

## La construcción del espacio ficcional en *agua quemada* de carlos fuentes: un análisis de sus representaciones

Trevisan, Ana Lucia<sup>1</sup>  
Zaratin, Daniele Ap. Pereira<sup>2</sup>

**Resumen:** Este estudio busca analizar la construcción del espacio ficcional en *Agua Quemada* (1981) del autor mexicano Carlos Fuentes. A partir de una perspectiva que considera esa categoría narrativa un elemento polisémico dentro del texto ficcional, buscaremos reflexionar sobre cómo los distintos espacios presentados en el “cuarteto narrativo” de la obra fuentiana dialogan con los personajes, convirtiéndose en una especie de espejo roto de una sociedad que se encuentra encarcelada entre un pasado nostálgico, la posrevolución de 1910, y un presente fragmentado, donde el caos y la violencia se presentan como la regla, no la excepción. Esperamos, con eso, aportar interpretaciones posibles que contribuyan para profundizar lecturas de la obra del intelectual mexicano.

**Palabras- clave:** Espacio. México. Ciudad.

### Introducción

Carlos Fuentes (1928 – 2012) construyó a lo largo de su vida una amplia y variada obra por medio de la cual buscó reflexionar sobre su época, sobre la experiencia humana y sobre las múltiples identidades latinoamericanas. Para eso, el autor utilizó un ingenioso trabajo con el lenguaje mesclado con la expansión de las fronteras del pensamiento. Tanto en sus obras

<sup>1</sup> Doutorado em Letras pela Universidade de São Paulo. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pesquisadora na área dos estudos literários nos temas relacionados à literatura latino-americana contemporânea, às relações dialógicas entre discurso histórico e literário e aos limites da narrativa fantástica.

<sup>2</sup> Docente do curso de Letras da Universidade Estadual do Tocantins. Doutora em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, com ênfase nas literaturas hispano-americanas. Atua no ensino da língua espanhola e de suas respectivas literaturas.

consideradas realistas como en aquellas en que hay un claro diálogo con la literatura de lo insólito, el mexicano privilegia tramas que presentan temáticas pertinentes al hombre del siglo XX por medio de la combinación entre fantasía y realidad, de la construcción de personajes ambiguos, estructurados para suscitar distintos matices interpretativos, que se mezclan muchas veces al propio espacio: también plurisignificativo y dialéctico. Sin embargo, la literatura de Carlos Fuentes no está marcada por el regionalismo, por el contrario: buscando incluso cierta lejanía de ideologías relacionadas a las fronteras culturales y/o lingüísticas, el autor mexicano escribe narrativas que suscitan la profundización del diálogo entre su país, el continente latinoamericano y el Occidente, cuyo objetivo está en el intento de captar las angustias del hombre moderno, oprimido por el “progreso” de las metrópolis. Pensando en eso, al analizar las obras de Carlos Fuentes verificamos que la composición del espacio ficcional gana especial destaque, pues el autor resignifica e intensifica esa categoría al utilizarla como referencia donde él fija su mirada para contemplar la realidad y una “multitud de voces”<sup>3</sup>.

Desde esta perspectiva, proponemos este estudio, cuyo objetivo principal es el de analizar la construcción del espacio ficcional de *Agua Quemada* (1981) de Carlos Fuentes, buscando comprender cómo los espacios públicos y privados presentados en los cuatro relatos dialogan con los personajes y sugieren posibles interpretaciones. Esperamos, con eso, contribuir para suscitar reflexiones sobre la obra de Carlos Fuentes, especialmente acerca de la ingeniosa construcción del espacio ficcional.

## **El espacio ficcional en *agua quemada*: un análisis de sus representaciones**

*Marcaron a la ciudad  
en cada puerta  
en cada frente  
el signo \$  
Estamos rodeados  
He vuelto adonde empecé  
¿Gané o perdí?  
(Octavio Paz)*

---

<sup>3</sup> Afirmación de Carlos Fuentes. In: HERNÁNDEZ, Jorge (compilador) *Carlos Fuentes: territorios del tiempo* (antología de entrevistas). México: FCE, 1999, p. 156.

