

# El universo Casasola en tres leyes: la Ciudad de México a través de sus prácticas espaciales

**Rubén Varona**  
**Lycoming College**  
**varona@lycoming.edu**

Desde *El Periquillo Sarniento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, los lectores han paseado por la Ciudad de México y su geografía, advirtiendo conflictos propios de la vida en sociedad. Sin embargo, las prácticas urbanas de quienes habitan este territorio han sido poco exploradas por la crítica. El presente trabajo se apoya en la noción del tercer espacio de Edward W. Soja para analizar los procesos de convivencia en el universo ficcional del detective Casasola, creación del novelista Bernardo Esquinca, e identificar las leyes que los condicionan. Estas reglas dotan la representación de la Ciudad de México de un carácter totalizante que la asemeja al Aleph borgiano. El estudio de este espacio literario revela prácticas históricas, sociales y espaciales, y enseña la manera en que Esquinca desafía a los lectores para que participen del proceso de asignación de sentido.

**Palabras clave:** Bernardo Esquinca, saga Casasola, Ciudad de México, tercer espacio, narrativa mexicana contemporánea, estudios urbanos

Since the novel *El Periquillo Sarniento* [*The Itching Parrot / The Mangy Parrot*] (1816) by José Joaquín Fernández de Lizardi, readers have walked around Mexico City and its geography, noticing conflicts typical of life in society. However, the urban practices of people who coexist in cities have been little explored by critics. Based on Edward W. Soja's concept of the Thirdspace, this essay analyzes the processes of coexistence in the fictional universe of detective Casasola created by novelist Bernardo Esquinca and identifies the laws that define them. These rules give the representation of Mexico City a totalizing character which resembles the idea of Borges's Aleph. The study of this literary space reveals historical, social, and spatial practices and shows how Esquinca challenges readers to be cocreators of meaning.

**Keywords:** Bernardo Esquinca, Casasola saga, Mexico City, Thirdspace, contemporary Mexican narrative, urban studies

## Introducción

Pocas urbes latinoamericanas han sido tantas veces exploradas en la ficción como la Ciudad de México: “Atroz y amada, fascinante y desoladora, inhabitable e inevitable. Es la ciudad perdida por antonomasia, pero encontrada por la literatura que la construye día a día, que la restaura, que la revela, que la cuida, que la reta” (Celorio 2005, 58). La saga Casasola (2011–) de Bernardo Esquinca explora estas contradicciones revelando diferentes formas de habitar el espacio.<sup>1</sup> Las ficciones de lo extraño —subgénero en el que se inscribe la saga— presentan escenarios en los que se han maximizado los problemas de la sociedad actual, particularidad que acerca temáticamente la representación de la capital mexicana a la que ofrecen otros novelistas contemporáneos como Homero Aridjis en *La leyenda de los soles* (1993) o Antonio Malpica en *Apocalipsis Island México* (2017).

Si bien la saga Casasola comparte las preocupaciones de la literatura distópica y apocalíptica, su escritura también responde a las convenciones de las series detectivescas de carácter urbano: su protagonista investiga en un escenario altamente injusto que se construye y reinventa a lo largo de las diferentes entregas. El antecedente más significativo de una serie detectivesca ambientada en la Ciudad de México es la que protagoniza Héctor Belascoarán Shayne, de Paco Ignacio Taibo II (ver Taibo II 2009). En sus neopoliciales, el autor señala al “Estado como generador del crimen, la corrupción y la arbitrariedad política” (Argüelles 1990, 14). Pero Esquinca, a diferencia de Taibo, no se enfoca en retratar los males que agobian la sociedad e identificar culpables. Como Carlos Fuentes en *La región más transparente* (1958), explora la relación que se establece entre los personajes y el espacio, retratando “un amasijo de memorias que está sometido a una continua tensión: la modernidad y el pasado, la riqueza y la miseria, lo racional y la locura, la ciencia y lo místico” (Torres 2019, 151). Dichas tensiones se evidencian en la forma en que los personajes observan la ciudad, la recorren, la piensan, la recuerdan, le temen y hasta la ignoran como remedio para no perder el juicio.

