

Luis Spota: El novelista de las masas

Sara Sefchovich

Autor olvidado y de alcances a menudo incomprensidos, Luis Spota es, a pesar de todo, un autor singular de la literatura mexicana del siglo XX. Sara Sefchovich e Ignacio Trejo Fuentes realizan en los siguientes textos una pormenorizada revaloración de la obra del autor de Casi el paraíso.

LA PERSONA

Hace un cuarto de siglo murió Luis Spota, el novelista más leído en México durante la segunda mitad del siglo XX. “¿Quien no tuvo entre sus libros alguna novela de Luis Spota?”, pregunta Guillermo Avilés¹ y en su pregunta está contenida la respuesta. Pero este hijo de un campesino italiano,² que llegó a México en el siglo XIX atraído por los ofrecimientos de tierras del gobierno y terminó dedicándose al comercio, de madre descendiente de españoles, “de alcurnia”, según decía el propio Spota, fue antes que novelista torero, mesero, navegante y reportero, cuyos artículos y fotografías le dieron renombre pues recogían temas de actualidad e interés para el público: desde los refugiados españoles que llegaban a las costas de Veracruz hasta el descubrimiento de quién era el que se escondía bajo el seudónimo de Bruno Traven.

A él le gustaba contar que había sido precoz: que a los doce años había publicado su primer cuento (en *El*

Universal Gráfico, aunque Ramón Márquez asegura haberlo buscado sin éxito³ porque en realidad, según Mary Lou Dabdoub, lo publicó un año después —lo cual también es precoz— en la revista *El Cuento*, dato que confirmaría Edmundo Valadés, director de esa publicación)⁴ y que a los catorce se había ido de casa, y se había presentado en la revista *Hoy*, donde Regino Hernández Llergo lo acogió. Tres años después entraba a *Excelsior* y allí Manuel Becerra Acosta “me enseñó el oficio, la disciplina, el mal carácter que tengo, la rudeza y la dedicación en el trabajo”.⁵ “A los veinte años ya era director de la edición vespertina de un prestigiado diario”.⁶

Si las edades son o no ciertas no importa. Lo significativo es que era un joven con ambición y arrojo y esto le duraría toda la vida. La siguiente anécdota lo ejemplifica bien:

Hubo un gran banquete, el desayuno de la amistad en el Campo Marte, en el cual cinco mil burócratas agradecían

¹ Guillermo Avilés, correo electrónico a Sara Sefchovich, 31 de enero de 2010.

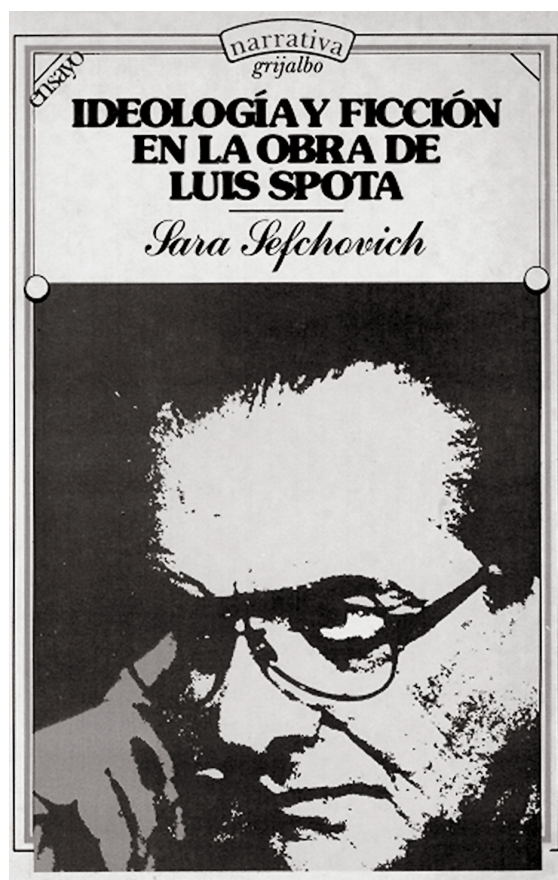
² Eso le dijo Luis Spota a Eraclio Zepeda y María Luisa Mendoza, *Entrevista*, Galería Metropolitana, 17 de mayo de 1984.

³ Ramón Márquez, *unomásuno*, 21-30 de enero de 1985.

⁴ Mary Lou Dabdoub, *L de la C*, 19 de noviembre de 1977.

⁵ Entrevista citada con Eraclio Zepeda y María Luisa Mendoza.