Publicada en 1981, la obra *Agua Quemada* presenta cuatro relatos que pueden ser leídos de manera autónoma, pero ganan mayor significación si son leídos en conjunto, pues hay entre ellos el entrelazamiento de diversos temas comunes, como la relación entre personajes pertenecientes a distintas clases sociales, la nostalgia por un pasado posrevolucionario que funciona como un tipo de fuga de un amargo presente, la violencia manifiesta en sus formas física y psicológica, la fragmentación identitaria y la utilización de la palabra como forma de poder-dominación. Todo eso ambientado en México DF, espacio que se revela protagonista en la narrativa al dibujarse como una metrópolis que confronta los personajes con la constante presencia de un pasado idealizado frente a una modernidad asfixiante de acentuada desigualdad social y violencia, donde los personajes:

[...] malviven en un presente sin esperanza del que se han desterrado todo proyecto y toda visión de futuro; son ancianos, delincuentes o tarados, a quienes sólo les preocupa la supervivencia diaria. Ante esta situación los personajes hacen volar su imaginación hacia tiempos pasados que consideran más felices. (ORDIZ, 1992, p. 536)

Encarcelados en una realidad disfórica y violenta, los personajes ocupan espacios urbanos que tienen que ver con su condición social, lo que Manzo-Robledo llama de “acto-espacio asignado” (2003, p. 11). Cada cual actúa de acuerdo con su grupo, con su espacio, con su situación económica. Sin embargo, al final, lo que se veía fragmentado se une.

En “El día de las madres”, primer relato de la obra, tenemos el narrador-personaje Plutarco Vergara, quien cuenta, en el presente de la narrativa, como era la convivencia con su abuelo Vicente Vergara y su padre Agustín Vergara durante su adolescencia (19 años). Según el protagonista, con su padre poco hablaba y mantenía incluso cierta lejanía de él, porque era un hombre de negocios que le llamaba a hablar solamente para preguntarle sobre su futura carrera profesional, al que le contestaba Plutarco lo que quería oír su padre:

Si le hubiera dicho que no sabía, que me pasaba leyendo novelas, que me gustaba ir a mundo lejanos [...] que me interesaba muchísimo más saber lo que nunca podría ser lo que quisiera, mi papá no me hubiera regañado [...] simplemente, no me habría comprendido (FUENTES, 2009, p. 23).

Si con su padre el diálogo era siempre superficial, con su abuelo, Plutarco tenía, en contrapartida, una relación más cercana. Por medio de la palabra, el general Vergara encantaba al





Otra posibilidad de interpretación para la presencia de esa estatua en un punto tan importante de la casa se relaciona a la súper valoración de la cultura europea en detrimento de una tradición mexicana, que queda relegada solamente a la habitación, espacio de la intimidad. En ese sentido, el hecho de que Plutarco se esconda detrás de la estatua y el no privilegiar lo que sería regional, nos hace creer que, si consideramos la casa como una metáfora de la propia familia, existiría por parte de los Vergara un intento de enmascaramiento de una identidad histórica, aunque no logren éxito, al señalar lo extranjero y lo ajeno a aquella cultura. Quizá por eso ese espacio sea poco usado por la gente de aquella casa, lo que hace que esté siempre yermo e inhabitado.

Si por un lado la habitación es considerada el espacio de la intimidad, por otro la sala se configura como el espacio de la convivencia por naturaleza. Sin embargo, no es lo que ocurre en la mansión Vergara, pues en aquella “sala [...] nadie entraba nunca”, lo que nos revela la infrecuencia de las relaciones familiares y sociales en aquel lugar. Solamente la estatua, que es llamada de “guardiana de nuestro hogar” y que fue dispuesta allí por un decorador, una figura ajena a la familia, es la que da refugio a nuestro protagonista, para quien la mansión se asemeja, muchas veces, al túmulo donde están sepultadas su madre y su abuela: “Esa cripta de mármol se parece, en miniatura, a nuestra mansión” (FUENTES, 2009, p. 41). Es decir: la casa como un lugar petrificado y frío, donde solo viven los muertos y sus recuerdos.