La revisión de estas prácticas espaciales enseña una metrópolis que se asimila al Aleph borgiano: “uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos” (Borges 1983, 181) y que invita a los lectores a participar del proceso de asignación de sentido. Pero ¿de qué manera el autor se sirve de las prácticas espaciales de sus personajes para producir este efecto? ¿Cómo consigue crear la ilusión de que el espacio ficcional se expande y se recoge y se vuelve infinito al ser vivido y experimentado por todos?

---

<sup>1</sup> Hasta la fecha, la saga Casasola cuenta con cuatro novelas: *La octava plaga* (2011); *Toda la sangre* (2013); *Carne de ataúd* (2016) e *Inframundo* (2017).

El presente ensayo se apoya en el concepto del tercer espacio de Edward W. Soja (1996), para estudiar las prácticas históricas, sociales y espaciales que se representan en esta saga de novelas. Como resultado, hemos identificado tres leyes que gobiernan el universo Casasola: a) las dinámicas espaciales superan la comprensión de los habitantes; b) a nadie le importa el "Otro"; y c) el presente y el pasado siempre están en conflicto. Estas tres leyes recrean un territorio Aleph, que no solo es habitado, sino que habita a los personajes y, al hacerlo, desafía a los lectores para que asuman posiciones críticas respecto al proceso de resignificación del espacio y de creación de la memoria histórica.

## **La Ciudad de México desde el tercer espacio**

El concepto del tercer espacio de Soja se fundamenta en los postulados de Henri Lefebvre (1974), para quien el individuo, por el solo hecho de estar vivo, ocupa un espacio físico que lo hace un sujeto espacial, histórico y social: "There is no unspatialized social reality. There are no aspatial social processes. Even in the realm of pure abstraction, ideology, and representation, there is a pervasive and pertinent, if often hidden, spatial dimension" (Soja 1996, 46). Bajo este prisma que entiende el espacio como una construcción cultural —un producto social— la Ciudad de México-Aleph de la saga Casasola se observa a partir de la relación que se establece entre los personajes y el espacio literario, marcado por tensiones políticas, prácticas espaciales y conflictos propios de la vida en comunidad. Su caracterización se aprecia al indagar las tres dimensiones del espacio que Soja conceptualiza y distingue como el real, el imaginado y aquel que surge tras el encuentro de los dos primeros. Esta tercera dimensión del espacio está latente en la narración simultánea de la experiencia física y simbólica de los personajes, en la subjetividad y la objetividad que median en las prácticas sociales, pero también en "the abstract and the concrete, the real and the imagined, the knowable and the unimaginable, the repetitive and the differential, structure and agency, mind and body, consciousness and the unconscious, the disciplined and the transdisciplinary, everyday life and unending history" (Soja 1996, 57).

En *La octava plaga* (2011), la primera entrega de la saga, el autor crea la ilusión de que la Ciudad de México es una criatura monstruosa que se alimenta de la sustancia más íntima de los pobladores (miedos, sueños, deseos y ambiciones). El primer espacio es el real, entendido este como la perspectiva física, por consiguiente "mapeable", en la que sucede la trama: "the material understanding of space, the way in which individuals interact with that space and the methods through which that space is produced, constructed and reconstructed" (Meskell-Brocken 2020, 243). En esta obra el espacio es descrito por el Griego, quien contempla la ciudad por la ventanilla de un taxi y observa "calles atestadas de gente, edificios que se alzaban

con caprichosas geometrías” (*La octava plaga* 2011, 163). Pero Esquinca no se queda en la mera descripción de lo real, de las cosas materiales, sino que pone a sus personajes a reflexionar sobre lo que observan: “Quizás eso son las ciudades de hoy en día: psiquiátricos gigantescos donde vivimos la ilusión de la libertad y la cordura” (163), le dice el Griego a su amigo el detective Casasola.<sup>2</sup> Sus reflexiones introducen la perspectiva imaginada —el segundo espacio— de la que forman parte todas aquellas conceptualizaciones y abstracciones del espacio físico y de lo que en él se encuentra.

