

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA



**VOCES Y RELACIONES DIALÓGICAS EN LA
NARRATIVA DE ÁNGELES MASTRETTA**

TESIS DOCTORAL

YUAN TIAN

DIRECTORA

DRA. RAQUEL ARIAS CAREAGA

MADRID, 2020

Agradecimientos

En primer lugar, quería agradecer a la Dra. Raquel Arias Careaga por haberme permitido trabajar bajo su tutela. La realización de esta tesis doctoral no habría sido posible sin su orientación y paciencia que me ha prestado durante todo el proceso. Su sincera y atenta manera de acoger mis preguntas y dudas, así como las opiniones y comentarios valiosos que me ha dado, me permitió avanzar decididamente en la elaboración de esta investigación.

En segundo lugar, quería expresar mi gratitud a todos aquellos profesores e investigadores que, a lo largo de mis estudios, no solo en este trabajo sino también en etapas anteriores, me han inculcado la pasión por los estudios hispánicos y por la literatura, así como la importancia del esfuerzo personal y la voluntad inquebrantable y continuada en los trabajos académicos.

Me gustaría agradecer también a los bibliotecarios y personales de los centros de archivos (Biblioteca de Humanidades de la UAM, Biblioteca AECID, Biblioteca María Zambrano de la UCM, entre otros), que han prestado su ayuda para que pudiera tener acceso a los numerosos recursos académicos.

Por último, quería mostrar el más sincero agradecimiento a mis padres, Ying y Yuguang, por el amor, los apoyos y los recursos que me han ofrecido, y, lo más importante, por creer en mí en todo momento.

A mis amigos y compañeros más cercanos que me han animado durante los pasados cuatro años. Especialmente a Ruoyi que me ha inspirado mucho con sus ideas peculiares.

No habría podido llegar hasta aquí sin todos los apoyos que he recibido.

ÍNDICE GENERAL

Introducción.....	13
Parte I. Una aproximación a los estudios sobre la narrativa.....	27
1 Las corrientes teórico-literarias de la narrativa del siglo XX.....	27
1.1 La narratología	28
1.2 El Estructuralismo francés y el Formalismo ruso.....	30
1.3 Las corrientes sociológicas y psicoanalíticas	34
2 La narrativa y otros géneros narrativos	41
2.1 La narración.....	41
2.2 El texto narrativo, el cuento y la novela	44
2.3 Las memorias, el ensayo y la literatura testimonial.....	48
3 Los elementos del texto narrativo.....	52
3.1 Genette y el texto narrativo	52
3.2 Los elementos de la diégesis	54
3.3 Los elementos de las operaciones narrativas	56
3.3.1 El orden	57
3.3.2 La duración y la velocidad	58
3.3.3 La frecuencia	60
3.3.4 El modo	61
3.3.5 La voz.....	66
3.3.6 El narrador	74
4 Rasgos y manifestaciones del diálogo.....	76
4.1 El estudio del diálogo	77
4.1.1 ¿Qué es el diálogo?.....	77
4.1.2 El carácter social del diálogo.....	80
4.2 El diálogo en la narrativa.....	83
4.2.1 El diálogo literario.....	83
4.2.2 El diálogo explícito y el implícito	85
4.2.3 Las formas del diálogo explícito: el discurso directo y el indirecto	88
4.2.4 El monólogo como diálogo	91
4.3 Funciones literarias del diálogo explícito como técnica narrativa.....	93
5 Las relaciones dialógicas: más allá del significado	98
5.1 El dialogismo y la intertextualidad.....	98
5.1.1 Bajtín y la polifonía.....	98

5.1.2 El dialogismo y la relación dialógica	100
5.1.3 Kristeva y la intertextualidad.....	104
5.2 El diálogo implícito	107
5.2.1 La escritura: un proceso dialógico entre el autor, el texto y el personaje.....	107
5.2.2 La lectura: el diálogo entre el lector y el texto	109
5.2.3 La interpretación y la comunicación: el diálogo entre el autor y el lector.....	112
5.2.4 Los diálogos intertextuales: entre los textos y entre los autores.....	114
5.3 Las teorías y sus aplicaciones.....	118
Parte II. Voces y relaciones dialógicas en la narrativa de Ángeles Mastretta	121
6 Contexto histórico y datos biográficos	121
6.1 Algunas aproximaciones a la narrativa mexicana del siglo XX	122
6.1.1 Las obras sobre la Revolución Mexicana	122
6.1.2 El boom de la narrativa femenina en los ochenta	127
6.1.3 El dialogismo y la narrativa femenina	133
6.2 Ángeles Mastretta y su escritura.....	137
6.2.1 Vida, obras y éxitos literarios	137
6.2.2 Escribir es contar y conversar.....	140
6.2.3 La narrativa de Mastretta.....	146
6.2.4 Voces femeninas.....	152
6.3 ¿Por qué estas tres obras?	156
7 <i>Arráncame la vida</i> : una canción de la vida	161
7.1 Argumento y contextos.....	162
7.1.1 Trama principal	162
7.1.2 En torno a la novela revolucionaria y la literatura testimonial	164
7.1.3 El bolero: una canción de la vida.....	169
7.2 Personajes que rodean a la narradora	172
7.2.1 El general Andrés Ascencio: el eje central	172
7.2.2 Personajes secundarios	176
7.3 La subjetividad de la voz.....	181
7.3.1 Narrador-protagonista.....	181
7.3.2 Narración en primera persona	183
7.3.3 Perspectiva interna.....	184
7.4 Diálogos explícitos como técnica narrativa.....	187
7.4.1 El diálogo explícito y sus distintos modos	187
7.4.2 Diálogos que reproducen las escenas y promueven el desarrollo de la historia ...	192
7.4.3 Diálogos que retratan a los personajes	194

7.4.4 Monólogo interior: reflexión mental del narrador-protagonista.....	197
7.5 Hablar con el pasado: monólogo implícito.....	199
7.5.1 Desdoblamiento de la voz narrativa	199
7.5.2 El tiempo: momentos clave insertados en la historia	202
7.5.3 Orden, duración, velocidad y frecuencia	203
7.5.4 Monólogo implícito: diálogo entre “yo” la narradora y “yo” la protagonista	207
7.6 Diálogos implícitos: posibles diálogos entre autor y lector.....	208
7.6.1 ¿Con quién habla Catalina? Y ¿para quién construye el discurso?	209
7.6.2 La postura de Catalina: la voz de las mujeres mexicanas privilegiadas	210
7.6.3 La voz de la autora no equivale a la narradora	212
7.6.4 Posibles lectores: el lector cómplice.....	214
7.6.5 Un posible diálogo con <i>La muerte de Artemio Cruz</i>	217
8 <i>Mal de amores</i> : una novela sobre el amor y la historia	220
8.1 Una relectura de la historia desde la mirada femenina	221
8.1.1 Trama principal	221
8.1.2 El individuo y la familia: miniatura de una nación	223
8.1.3 El mal de amores, incurable pero utópico, como el mal de la revolución.....	228
8.2 Los personajes principales.....	234
8.2.1 Emilia Sauri, una figura más progresista que Catalina Guzmán	234
8.2.2 Una familia liberal: los padres y la tía Milagros	239
8.2.3 Los dos hombres: un paralelo de <i>Arráncame la vida</i>	243
8.3 La objetividad de la voz en la narración en tercera persona.....	245
8.3.1 El narrador-omnisciente y la perspectiva de focalización cero	246
8.3.2 La objetividad de la voz	249
8.4 El diálogo explícito en la narración en tercera persona	252
8.4.1 Los distintos modos del diálogo directo	252
8.4.2 El diálogo indirecto y el monólogo	255
8.4.3 Comunicar a través de cartas: una variación del diálogo explícito	257
8.5 El diálogo implícito y las múltiples voces.....	260
8.5.1 La relación dialógica del narrador-lector y del autor-lector	260
8.5.2 La escritura ficticia: un diálogo interior del autor con los recuerdos reales	262
8.5.3 La <i>matrioska</i> y la voz de la <i>Otredad</i>	265
8.5.4 La voz neutra: reflexiones sobre la Revolución	270
9 <i>Mujeres de ojos grandes</i> : un espíritu que continúa	277
9.1 De la tía Milagros a las treinta y siete tías.....	278
9.1.1 Una galería femenina.....	278