Un último espacio que trataremos del primer relato de *Agua Quemada* es el lugar donde está ubicada la casa de Plutarco: el barrio Pedregal de San Ángel, área al sur de la Ciudad de México, muy conocida por su riqueza. Tras volver con su abuelo de una noche de bares y prostíbulos, Plutarco afirma sobre su barrio:

Íbamos los dos, el abuelo y yo, de regreso a nuestra casa en ese cementerio involuntario que se levanta al sur de la Ciudad de México: el Pedregal [...] Ahora que regresaba a la casa del Pedregal [...] recordé cómo se construyeron los edificios de la Ciudad Universitaria y la roca volcánica fue maquillada, el Pedregal se puso anteojos de vidrio verde, toga de cemento, se pintó los labios de acrilita, se incrustó de mosaicos las mejillas y venció la negrura de la tierra con una sombra de humo aún más negra. El silencio se rompió [...](FUENTES, 2009, p. 34-35).

En esa descripción, el narrador-personaje destaca el proceso de urbanización que sufrió aquel lugar durante una época en la cual se intentó ocultar toda su historia y características naturales para que una élite económica pudiera habitarlo. Sin embargo, ese enmascaramiento de



Ambos personajes, Manuela y Luisito, caminan por las calles del gran centro y encuentran las más distintas formas de violencia: desde la discriminación del niño por su condición física hasta la mutilación y asesinato de perros: “Los grandulones le cerraron el hocico a la fuerza al perro, otros le detuvieron las patas y uno de ellos le cortó trabajosamente el rabo, un reguero de sangre y pelo gris [...]” (FUENTES, 2009, p. 52). Al presenciar tal crueldad contra los animales, el niño Luisito reflexiona: “[...] Ya no sé si les hacen estas cosas a las pobres bestias para no hacérselas entre sí, o si solo se entrenan con ustedes para lo que se van a hacer ellos mismos mañana” (FUENTES, 2009, p. 53). La brutalidad que emerge de todas las partes siempre alcanza a los más débiles: perros-niños-hombres, hombres-niños-perros, todos mutilados diariamente en aquella feroz ciudad.

Aun así o quizás justo por eso, Luisito utiliza los momentos de paseo con Manuela para construir otro espacio imaginario por medio de la narración de sus historias sobre el probable pasado de aquel lugar:

Con ella, era el niño Luisito el que hablaba si se iban por el rumbo de Tacuba, Donceles, González Obregón y la Plaza de Santo Domingo, era él quien imaginaba la ciudad como había sido en la colonia, él quien le contaba a la vieja como se había construido la ciudad española, trazada como un tablero de ajedrez, encima de las ruinas de la capital azteca (FUENTES, 2009, p. 46)

- Imagínate, Manuelita, cómo era antes la vecindad. Imagínate, estos fueron los palacios. La vieja hacía un gran esfuerzo para recordar lo que el muchacho le contó y luego imaginar, como él y con él, un palacio señorial, con zaguán sin expendio de lotería, con fachada de cantera labrada, sin almacenes de ropa barata [...] sin todos los anuncios que desfiguraban la antigua nobleza del edificio (FUENTES, 2009, pp. 49-50).

Con Manuela, Luisito imagina y, diferentemente de lo que ocurre en la primera narrativa en que el general Vergara eterniza sus memorias por medio del poder de la palabra, en “Estos fueron los palacios” es el joven Luisito quien habla, es él quien busca redibujar la arquitectura remota de aquel lugar y trazar, de esa forma, su propia trayectoria y la de Manuela, “reina vieja y solitaria, olvidada de todos” (FUENTES, 2009, p. 44). O sea: es Luisito quien imagina y cuenta a Manuela cómo fue construida la Ciudad de México. El niño la compara a un tablero de ajedrez construido sobre las ruinas de la capital de la civilización azteca. Una vez más el narrador explicita la cuestión de la superposición de un pasado originario (“capital azteca”) que fue aplastado por algo artificialmente impuesto (“ciudad española). Si pensamos en la simbología del



mencionado juego, *Agua Quemada* nos remite tanto estructural como temáticamente a la imagen de la ciudad tablero: un espacio subrayado por la división jerárquica, donde todas las piezas tienen su función determinada y el movimiento de cualquier una de ellas puede afectar a todas las otras.