Cuando lo real y lo imaginario se cruzan en un mismo plano narrativo, surge la noción del tercer espacio, “the experience of life in the Firstspace mediated through Secondspace expectations” (Kandel 2017, 5). El Griego que, a lo largo de la serie, se caracteriza por juzgar, imaginar, meditar y, de esta manera, transformar la geografía urbana, le dice a Casasola en la segunda entrega: “Esta ciudad se gobierna con sus propias leyes. Somos el producto de un gran experimento”. El detective, queriendo oír las teorías conspirativas de su amigo, le pregunta: “¿Un experimento de quién?”. A lo que él contesta resignado: “Si lo supiera, ya lo habría publicado. Pero creo que nunca lo sabremos” (*Toda la sangre* 2013, 23). Su respuesta habla de una urbe animada: “fully lived space, a simultaneously real-and-imagined, actual-and-virtual, locus of structured individuality and collective experience and agency” (Soja 2000, 11).

La tridimensionalidad del espacio representado crea patrones que universalizan la interacción entre los personajes y el entorno; la primera ley que gobierna el universo Casasola es uno de ellos: los personajes no están dotados para comprender el lugar que habitan, por lo que experimentan el espacio de forma similar: “Todos los locos creen que sus disparates son reales y que son poseedores de la verdad”, dice el Griego en la primera entrega de la serie (*La octava plaga* (2011, 171), poniendo en evidencia sus limitaciones para comprender el espacio. “Pasa exactamente lo mismo con los cuerdos, no se te olvide”, lo tranquiliza Casasola (171). Algunas páginas después, el Griego —ahora recluido en un hospital psiquiátrico— le da la razón a su amigo: “Todos estamos en el mismo manicomio, los de dentro y los de afuera. Tan sólo nos divide un muro” (213).

Esta ley es responsable de que las prácticas espaciales tanto de locos como de cuerdos se vivan como una experiencia universal mediada por la frustración, la incertidumbre, la confusión y el miedo. A partir de sentimientos como aquellos, Esquinca desarrolla psicológicamente a sus personajes, caracterizando a la ciudad

---

<sup>2</sup> Casasola es un periodista de nota roja, un *flâneur* que vaga por las calles, la memoria y las entrañas de la capital mexicana.

como un tercer espacio, una “entidad que devora almas, demanda la sangre de los vivos y busca regresar a sus orígenes” (Torres 2019, 151). En el siguiente ejemplo, Casasola, al no poder racionalizar el espacio en que vive, hace de este una criatura monstruosa que atormenta:

Pero la verdad era que no podía escapar. Nadie puede escapar de esta ciudad, aunque se vaya de ella, se dijo. La llevaría consigo, le acecharía a la vuelta de la esquina, le perseguiría en sueños. Es imposible evadirse porque esta ciudad está construida de miedos. Los miedos de unos y otros, encimados como ladrillos que forman casas, callejones, edificios. Una urbe conformada con el material de las pesadillas, un sueño irracional y sofocante en el que estamos despiertos siempre. (183)

El desconocimiento del espacio alienta las fantasías de los personajes moldeando su experiencia física, histórica y social. En *La octava plaga*, por ejemplo, no solo se le atribuyen características monstruosas al espacio, sino que se muestra su poder para transformar en monstruos (metonímicamente) a los habitantes. Gran parte de la población ha adoptado atributos propios de insectos como caminar sobre el agua, comer caca o volver a la vida luego de haber sido declarados muertos. El personaje apodado “La Asesina de los Moteles” porque degüella a sus amantes durante el coito, es una mantis religiosa, y Olga, la exesposa de Casasola, una polilla obsesionada con la luz de las bombillas: “No es fácil aceptar que la mujer que amas se está convirtiendo en un insecto” (163), confiesa el detective.