⁶ Rafael Ramírez Heredia, *El Heraldo cultural*, 10 de agosto de 1975.



algo al señor presidente Ávila Camacho. El periódico me mandó cubrir esa actividad en el aspecto no de reportero sino de hacer comentarios un poco al margen de lo que estaba ocurriendo. Recuerdo que publiqué una majadería que consistió más o menos en lo siguiente: llega la señora del presidente y en lugar de sombrero trae un par de huevos fritos, porque efectivamente, no sé por qué todas las presidentas que son muy competentes para otras cosas, no lo son para vestir. La señora Ávila Camacho en su sombrero no era muy afortunada. Esto se publicó al mediodía del día siguiente y por la tarde llegó a mi casa una persona de la presidencia con un recado: el señor presidente quería verme...

El señor me pregunta:

—¿Es usted fulano de tal?

—Sí, señor, yo soy.

—¡Pues es usted un majadero! Y es usted un majadero, jovencito, porque uno no tiene derecho a burlarse de una señora y usted no tiene derecho a decir por escrito lo que ha dicho de la esposa del presidente de la República. Ahora que efectivamente, las señoras no se saben vestir. Yo le había dicho a doña Soledad pues que ese sombrero no era bonito. Efectivamente sí parecía un par de huevos fritos. Parecía aquella pintura de Dalí, “La persistencia de la memoria”, donde está escurrido un huevo. Además tenía unas plumas y un nido.⁷

⁷ Luis Spota a Edmundo Domínguez Aragonés, *Tres extraordinarios*, Juan Pablos, México, 1980, pp. 69-70.

Ése era Luis Spota. Un hombre que no terminó la primaria pero se convirtió en reportero “mítico” como lo calificó Rafael Ramírez Heredia y en influyente columnista político al que el poder escuchaba: “El señor Spota toma el teléfono y se comunica con su amigo el Jefe del Departamento del Distrito Federal para arreglar un problema”, le dijo él mismo a Domínguez Aragonés. Y también en figura de la cultura, pues dirigió el suplemento de un diario y en la televisión hizo programas de análisis y comentario —moda que él inició—, los cuales alcanzaron enorme audiencia.

Pero sobre todo y por encima de todo, lo que Spota quiso ser y lo que fue, es escritor: “Escritor como primer factor de su vida”, dijo de él Ramírez Heredia. Allí están sesenta y cuatro guiones para cine, veinticinco novelas, ensayos, biografías, relatos de viaje y obras de teatro.⁸

LAS NOVELAS

Las novelas de Spota relatan el país que fue México entre los años cuarenta y setenta del siglo xx. Se trata de un fresco que pretende abarcar la política, la sociedad, los quehaceres y modos de ser de las personas que habitan el país.⁹

La primera se publicó en 1947 y la última en 1985. Casi cuarenta años de trabajo constante y continuo, siempre con un mismo y único objetivo: retratar a México.

Allí está el mexicano que peleó en la Segunda Guerra Mundial, que estuvo en Normandía la madrugada de la invasión y después en el Pacífico “hasta que Nagsaki desapareció” (*El coronel fue echado al mar*, 1947); allí están los braceros o “mojados”, como se les llamaba entonces, que cruzaban a Estados Unidos para ganar unos dólares y que luego volvían a su patria tan pobres como cuando habían salido, pero además humillados (*Murieron a mitad del río*, 1948);¹⁰ allí está el torero que quiso y consiguió el éxito aunque a costa del sacrificio personal (*Más cornadas da el hambre*, 1950);¹¹ la actriz de la época de oro del cine mexicano que logra encumbrarse gracias a su falta de escrúpulos (*La estrella vacía*, 1950); los líderes sindicales oportunistas y corruptos en perpetua lucha por el poder (*Las horas violentas*, 1959); las grandes obras de infraestructura que se emprendieron durante el sexenio de Miguel Alemán (*Las grandes*

⁸ Aurora Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos*, UNAM, México, 1967, pp. 374-375.

⁹ Sara Sefchovich, *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*, Grijalbo, México, 1985, p. 15.

¹⁰ Según *El Herald cultural*, 26 de noviembre de 1978.

¹¹ Ese mismo año publicó *Vagabunda*, que originalmente fue guión cinematográfico, pero la retiró de circulación “porque era muy mala”, según me dijo en la sala Manuel M. Ponce de Bellas Artes, 25 de mayo de 1983.

aguas, 1954); la burguesía que había nacido a la sombra de la Revolución y se había enriquecido de manera obscena (*Casi el paraíso*, 1956); y, para mostrar la otra cara de ese proceso, los pobres que llegaban a la ciudad en busca de fortuna y se establecían en sus márgenes (*La sangre enemiga*, 1959).