De esa forma, en el segundo fragmento destacado anteriormente, gana fuerza una vez más la constante comparación entre la imagen de la gloriosa ciudad del pasado y la de un presente deteriorado. Así, utilizando la imaginación, Luisito intenta estructurar una memoria que privilegie la nobleza de cierta tradición familiar, como muestra el fragmento: “El niño Luis vio cómo se iban desvaneciendo con los años los recuerdos, las tradiciones de la familia. [...] Y en un lugar así, que había sido un palacio siglos atrás, el niño Luis le era más fácil imaginar algunas cosas y recordar otras” (FUENTES, 2009, p. 48). O sea: a partir del palacio y utilizando su imaginación, el niño Luisito busca (re)construir su biografía, su historia. Por esa perspectiva, ese ambiente parece funcionar como propulsor para la construcción de la identidad y de la memoria de esos personajes, ya que allí: “[...] todo tenía que tener doble uso en estas habitaciones de vecindad, que antes fueron los palacios y ahora servían de refugio a la familia [...]” (FUENTES, 2009, p. 57). Además de eso, ese espacio contribuye para promover la inmersión de esos personajes en las múltiples temporalidades: el pasado indígena (imperio azteca), el pasado colonial (colonia, ciudad española) y el presente (donde el palacio está cubierto por anuncios publicitarios).

Para finalizar el segundo relato, destacamos un fragmento que presenta la casa de Manuela, detallada de la siguiente forma por Luisito:

[...] No había nada que describir, eso era lo interesante. Detrás de las puertas que eran ventanas, de madera la de la cocina y de visillos, cortinas de sábana detenidas por varillas de cobre, la del cuarto, no había nada digno de recordarse. Sólo un catre. Todos adornaban sus cuartos [...]. Manuelita no, nada. Su cocina, sus trastes de barro, su costal de carbón, la comida de cada día y un cuarto con un catre. Nada más (FUENTES, 2009, pp. 45-46).

Mientras en el pasado el lugar donde los protagonistas viven fue un espacio de lujo y gloria, en el presente no abriga “nada digno de recordarse”, aunque allá viva una “reina olvidada”, como afirma Luisito. En la actualidad, la nobleza de aquel lugar se limita solamente a

su arquitectura, ya deteriorada por la acción del tiempo y del hombre, como destacamos anteriormente.

Observemos también la descripción de la habitación de Manuela en comparación a la del general Vicente Vergara. Si, por un lado, en el primer espacio hay solamente utensilios rudimentales que atienden a las necesidades básicas e inmediatas del personaje, o sea, se relacionan al aquí y al ahora, por otro, en el segundo ambiente existen varios objetos que tratan de la necesidad de perpetuar una memoria del pasado. Si en la habitación de Manuela hay cortinas improvisadas con sábanas, objetos de barro, un costal carbón y una pequeña cama, en la habitación del general está el antiguo ropero, utensilios de higiene de mármol y porcelana, muchas y variadas fotos, además de la cama dorada. Además de que esa disparidad en la decoración marque muy fuertemente la diferencia de clase social, esa diferencia en la composición espacial señala la distinta caracterización de los personajes: mientras el general Vergara es el que cuenta historias y en su habitación hay madera y mármol (materiales resistentes ante la acción del tiempo), Manuela es la que oye, y quizá por eso barro y carbón en su habitación, materiales que se consumen con más facilidad, que desaparecen, pero que se relacionan directamente a lo que viene de la tierra. Si retomamos la idea anteriormente subrayada sobre la valoración de lo ajeno, nos queda claro la invisibilidad de esa figura femenina en aquella ciudad, pues ella ocupa un espacio sin signos, sin permanencia, transformándose solamente en una moldura en aquellos antiguos palacios.

En el tercer relato de *Agua Quemada*, el espacio ficcional también gana protagonismo en el desarrollo de la trama. Narrado en 3ª persona, “Las mañanitas” nos presenta el protagonista Federico Silva, un hombre soltero y muy rico que vive en una mansión ubicada en la Calle Córdoba, reducto de la alta sociedad mexicana del inicio del siglo XX. Una de las características de Federico es vanagloriarse de nunca haber trabajado y de vivir del alquiler de los muchos inmuebles que posee en la Ciudad de México, entre los cuales está el “palacio” donde viven Manuela y Luisito. Tiranizado toda su vida por su madre, después de la muerte de ella, Federico empieza a pensar cómo sería la suya. Sin darse cuenta del universo de desigualdad y violencia que se le acerca, él es asesinado durante un asalto en su casa.

