillo Torea, Guadalupe Isabel (2006), “Julio Cortázar: cartografías cotidianas”, en La Colmena. *Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 49, Universidad Autónoma del Estado de México, 29-39.
- D’Alessandro Bello, María Elena (2006), “Ciudad y fronteras”, en *El exilio del tiempo, Vagas desapariciones y Los últimos espectadores del acorazado de Potemkin de Ana Teresa Torres*, Caracas: Universidad de Simón Bolívar, 1-8.
- De Certeau, Michel (2000), *La invención de lo cotidiano 1. Artes de Hacer*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana/Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).
- De Certeau, Michel y Luce Giard (2000), “Al alimón”, en Michel De Certeau y otros *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, Ciudad de México: Universidad Iberoamericana/ ITESO, 133-150.

- Del Paso, Fernando (2008), *Noticias del Imperio*, Ciudad de México: Punto de lectura.
- Eco, Umberto (1999), *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen.
- Fuentes, Carlos (1976), *La nueva novela hispanoamericana*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- Ibsen, Henrik (2003), *Casa de muñecas; Hedda Gabler*, Barcelona: Alianza.
- Genette, Gerard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- (1989a), *Figuras III*, Barcelona: Lumen.
- (1998), *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra.
- González Navarro, Moisés (1994), *Sociedad y cultura en el porfiriato*, Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta).
- Guzmán, Martín Luis (1995), *Obras completas I*, Ciudad de México: FCE/Letras mexicanas.
- Orozco, Ricardo (2005), *El álbum de Amada Díaz*, Ciudad de México: Planeta.
- Paz, Octavio (2005), *El laberinto de la soledad; Postdata; Vuelta a El laberinto de la soledad*, Ciudad de México: FCE.
- Pimentel, Luz Aurora (2001), *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales. La representación del espacio en los textos narrativos*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- (2008), *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, Ciudad de México: Siglo XXI.
- Posse, Abel (1989), *El viajero de Agartha*, Ciudad de México: Diana.
- Reyes, Alfonso (1999), “Estudio preliminar”, en *Literatura epistolar*, Ciudad de México: Conaculta/Océano, 11-23.
- Richard, Nelly (2002), “El drama y sus tramas; memoria, fotografía y desaparición”, en Mabel Moraña (Editora) *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*, Pittsburgh: University of Pittsburgh, 195-202.
- Riera, Carme (1998), *Tiempo de espera*, Barcelona: Lumen.
- Rivero Santa Cruz, Giovanna (2004), “La ciudad collage” en *Ciudad y Literatura: tercer Encuentro de nuevos narradores de América Latina y España*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 43-54.
- Villanueva, Darío (1995), *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón: Editorial Júcar.
- Xirau, Ramón (2001), *Entre la poesía y el conocimiento: antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, Ciudad de México: FCE/Tierra Firme.
- Yurkievich, Saúl (2000), “El don epistolar”, en Julio Cortázar *Cartas 1937-1963 Tomo 1*, Buenos Aires: Alfaguara, 17-23.
- Zeiger, Claudio (2004), “Entre la ciudad real y la ciudad mental”, en *Ciudad y Literatura: tercer Encuentro de nuevos narradores de América Latina y España*, Bogotá: Convenio Andrés Bello, 35-41.

Notas

Nota del autor: este texto surge del curso *Literatura Urbana Contemporánea* dictado por la doctora María Dolores Almazán Ramos en la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán.

[1] Sin embargo, en ciertos momentos el autor pierde el control de su propio personaje y, por ende, el de su narración. En algunos pasajes el tipo de vocabulario no se adapta a la conformación psicológica de su protagonista ni a la de su contexto social: le dice “viejo” a su padre (no muy común en el lenguaje femenino) o “chaparro” a Francisco I. Madero; mientras que en otros lapsos de la novela aparece una “voz” informativa sin género, cuya única función aparente es darle al lector ciertos datos históricos que lo ayuden a ubicarse dentro del panorama político, social y económico que está viviendo el país durante los primeros albores del siglo XX.