Con todo y que dos de sus novelas habían ganado importantes premios, la que lo consagró fue *Casi el paraíso*. En ella recogía una situación real y candente, un tema del que ya se había ocupado Azuela y del que se ocuparía poco después Fuentes: el de los nuevos ricos con su rastacuerismo, ignorancia y sensibilidad. Es la historia de un don nadie que llega a México y se inventa un título nobiliario con el que impresiona a uno de ellos, que le ofrece a su hija en matrimonio, transido de emoción porque “su familia, esa familia por la que había luchado tanto y tan duramente, iba a ingresar en la antesala del cielo, en la nobleza”.¹²

En 1960 apareció *El tiempo de la ira*, relato sobre una república latinoamericana dirigida por un personaje que es a la vez Castillo Armas y Trujillo, Pérez Jiménez y Perón, Sandino y Castro: idealista y ambicioso, honesto y corrupto, vanidoso y autoritario.¹³ En ella Spota recogió el tema por excelencia de la literatura latinoamericana y para conectarse con sus creadores, cuidó y depuró su escritura, hizo más compleja y densa la narración.

La misma voluntad tuvo en *La pequeña edad*, publicada cuatro años más tarde en 1964, relato de la Decena Trágica contado desde la perspectiva doméstica de los personajes que la vivieron y en el cual el autor hace el esfuerzo más decidido por elaborar una gran novela —de acuerdo con los parámetros de lo que se llamaría *el boom*— tanto en el tema como en la escritura.

Estas dos novelas ejemplifican el péndulo en el cual se movió la novelística spotiana: en cuanto a su manera de mirar el mundo, el que va de la visión panorámica de la sociedad a la perspectiva concentrada en la familia y el individuo, y en lo que se refiere a su manera de escribir, el que va del interés primordial en la acción, al que se preocupa por trabajar más el aspecto formal.

La primera vertiente —en los dos sentidos— fue la dominante en la obra spotiana: la que miró el mundo desde una perspectiva panorámica y se interesó en la acción. Pero la segunda llegó a convertirse en una obsesión para el autor, e incluso fue única durante varios años a mediados de los sesenta, época en la que Spota se retrajo y se dedicó a construir relatos psicológicos, en los que además experimentó con nuevas técnicas narrativas (como el flujo de conciencia).

Allí está la historia de un hombre que encerró por años a su familia para protegerla y salvarla de los males del mundo (*La carcajada del gato*, 1964); el retrato de los intelectuales con sus haceres y deseos (*Los sueños del insomnio*, 1966); y la historia de un individuo asediado por el poder dictatorial, el terror policiaco, la burocracia y el miedo (*Las cajas*, 1973). En esta última ya se observa cómo el autor va saliendo del túnel en que él mismo se había metido, por su deseo de ser aceptado por las mafias consagradas como uno de ellos, lo cual jamás consiguió y mucho lo amargó. Según le dijo a María Luisa Mendoza, ésta era su novela preferida, y es posible que así fuera porque ella significó su autoaceptación.

Con *Lo de antes* en 1968, Spota está de regreso en los temas sociales y políticos y en su mirada crítica sobre México, y está también de regreso en su manera de escribir, ésta de la que nunca se volvería a alejar y que constituye su estilo particular. Es la historia de un hombre que había sido ladrón y a la salida de la cárcel quería regenerarse, pero no lo consigue porque la policía corrupta lo obliga a robar otra vez.

En 1972, publica *La plaza*, una novela sobre el movimiento estudiantil de 1968, en la que acusaba a los estudiantes de ser “encubiertos, solapados enemigos del país” y exculpaba al gobierno por la represión,¹⁴ medida que le parecía “drástica, impopular, pero necesaria”.¹⁵

Para construirla, hizo un collage con fragmentos de textos de otros escritores —Monsiváis, Poniatowska, González de Alba, Mendoza— con la intención de elaborar lo que llamaba una “novela coral”. Estaba tan orgulloso del resultado, que la consideró “un hallazgo luego del ancho paréntesis que corre desde que apareció la saga de Bernal Díaz del Castillo”.¹⁶ Pero los autores incluidos se molestaron con él por la posición que asumió y lo obligaron a retirarla de circulación y reescribirla.