Para el crítico Javier Hernández Quezada, estas criaturas evidencian el darwinismo sobre el que se fundamentan los procesos de convivencia ciudadana: “Esquina capitaliza el rechazo social que existe ante los insectos con el fin de darles voz . . . y se revela que, en el planeta, ante todo, sobreviven los más fuertes y numerosos y no aquellos que viven amparados por la inteligencia y la razón” (2014, 41). Desde la óptica del tercer espacio, estos insectos funcionan como una alegoría del “Otro”, de la minoría, del rechazado por ser diferente, o porque tampoco se le comprende como a la urbe que se habita.

## **Un espacio que marginaliza**

“La maravilla de la Ciudad de México era que todo tenía cabida a pesar de las diferencias: los indigentes cagando en la vía pública y los burócratas con la tripa satisfecha” (*Toda la sangre* 2013, 26). Todo se vale en aquella urbe, a fin de cuentas, a nadie le importan los problemas del Otro, del insecto, del pobre, de la minoría. El espacio visto como un agente que marginaliza es la segunda ley que gobierna el universo Casasola. El comportamiento de los individuos en sociedad refleja conductas

y prácticas culturales dominantes (Halbwachs 1992) que, de tanto repetirse, se convierten en leyes universales.

En *Toda la sangre*, la segunda entrega de la saga, Casasola trabaja en “un reportaje sobre los menesterosos que infestaban el centro de la ciudad” (2013, 22). Su propósito es capturar el sentir de una tribu urbana asentada en las calles de la comunidad George Romero, como se refiere a la zona que ocupan los indigentes objeto de su investigación. La llama así porque sus habitantes, en una abstracción propia del segundo espacio de Soja, le recuerdan a los muertos vivientes del cine clásico de zombis.<sup>3</sup>

La puesta en escena de la vida de los pordioseros revela prácticas espaciales que, si bien están socialmente aceptadas, son injustas. La marginalización es la más representativa de ellas y se aprecia en hacer del Otro, en este caso del pordiosero, un mero ornamento del paisaje urbano: “ahí están, son notorios, pero todo el mundo hace como si no existieran. El peatón común tiene una manera muy práctica de deshacerse de ellos: bastan unas monedas o invitarles un taco para que desaparezcan de su vista” (21).

Pero el que se ignore y demonice al diferente no significa que los indigentes no estén allí, compartiendo física e imaginariamente el espacio: “cagaban y cogían a plena luz del día y la gente se ofendía, como si nadie más llevara excrementos y deseo sexual en sus entrañas” (25). Así lo expresa Casasola, desafiando con su reportaje a aquella sociedad que percibe el mundo en términos binarios (ricos y pobres, buenos y malos, bellos y horripilantes). En un intento romantizado por comprender a los habitantes de la calle y devolverles algo de la humanidad que les ha sido negada, el detective/periodista se convierte en indigente y sufre en carne propia los procesos de exclusión y rechazo sistemático. Ya es prácticamente uno más de los residentes de la comunidad George Romero cuando aparecen tres corazones humanos en el Templo Mayor y tiene que hacer a un lado el reportaje para ocuparse de aquella noticia sensacionalista que disparará las ventas del semanario para el que trabaja.

Más que una situación paródica, el intento fallido del detective por visibilizar al Otro, por humanizarlo y comprender su situación, enseña el rol que juega el espacio como agente que marginaliza al diferente. Cuando opera la segunda ley de este universo ficcional, Casasola les da la espalda a los vagabundos por los que aboga y, como el resto de la población, termina invisibilizándolos para favorecer un modelo capitalista que promueve prácticas excluyentes. Para retratar dichas prácticas, Esquinca se vale de un lenguaje que afecta la experiencia lectora al transmitir el sentimiento de la

---

<sup>3</sup> George Romero, director, guionista y actor de cine estadounidense, famoso por sus películas de terror relacionadas con muertos vivientes.

otredad y sus manifestaciones sociales. De la forma en que está escrita *Carne de ataúd* (2016), la tercera entrega, dice el autor: “son giros sencillos, pero te hablan de un lenguaje que no es el de hoy. Tenía que sentirse, así como pretendo que en las calles se sienta el lodo, la suciedad, las cucarachas volando en torno a las farolas de gas, el lenguaje tenía que notarse añejo” (citado en Vargas 2016).