[2] Ahora bien, existen algunos detalles que el autor no deja en claro dentro de la novela. Pareciera que Orozco trata de “escudarse” en ciertos hechos o situaciones que se desarrollaron dentro del Porfiriato. Acción que podemos observar con la presencia de dos aspectos centrales: uno de ellos son las omisiones; mientras que el otro se basa en ciertas descripciones narrativas a manera de datos informativos de carácter histórico. Primeramente, encontramos en el texto ciertas notas que no corresponden al tipo de narración realizada en primera instancia por el autor (recordemos que la que supuestamente está escribiendo el álbum es la propia Amada Díaz). En algunos pasajes de la obra, Orozco inserta estos datos históricos utilizándolos como simples aclaraciones sin importancia a pesar de la gran carga significativa que éstas suscitan, como es el caso de la *Decena Trágica* o el mismo asesinato de Francisco I. Madero; dejándonos en claro que él como historiador sí conoce dichos datos históricos, pero que aun así no desea tocarlos. Sin embargo, existen otros datos, sucesos o personajes que ni siquiera son referidos por el propio Orozco dentro de su texto: se nombra a Emiliano Zapata, pero no a Francisco Villa; se mencionan las huelgas de los mineros en Cananea, Sonora (1906), y de los obreros textiles en Río Blanco, Veracruz (1907), pero se nos “acalla” también la rebelión de los indios yaquis suscitada en el año de 1900 en el estado de Sonora con el fin de hacerle frente al gobierno de Porfirio Díaz.

[3] En este punto, es muy ingeniosa la utilización de un diario-álbum por parte del historiador mexicano para dar rienda suelta a la situación política y social que afronta el México de aquellos años. Para Moisés González Navarro, la escritura adquiere una fuerza reveladora. En ella se desarrolla la representación simbólica de la lucha de clases. Pugna que aparece tanto en el ámbito porfirista como en el revolucionario: “La lucha de clases es visible en la literatura, aunque a veces está presente en forma maniquea y romántica [...] El trasfondo social de las luchas políticas ocultaban el choque de dos grandes clases sociales: de un lado, la media, encabezada por los profesionales; del otro, la territorial, ligada al clero y al ejército” (González Navarro, 1994: 142 y 146).

[4] Digo “desprenderse” entre comillas porque en verdad nunca lo hace. A lo largo del texto, el lector puede darse cuenta de que a pesar de la separación geográfica que existe entre ellos, Porfirio Díaz nunca se deslinda del territorio mexicano. No obstante, lo que realmente sucede es que el ex presidente de México al no tener un contacto cercano con la patria mexicana se ve en la necesidad de re-inventarla: darle un nuevo significado a las múltiples acciones que realizó dentro del territorio nacional. Accionar que lo une directamente con Amada, ya que al igual que su padre ésta también se da a la tarea de reconstruir a la misma Ciudad de México. En consecuencia, podríamos decir que Porfirio Díaz se ve envuelto dentro de un delirio imaginario. El mismo delirio del que es presa Carlota de Bélgica, emperatriz de México, y que es descrito por Fernando del Paso en su novela *Noticias del Imperio*. Es decir, ambos personajes desde su “locura” inventan una nación que ya no existe, puesto que sus distanciamientos del territorio nacional no les permiten vislumbrar el nuevo país que está emergiendo: el México de ellos se ha desvanecido en el aire.

[5] *Casa de muñecas* se estrenó el 21 de diciembre de 1879 en el Det Kongelige Teater de Copenhague. La obra describe la triste situación en la que se encuentra su protagonista Nora y sus frustrados intentos por salir de ella. La protagonista vive presa de los designios sociales. Su padre se erige como un hombre muy conservador y de una buena posición social. Razón que lo conlleva a tratar a su hija como una simple muñeca de porcelana, pues para su progenitor ésta es solamente un objeto más de sus múltiples propiedades. Por lo tanto, al morir éste la custodia de Nora pasa directamente a la figura de su marido Torvald Helmer. La obra termina cuando la protagonista descubre la situación en la que vive y, ante todo prejuicio social, decide abandonar a su esposo e hijos con el fin de alcanzar su plenitud como mujer y ser humano.