La obra cumbre de Spota es la serie *La costumbre del poder*, seis novelas publicadas entre 1975 y 1980 que relatan a un país gobernado por un presidente todopoderoso rodeado de una camarilla corrupta y servil: *Retrato hablado*, *Palabras mayores*, *Sobre la marcha*, *El primer día*, *El rostro del sueño* y *La víspera del trueno* resumen y llevan a su cima los temas y formas narrativas de toda la novelística spotiana.

Se trata de un relato que se propone ser copia fiel de la realidad y describir al sistema político mexicano con sus modos de funcionamiento, sus grupos, sus juegos y su retórica. Como dijo un investigador, es “crónica y no

¹² Luis Spota, *Casi el paraíso*, Fondo de Cultura Económica, México, 1963, pp. 370-371.

¹³ Joel Ruth Bollinger, *El arte narrativo de Luis Spota: 1947-1968*, Tesis de doctorado, Michigan State University, 1972, pp. 1-2.

¹⁴ Juan Miguel de Mora, “La plaza: una gran novela con la que no estoy de acuerdo”, *El Heraldo cultural*, 19 de marzo de 1972.

¹⁵ Luis Spota, *La plaza*, Joaquín Mortiz, México, 1972.

¹⁶ Luis Spota, ¿Qué pasa con la novela en México?, Ediciones Sierra Madre, Nuevo León, 1972.

vela, mezcla caracteres ficticios y reales, de un quién es quién de la época y describe las costumbres y moral de esos años”.¹⁷

El autor estaba en plena madurez y forma y consigue por primera (y única) vez llevar a término su sueño de escribir sagas. Varias veces se había propuesto hacerlo, sin conseguirlo: *La pequeña edad*, por ejemplo, estaba pensada para fundar una tetralogía que recorrería la historia contemporánea de México siguiendo la vida del niño que durante la Decena Trágica tiene cuatro años. En *La última cólera* lo veríamos en los años veinte siguiendo a Vasconcelos, en *La trompeta del juicio* durante los cuarenta, en pleno alemanismo y en *Los ilustres apellidos* en los sesenta, convertido en político oportunista. También *Días de poder*, la última novela que escribió (y que se publicó póstumamente en 1985) pretendía ser la primera de dos (con *Historias de familia*) para relatar “cómo los factores internos de la casa, de tu casa, van a influir en tus decisiones fuera de ella”, según le dijo a Márquez.

De todos modos, aunque no pudo escribir todas las sagas que hubiera querido, la novelística de Luis Spota es en sí misma una saga, no solamente por sus temas, preocupaciones y maneras de tratarlos, sino incluso porque sus últimas novelas retoman hilos argumentales y personajes de obras anteriores para darles nuevos giros. En *MITAD OSCURA*, 1982, *Paraíso 25*, 1983, y *Los días contados*, 1984, aparece el mismo país de la ficción spotiana, en una, con otro personaje que le da diferente perspectiva a una situación ya novelada, y en las otras dos, con los mismos personajes pero años después. El ciclo spotiano se cierra cuando el supuesto noble, que un cuarto de siglo antes había engañado al burgués mexicano, regresa para encontrar que pocas cosas han cambiado y el país “sigue viviendo en el derroche, la ineficiencia y la corrupción”.

LA OBSESIÓN

Y es que la novelística de Spota, caminara por la vía que caminara, siguiera la perspectiva que siguiera, eligiera la forma narrativa que eligiera, se fundamentó y desarro-

lló siguiendo una sola línea, porque lo único que interesaba al autor era el poder.

La obsesión de Luis Spota fue el poder, en cualquiera de sus expresiones y manifestaciones: “Poder para hacer triunfar a un torero o a una estrella de cine, para encerrar a una familia durante años, para obligar a un hombre a robar, para terminar con una huelga, para reprimir estudiantes o asesinar opositores. Poder del presidente y del general, del empresario y del funcionario, del policía y del padre, pero sobre todo y ante todo, poder del dinero”.¹⁸

Esto es lo que trata Luis Spota en sus novelas: el complejo, difícil, contradictorio y brutal ejercicio del poder. Una tras otra, las tramas de sus novelas apuntan siempre a lo mismo y una tras otra su manera de escribir también, porque en todas él ejerce el poder como narrador, el que todo lo sabe y todo lo puede, en ocasiones incluso más allá de la lógica novelesca y de la posible verosimilitud.