*Carne de ataúd* sucede a finales del siglo diecinueve y principios del veinte, por lo que Eugenio Casasola —abuelo del detective de las dos primeras novelas— es quien le sigue la pista al asesino de prostitutas conocido como el Chalequero. Una de las escenas que se destaca por la manera en que se narra la apropiación del espacio desde la perspectiva del Otro, sucede en una cantina. El narrador describe estos lugares, ideales para la socialización, de la siguiente manera: “Todas las mesas estaban ocupadas; también había numerosos parroquianos de pie que fumaban y bebían como si mañana fueran a ser fusilados. Los que no cabían se emborrachaban afuera, espectros que apenas se distinguían en la penumbra” (55).

En esta escena, el lenguaje es anacrónico pero efectivo, en cuanto transmite el sentimiento de desesperanza que embarga a los presentes. Para capturar el lenguaje de una cantina de la época y provocar este efecto, el autor usa sustantivos como: “parroquiano” para referirse a un cliente habitual; “espectro” para retratar a seres sin nombre ni esperanza, dispuestos a morir bebiendo y fumando; “penumbra” para aludir a la bruma oscura que envuelve a la ciudad y es respirada por seres espectrales que malviven en cualquier rincón de la ciudad, porque han sido desplazados de su propio espacio y condenados a no existir.

Como consecuencia de esta segunda ley, los capitalinos, en especial los poderosos, le niegan al Otro el derecho a existir, bien sea eliminándolo o restringiéndole la posibilidad de habitar libremente el espacio. La nota que le envía el general Mucio Martínez al presidente Porfirio Díaz ejemplifica lo primero, pues retrata la brutalidad de un gobierno autoritario que desaparece a todo el que se le opone o piensa diferente: “Hicimos a los contrarios veinte muertos, cuatro heridos, siete prisioneros, y les apresamos como ciento cincuenta rifles, unos setenta mil tiros, varias bombas de dinamita y varias actas y proclamas” (248). Y las prácticas espaciales del inspector de la policía Carlos Roumagnac —personaje basado en el pionero de la criminalística en América Latina— ejemplifican lo segundo, pues hablan de una sociedad que siente satisfacción “manteniendo alejado al populacho de los barrios céntricos donde vivían y paseaban los ciudadanos de primera categoría” (36). A través de calificativos como “ciudadanos de primera categoría”, Roumagnac le niega al Otro el derecho de experimentar el espacio público y afirma que: “los pobres eran el verdadero lastre que impedía que el país abrazara de lleno la modernidad y prosperidad impulsadas por el Señor Presidente” (36). Sus palabras trascienden la ficción y cuestionan a los lectores para que saquen sus propias conclusiones.

## **Un espacio infinito**

A lo largo de la saga se observa que la vida en comunidad está marcada por la constante disputa entre el hoy y el ayer, con todo lo que esto representa (el pasado indígena, el colonial, el republicano, la vida moderna, etc.). Esta es la tercera ley del universo Casasola, que afecta tanto a personajes como a lectores, produciendo aquella ilusión de totalidad que este trabajo denomina el efecto Aleph o tercer espacio: "the space where all places are capable of being seen from every angle, each standing clear; but also a secret and conjectured object, filled with illusions and allusions, a space that is common to all of us yet never able to be completely seen and understood, an 'unimaginable universe' " (Soja 1996, 56).

En *Toda la sangre*, Casasola investiga los crímenes de "el Asesino ritual", como los medios de comunicación bautizaron a un hombre/monstruo que se cree la reencarnación de un dios prehispánico. Para arrinconarlo, el detective emprende un viaje físico y astral por la capital de los mexicas que yace en el subsuelo de la metrópolis actual y de igual forma es representada como una criatura monstruosa que "aspira a renacer y por ello 'engulle' las edificaciones modernas y 'expulsa' los templos de los antiguos dioses" (Torres 2019, 152).