9.1.2 El narrador y las tías	281
9.1.3 Los “ojos grandes” que no solo contribuyen a la hermosura.....	284
9.2 Narrador-observador en tercera persona.....	287
9.2.1 El modo narrativo y los múltiples niveles	287
9.2.2 Narrador-observador.....	291
9.2.3 Perspectiva mixta: el tono objetivo y la intervención subjetiva del narrador	294
9.2.4 El tiempo en la narración en tercera persona.....	296
9.3 Los diálogos en lo múltiples niveles narrativos.....	300
9.3.1 El diálogo entre personajes: estilo directo e indirecto	300
9.3.2 El diálogo consigo mismo: exclamaciones e interrogaciones	302
9.3.3 El diálogo entre distintos niveles de narradores y oyentes	304
9.4 La voz como respuesta	306
9.4.1 El traslado del lector: de las amigas a los lectores impredecibles	306
9.4.2 El cuerpo femenino.....	309
9.4.3 La solterona y las desaforadas	312
9.4.4 El valor tradicional, el desequilibrio y los roles inversos	315
9.4.5 El estilo humorístico y el final feliz como respuesta.....	323
9.5 La escritura como diálogo: Mastretta y sus textos intertextuales	326
9.5.1 La continuación de la escritura	326
9.5.2 Carlos Mastretta y la figura paterna	330
9.5.3 Las tías en <i>Puerto Libre</i>	333
9.5.4 <i>Ninguna eternidad como la mía</i> , otra de las mujeres de ojos grandes.....	336
Conclusiones: los diálogos y sus manifestaciones a través de las voces	341
Bibliografía.....	350

Doctorado en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento

Título: Voces y relaciones dialógicas en la narrativa de Ángeles Mastretta

Doctoranda: Yuan Tian

Directora: Dra. Raquel Arias Careaga

Resumen

Esta tesis doctoral tiene como objetivo el estudio de las relaciones dialógicas y sus manifestaciones a través de las múltiples voces en las obras narrativas de la escritora mexicana Ángeles Mastretta, conocida por exponer apelaciones personales y reflexiones sobre la sociedad mexicana moderna a través de sus personajes femeninos fuertes y peculiares. Con el fin de ofrecer una contribución al conocimiento académico, se realizó la investigación desde una perspectiva nueva y original, combinando las obras de la escritora con las teorías de la narratología y del dialogismo, una línea interesante pero relativamente poco frecuentada en los acercamientos a esta autora.

En concreto, se han empleado los fundamentos teóricos narratológicos (principalmente de Gérard Genette) como marco teórico. El propósito de estas teorías supone una indagación a los elementos que constituyen los diálogos en el texto, la cual conduce a las preguntas de investigación planteadas en este trabajo: en las historias, ¿quién está hablando?, ¿con quién está hablando?, ¿qué quiere decir? y ¿para qué habla? Mientras tanto, el análisis de las relaciones dialógicas también se ha centrado en las voces escondidas detrás de las letras, es decir, ¿a quién o quiénes representan los personajes femeninos? y ¿qué quiere expresar la autora a través de estas voces femeninas? Para la consecución de eso, se han empleado las teorías tales como el dialogismo de Mijaíl Bajtín y la intertextualidad de Julia Kristeva, así como las críticas literarias marxistas y psicoanalíticas.

A lo largo de esta tesis se ha presentado una aproximación al uso del diálogo en las tres obras narrativas más representativas de Mastretta: *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*. Se han resumido los distintos tipos de diálogos aparecidos en cada libro con base en las teorías relevantes. Se han analizado primero los diálogos explícitos entre los personajes y entre el narrador y sus oyentes, averiguando las formas de representación y las características del diálogo en diferentes situaciones narrativas. Luego, partiendo de los personajes, se ha centrado en las voces narrativas, sobre todo las femeninas, que reflejan e implican en buena medida las

circunstancias socio-culturales. Y de allí, se ha realizado una exploración de los diálogos implícitos entre autor y lector, examinando las intenciones de la autora y los posibles lectores. Además, se han investigado unas relaciones dialógicas implícitas que destacan en los textos de Mastretta, tales como el diálogo entre distintos textos, entre la autora consigo misma en la creación novelística, entre la autora con otros autores y entre diferentes lectores. Todo eso, por un lado, ha contribuido a comprender a la autora desde un nuevo ángulo; y por el otro, se ha convertido en un proceso pragmático de verificar la relación teoría-práctica, lo cual también ha ofrecido ideas y materiales para el estudio de otras narrativas femeninas en la literatura mexicana e hispánica.

Palabras clave: narrativa mexicana, Ángeles Mastretta, voces femeninas, dialogismo y relaciones dialógicas, intertextualidad.

Abstract

This doctoral thesis aims to study the dialogical relationships and their manifestations through the multiple voices in the narrative works of Mexican writer Ángeles Mastretta, who's known for exposing personal appeals and reflections on modern Mexican society through her strong and peculiar female characters. To offer a contribution to the academic knowledge, this research was conducted from a new and original perspective, combining Mastretta's works with the theories of the narratology and the dialogism, an interesting but relatively unpopular research line.

To be specific, this research used the theoretical foundations of the narratology (mainly the theories of Gérard Genette) as the theoretical framework. The purpose of these theories supposes an investigation into the elements that constitute the dialogues in the text, which leads to the research questions proposed in this work: in the stories, who is speaking? To whom is he talking? What does he want to say? And, why does he speak? Meanwhile, the analysis of dialogical relationships has also focused on the voices hidden behind the text, that is, which one or which group do the female characters represent? And, what does the author want to express through these female voices? To achieve this, the research applied theories such as Mikhail Bakhtin's dialogism and Julia Kristeva's intertextuality, as well as the Marxist and psychoanalytic literary criticisms.

This thesis has presented an approach to the use of dialogue in the three most representative narrative works of Mastretta: *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*. Based on the relevant theories, the research has summarized the different types of dialogues that appear in each book. It analyzed first the explicit dialogues between the characters and between the narrator and the listeners, studying the forms of representation and the characteristics of the dialogue in different narrative situations. Then, the focus turned from the characters to the narrative voices, especially the female voices, which reflect and imply largely the social and cultural circumstances. And from there, the research carried out an exploration of the implicit dialogues between author and reader, examining the author's intentions and figuring the possible readers. In addition, this work has also studied other implicit dialogical relationships that draw attention in Mastretta's books, such as the dialogue between different texts, between the author with herself in the novelistic creation, between the author with other authors, and between different readers. All of this, on one hand, has contributed to interpret the author from a new perspective; and on the other hand, turned out to be a pragmatic process of verifying the theory-practice relationship, which has offered certain ideas and materials for the study of other female narratives in Mexican and Hispanic literature.

Keywords: Mexican narrative, Ángeles Mastretta, female voices, dialogism and dialogical relationships, intertextuality.

Introducción

El presente trabajo se puede considerar una profundización de mi investigación sobre los elementos narrativos de las obras de Mastretta, en concreto, del trabajo de Fin de Máster realizado en la Universidad Autónoma de Madrid en 2016, titulado «Nivel, perspectiva, persona y tiempo. Voces narrativas en *Arráncame la vida* y *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta». El trabajo de analizar las voces en el texto narrativo me despertó el interés por las teorías narratológicas y las críticas literarias modernas, que tienen una amplia gama y de las que se encuentran huellas por todas partes, así como el interés por las relaciones entre la literatura y sus contextos socio-culturales, ya que las dos obras de Mastretta mencionadas se encuentran en un contexto histórico específico (en concreto, las épocas relacionadas con la Revolución Mexicana).

Sin embargo, la motivación principal de este trabajo se debe a las imperfecciones de aquella investigación, que no ha podido entrar con profundidad en las teorías del diálogo en la narrativa, sobre todo, las del dialogismo y la intertextualidad. De hecho, la curiosidad por emplear las ideas de los grandes teóricos (entre ellos Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva) en analizar las obras de Mastretta se ha convertido en el motor que me empujó a continuar esta línea de investigación.

Ante todo, ¿por qué Ángeles Mastretta? Aunque la escritora mexicana tiene cierta fama y popularidad en el mundo literario hispanoamericano (también en otros mercados occidentales como el alemán y el estadounidense) por los premios literarios ganados y los éxitos comerciales de sus libros, es casi totalmente desconocida para los lectores asiáticos. En mi tierra natal, China, por ejemplo, al hablar de la literatura mexicana, los lectores pueden mencionar sin vacilar a Paz, Rulfo, Fuentes ..., pero en cuanto a Mastretta, en la mayoría de los casos, no les suena este nombre. Se han traducido e introducido en China varios libros suyos¹, pero no han sido muy leídos.