Pero si toda la obra de Spota se puede calificar como novelística sobre el poder, sus libros más importantes son novelas políticas, que se refieren directamente al ejercicio del poder político. Y esto la hace sumamente original, pues aunque parezca extraño, no son muchas las que califican para esta clasificación en la literatura mexicana.

Siguiendo a John S. Brushwood, éstas serían: *Memorias de un muerto*, 1874, de Manuel Balbontín, sobre Juárez y “su gusto por no soltar el poder después de la restauración de la República”; *El señor gobernador*, 1901, de Manuel H. San Juan; *La majestad caída*, 1911, de Juan A. Mateos, sobre la caída de Díaz; las dos novelas de Martín Luis Guzmán *El águila y la serpiente*, 1928, y *La sombra del caudillo*, 1929, que se consideran las novelas políticas por excelencia de la literatura mexicana, la primera por su descripción del poder de varios jefes revolucionarios, principalmente Villa, y la segunda, sobre la dictadura de Calles; *El señor diputado*, 1930, de Diego Arenas Guzmán; *El camarada Pantoja*, 1937, y tal vez *San Gabriel de Valdivias*, 1938, de Mariano Azuela; *Cuando engorda el Quijote*, 1937, de Jorge Ferretis y *Acomodaticio*, 1943, de Gregorio López y Fuentes. Nada más.¹⁹

¹⁸ Sefchovich, *Ideología y ficción en la obra de Luis Spota*, op. cit., pp. 77-78.

¹⁹ John S. Brushwood, *México en su novela*, Fondo de Cultura Económica, México, 1973, pp. 216, 304, 350, 347-348, 372, 390.

¹⁷ Raymond Denis Weeter, *The Modern Novel of the City in Mexico*, Tesis de doctorado, University of California, Berkeley, 1967, p. 112.

Aunque no pudo escribir todas las sagas que hubiera querido, la novelística de Luis Spota es en sí misma una saga.

Tampoco después de Spota esta línea literaria encuentra demasiados ejemplos, sólo está *El gran solitario de palacio*, 1971, de René Avilés Fabila.²⁰

Si ampliamos el concepto de novela política a la que tiene que ver con los caciques, la prensa o la burocracia, podríamos incluir a dos de la tetralogía de Emilio Rabasa (*La bola*, 1887 y *El cuarto poder*, 1888), algunas de Mariano Azuela posteriores a 1937, *Pedro Páramo*, 1955, de Juan Rulfo, *La muerte de Artemio Cruz*, 1962, de Carlos Fuentes y *Morir en el Golfo*, 1980, de Héctor Aguilar Camín. También son pocas.

Resulta extraño que en un país en el cual durante siglos se ha vivido y sufrido el poder autoritario y en el cual toda la concepción con que se entiende e interpreta la historia es de arriba hacia abajo, sean sin embargo tan escasas las novelas sobre este tema.

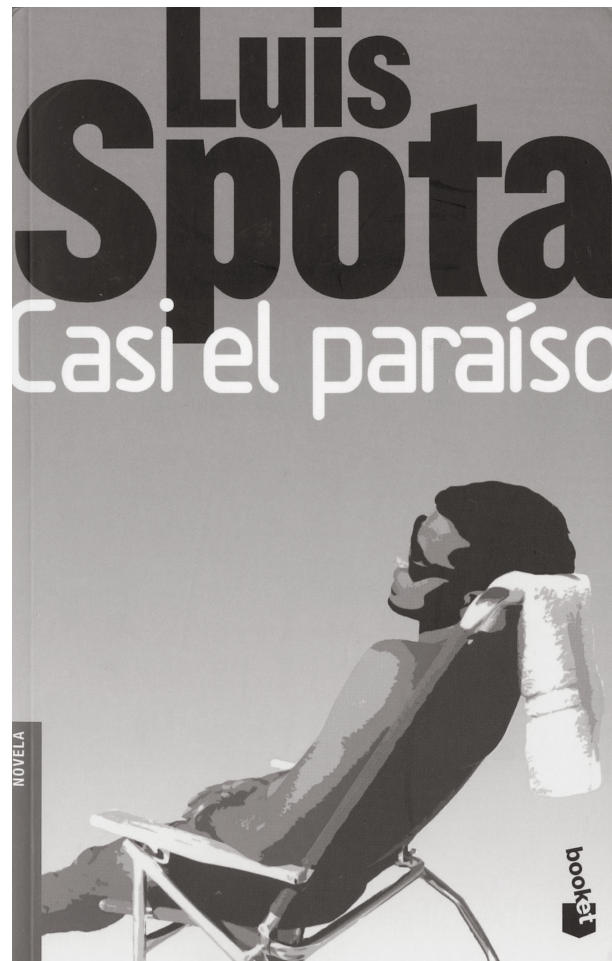
Indagar el por qué, requeriría, como dice Fredric Jameson, “buscar las precondiciones objetivas”, que permitan explicar no un texto individual sino una tradición literaria.²¹ Éste no es el lugar para hacerlo, pero la respuesta apunta paradójicamente a la manera y profundidad en que las prácticas del poder han permeado en nosotros, haciendo aparecer como naturales ciertas formas de funcionamiento social, al punto que ya ni se las registra como algo especial sino que son una forma de concebir el mundo y la vida.