Aunque el desenlace del relato sea trágico, la tercera narrativa fuentiana se inicia con la siguiente descripción:

Antes, México era una ciudad con noches llenas de mañanas. [...] El alba todo lo aproximaba, montañas y bosques [...] Eso era antes, ahora su casa quedaba a una cuadra de la gigantesca plaza de desnivel del metro de Insurgentes. Algún arquitecto amigo suyo había comparado ese cruce anárquico de calles y avenidas [...] a la Plaza de la Estrella de París (FUENTES, 2009, p. 67).

Ya en este primer fragmento nos damos cuenta de que el narrador agrega cierto tono nostálgico e incluso poético en su relato al comparar, de la misma manera que en los relatos anteriores, la tranquila ciudad del pasado a la caótica urbe del presente. Además de ese tono nostálgico marcado adverbialmente por el “antes” y por el “ahora”, en esta primera exposición del espacio ficcional, dos otros elementos nos llaman la atención: primero, el término “anárquico” para referirse a los cruces de la ciudad. En el primer relato, Plutarco también utiliza la palabra “anárquica” para hacer la misma referencia a la ciudad. Al pensar en la definición del término considerando su relación con la palabra “anarquismo”, la descripción gana mayor significación, ya que se refiere a una doctrina que defiende la eliminación de los poderes que limitan que la libertad del individuo. A partir de esa perspectiva, observamos que desde el principio del relato hay elementos textuales que sugieren el violento desenlace narrativo: siendo Federico Silva un “rentista acomodado” que vivía del sudor ajeno en aquella anárquica ciudad, semejante a un tablero de ajedrez, y considerando que los asaltantes son descritos como “tigres enjaulados dentro de los cuerpos nerviosos”, todos (sobre)viviendo en aquel espacio, es esperado que el inminente movimiento de las piezas insurgentes en el tablero (los asaltantes) busque eliminar el símbolo de poder, es decir, Federico.

Posteriormente, declara el narrador:

Le daba vergüenza que un país de Iglesias y pirámides edificadas para la eternidad acabara conformándose con una ciudad de cartón, caliche y caca. Lo encajaron, lo sofocaron, le quitaron el sol y el aire, los ojos y el olfato. [...] Su casa, aprisionada entre las dos torres de cemento y vidrio [...] (FUENTES, 2009, p. 69).

Como se destacó anteriormente, también en el fragmento de arriba podemos observar que existe la retomada de expresiones que fueron utilizadas en el primer relato para describir la ciudad y más específicamente los edificios de la capital mexicana. En el primer relato, Plutarco habla de los “anteojos de vidrio verde, toga de cemento”; el narrador de este segundo relato cita

las “torres de cemento y vidrio”, completando después su descripción: “con qué rencor miraba esos ridículos vidrios verdes con los que los edificios nuevos se defendían del antiguo sol mexicano” (FUENTES, 2009, p. 70).

Del mismo modo que en el fragmento anterior, en ese existen palabras que sugieren la muerte de Federico: “encajaron”, “sofocaron” y la expresión “le quitaron el sol y el aire [...]”, todas remitiéndonos a la imagen de aprisionamiento de las personas en sus casas, pero también al propio encierro del protagonista dentro de un féretro. En ese sentido, el personaje está petrificado en un espacio, porque no logra establecer ninguna sintonía ni con él ni con su tiempo ni tampoco con otras personas.

Igual que en el primer relato, en la tercera narrativa está el destaque de la irreversible, dañosa y excesiva urbanización de aquella ciudad, lugar donde prevalece la agresividad, característica que Federico nunca conoció, pues disfruta del privilegio de la tranquilidad en medio al caos, como afirma el narrador:

¿Cómo no iba a defender todo esto [su casa] contra la agresión de una ciudad que primero fue su amiga y ahora resultó ser su más feroz enemiga? [...] ¿Cómo no iba a mantener, en medio de tantas cosas feas, su pequeño oasis de belleza, su personalísimo edén que nadie le envidiaría? (FUENTES, 2009, pp. 70-71).