En la narrativa de Mastretta, aparte de las temáticas femeninas, –tal vez la impresión más conocida que deja a su lector y el mundo crítico–, otro elemento que ocupa mucho espacio es la Revolución Mexicana, –un tema que siempre me ha

¹ La primera obra suya que ha sido traducida al chino es *Mujeres de ojos grandes*, en 2003. No fue hasta 2010 cuando fueron introducidas las dos novelas más conocidas, *Arráncame la vida* y *Mal de amores*, debido, en buena medida, a que la película homónima estrenada en 2008, basada en la primera novela de la autora, fue elegida para representar a México en la edición 2009 de los premios Óscar, en la categoría *Mejor Película en Lengua Extranjera*.

interesado—. Por lo tanto, cuando tuve que elegir un tema para el TFM, decidí realizar un análisis de las obras de esta escritora mexicana. Al leer sus novelas y cuentos, me di cuenta de que en sus obras llama mucho la atención la gran cantidad de diálogos, así como las diversas voces de personajes femeninos, sobre todo en *Mujeres de ojos grandes* que cuenta con múltiples niveles de narradores. Al mismo tiempo, cuando estaba estudiando las teorías narrativas, me despertó el interés por el dialogismo y la intertextualidad. Pero debido al espacio del TFM y las limitaciones de mis conocimientos en aquel entonces, no he podido profundizar más en este aspecto y lo dejé para futuras investigaciones. Ahora en este trabajo llega la oportunidad de seguir esta línea de investigación y ampliarla aún más.

Al ser una de las escritoras latinoamericanas más conocidas en las últimas dos décadas del siglo pasado, Mastretta ha llamado mucho la atención de los críticos literarios. Hasta ahora, hay muchas críticas y estudios sobre sus obras, principalmente las narrativas. Sin embargo, la mayoría de dichos estudios se concentran más en algún libro (sobre todo *Arráncame la vida*, que se considera su obra más famosa) o algún aspecto concreto (por ejemplo, la postura de las mujeres, la perspectiva femenina, el relato fragmentado, entre otros). Es cierto que existen estudios que ponen el foco en las voces femeninas que se encuentran en su escritura, pero el tema del diálogo y las vinculaciones internas de sus obras, que me parece un aspecto muy interesante y vale la pena analizar, ha sido un tema relativamente carente de interés para los críticos. Así que decidí hacer un análisis general de las relaciones dialógicas en la escritura de Mastretta, basándome en sus tres obras narrativas más representativas (*Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*) y en las teorías narratológicas y literarias básicas como las de Genette, Bajtín y Kristeva. Y más aún, eso se puede considerar como una interpretación de las obras de la escritora desde otra perspectiva, que, de acuerdo con las teorías literarias, también sería un proceso pragmático de verificar la relación teoría-práctica.

Presentación del tema

La combinación de Mastretta con aquellos grandes teóricos, específicamente con Bajtín, tal vez sería rara y poco común, pero se presentaba como un camino interesante. Una indagación a este respecto podría ayudar a comprender a la autora desde un nuevo ángulo; sus obras narrativas, que muestran el mundo de las mujeres y la sociedad

mexicana bajo determinado contexto histórico, servirían como testimonios para el estudio socio-histórico del México revolucionario y posrevolucionario; además, esta investigación también podría ofrecer ideas y materiales para el estudio de otras narrativas femeninas en la literatura mexicana e hispánica.

En realidad, el tema del diálogo ha trazado su tradición a lo largo de la historia, cuya huella se puede encontrar en todas las áreas de la ciencia humana. Ha sido siempre uno de los temas populares en los estudios y planteamientos críticos filosóficos, científicos y literarios porque es un acto específico del uso del lenguaje en la comunicación entre personas, con lo cual se construye la base de las relaciones sociales. Mijaíl Bajtín (1989), por ejemplo, enfatiza el diálogo como la forma esencial de la novela, es decir, se puede entender que el texto narrativo está basado en una pluralidad de voces internas, las cuales sirven como los elementos constructivos esenciales. El diálogo, en efecto, consiste en una de las formas de expresión más utilizadas del lenguaje, que sirve como una técnica de escritura bastante rutinaria y eficiente para dramatizar la narración y hacer avanzar la trama. Además, se utiliza como una forma de renovar la narrativa. Benito Pérez Galdós inaugura una nueva modalidad narrativa con varias obras construidas solo a base de las palabras de los personajes; también se observa esta utilización del diálogo como total estructura novelesca en muchas otras obras modernas, por ejemplo, *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig.

En concreto, en esta tesis se presenta una aproximación al uso del diálogo en las obras narrativas de Mastretta, con el fin de averiguar los distintos tipos de dicho acto comunicativo y sus respectivas formas y características. Con base en las teorías narratológicas y las críticas literarias relevantes, examinamos los sujetos y el cuerpo del diálogo, ya que, literalmente, el diálogo se refiere a las interacciones comunicativas que presenta en forma directa o indirecta en los textos, sean entre los personajes o entre los sujetos invisibles, tales como el narrador, el autor y el lector. En palabras sencillas, el tema principal se puede reducir a las siguientes preguntas: ¿Quién está hablando?, ¿con quién está hablando?, ¿qué quiere decir? y ¿para qué habla?

Por otro lado, debido a sus características comunicativas y sociales, a partir del marco formal y textual del diálogo se abren vastas perspectivas al análisis y nuevas maneras de interpretar los discursos literarios. En consecuencia, surge otro tema para los estudios: las relaciones dialógicas en la narrativa. A este respecto, lo que intenta explorar esta tesis son las relaciones implícitas en los procesos tanto de la escritura como de la lectura, basándose principalmente en las nociones de dialogismo y la

intertextualidad. Al mismo tiempo, tal como será visto posteriormente, la narrativa de Mastretta pone mucho énfasis en las voces femeninas como medio para relatar las historias de mujeres que viven bajo ciertos contextos históricos. Por lo tanto, en esta investigación se examinan específicamente las voces escondidas detrás de las letras y las intenciones de la autora a través de su escritura.

De hecho, las voces en la narrativa, que juegan un papel clave en las relaciones dialógicas implícitas, también son temas populares en los estudios literarios a lo largo del tiempo. En medio de todo ello, las voces femeninas y la escritura femenina siempre ocupan cierto espacio (aunque suelen ser ignoradas por el canon y la corriente hegemónica principal). En la literatura latinoamericana, en concreto, con el desarrollo de los pensamientos feministas en la segunda mitad del siglo pasado, se discuten cada día más estas voces que antes no son tomadas en cuenta. Aparecen numerosos estudios sobre la narrativa femenina y la voz femenina, basados en distintos criterios teóricos. No es nuevo combinar el análisis de la voz narrativa con las teorías del dialogismo. Por ejemplo, la investigadora María Teresa Medeiros-Lichem (2006) ha contribuido con un estudio sobre la voz femenina en la narrativa femenina latinoamericana con un marco teórico basado en las teorías sobre el lenguaje y el enfoque dialógico de Bajtín. Esta voz, de hecho, se convierte en una forma de dialogar con la realidad, tal y como propone la crítica feminista Giulia Colaizzi (2007).

Aparte de las voces que se encuentran en la narración, también destaca la actitud de los autores en la escritura. Como apunta la propia Mastretta en una entrevista:

Quiero ver si puedo contar una historia distinta aunque uno siempre cuente la misma historia porque es verdad esa teoría de que un escritor siempre está contando las mismas cosas. Las va contando de diferentes maneras. Pues, ¿qué cuenta un escritor? Cuenta lo que le duele, lo que le emociona, lo que le aflige, lo que le alegra. Eso es lo que cuenta. No puedes contar más que eso [. . .] Las realidades que imagino están emparentadas con la mía y son limitadas pero ¿qué voy a contar ahora? (Lavery, 2001a: 339).

En este sentido, la presente investigación, basada en lo planteado antes, se puede desarrollar y avanzar aún más con las siguientes preguntas: ¿A quién o quiénes representan los personajes femeninos? y ¿qué quiere expresar la autora a través de estas voces femeninas? De modo que este trabajo ya no se limita a los análisis lingüísticos y semánticos de los textos, sino que conduce al análisis de los elementos contextuales (históricos, sociales, culturales, entre otros). Y eso, en consecuencia, requiere ampliar

el marco teórico e involucrar las teorías socio-culturales, por ejemplo, las críticas literarias marxistas, las psicoanalíticas, las feministas, entre otras.

Objetivos, estructura y propósitos

Una vez examinado el tema principal, hace falta averiguar los elementos básicos y los límites para organizar el análisis. De acuerdo con lo presentado en el último apartado, esta investigación se puede desarrollar desde dos niveles: el primero se basa en el texto mismo, analizando los diálogos explícitos, tales como los diálogos directos e indirectos entre los personajes de las historias, o las comunicaciones dialogadas entre el narrador y sus oyentes, entre otros; el otro se ocupa de los diálogos no textuales, es decir, las relaciones dialógicas implícitas, ocultas detrás del texto, en concreto, los diálogos invisibles entre el autor y el lector, entre el autor y el texto, y entre los textos mismos. Este segundo nivel también tiene conexión ineludible con los personajes ficticios del texto narrativo ya que uno de los objetos de estudio específicos de este trabajo es indagar las intenciones, apelaciones y reflexiones de la propia autora expresados a través de sus personajes. Para ello, se remonta al proceso de la escritura, lo cual nos lleva a las teorías con respecto a los factores de influencia externa en la creación literaria.