EL PAÍS SPOTIANO

Las novelas suceden en un país imaginario, en el cual, sin embargo, los acontecimientos y las maneras de enfrentar los asuntos y de pretender resolver los problemas siguen de manera casi idéntica “los matices peculiares del modo de hacer política a la mexicana”, como le dijo el autor a Domínguez Aragonés. El discurso ficticio, pues, elabora un conjunto de representaciones que “no se apartan de cierto horizonte de credibilidad que alude a la experiencia del lector”.²²

Pero más allá de lo puramente temático y del contenido lleno de elementos conocidos, el país de la ficción es sin duda México, porque la narrativa tiene una concepción de la sociedad, de la política, del poder y de la manera de funcionar, actuar, pensar, que es la misma de la realidad mexicana.

Y también, porque el novelista lo reitera en su propio ejercicio del poder, el cual se manifiesta en su manera de configurar la narración, ya que las novelas se



organizan y adquieren su lógica desde el lugar de poder de un narrador omnisciente, que es autoritario y poderoso como los personajes políticos que describe, que todo lo sabe y lo manipula, cuenta la historia y transmite los diálogos y los pensamientos de los personajes, corta cuando le parece conveniente y no duda en invadir la narración con juicios, calificativos, sermones, explicaciones y aclaraciones. Dicho de otro modo, se trata de una narrativa que habla del poder pero que también lo ejerce a través del narrador-autor y de sus estrategias narrativas. Como diría Umberto Eco: “Ideología y estructura narrativa se unen en una fusión perfecta”.²³

LOS OBJETIVOS

A Luis Spota lo permeó esa cultura nacional que ha hecho a los pensadores y escritores buscar interpretaciones totalizadoras para preguntarse sobre México y los mexicanos, para explicarse la historia y el presente e incluso para proponer su futuro. Alamán y Sierra, Vasconcelos y Paz, Fuentes y Monsiváis se han sentido “responsables de la cultura y la autoconciencia nacional para

²⁰ John S. Brushwood, *La novela mexicana (1967-1982)*, Grijalbo, México, 1984, p. 27.

²¹ Fredric Jameson, *The Political Unconscious, Narrative as a Socially Symbolic Act*, Cornell University Press, New York, 1981, p. 117.

²² Françoise Perus, *Historia y crítica literaria*, Casa de las Américas, La Habana, 1982, p. 255.

²³ Umberto Eco, *Socialismo y consolación*, Tusquets, Barcelona, 1970, p. 37.



apropiársela, recrearla, modificarla, hacerla nuestra en forma viva”, escribió Gabriel Zaid.²⁴

También Spota quiso esto. Como escribió en un folleto titulado *¿Qué pasa con la novela en México?*, lo que pretendió con su narrativa fue “explicar el lugar de donde venimos” y “buscar el lugar hacia donde vamos, hacia donde queremos llegar”.

No hay ironía alguna en que el escritor haya hecho suyo ese proyecto portentoso, al contrario, lo hizo con toda la solemnidad que caracteriza a la cultura en México, aunque su forma de hacerlo haya sido totalmente distinta a la de los pensadores y escritores cuyo nombre y cuya obra se consideran los más significativos.

Su forma de hacerlo es a través de la crítica, “un tono de denuncia fuerte”, escribió Brushwood, contra “la corrupción moral en que estamos empantanados y de la que todos participamos”, contra “los abusos del poder”, “los políticos ladrones, burócratas perezosos, policías abusadores, empresarios desalmados”, contra un “sistema en que es natural y casi obligatorio, enriquecerse ilícitamente, fomentar el nepotismo, dar y exigir soborno, padecer injusticias y ser injusto con los más débiles, considerar elegante el cinismo, una pendejada la honradez personal”. Y también con su propuesta de limpiar para

que el país salga adelante: hay que “poner orden en casa” aun si para ello es necesario recurrir a lo extremo, como sería la toma del poder por parte de militares modernos y bien preparados como sugiere en *La víspera del trueno*.