En este fragmento, es interesante notar que el narrador utiliza, una vez más, el adverbio “ahora” para marcar la distinción entre la armonía del pasado y el desorden del presente. Junto a eso, se usa aun la expresión “feroz enemiga”, calificando y personificando esa ciudad que asume para sí características humanas. Esas expresiones contribuyen para adelantar, nuevamente, el desenlace violento del relato, ya que el protagonista, aunque disfrute de su “oasis de belleza”, se verá expulsado de su “edén” por la conocida pero subestimada ferocidad extrínseca a su paraíso.

Destacamos, para finalizar, “el hijo de Andrés Aparicio”, último relato de *Agua Quemada*. También con foco en 3ª persona, en esa narrativa dejamos la famosa Calle Córdoba y vamos al llamado “cinturón de la miseria” de la metrópolis mexicana, lugar que, de acuerdo con el narrador, “no tuvo nombre y por eso no tuvo lugar. Otras colonias fueron nombradas. Esta no. Como por descuido. Como si un niño hubiera crecido sin ser bautizado. Peor tantito: sin ser nombrado siquiera” (FUENTES, 2009, p. 91). En este barrio miserable sin nombre viven los “desheredados”, personas muy pobres que están allí de “paso”. Entre ellas está el protagonista de esa cuarta narrativa: Bernabé, un joven adolescente que vive con su madre y sus tres tíos: un

músico y dos empleados de una gasolinera que pertenece al licenciado Agustín Vergara, hijo del general Vicente Vergara, personaje del primer relato.

Aunque lleve su nombre el título del relato, Andrés Aparicio, el padre de Bernabé, es un espectro dentro de la narrativa, a propósito de su apellido. Desaparecido después de ser perseguido por un gran latifundista, su familia acaba yendo a vivir en el mencionado barrio y su presencia es notada solamente por los discursos de los familiares y en el desenlace de la historia, cuando él es rechazado y traicionado por su hijo Bernabé, que decide aliarse a su perseguidor.

Sin padre y bordeando la pobreza extrema, Bernabé decide abandonar la escuela para limpiar parabrisas de coches en la gasolinera donde trabajan los tíos y en las avenidas de la Ciudad de México, conforme explica el narrador:

A los 12 años dejó en secreto de ir a la escuela. Se acercó a la gasolinera donde trabajaban los tíos y ellos le dieron permiso de agarrar un trapo desgarrado y aventarse sobre los parabrisas de los coches sin pedir permiso, como parte del servicio: por pocos centavos que se ganen siempre es mejor que nada (FUENTES, 2009, p. 101)

Siempre en busca de algunos centavos, el protagonista camina por los grandes espacios de la capital mexicana, espacio que lo hace reflexionar sobre su pobreza, la riqueza ajena y ese contraste. Bernabé, conforme explicita el fragmento anterior, es un chico que vive, como muchos otros, de las sobras ajenas: vive de las migajas ganadas en el faro, de los restos de recuerdos de su padre, de la sobra de lo que un día fue su familia, del resto de amor de una prostituta.

Por eso el deslumbramiento de Bernabé por Mariano Carreón, el único que se le ofrece al protagonista algo concreto y pleno de hecho, haciendo que el protagonista abandone su historia, se alíe a quien persiguió su padre y los echó a la miseria, formando parte incluso del grupo paramilitar de Mariano. Andrés Aparicio fue derrotado dos veces por Mariano: la primera en el pasado, cuando este le quitó casa, familia, dignidad; la segunda en el presente, al sacarle la dignidad de su hijo, su heredero, quien acepta el juego.