Antes de entrar en estos dos niveles, también es necesario hacer un breve recorrido por las teorías literarias y narratológicas con el fin de examinar las funciones de los elementos narrativos, específicamente, los sujetos y el significado de los discursos, por un lado; y, por el otro, clarificar los conceptos y términos que se van a aplicar en los análisis posteriores. De modo que, esta tesis queda estructurada en dos partes, y cada una está compuesta por varios capítulos y subcapítulos.

La primera parte corresponde al marco teórico, lo cual nos permite encontrar soportes para las preguntas planteadas que guían esta investigación. Los conceptos clave que podrían servir para la investigación y aplicarse en los análisis posteriores incluyen, pero no se limitan a, los siguientes ámbitos y criterios: la narratología y los elementos narrativos, el dialogismo y la intertextualidad, la crítica literaria marxista y la crítica psicoanalítica, la crítica literaria feminista, entre otros.

Las nociones principales sobre el diálogo que dirigen esta investigación, el dialogismo y la intertextualidad, de hecho, están parcialmente arraigadas en las teorías narratológicas, cuya base se puede remontar al Formalismo y el Estructuralismo. Por lo

tanto, la parte teórica se abre con una aproximación a los estudios sobre la narrativa, en que se incluye un breve recorrido por la narratología, desde su origen hasta las distintas corrientes y derivaciones en el siglo XX. Tras una breve referencia al Estructuralismo francés y el Formalismo ruso, se revisarán algunas corrientes sociológicas y psicoanalíticas, entre ellas, la crítica literaria marxista y la crítica psicoanalítica, así como las críticas literarias feministas y de género. Todo ello ayudará en la comprensión y el análisis de las obras narrativas concretas, dado que nos proporciona unas metodologías básicas para la investigación. Además, aunque cada escuela o corriente crítica tiene sus propias ideas y disciplinas, siempre se puede encontrar cierta conexión o integración que nos permite avanzar la investigación desde puntos de vista distintos, pero no contradictorios.

Tras ello, en el segundo capítulo, se revisarán unos conceptos clave: la narración y el texto narrativo, dado que el corpus de las obras de Mastretta escogidas para esta investigación pertenece a la llamada narrativa. Un conocimiento básico sobre este género contribuirá al análisis de los elementos detallados. Además, cabe destacar que la narración en la escritura, siendo un acto comunicativo y una forma de presentar un hecho, no es algo exclusivo de la narrativa, se utiliza también en otros géneros literarios como las memorias y el ensayo. Como se indicará posteriormente, Mastretta también ha publicado obras que pertenecen a estos géneros y serán utilizadas como referencia en los análisis.

Otro género que se va a mencionar es la literatura testimonial. Por un lado, tiene estructura narrativa y logra establecer cierto vínculo entre la realidad, la memoria y la literatura. Por otro lado, debido a la configuración de los personajes y el contexto histórico de la obra de Mastretta (en concreto, *Arráncame la vida*), se discute en algunos casos junto con la novela testimonio. Por lo tanto, se revisarán también las características básicas de este género para investigar sus vinculaciones con la obra de Mastretta.

El capítulo tres se dedicará a abordar los distintos elementos que constituyen un texto narrativo, basándose en los criterios de división de Genette, el teórico imprescindible en el ámbito de las teorías narrativas. Dado que la narrativa puede considerarse como un medio de comunicación, si intentásemos investigar cómo se llevan a cabo los diálogos en los textos, sean explícitos o implícitos, es necesario tener unos conocimientos básicos de sus elementos fundamentales, que se pueden clasificar en dos grupos: los de la diégesis o la historia (acontecimientos, personajes, tiempo y

espacio) y los de las operaciones narrativas (relato, narración, códigos narrativos y representativos, entre otros). Eso ayudará a identificar las voces y niveles que constituyen los distintos diálogos y relaciones dialógicas.

Para poder cumplir con los propósitos arriba planteados, el siguiente capítulo se abre con un recorrido general por los estudios del diálogo en la narrativa y el carácter social con que se realiza la comunicación. Luego se revisará la clasificación de los dos tipos de diálogo que seguimos en este trabajo: el diálogo explícito y el diálogo implícito. Más adelante se examinarán las distintas formas del diálogo explícito y sus funciones literarias como una estrategia narrativa, lo cual nos facilita el análisis de los diálogos concretos en la segunda parte de la investigación.

En cuanto al diálogo implícito, o, mejor dicho, las relaciones dialógicas implícitas, se examinarán en el capítulo cinco. Esta parte se basará principalmente en las teorías del dialogismo de Bajtín y la intertextualidad de Kristeva. El primero muestra las formas en las que distintos sujetos establecen relaciones en un texto, mientras el segundo permite comprender el modo en que los textos se vinculan e influyen entre sí. Eso ayudará a revelar la comunicación entre sujetos como el autor, el texto y el lector, y a hacer claras las distintas relaciones dialógicas entre ellos, que, a diferencia de los diálogos explícitos, implican conceptos más abstractos. Mientras tanto, son imprescindibles las críticas psicoanalíticas y sociológicas, con las que podemos examinar la voz interna que parte de la conciencia y la voz de grupos determinados, ambas afectadas por las influencias externas.

Una vez examinado el marco teórico de la investigación, entraremos en el análisis de obras concretas, –el corpus de este trabajo–, en que se emplearán las teorías y bases metodológicas mencionadas. La segunda parte de la tesis se abre con un breve recorrido por algunos aspectos y temas destacados de la narrativa mexicana del siglo XX. En concreto, se va a concentrar en dos aspectos principalmente: la literatura sobre la Revolución Mexicana –la época eje de las historias que vamos a analizar–; y la narrativa femenina en los años ochenta –el llamado boom femenino en que se incluye Mastretta–. De esta forma, se profundizará en la comprensión del contexto histórico y literario en que se encuentran la autora y sus obras. Posteriormente se hará una revisión de los datos biográficos, analizando algunas características de su escritura en general y resumiendo los elementos clave y comunes que se pueden encontrar en su narrativa. Todo eso ayudará a conocer a la autora de cerca antes de entrar en profundidad en sus obras. En cuanto a la selección de las novelas, esta investigación analizará tres libros

de Mastretta: *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*, pero la autora también ha publicado otras obras narrativas. Por lo tanto, en la última parte de este capítulo, se explicará la razón por la cual elegimos estos tres en vez de los demás libros.

El resto del trabajo, –dedicado a los análisis detallados–, cuenta con tres capítulos. Cada uno corresponde a un libro concreto de los elegidos en esta investigación, con el fin de examinar todo tipo de diálogos de manera exhaustiva. De hecho, las obras narrativas de Mastretta presentan ciertos puntos en común, pero también rasgos peculiares, lo cual nos permite abordar las preguntas antes planteadas desde distintos puntos de partida.

Por una parte, dado que los tres libros elegidos no varían mucho en rasgos como los temas principales, la configuración de los protagonistas y el estilo narrativo, se abrirá cada uno de los análisis con una estructura parecida: después de un breve recorrido por el argumento, el contexto y los protagonistas, se centrará especialmente en la identificación del narrador y su posición en la historia (es decir, la relación entre el narrador y los personajes centrales), así como la interacción entre el (la) protagonista y la gente que le rodea. Tal y como propone Bajtín (1986: 98), el personaje es el portador del discurso con quien el autor dialoga a través de la narración, por lo tanto, el análisis de los personajes será necesario en el estudio de la voz narrativa y las relaciones dialógicas. De aquí se puede focalizar en los diálogos explícitos, analizando los distintos modos y sus funciones como una técnica narrativa habitual en la escritura de Mastretta.

Por otra parte, como los narradores, que, de acuerdo con lo explicado en la parte teórica, determinan la voz, la persona, la perspectiva y el nivel narrativo, se sitúan en diferentes posiciones en su respectiva historia, los tres libros presentan diferencias notables. De modo que el análisis en cada capítulo, aparte de los entrelazamientos y comparaciones entre los puntos en común, pondrá énfasis en diferentes aspectos que llaman la atención. Eso no significa que tal aspecto solo aparezca en este libro, –ya que Mastretta tiene un estilo de escritura relativamente fijo y suele utilizar técnicas básicas y comunes–, sino que es más destacado o más habitual en este libro que en otros.