LA ESCRITURA

La manera en que Spota decidió emprender ese proyecto fue con una representación realista, “la que tiene la pretensión de representar la realidad objetiva”.²⁵ Para ello utilizó ciertas estrategias narrativas que se podrían calificar de tradicionalistas, en el sentido de que remiten a la manera de escribir del siglo XIX: “un tono de *exposé* y una trama que sostiene el interés”.²⁶

Pero al mismo tiempo —y en esta doble articulación radica la especificidad de esta obra narrativa, así como su atractivo para tantos lectores— su código discursivo y estético remiten a eso que se ha dado en llamar “la literatura de masas”, cuyo objetivo —diría Néstor García Canclini— es alcanzar la mayor cantidad posible de lectores y la eficacia en la transmisión del mensaje. Para ello, tiene como premisa ser entretenida y accesible en su forma de narrar, en su organización y estructuración novelesca y en el lenguaje que usa.²⁷

Spota acude a formas narrativas simples, tiempo lineal y cronológico y personajes y situaciones que se conforman según las normas de la verosimilitud. Lo importante para él es contar una historia, tal que las novelas se centran en la acción y se apoyan en ella,²⁸ sin detenerse en detalles ni honduras. En este sentido cabría definirla con Jean Michel Adam como “obra de intencionalidad más que de trabajo sobre el signo”.²⁹ Es una estrategia narrativa que termina por constituirse en una estética.³⁰

LA RELACIÓN CON LOS INTELECTUALES

La obra de Spota fue muy sonada en el momento de su publicación. No hubo periódico, revista, suplemento

²⁵ Ernest Fischer, “El problema de lo real en el arte moderno” en Theodor W. Adorno et. al., *Polémica sobre el realismo*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 93.

²⁶ Brushwood, *La novela mexicana*, op. cit., p. 40.

²⁷ Néstor García Canclini, *Arte popular y sociedad en América Latina*, Grijalbo, México, 1977, p. 73.

²⁸ Walter M. Langton, “Luis Spota. Self made novelist” en *Mexican Novel Comes of Age*, University of Notre Dame Press, Indiana, 1972, pp. 103-126.

²⁹ Jean Michel Adam, *Linguistique et discours littéraire, Théorie et pratique des textes*, Larousse, Paris, 1976, pp. 12.

³⁰ Aunque Emmanuel Carballo se niega a aceptar que en Spota exista tal cosa como una estética. “Un crítico dice por qué los críticos no quieren a Luis Spota”, *Magazine de Novedades*, 7 de marzo de 1965.

²⁴ Gabriel Zaid, “Tres momentos de la cultura en México”, *Plural*, número 43, abril de 1975, p. 11.

cultural, crítico literario o estudioso de la novela mexicana que no lo mencionara, ya fuera para elogiarla o para criticarla.

Pero la relación de Spota con los intelectuales y escritores fue difícil. Él los consideraba neuróticos, oportunistas y flojos (así lo dice en *Los sueños del insomnio*) y a ellos no les gustaba su manera de escribir. Huberto Bátiz escribió: “La falla que siempre vi en tu lenguaje es que te dejas ganar por la frase brillante, redonda, poblada de términos pedantescos y cursis, esas frases que se graban, que se recuerdan, que se aplauden en los discursos, que son adorno superpuesto y no una manera de ver, de aprehender el mundo”.³¹ Un estudioso norteamericano de plano dijo que “su estilo es defectuoso, semejante al que parecen tener algunos buenos autores en las traducciones deficientes”.³²

La crítica fue siempre apasionada y extremosa. Hubo quien lo llamó “el Balzac mexicano”³³ y quien consideró que tiene una “aguda destreza narrativa”,³⁴ mientras que otros criticaron su “realismo de rompe y rasga”,³⁵ su interés en “lo más superficial y sensacionalista, escandaloso, espectacular”³⁶ y no lo consideraron digno siquiera de tomarse en cuenta ni aceptaron que su obra pudiera considerarse literatura.³⁷