Además de una vida de migajas, a Bernabé también le eran costosas las palabras. Diferente de Luisito, personaje del segundo relato que tenía como característica el poder de la imaginación y de la palabra, el protagonista de esa última narrativa cree, a causa de su dificultad, que hablar es algo milagroso. En determinados fragmentos de la narrativa, hay la equiparación

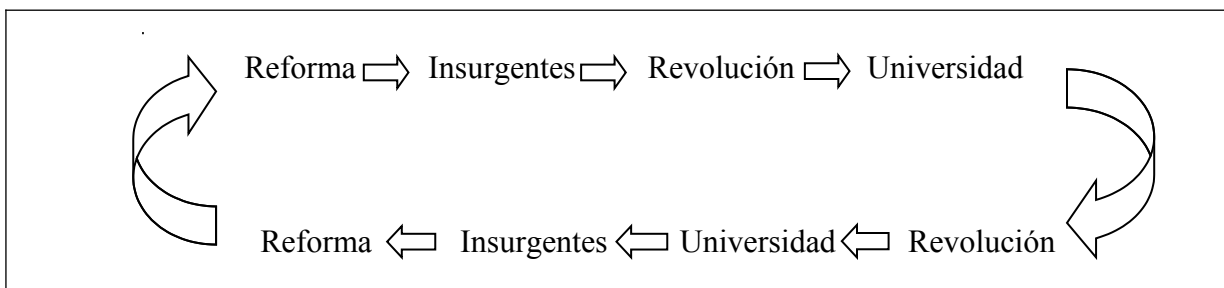
entre él y la ciudad: “Se salió de la escuela para darse de catorrazos con la ciudad que por lo menos era muda como él [...] Si la ciudad pega al menos no habla” (FUENTES, 2009, p. 102). Esas palabras aproximan Bernabé y el DF: ambos son callados y violentos.

Obligado a aprender a comunicarse, ya que el trabajo en las calles de la capital mexicana lo exigía, Bernabé acaba despertando también su percepción sobre aquel espacio y las distintas formas de desigualdad y exclusión, conforme nos revela el trecho de abajo:

[...] la ciudad se dejó ver y querer y desear aunque al final de cuentas, corriendo por la Reforma, por Insurgentes, por la Revolución y por Universidad a las horas del tránsito pesado, limpiando parabrisas [...] empezó a ver y a hablarle, otra vez las cabronas palabras, no hubo manera de escaparse de ellas diciéndole cómprame, ténme, [...] haciéndose grande y pensando que no ganaba a los 15 años más que a los 12, fregando parabrisas con un trapo desgarrado en Reforma, Insurgentes, Universidad o Revolución a la hora del tránsito tupido, que no se acercó a ninguna de las cosas que le ofrecieron las canciones o lo anuncios (FUENTES, 2009, p. 103).

Semejante en el silencio y en la violencia, la ciudad-caos, antes un misterio, acaba revelándose para Bernabé de la misma forma que Martincita, la prostituta por quien él se apasiona. Es este espacio que lo enseña a tener voz y a comparar su condición con la de las otras personas, haciendo que él llegue a la conclusión de que, aunque trabaje toda la vida, no saldrá de aquella situación, conforme muestra el fragmento arriba.

Vale la pena observar aún en el fragmento anterior la trayectoria del protagonista, de acuerdo con el narrador:



El recorrido de Bernabé por esos caminos de hecho cambia la percepción del protagonista. Él se dará cuenta de que pasará año tras año y seguirá en la misma situación: “no ganaba a los 15 años más que a los 12”. Ni Reforma, ni Insurgentes, ni Revolución, ni tampoco Universidad logran romper el ciclo de pobreza y exclusión de su vida. Delante eso, el único camino que se le presenta posible es el de la violencia:

Pasó la tarde solo [...], recorriendo la Zona Rosa, mirando los carros, los trajes, las entradas a los restaurantes, los zapatos de los que entraban, las corbatas de los que salían, chicoteando la mirada de una cosa a otra [...] temeroso de una fuerza amarga una bilis en los cojones y en las tripas que le hiciera entrarle a patadas a los muchachos elegantes, a las señoritas meneosas que entraron y salieron de los bares y comederos de Hamburgo [...] (FUENTES, 2009, p. 113).

De la misma forma que los asesinos de Federico Silva lo observaban disfrutar de los privilegios que no tenían, Bernabé también hace lo mismo con otras personas, aunque involuntariamente. Caminar por la Zona Rosa, famosa región de la capital mexicana por su concentración de capital, permite al protagonista despertar, definitivamente, para la cartografía de desigualdad e indiferencia de aquella ciudad. Chicoteadas y patadas son solamente el principio de su represalia. Él aprende muy rápido que, en aquella ciudad, “el dolor que uno sufre, uno tiene derecho a hacérselo sufrir a los demás” (FUENTES, 2009, p. 126). Si la ciudad se asemeja a un tablero de ajedrez, que él fuera entonces él que daría el jaque-mate.