En cuanto a las relaciones dialógicas implícitas, de acuerdo con lo señalado antes, destacan la voz femenina y la voz de la propia autora. Las obras de Mastretta se caracterizan por una gran multiplicidad de figuras femeninas, quienes ocupan la parte dominante de la trama, pero que permanecen en los márgenes de la historia oficial. De

aquí encontraremos temas que muestran los problemas comunes entre las mujeres mexicanas, que no solo existen en la época en que viven los personajes ficticios, sino que también preocupan a las mujeres hoy en día: el desequilibrio entre géneros, los problemas familiares y matrimoniales debido a dicho desequilibrio, las imágenes estereotipadas y los papeles que les asigna la sociedad patriarcal, los conflictos entre pensamientos progresistas y las ideas tradicionales, entre otros. Una revisión de los personajes femeninos de Mastretta, –en qué época se ubican sus historias, a qué clase social pertenecen y, sobre todo, en qué postura se ubican en las relaciones sociales–, servirá como mecanismo para indagar las intenciones de la autora. Para ello, se siguen las metodologías de las críticas sociológicas y marxistas, combinando el análisis textual con los elementos contextuales.

Por último, cabe destacar que, aunque en este trabajo solo elegimos tres de las obras de Mastretta como foco de análisis, eso no significa que ignoremos sus demás libros. Por el contrario, los tomaremos como referencia de vez en cuando. Sobre todo en el capítulo nueve en que se analizará *Mujeres de ojos grandes*, haremos también una breve comparación entre este libro y las demás dos obras narrativas de la autora, *Ninguna eternidad como la mía* y *Maridos*, dado que ellos comparten muchos aspectos en común que se hacen ecos entre sí, lo cual, justamente, constituye uno de los objetos específicos de esta investigación: las relaciones intertextuales de la escritura de Mastretta. De todos modos, esperamos poder formular un nuevo método para leer y comprender la narrativa de Mastretta, así como las obras de las demás escritoras latinoamericanas.

Metodología

Una vez elegido el tema y aclarados los propósitos y límites de esta tesis, hemos seguido el siguiente proceso de investigación:

- 1) La lectura de las obras y las biografías de Ángeles Mastretta

Ante todo, para comenzar la investigación, es fundamental la lectura de las obras de Mastretta, no solo las que han sido elegidas como el foco de la investigación – *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores* –, sino también sus demás obras, entre ellas, libros de relatos y cuentos: *Ninguna eternidad como la mía* y *Maridos*; y libros de ensayos y memorias: *Puerto libre*, *El mundo iluminado*, *El cielo de los leones*, *La emoción de las cosas*, *El viento de las horas*.

Basado en la lectura de estas obras, se ha trazado el borrador preliminar del análisis concreto del corpus de la investigación. A medida que avanzaba la lectura de la bibliografía básica, recopilamos materiales necesarios para la investigación, tales como los elementos narrativos en cada libro elegido, las figuras femeninas peculiares en las historias, las vinculaciones o puntos en común que se encuentran en distintos libros, entre otros.

En segundo lugar, la lectura de las biografías de la autora nos ha permitido profundizar en el conocimiento sobre su vida, desde las experiencias personales, el entorno de crecimiento hasta las formaciones educativas. Eso ha contribuido a encontrar los vínculos entre la trayectoria vital y la creación literaria. Para lograr esto, aparte de los ensayos y memorias de la propia autora que graban los pedazos y las anécdotas de la vida, también se han consultado documentos como las entrevistas realizadas con la autora.

2) La lectura de los textos y artículos de entrevistas

A lo largo de los años, Mastretta ha sido entrevistada en decenas de ocasiones. Aparte de descubrir la vida personal, las entrevistas, adicionalmente, abordan los puntos de vista de la autora sobre temas no personales. En muchos casos, ha sido preguntada acerca de temas profesionales como la escritura, el género y la literatura, el feminismo, entre otros. Entre las múltiples entrevistas publicadas, se han citado en esta tesis varias en que se exponen las ideas de la autora con respecto a los temas relevantes para la investigación, entre ellos, «Las mujeres somos especialistas en fantasear» en *Entrevistas: diez escritoras mexicanas desde bastidores* (1992), de Erna Pfeiffer; «Una entrevista con Ángeles Mastretta: Entre la aventura y el litigio» (1993), de Gabriella de Beer; «Galardón a Mastretta» (1997), de Arturo G. Hernández; «Entrevista con Ángeles Mastretta» (1997), de Karl Hölz; «Entrevista con Ángeles Mastretta» (1999), de Reina Roffé; «Entrevista a Ángeles Mastretta: la escritura como juego erótico y multiplicidad textual» (2001), de Jane Elizabeth Lavery; *Entrevistas con quince autoras mexicanas* (2003), de Emily Hind; «En las mujeres hay algo especial» (2007), de Leonardo Tarifeño; y «Ángeles Mastretta: “Lo ideal es tener marido y amante”» (2007), de Marisa Márquez.

3) Los estudios y críticas anteriores sobre la autora y sus obras

Tal y como hemos mencionado, hasta ahora han aparecido varios estudios y críticas sobre la escritura y las obras de Mastretta. No solo se limitan al mundo literario hispanico, también ha llamado mucho la atención de los críticos anglosajones. Entre

ellos, destaca el estudio de la crítica Jane Elizabeth Lavery titulado *Ángeles Mastretta: Textual multiplicity* (2005), en que se realiza una indagación detenida y rigurosa de los textos de la escritora mexicana, que demuestra la complejidad y variedad de su narrativa. Se parte desde diferentes aspectos, de los materiales lingüísticos y textuales (los temas frecuentes, el lenguaje y los personajes) para llegar a los elementos externos y sociológicos (los límites de la realidad y la ficción en la creación literaria, la perspectiva feminista y los personajes femeninos).

María Teresa Medeiros-Lichem, por su parte, en *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica* (2006) aborda el tema de la Otredad y la voz femenina, basándose en una serie de obras de escritoras de la época, entre las que se encuentra *Mal de amores*. Propone que la llamada dialógica feminista puede servir como método para leer la voz femenina en América Latina, basándose por una parte en la percepción dialógica del lenguaje de Bajtín, y por la otra, en los estudios anteriores de críticas literarias feministas como Dale M. Bauer, Patricia Yaeger y Josephine Donovan.

Como ocurre en muchos casos, Mastretta suele ser analizada con otras escritoras latinoamericanas de su época. Ela Molina Sevilla de Morelock en *Relecturas y narraciones femeninas de la Revolución Mexicana: Campobello, Garro, Esquivel y Mastretta* (2013) estudia la escritura de Mastretta y las otras tres escritoras conocidas en torno a la recuperación de la memoria popular y la definición de identidades a través de los personajes femeninos y su participación en la Revolución, basada en diferentes planteamientos críticos feministas, antropológicos y geográficos en que se interrelacionan categorías como género, espacio, raza y clase.

Además, también hay que mencionar la Semana de autor sobre Ángeles Mastretta, celebrada en la Casa de América en Madrid en 1999. En esta ocasión, investigadores y críticos hablan de diversos temas en torno a la escritura de Mastretta, mientras disfrutaban de una oportunidad de compartir sus ideas directamente con la propia autora. Posteriormente las ponencias del congreso han sido recopiladas y publicadas bajo la coordinación de Julio Ortega en 2001 por Ediciones de Cultura Hispánica & Agencia Española de Cooperación Internacional.

4) Los estudios asociados con el contexto histórico

Para realizar una indagación acerca de las voces femeninas en la producción literaria de Mastretta, también son imprescindibles los estudios asociados con el contexto histórico y la narrativa femenina general. Por ello, se han consultado

Literatura mexicana, siglo XX (1949), de José Luis Martínez; *La novela de la Revolución Mexicana* (1960), de Antonio Castro Leal; *Tema y estructura en la novela de la Revolución mexicana* (1984), de Manuel Antonio Arango L.; entre otros. Estos estudios proporcionan y resumen datos fundamentales de la literatura acerca de la Revolución Mexicana, que representa un tema imprescindible en este trabajo de investigación.

En cuanto a la investigación de la narrativa femenina, son esenciales estudios tales como el libro de Kristine Ibsen, *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico, 1980-1995* (1997); *El "boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta: Un proyecto narrativo de "ser mujer"* (2004), de María Ángeles Cantero Rosales; y el artículo de Irma M. López, «El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios» (2005), entre otros. Todo eso nos ha permitido tener unos conocimientos básicos sobre el auge de la literatura femenina en México en los años ochenta del siglo pasado cuando destaca Mastretta.