A la animadversión contribuyó sin duda su abierta cercanía con el poder, su justificación de los actos de éste (que se repitió desde Miguel Alemán hasta Díaz Ordaz y Echeverría), las propuestas que hizo para el futuro —que coincidían con las de la derecha— y su enorme éxito de ventas, algo difícil de conseguir en un país en el que muy pocos leen. Las cosas llegaron tan lejos, que el crítico Emmanuel Carballo ya no sólo lo acusó de “chapucería artística” sino también de “chapucería moral”.³⁸

LOS LECTORES

Pero algo tendría su narrativa que a los lectores les encantaba. Las ediciones de sus libros se agotaban como pan caliente: *Palabras mayores*, por ejemplo, se publicó a mediados de 1975 y a mediados de 1978 llevaba

veintiún reediciones, *El rostro del sueño* apareció a principios de 1979 y para agosto del mismo año llevaba veinticuatro reediciones y *La víspera del trueno* agotó quince reediciones en unos cuantos meses, por sólo mencionar algunas.

Dicho éxito se puede explicar más por razones sociológicas que literarias: los lectores sabían lo que podían esperar del autor y tenían la seguridad de que se los daría. Ya Eco ha señalado este fenómeno: “La tranquilidad que en la novela de consumo reviste la forma de consolación como cumplimiento de lo esperado”.³⁹

Ese algo que esperaban y que recibían de la narrativa spotiana fue un “retrato hablado” del país al que conocían y de sus poderosos a los que soportaban, en un lenguaje y con un código ideológico y estético que comprendían y compartían. Las novelas recogían eso que, como diría Daniel Cosío Villegas, “cualquier mexicano más o menos leído y escrito” sabía sobre la política, los políticos y el poder en su país, a modo de eso que Gabino Barreda llamó “un fondo común de verdades” permitiendo “una identificación inmediata del individuo con su sociedad”.⁴⁰

“La aceptabilidad del discurso radica en esa competencia subyacente”, diría Jean Pierre Faye.⁴¹ Spota supo recoger y poner en letra impresa las certezas y dudas, las preguntas y respuestas, los miedos y críticas de vastos sectores sociales, interpretando sus exigencias y solicitudes,⁴² y lo hizo haciéndolo con los códigos y las lógicas ampliamente compartidos por la sociedad. Si el discurso construyó sentido fue precisamente por eso, porque se inscribió en el proceso social de producción discursiva y remitió a un sistema de representaciones y valores preexistente.⁴³

Esto llenó un espacio y satisfizo una necesidad social, tanto ideológica como estética. Como escribió Ariel Dorfman: “Es posible rastrear detrás de cada gran éxito masivo un intento por responder a inquietudes, agitaciones y contradicciones, por llenar un vacío o un hueco”.⁴⁴

Luis Spota llenó ese vacío, su novelística satisfizo una necesidad. De allí que tantos lo compraran, tantos lo leyeran y tantos sigan pensando hoy, a un cuarto de siglo de su muerte, que merece la pena recordarlo.

³¹ Huberto Bátiz, “La jauría espera”, *El Heraldo cultural*, 24 de abril de 1966.

³² Bollinger, *El arte narrativo de Luis Spota: 1947-1968*, op. cit., p. 139.

³³ Anónimo, “También Balzac fue llamado novelista comercial”, *El gallo ilustrado*, 13 de febrero de 1977.

³⁴ Christopher Domínguez Michael, *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*, Fondo de Cultura Económica, México, 1989, p. 1312.

³⁵ Manuel Pedro González citado en Carballo, art. cit.

³⁶ José Rojas Garcidueñas citado en *idem*.

³⁷ José Joaquín Blanco, “Novo y Spota: no confundir la excelencia con la porquería. Hay libros para el cesto y libros para el anaquel”, *Punto*, 4 de junio de 1984.

³⁸ Emmanuel Carballo, art. cit.

³⁹ Umberto Eco, op. cit., p. 37.

⁴⁰ Herbert Marcuse citado por Fernando Morán, *Novela y subdesarrollo*, Taurus, Madrid, 1971, p. 18.

⁴¹ Jean Pierre Faye, *La crítica del lenguaje y su economía*, Alberto Corazón, Madrid, 1973, pp. 554 y 557.

⁴² Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Lumen, Barcelona, 1975, p. 63.

⁴³ Gilberto Giménez Montiel, *Poder, estado y discurso: perspectivas sociológicas y semiológicas del discurso político-jurídico*. Véase también Eco, *idem*, pp. 107 y 110.

⁴⁴ Ariel Dorfman, *Reader nuestro que estás en la tierra. Ensayos sobre el imperialismo cultural*, Nueva Imagen, México, 1980, p. 169.