Casasola sabe poco del mundo prehispánico, de sus dioses, creencias y prácticas espaciales: "No entendía de qué manera aquel sitio podía relacionarse con el Asesino ritual y su representación de los relatos funestos" (232). Su desconocimiento no causa sorpresa, porque el sujeto posmoderno —señala Fredric Jameson— vive en un presente perpetuo tras haber trivializado su relación con la historia (1991). Tiene a su favor que la memoria es parte constitutiva de los lugares físicos y simbólicos (Nora 1989), por lo que las prácticas espaciales de los primeros pobladores de aquel territorio perviven en las catacumbas, túneles laberínticos, pirámides, imágenes y hasta piedras de sacrificio. Esto último explica que el detective, mientras recorre las ruinas (el primer espacio) y reflexione sobre ellas (segundo espacio), se transporte mental y espiritualmente a la gran Tenochtitlán (tercer espacio).

Tras navegar entre aquellas edificaciones, creencias y rituales precolombinos que ofrecen un testimonio de la Conquista y la Colonia, Casasola descubre las intenciones del hombre al que persigue, que sacrifica vidas humanas para que los dioses del pasado regresen a la tierra de la que alguna vez fueron expulsados: "Me ha sido dada la señal que estaba esperando. Muchas lunas y muchos soles aguardé en silencio, preparando mi espíritu y mi cuerpo. Toda paciencia tiene su recompensa" (239), dice el Asesino ritual en su diario. Estos escritos recuerdan los presentimientos de Moctezuma II, de quien se sabe que anticipó la llegada de los conquistadores: "Estos hombres eran blancos, barbados, algunos de ellos incluso rubios y de ojos azules.



Moctezuma suspiró. Había terminado el tiempo de la angustia. La profecía se había cumplido” (Fuentes 2018).

Pero Casasola no es el único personaje que se beneficia del poder evocador de los espacios físicos y simbólicos. Cuando el Brujo —cómplice del Asesino ritual— visita por primera vez los sótanos de la Catedral (la ciudad enterrada), se transporta al mundo antiguo, a sus creencias y prácticas espaciales, experimentando la ciudad de forma similar a como lo hizo el detective y aquellos que lo antecedieron. Su mirada sobre el territorio se amplía en el tercer espacio que fluye a través suyo, que lo habita y lo invita a habitarlo: “El lugar le impresionó: concentraba presencias antiguas y poderosas. Cerró los ojos y absorbió la energía que se desprendía de los vestigios. Escuchó las voces hechas de humo y tiempo, que le hablaron de una victoria cercana, y comprendió las fuerzas ocultas que el Rebelde había desatado. Sintió aún más respeto por él . . . y tuvo la certeza de que . . . los dioses primigenios retornarían” (253). En ese instante, la capital mexicana se revela ante sus ojos como una sumatoria de épocas, pasados, momentos y experiencias que, a pesar de estar en conflicto —tercera ley— se anudan en un espacio infinito: “El Brujo regresó a la superficie sabiéndose dueño del futuro” (254). El efecto Aleph que se produce enseña distintas situaciones de la Ciudad de México, que se sobreponen unas a otras amplificando la tercera ley del universo Casasola.

En *Inframundo* (2017), la cuarta entrega de la saga, la lucha entre el hoy y el ayer beneficia la representación de la capital mexicana como un Aleph. El argumento es el siguiente: la ciudad está a punto de hundirse debido al peso excesivo de algunos muertos que han decidido encarnar para luchar por su sobrevivencia, porque se niegan a ser olvidados. “Los Muertos Vivos desean apoderarse de tu mundo” (97), le dice a Casasola uno de los espíritus agremiados en el Consejo de Periodistas Muertos.