5) Las teorías y críticas literarias relacionadas

De acuerdo con lo presentado antes, en este trabajo se examinan los elementos narrativos en las obras de Mastretta basándose en la división de Genette. Por lo tanto, es útil la lectura de *Figuras III* (1989) y *Nuevo discurso del relato* (1998), en que se exploran los distintos aspectos del texto narrativo, desde el lenguaje y los orígenes hasta los mecanismos constitutivos, los cuales forman parte del método básico y teórico de esta investigación. Por supuesto, se han empleado igualmente los estudios de otros teóricos en este ámbito como apoyo complementario, por ejemplo, *Principios de análisis del texto literario*, de Cesare Segre (1985).

En cuanto a las corrientes de críticas literarias, se han utilizado estudios tales como *Introducción a la historia de las teorías literarias* (1991), de Sultana Wahnón Bensusan, *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* (2008), de José R. Valles Calatrava, y *La teoría literaria contemporánea* (2010), de Raman Selden, entre otros, que analizan el desarrollo general de las corrientes literarias contemporáneas, y destacan, en su mayoría, las críticas literarias marxistas y psicoanalíticas. Por lo tanto, es necesario la lectura de obras de Terry Eagleton y de Freud, que son los representantes de estos ámbitos, con el fin de lograr un conocimiento básico y general de las ideas principales de estas corrientes o críticas.

Con respecto a los estudios sobre el diálogo, utilizamos los análisis de Bobes Naves, en concreto, *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario* (1992) y *La*

novela (1993), en que la filóloga hace un recorrido comprensivo por dicho término y sus aplicaciones en el ámbito literario y sobre todo en la novela. Luego, para examinar las relaciones dialógicas, se han consultado las obras de Bajtín, cuyas ideas constituyen el eje central de esta investigación. Entre ellas, destacan principalmente *Problemas de la poética de Dostoievski* (1986), *Teoría y estética de la novela* (1989) y *Estética de la creación verbal* (1998). También, *Semiótica I* (1981), estudio de Kristeva, quien, basada en las ideas de Bajtín, propone el concepto de la intertextualidad.

De esta manera, se ha generado la idea básica sobre las relaciones dialógicas que se pueden encontrar en un texto narrativo, con la cual trazamos el análisis de las obras elegidas. Desde luego, cabe señalar que la bibliografía no se limita a lo que enumeramos aquí. También se incluyen otros libros y estudios relacionados con esta investigación.

Dificultades en la elaboración de la tesis

Uno de los mayores retos con que se enfrenta esta investigación es la gran dimensión de las bibliografías sobre las teorías literarias y los estudios relevantes, así como la dificultad de cómo aplicarlas en el análisis concreto. Hay teorías que comparten ciertos rasgos en común, algunas que se derivan de otras o se entrelazan entre sí, también hay algunas que se contrastan o contradicen. De todos modos, se requiere buscar entre todo ello aquellas ideas y críticas que pueden proporcionar suficiente apoyo para este trabajo. Por eso, se empezará con las teorías de la narratología y estudios relacionados con el diálogo, y, de ahí, se ha ido ampliando la base teórica durante la investigación.

De la relación teoría-práctica en el proceso de la investigación surge otro problema, consistente en cómo encontrar un punto de equilibrio entre los factores objetivos (tales como el contexto histórico, los materiales y prototipos reales) y los textos de Mastretta, dado que en algunos apartados se analizarán las influencias de las circunstancias en la creación literaria. Eso implica la lectura de una bibliografía con respecto a la historia (en concreto, sobre la Revolución Mexicana y la sociedad posrevolucionaria), y requiere un conocimiento suficiente de los elementos contextuales, que ayudará a descubrir y comprender los detalles o anécdotas en las novelas y relatos de la autora, y de ahí, se analizarán las posibles relaciones dialógicas e intertextuales.

Otro desafío reside en que hasta ahora ya aparece una amplia bibliografía de los estudios sobre la narrativa de Mastretta, pero es relativamente carente de referencias en el ámbito del diálogo. Para analizar los personajes femeninos y sus voces, se pueden consultar una variedad de estudios y críticas, por ejemplo, los trabajos de Lavery y de Medeiros-Lichem mencionados antes. No obstante, hay muy pocos que traten específicamente del tema del diálogo en las obras de Mastretta. La crítica suele prestar más atención a los aspectos feministas en su escritura, que pueden conducir fácilmente a la discusión popular. La escasez de estudios y el poco interés de la crítica sobre el tema del diálogo en la autora podrían generar más dificultad en el desarrollo de la investigación; pero a la vez, también darían más posibilidad de descubrir aspectos que antes no son tomados en serio y ofrecer nuevos materiales para los estudios críticos de la escritura de Mastretta.

Parte I. Una aproximación a los estudios sobre la narrativa

1 Las corrientes teórico-literarias de la narrativa del siglo XX

Si hubiera que mencionar el aspecto más representativo en el ámbito de los estudios narrativos en el siglo XX, habría que aludir a la *narratología*, la teoría de la narrativa, fruta que nació en la tierra fértil del Estructuralismo en los años 60. Basándose en los análisis en profundidad de los textos y discursos narrativos, narratólogos, como Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Roland Barthes, Algirdas Julien Greimas y Claude Bremond, entre otros, hacen que esta teoría se enriquezca y se expanda desde Francia —eje de las teorías literarias en el siglo XX— por todo el mundo. Al mismo tiempo, también se puede encontrar influencias del Formalismo ruso en las teorías estructuralistas.

La narración ha empezado a ser analizada sistemáticamente por los formalistas rusos en los años 1915-1930. Ellos desarrollaban las sugerencias del gran folklorista Veselovski; y fue un folklorista, Propp, quien por aquellos mismos años avanzó más en el método de análisis. Estas investigaciones han sido continuadas a partir de los años cincuenta, con la contribución convergente de etnólogos (desde Lévi-Strauss a Dundes, de Maranda a Meletinski) y teóricos de la literatura (Todorov, Bremond, etc.) (Segre, 1985: 300).

La narratología estudia las características comunes y las diferencias individuales en todas las formas narrativas, teniendo como objetivo describir las reglas relacionadas con la acción de *narrar* y el proceso de la *narración*. Este término fue acuñado en 1969 por primera vez por Todorov en su trabajo *Gramática del Decamerón*. El teórico propone como objeto de estudio la *narración*, que «es la obra literaria en sí; la unidad de los estudios literarios se realiza en este objeto único, cualquiera que sea el método utilizado. [...] En consecuencia este trabajo, más que de los estudios literarios, depende de una ciencia que no existe aún, la NARRATOLOGÍA, la ciencia del relato» (Todorov, 1973: 20-21).

Las nociones principales sobre el diálogo que dirigen el presente trabajo, el dialogismo y la intertextualidad, de hecho, están parcialmente arraigadas en las teorías narratológicas. Por lo que antes de entrar en la investigación sobre las relaciones dialógicas, es necesario hacer un breve recorrido por los estudios narrativos, desde su origen hasta las distintas corrientes en el siglo XX, con el fin de examinar las funciones

de los elementos narrativos, específicamente, los sujetos y el significado de los discursos, por un lado; y, por el otro, hacer claros los conceptos y términos que se va a aplicar en los análisis posteriores.

1.1 La narratología

La *narratología*, en francés *narratologie*, está compuesta por la raíz latina *narrato* (narrativa) y el sufijo griego *logie* (ciencia), lo cual sugiere que este término debería significar la ciencia sobre el estudio de la narrativa. No obstante, esta comprensión es demasiado amplia y carece de precisión, por lo tanto, no puede soportar investigaciones profundas.

«La *narratología* es una área de reflexión teórico-metodológica autónoma, centrada en la *narrativa* como *modo* de representación literaria y no literaria, así como en el análisis de los textos narrativos, y recurriendo, para ello, a las orientaciones teóricas y epistemológicas de la *teoría semiótica*» (Reis y Lopes, 1996: 172, cursiva en el original)¹. Así es como se define en el *Diccionario de Narratología*, principalmente desde la perspectiva semiótica. Como señala García Landa (1998: 257), es «la disciplina semiótica a la que compete el estudio estructural de los relatos, así como su comunicación y recepción». De hecho, tras la aparición de este término, nunca han faltado estudios sobre su definición. Y las explicaciones de cada teórico no son exactamente iguales. Según Mieke Bal (1987: 11), la narratología es un conjunto sistemático de opiniones generalizadas sobre los textos narrativos, que se enfoca en las relaciones entre texto narrativo, narrativa e historia, mientras Gerald Prince (1982: 4) la define como «el estudio de la forma y funcionamiento de la narrativa». En concreto, Prince caracteriza este término como «la teoría de la narrativa inspirada por el estructuralismo», y señala que:

¹ Según García Landa y las explicaciones de los diccionarios especializados, el concepto de la narratología es mucho más amplio. Además de ser una parte de la teoría literaria que estudia las características propias de las narraciones literarias, se pueden aplicar a otros tipos de narraciones lingüísticas tales como discursos históricos, conversacionales y jurídicos, etc. Más aún, en otros géneros y prácticas narrativos también se encuentra la huella narratológica: hay narratología filmica, teatral y pictórica entre otros (García Landa, 1998: 257). Aquí este trabajo se limita a investigar dentro del campo literario, y cuando aparece el término *narratología*, se refiere a la narratología literaria.

la narratología estudia la naturaleza, forma y funcionamiento de la narrativa e intenta caracterizar la competencia narrativa. Más particularmente, examina qué tienen –en su totalidad y en exclusiva– en común los textos narrativos (en el nivel de la historia, el discurso y sus relaciones) e intentar dar cuenta de la capacidad de producirlos y comprenderlos (Valles Calatrava, 2002: 465).