## Consideraciones finales

Al final de este análisis, podemos verificar que los cuatro relatos dialogan entre sí tanto temática como estructuralmente. De la primera a la última narrativa se destacan la violencia, el poder de la palabra, el “recuerdo” y la “imaginación”, temas muy presentes en el conjunto de la obra de Carlos Fuentes. Además, las diferentes configuraciones del espacio ficcional también son fundamentales al representar las diversas formas de división de la sociedad retratada. Hay tiempos distintos, clases sociales distintas, géneros diferentes, edades diversas, etc.

Dos otros elementos corroboran esa lógica de fragmentación: la propia estructura de la obra, que puede ser leída según la perspectiva del todo o de las partes, como si fuera un mosaico de la sociedad mexicana, y su título, que, a partir del poema “Vuelta” de Octavio Paz, reitera la temática de ruptura con un remoto equilibrio: “se quebraron los signos/ atl tlachinolli/ se rompió/ agua quemada” (PAZ, 1989, p. 242).

Al mezclar realidad e imaginación, Carlos Fuentes incita, a través de su obra, una constante reflexión sobre el espacio histórico colectivo y la historia nacional por medio del *Gláuks: Revista de Letras e Artes – jul./ dez. 2019 – Vol 19, N° 2, ISSN 2318-7131*

espacio personal y de la historia individual. El desplazamiento de sus personajes por los distintos espacios de la narrativa hace que el lector pueda observar la Ciudad de México y sus distintos espacios bajo diferentes ángulos, por medio de los cuales se puede contemplar una sociedad fragmentada, con múltiples rostros, cuyos personajes están paralizados en un pasado ya inalcanzable al mismo tiempo que son asfixiados por un presente caótico y violento, porque “en *Agua quemada* nadie se erige en portavoz de una esperanza que, parece ser, ya no existe” (ORDIZ, 1992, p. 536).

Para concluir, reiteramos la importancia de la actuación del espacio ficcional en la obra fuentiana, ya que esta categoría se configura no como elemento secundario en la narrativa. Protagonista, polisémico, detentor y generador de múltiples sentidos, el espacio ficcional fuentiano resignifica inclusive la propia realidad.

## Referências Bibliograficas

**FUENTES, Carlos.** *Agua Quemada*. México: Punto de Lectura, 2009.

**HERNÁNDEZ, Jorge** (compilador) *Carlos Fuentes: territorios del tiempo* (antología de entrevistas). México: FCE, 1999.

**MANZO-ROBLEDO, Francisco.** *La segmentación de los grupos sociales en el espacio urbano: La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes y *Las reinas de Polanco* de Guadalupe. 2003. Disponible en: <https://biblioteca.org.ar/libro.php?texto=151777>. Acceso en: 09 dic. de 2019.

**ORDIZ, F. J.** *Carlos Fuentes y la identidad de México*. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, Núm. 159, abril-junio 1992. Disponible en: <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/190/showToc>. Acceso en: 09 dic. de 2019.

**PAZ, Octavio.** *Lo mejor de Octavio Paz*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1989.



## **A construção do espaço ficcional em *agua quemada* de Carlos Fuentes: uma análise de suas representações**

**Resumo:** Este estudo busca analisar a construção do espaço ficcional de *Agua Quemada* (1981), do autor mexicano Carlos Fuentes. A partir de uma perspectiva que considera essa categoria narrativa como um elemento polissêmico dentro do texto ficcional, buscaremos refletir sobre como os distintos espaços apresentados no “cuarteto narrativo” da obra fuentiana dialogam com os personagens, transformando-se em uma espécie de espelho fragmentado da sociedade, que se encontra presa entre um passado nostálgico, a pós-revolução de 1910, e um presente fragmentado, no qual o caos e a violência se apresentam como a regra, não a exceção. Esperamos, com isso, contribuir para a ampliação interpretativa da obra do intelectual mexicano.

**Palavras-chave:** Espaço, México, Cidade.