[6] En la novela también se plantea la homosexualidad de Ignacio de la Torre y Mier, al vincularlo de forma directa con el famoso “Baile de los cuarenta y uno”. Una fiesta secreta en donde todos los asistentes eran hombres, pero con la peculiaridad de que la mitad de ellos estaban vestidos de mujer. Cuando la redada policial fue realizada, se le informó a la prensa que en total eran cuarenta y uno los hombres que habían asistido a dicho evento. Posteriormente, algunos deducirían que la cantidad correcta era cuarenta y dos. Ese personaje faltante no podría ser otro que el propio yerno de Porfirio Díaz Ignacio de la Torre y Mier, pero su participación en dichos hechos nunca fue comprobada: “Un día inesperado mi padre me mandó llamar a su despacho en su casa de Cadena. Me quería informar que Nacho había sido capturado por la policía en una fiesta donde todos eran hombres pero muchos estaban vestidos de mujer Ignacio –dijo mi padre– fue dejado libre para impedir un escándalo social, pero quise prevenirte porque tienes derecho a saber el comportamiento de la persona con quien vives [...] salí de su casa hecha un mar de lágrimas y en terrible confusión. La noticia trascendió al público merced a una hoja ilustrada donde aparecía mi marido, en caricatura se entiende, vestido de damisela, con cintura de avispa y sin rasurarse los bigotes. Aquí están los maricones –decía el panfleto– muy chulos y coquetones [...] Hablé con Nacho y todo lo negé [...]” (Orozco, 2005: 45-47). Este hecho se vuelve vital en la novela, puesto que a partir de este suceso se comienza a consolidar dentro de la narración el distanciamiento entre los jóvenes esposos: ahora Amada comprende que toda su desgracia gira en torno de la figura de Ignacio de la Torre y Mier.

[7] Cuando Amada nos relata algunos de los pasajes suscitados durante el período presidencial de su padre, pareciera como si la narración fuera una especie de “guion de cine” y esto, aunado con las diversas fotografías que se encuentran presentes dentro del texto, nos permite visualizar el estilo cinematográfico que la novela nos “construye”, muy parecidos a los descritos por Martín Luis Guzmán en sus novelas *El águila y la serpiente* (1926) y *La sombra del caudillo* (1929)

[8] Su máxima obra narrativa fue la serie de siete novelas a la que denominó *En busca del tiempo perdido*, la cual se convirtió en una de las obras más destacadas e influyentes de la literatura del siglo xx, por la novedosa técnica narrativa que incluye la analepsis.

[9] En cuanto a los órdenes temporales, Genette nos aclara que existen varios factores temporales que afectan el relato, uno de ellos es la anacronía, la cual no es otra cosa que la confluencia de los tiempos pasados o futuros con el presente actual que rige a la narración: “Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento «presente», es decir, del momento en que se ha interrumpido el relato para hacerle sitio: llamaremos alcance de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de historia más o menos larga: es lo que llamamos su *amplitud*” (Genette, 1989a: 103). De esa forma, se consolidan dos tipos de anacronías: las analepsis y las prolepsis. Denominamos analepsis a la interrupción que se le hace al relato con el fin de “[...] referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (*flash-back*, según la terminología cinematográfica)” (Pimentel, 2008: 44). Por el contrario, la prolepsis se define como la interrupción que se le hace al relato, pero para “[...] referir un acontecimiento que, diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta al texto” (Pimentel, 2008: 44).