Cabe destacar que Genette propone una definición mucho más restringida, como resume García Landa (1998: 257, cursiva en el original), «se limita la narratología al estudio del *relato* transmitido lingüísticamente». O sea, dejando al lado el aspecto temático (el análisis de los contenidos, gramáticas, lógicas y semióticas narrativas), la *narratología* se centra más en lo formal o modal: el análisis del relato como modo de representación de las historias, «porque la única especificidad de lo narrativo reside en su modo, no en su contenido, que muy bien puede acomodarse a una “representación” dramática, gráfica o de otro tipo» (Genette, 1998: 14-15).

A pesar de las diferencias entre estas definiciones, el aspecto común se encuentra en que todas se enfocan en el estudio de la estructura narrativa del texto. En otras palabras, se trata de una teoría que cubre la narración, el texto y la estructura narrativa, concentrándose en su análisis técnico; y algunas veces se utiliza como metodología científica para estudiar obras literarias (no se limita a la narrativa, obviamente).

En general, se considera que los antecedentes de la narratología pueden localizarse en los estudios folklóricos y metodológicos de Propp y en los análisis estructurales sobre los mitos de Lévi-Strauss (Reis y Lopes, 1996: 173). Y el término *narratología* no fue acuñado oficialmente por Todorov hasta 1969. No obstante, los estudios sobre la narrativa y las teorías narrativas empezaron hace muchos siglos. Los primeros incluso se pueden remontar hasta Aristóteles, quien contribuye mucho a las definiciones y criterios para diferenciar los distintos géneros literarios y plantea la famosa dicotomía de *mimesis* y *diégesis*. Según la Poética aristotélica, «lo específico del género narrativo es la *mimesis de acciones* y, secundariamente, la *mimesis de hombres* actuantes, presentadas bajo el modo narrativo (aquel en el que el autor aparece como alguien diferente de sí mismo)» (Garrido Domínguez, 1996: 11, cursiva en el original). La narrativa literaria se origina a partir de la imitación, es decir, el aspecto esencial de la narración se encuentra en la unificación de la imitación y la ficción, mientras la fábula –la mimesis de la acción, la composición de los hechos– constituye el elemento principal (García Yebra, 1974: 149).

Las teorías aristotélicas indican técnicas que tienen significado moderno (tales como el tiempo, el narrador y la voz narrativa), clasifican los efectos narrativos, así como proponen el estándar de la crítica narrativa. Han sido parafraseadas y han resultado influyentes a lo largo de la historia, y aparecen plenamente vigentes en el marco de las corrientes formal-estructuralistas del siglo XX: se encuentran sus huellas tanto en el campo del Formalismo ruso como en el del Estructuralismo francés (Garrido Domínguez, 1996: 11).

1.2 El Estructuralismo francés y el Formalismo ruso

El auge del racionalismo y las ideas de la Ilustración en el siglo XVIII marcan el fin de la literatura de la Edad Moderna. En consecuencia, el estudio sobre la narrativa, sobre todo las novelas, ha entrado en una etapa más plena y completa. Aparecen investigaciones no solo lingüísticas (como el contenido y la forma narrativa, etc.) sino también semántica (las funciones de la narración y el papel del lector, entre otros), sin mencionar los estudios en algunos campos muy populares entre los teóricos y críticos literarios, tales como la perspectiva, la voz y la distancia narrativa.

No obstante, la narratología, como se ha mencionado arriba, no llegó a ser una disciplina hasta la década de 1960. Se estableció bajo el contexto del Estructuralismo y la influencia del Formalismo ruso. Es decir, es el resultado de la doble influencia del Estructuralismo francés y el Formalismo ruso. El primero enfatiza la necesidad de examinar y comprender las cosas a partir de la vinculación de los elementos internos que componen el conjunto. Los narratólogos franceses «se ven influidos por los lógicos y filósofos del lenguaje y, sobre todo, siguen las huellas de Saussure» (Garrido Domínguez, 1996: 15). Como indica Echeverría (1973: 9) en el prólogo a *Gramática del Decamerón*, el intento de los teóricos y críticos «consiste en crear un sistema y un método riguroso de análisis». Se trata de una nueva manera de concebir e iluminar la obra literaria, que «conecta con el desarrollo del estructuralismo lingüístico y antropológico».

La Lingüística estructural de Saussure analiza el lenguaje a partir de la no-historicidad (sincronicidad) –la estructura interna de la lengua–, en vez de la perspectiva

diacrónica e histórica. Dicha idea de investigación ha tenido un gran impacto en el surgimiento de la narratología:

Al igual que él los narratólogos se interesan antes por lo general, por el sistema, que por los textos singulares. Se trata básicamente de elaborar una *gramática del relato* que dé cuenta de todas las narraciones (de igual modo que la lengua debe justificar todas las realizaciones del habla). Las implicaciones lingüísticas de estos modelos narrativos van mucho más allá –como puede observarse fácilmente en los trabajos de Greimas, R. Barthes, Todorov, Genette... –de una simple inspiración. En el plano explicativo el paralelismo Lingüística-Poética se mostró enormemente eficaz durante años (Garrido Domínguez, 1996: 15, cursiva en el original).

A pesar del hecho de que la narratología no es exactamente el mismo sistema que el estructuralismo –porque pueden estudiarse las teorías narrativas sin acudir a los métodos estructuralistas–, las teorías literarias estructuralistas han ejercido una gran fuerza en los estudios narrativos. Los narratólogos se ven influidos por las ideas y metodologías estructuralistas sobre la gramática y los universales lingüísticos e intentan construir y clasificar las reglas y demás elementos constantes del relato (Valles Calatrava, 2002: 91). Entre los teóricos más famosos que aplican a sus investigaciones narrativas los métodos estructuralistas, se encuentra el mismo Todorov. Su investigación se centra principalmente en las obras narrativas, analizándolas a partir del punto de vista estructuralista. También se pueden ubicar huellas aristotélicas en las teorías del búlgaro-francés. En su obra *Poétique* (1968), él «caracteriza a la Poética como teoría de la estructura y del funcionamiento del discurso literario distinguiéndola de la interpretación y de la ciencia» (Valles Calatrava, 2002: 97). En particular, propone definir la *narración* –en confrontación con la *descripción*–, como una transformación radical de la situación mientras la *descripción* consiste en una simple sucesión de elementos. Mientras tanto, distingue los conceptos entre la *historia* y el *discurso*, el objeto y la forma de la acción narrar (Garrido Domínguez, 1996: 12).

Además, en *Gramática del Decamerón*, Todorov analiza la naturaleza literaria de los cuentos a partir de la estructura gramatical de dicha obra, y distingue tres aspectos generales del relato, a los que denomina *semántico*, *sintáctico* y *verbal*, simplificando cada relato en una estructura sintáctica pura: «El aspecto semántico del relato es lo que el relato representa y evoca, los contenidos más o menos concretos que aporta. El aspecto sintáctico es la combinación de las unidades entre sí, las relaciones mutuas que mantienen. El aspecto verbal son las frases concretas a través de las cuales nos llega el relato» (Todorov, 1973: 35-36). Según él, la naturaleza, la forma y el funcionamiento

narrativo son características generales del objeto de la narratología, sea narrado a través de la lengua, de la imagen o del sonido. Más aún, resume dos tipos de unidad básica: la *oración* (que corresponde a una acción «indescomponible») y la *secuencia* (que «consta de una serie de oraciones que percibimos como acabada, como susceptible de construir una historia independiente»), con lo cual llega a establecer un modelo de estructura narrativa (Todorov, 1973: 38-40). Todo esto, de hecho, es una continuación y evolución de las teorías formalistas.