Si bien el conflicto entre el hoy y el ayer es notorio en los aspectos argumentativos, también lo es en los formales. En esta novela, Esquina no solo desarrolla la historia central, sino otras, temáticamente relacionadas, que avanzan en paralelo desde líneas temporales distintas. Cuando estas líneas narrativas se encuentran, se transforma para siempre la realidad ontológica del texto. Este es el caso de la crónica de viaje de un libro de adivinaciones que llega al presente, desde tiempos de la Conquista, pervirtiendo y desquiciando a todo el que lo posee. El autor de este grimorio es el nigromante Blas Botello, que estuvo al servicio de Hernán Cortés y murió en “La noche triste”.

La colisión entre esta línea narrativa y la historia central de la novela, produce una ilusión de tridimensionalidad que posibilita acceder a la experiencia de vida y a las prácticas espaciales de los pobladores de distintas épocas de la Ciudad de México. El efecto Aleph también se aprecia en *Inframundo* cuando Casasola encuentra un portal

para viajar al pasado —y confrontar el presente— en una librería de la calle Donceles. Marcela Vargas (2018) describe dicho portal como “el punto donde convergen en tiempo y espacio dos versiones de la capital mexicana: la del presente urbano y la de la Inquisición española”. Es una ventana a diferentes momentos de la ciudad y de su gente, que pone a disposición de personajes y lectores las perspectivas real e imaginada, de las que se infieren distintas problemáticas espaciales que iluminan la comprensión del texto.

La superposición de líneas narrativas es el principal recurso mediante el cual Esquinca confronta el presente y el pasado de la Ciudad de México. Asimismo, mediante este recurso invita al lector a revisar la realidad narrada desde diferentes ángulos y dimensiones (histórica, social y espacial): “postmodern writing challenges us because it requires its reader to be an active co-creator of meaning rather than a passive consumer” (Nicol 2009, xiv). Al fin de cuentas, dice Esquinca: “Cuando un narrador habla del pasado, o del futuro, lo que hacemos es hablar del tiempo actual pero desde un ángulo menos evidente” (citado en Vargas 2016). Su comentario señala el interés del autor de que sus lectores asuman posiciones críticas, porque la literatura no es una reproducción de la realidad, “but actualises new virtualities that had remained unformulated, and that then go on to *interact* with the real according to the hypertextual logic of interfaces... fiction detects possibilities buried in the folds of the real, knowing that these folds have not been temporised” (Westphal 2007, 171).

Los lectores pueden participar del proceso de asignación de sentido, por ejemplo, identificando algunas prácticas espaciales del ayer que se encuentran arraigadas en el hoy. La exclusión social es una de ellas, como se aprecia en el caso de los pordioseros de la comunidad George Romero (el presente), así como en la restricción que pesa sobre los pobres para movilizarse en los espacios públicos (el pasado). Prácticas espaciales como la exclusión social apelan a la experiencia y al conocimiento de los lectores, pues quién sino ellos conocen las cifras económicas y saben, por ejemplo, que el 80% de la riqueza en México está en manos del 10% de la población (OECD Development Centre 2019).

## **A modo de conclusión**

La representación de la Ciudad de México en el universo Casasola se fundamenta en la interacción de los personajes y el lugar que habitan. Desde la noción del tercer espacio de Edward W. Soja (1996) hemos identificado tres leyes que gobiernan el universo Casasola y que hacen de la Ciudad de México un lugar asimilable al Aleph borgiano. La primera de ellas afecta a los personajes, a quienes el espacio, cuyas dinámicas no entienden, se les revela como un organismo vivo, un monstruo que se alimenta de sus temores y los transforma. La segunda ley caracteriza a una urbe cuyas prácticas espaciales marginalizan al Otro, negándoles la posibilidad de

experimentar el espacio y, por consiguiente, de existir. La tercera ley concibe la ciudad como un repositorio de la memoria histórica. Habla de la lucha entre el presente y el pasado, latente en el poder de evocación de los espacios y en la superposición de líneas narrativas. Este último es uno de los recursos más importantes de que se sirve Esquinca para hacer de la Ciudad de México un tercer espacio: un lugar cuyo carácter tridimensional y totalizante revela prácticas históricas, sociales y espaciales que desafían a los lectores para que sean cocreadores de sentido.