[10]Uno de los principales problemas que tuvo que atravesar el Porfiriato como resultado de su ostentoso desarrollo fue el incremento de población. Situación que propició el aumento acelerado de los grandes centros urbanos (González Navarro, 1994: 37).

[11]Con lo que respecta a este supuesto orden y progreso propuesto por el gobierno porfirista, Moisés González Navarro nos afirma que tal presupuesto se desarrolló rápidamente en algunos sectores de la sociedad, sobre todo en los estratos elevados. Así, el mayor de los progresos se vió dentro de las grandes estructuras urbanas: “Al iniciarse el porfiriato pocas calles estaban empedradas; el agua escaseaba y era preciso surtirse de ella en fuentes públicas con vasijas no siempre limpias; pocas casas contaban con excusados, desde luego las de vecindad carecían de ellos, esto obligaba al uso de recipientes móviles que eran vaciados por la noche a un vertedero tras la puerta de entrada de las casas. Aunque al finalizar esa época los progresos eran grandes, el desagüe, el drenaje, la introducción del agua potable, etcétera [...]” (González Navarro, 1994: 34-35).

[12]Existe dentro de la novela una caracterización del movimiento revolucionario. Amada entiende que el país necesita de un cambio y, por ello, observamos que no le guarda ningún rencor a la figura de Francisco I. Madero; por el contrario, parece comprenderlo y aceptar en parte su accionar en la política. Sin embargo, a su muerte, la protagonista cambia su visión: ahora la Revolución es un movimiento desastroso, cuyo único saldo definitivo es la matanza sin control de los civiles que viven en la ciudad.

[13]Dicha valoración que Amada construye por medio del recorrido, se da a través de un juego de traslaciones. Para Mieke Bal, todo movimiento oculta una esencia valorativa. Uno se desplaza con el fin último de mejorar o perjudicar a su propia entidad. El movimiento implica cambio, y es ese cambio lo que propicia la ensoñación y la valoración de los distintos lugares en los que hemos estado: “El movimiento puede constituir una transición de un espacio a otro. A menudo un espacio será opuesto al otro. Una persona viaja, por ejemplo, de un espacio negativo a uno positivo. El espacio no tiene por qué ser la meta de ese movimiento. Puede tener un objetivo distinto en el que represente un interludio de importancia variable entre la partida y la llegada, con mayores o menores facilidades de paso” (Bal, 2001: 104).

[14] Esta apropiación del espacio urbano que nos propone De Certeau también es vislumbrada por Rosalba Campa. Para la teórica argentina, los centros urbanos son las zonas en donde se dan los denominados entrecruces. Los ir y los venir que le permiten a la gente hacerse uno con la ciudad, ser parte de ella y ella de nosotros: “La ciudad, y sólo ella, es quien crea encuentros y desencuentros, quien inventa los rincones oscuros en donde irá a agazaparse el destino” (Campa, 1998: 58-59).

[15]Si el espacio urbano es una zona de movimiento perpetuo, entonces ésta se vislumbra como parte de una frontera. Un sitio que uno necesariamente tiene que atravesar para llegar a su destino: cruzamos calles, edificios, plazas, puentes, avenidas. Por tanto, gracias a su característica de frontera, la ciudad puede ser considerada como un escenario para la ensoñación del hombre. Dirá Gastón Bachelard que toda frontera es un espacio-umbral. Por ello, nos menciona que el reflejo más fidedigno para esta circunstancia es la puerta. Ese límite que todo ente debe cruzar para alcanzar la transformación de su yo, de su ensoñación: “La puerta es todo un cosmos de lo entre abierto. Es por lo menos su imagen *princeps*, el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes” (Bachelard, 1975: 261).

Notas de autor

- * Estudiante de la licenciatura en literatura latinoamericana en la Universidad Autónoma de Yucatán (UADY). Líneas

de investigación; LA hermenéutica del discurso y estudios sociológicos. Publicaciones recientes: Material didáctico de español y habilidad verbal, (2011).