---

**Rubén Varona** (Colombia, 1980) enseña lengua y literatura en Lycoming College, Pennsylvania. Tiene un doctorado en Literatura Hispana de Texas Tech University (2018) y una maestría en Creación Literaria de la Universidad de Texas en El Paso (2012). Es autor de las novelas *Espérame desnuda entre los alacranes* (2007), *El sastrer de las sombras* (2013), *La hora del cheesecake* (2015) y *La secta de los asesinos* (2016), esta última finalista del Premio Iberoamericano Planeta-Casa de América (2012). Su trabajo académico y creativo, que también incluye cuento y poesía, ha sido publicado en diversas antologías y revistas especializadas. Parte de su obra se encuentra traducida al inglés, alemán e italiano.

---

## Obras citadas

Aridjis, Homero

1993 *La leyenda de los soles*. México: Fondo de Cultura Económica.

Argüelles, Juan Domingo

1990 "Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policíaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad". *Tierra adentro* 49: 13–15.

Borges, Jorge Luis

1983 "El Aleph". *Narraciones*, 173–88. 3ª ed. Madrid: Cátedra.

Celorio, Gonzalo

2005 "México, ciudad de papel". 1997. En *México D.F. Lecturas para paseantes*, editado por Rubén Gallo, 39–58. Madrid: Turner.

Esquinca, Bernardo

(2011) 2017 *La octava plaga*. México: Almadía.

2013 *Toda la sangre*. México: Almadía.

2016 *Carne de ataúd*. México: Almadía.

2017 *Inframundo*. México: Almadía.

Fuentes, Carlos

1958 *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica.

2018 *El espejo enterrado*. México: Debolsillo.

Halbwachs, Maurice

1992 *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

Hernández Quezada, Javier

2014 "Rasgos y características de un postbestiario mexicano. Los casos de Ricardo Guzmán Wolfffer y Bernardo Esquinca". *Gamma* 25 (53): 31–46.

Jameson, Fredric

1991 *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

Kandel, Bhanu

2017 "Thirdspace: the Lived Experience". *Janapragyamanch Journal* 15: 1–8.

Lefebvre, Henri

1974 *The Production of Space*. Traducido por Donald Nicholson Smith. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.

Malpica, Antonio

2017 *Apocalipsis Island México*. Palma de Mallorca: Tebeos Dolmen Editorial.

Meskill-Brocken, Steph

2020 "First, second and third: Exploring Soja's Thirdspace theory in relation to everyday arts and culture for young people". En *Developing a Sense of Place: The Role of the Arts in Regenerating Communities*, editado por Tamara Ashley y Alexis Weedon, 240–254. London: UCL Press.

Nicol, Bran

2009 *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Nora, Pierre

1989 "Between memory and history: *Les Lieux de Memoire*". *Representations* 26: 7–25.

OECD Development Centre

2019 *Perspectivas económicas de América Latina 2019: Desarrollo en transición*. París: OECD Publishing. <https://doi.org/10.1787/g2g9ff1a-es>

Soja, Edward W.

1996 *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.

2000 *Postmetropolis*. Oxford: Basil Blackwell.

Taibo II, Paco Ignacio

2009 *No habrá final feliz: La serie completa de Héctor Belascoarán Shayne*. New York: Harper Collins e-books.

Torres, Tarik

2019 "La Ciudad de México y Torreón: signos del caos y la violencia a partir de la obra de Bernardo Esquinca y Carlos Velázquez". *Connotas. Revista de crítica y teoría literaria* 19: 143–161.

Vargas, Marcela

2016 Esquinca, Bernardo. "Un narrador de otro mundo". *Gatopardo*, 9 de julio. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/bernardo-esquinca-carne-de-ataud/>

2018 Esquinca, Bernardo. "La obsesión por los libros viejos". *Gatopardo*, 16 de abril. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/bernardo-esquinca-inframundo-libro>

Westphal, Bertrand

2011 *Geocriticism: Real and Fictional Spaces*. Traducido por Robert T. Tally, Jr. New York: Palgrave Macmillan.