Por otro lado, hay una aceptación general en que el conocimiento del formalismo ruso fue uno de los sostenes principales del estructuralismo francés. Guiados por el método formal, los rusos décadas antes proponen un modelo de análisis literario que se centra en la forma del relato, intentando «aislar los procedimientos técnicos por medio de los cuales un conjunto de elementos constituyen una estructura narrativa» (Garrido Domínguez, 1996: 14). Por un lado, formalistas como Víktor Shklovski y Boris Eichenbaum, entre otros, señalan la distinción entre *fábula* y *trama* (*sujeto*), que se considera como uno de los principios teóricos básicos del formalismo (Wahnón, 1991: 76). Boris Tomashevski, por su parte, refiere la *fábula* como «el conjunto de tales hechos en sus mutuas relaciones internas» en una narración mientras la *trama* consiste en «la distribución estética de los sucesos de la obra» (Segre, 1985: 207). Es decir, el primer término significa todos los acontecimientos descritos en la secuencia de tiempo real (lo que se cuenta) y el segundo es la exposición de los mismos sucesos en el orden de la narración (cómo se cuenta). Eso afecta directamente al análisis de los niveles estructurales de las obras narrativas, y más tarde se desarrolla y evoluciona en la división que hacen los estructuralistas entre los conceptos de la *historia* y el *discurso* (Valles Calatrava, 2002: 93).

Mientras tanto, Propp en su obra *Morfología del cuento* (1928) inaugura el análisis morfológico del relato, rompiendo el método tradicional de clasificar cuentos y relatos según personajes y temas. Según él, la unidad básica en un relato no es el personaje mismo sino las funciones idénticas que desempeñan los personajes, y dichas funciones constituyen el modelo de la narración: «por *función* entendemos lo realizado por un personaje determinado desde el punto de vista de su significado para el desarrollo de la historia», por lo tanto, se consideran las funciones como «los motivos vistos en relación con el desarrollo de la historia» (Segre, 1985: 116, cursiva en el original). Resume en total 31 funciones recurrentes que se repiten en los cuentos populares rusos y encuentra una estructura constante en ellos. Diferente de las teorías

narrativas clásicas que se enfocan en el contenido y el significado social, la de Propp presta mucha atención al texto mismo y a su estructura, concentrándose más en las relaciones mutuas (entre el autor y el narrador, el narrador y el personaje, el autor y el lector, etc.), así como en el discurso y la acción narrativa. Sus ideas fueron aceptadas por Lévi-Strauss e introducidas en Francia más tarde, y el concepto de función se convierte en una parte insustituible en el ámbito de los estudios narratológicos (Garrido Domínguez, 1996: 14).

Eso, sin duda, revela que el estructuralismo y el formalismo, aunque provienen y se desarrollan en distintas culturas, se afectan y se integran entre sí. En la década de 1960, aparecieron una gran cantidad de trabajos acerca del análisis estructural de las obras narrativas, mientras Greimas y Todorov comenzaron a traducir los trabajos sobre el formalismo ruso. En 1966, Barthes publicó su trabajo «Introducción al análisis estructural» en el número 8 de la revista *Communications*, en que se plantea una suposición teórica para futuras investigaciones narratológicas:

Proponemos distinguir en la obra narrativa tres niveles de descripción: el nivel de las *funciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Propp y en Bremond), el nivel de las *acciones* (en el sentido que esta palabra tiene en Greimas cuando habla de los personajes como actantes) y el nivel de la *narración* (que es, grosso modo, el nivel del «discurso» en Todorov). Recordemos que estos tres niveles están ligados entre sí según una integración progresiva: una función sólo tiene sentido si ubica en la acción general de un actante; y esta acción misma recibe su sentido último del hecho de que es narrada, confiada a un discurso que es su propio código (Barthes, 1974: 15, cursiva en el original).

En el mismo número de la revista, Greimas publicó su trabajo «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico» en homenaje a Lévi-Strauss, en que analiza los componentes estructurales del mito: el armazón, el código y el mensaje (Greimas, 1974: 46). Más tarde en su obra *Semántica estructural. Investigación metodológica* estudia la organización de la significación (o *el plano del significado*) en el discurso, y elabora los signos semióticos como el modelo básico de composición del contenido. Además, propone el *modelo actancial*, la estructura de acción, que es «considerado como uno de los principios posibles de la organización del universo semántico» (Greimas, 1973: 266), lo cual, profundiza las investigaciones sobre la estructura de la narrativa y del discurso.

De aquí se puede ver que, antes de que la narratología llegue a ser una disciplina oficialmente, ha florecido mucho su sistema teórico. Los estudios relacionados cubren

ámbitos desde las formas narrativas primarias como mitos y cuentos populares, hasta la narrativa moderna, explorando y analizando las estructuras desde el nivel de la historia hasta el del discurso.

1.3 Las corrientes sociológicas y psicoanalíticas

Desde luego, los estudios sobre la narrativa no se limitan a las metodologías formalistas y estructuralistas. En lo que respecta al siglo XX, hay muchas más corrientes y escuelas sobre las teorías narrativas. Entre ellas, vale la pena mencionar las teorías sociológicas y marxistas y las psicoanalíticas, que también se aplican mucho en el ámbito de la narrativa. Si el formalismo y el estructuralismo se concentran principalmente en lo lingüístico y lo semántico, los criterios de estas dos últimas ponen más énfasis en los contenidos ocultos e implícitos. Es decir, intentan analizar los significados del texto literario desde los aspectos contextuales, tales como las circunstancias que rodean al autor y el contexto socio- histórico.

La sociología y la crítica literaria marxista

La sociología de la literatura comienza a ser una disciplina en el comienzo del siglo XIX, cuyo objetivo principal se centra en las «reflexiones más o menos sistemáticas y metódicas sobre las relaciones entre Literatura y Sociedad» (Valles Calatrava, 2002: 71). Este concepto recubre diversas realidades teóricas y metodológicas, entre ellas, el reconocimiento del papel socio-histórico de la obra artística y la función comunicativa de la literatura. Mientras tanto, las teorías marxistas vertebran más adelante las principales aportaciones a la teoría sociológica, proponiendo ideas como «el arte está vinculado a las formas del desarrollo social», pero no existe una relación mecánica entre las dos, y «el arte posee un valor estético que permanece incluso una vez superadas las condiciones sociales que estuvieron en su origen» (Wahnón, 1991: 128-129).

En concreto, la crítica literaria marxista establece sus fundamentos analíticos bajo ciertas premisas del marxismo, partiéndose de algunos principios básicos, tales como «No es la conciencia de los hombres lo que determina su comportamiento, sino el comportamiento social lo que determina su conciencia» y «todos los sistemas mentales (ideológicos) son productos de la existencia económica y social. Los intereses

materiales de la clase social dominante determinan el medio que la gente concibe su experiencia individual y colectiva» (Selden, 2010: 113-114).

No obstante, pese a que la crítica literaria marxista tiene su origen en el marxismo, las teorías en esta corriente se dividen y se desvían (e incluso se contrastan). Hay escritores como Georg Lukács que desarrollan sus teorías siguiendo fielmente los postulados de Marx, Engels y Hegel; mientras que otros escritores, –los del llamado bando del neomarxismo, tales como Theodor Adorno, Walter Benjamin, Lucien Goldmann y Louis Althusser, entre otros–, no toman los principios del marxismo como la única guía para desarrollar sus teorías y pensamientos. Lukács enfatiza el concepto de “reflejo” y propone que la obra literaria no refleja fenómenos individuales aislados, en cambio, es más bien una forma especial de reflejar la realidad. En este sentido, la novela puede reflejar una estructura mental mediante palabras y conduce al lector a una visión concreta de una realidad «que tiene relación no únicamente con los objetos, sino también con la naturaleza humana y las relaciones sociales» (Selden, 2010: 119-120). La escuela marxista de Frankfurt (representada por Adorno y Benjamin, entre otros), no obstante, rechaza la concepción del realismo de Lukács y propone analizar los problemas sociales no solo desde el punto de vista sociológico, sino también desde lo filosófico. Por lo tanto, se emplea una forma de análisis social llamada “teoría crítica”, que está basada en el marxismo hegeliano pero también contiene elementos freudianos, tomándose en cuenta las motivaciones más profundas como la inconsciencia (Fokkema, 1988: 141; Selden, 2010: 126). Posteriormente, en los años de 1960, surge el marxismo estructuralista, encabezado por Goldmann y Althusser. Consideran que no deben entender los individuos fuera de su existencia social porque ellos son “portadores” de posiciones en el sistema social. Basado en eso, Althusser define la ideología como una representación de la relación entre los individuos con sus condiciones reales de existencia, e insiste en que el arte no es una simple forma de ideología y la literatura tampoco expresa exclusivamente la ideología de una clase particular (Selden, 2010: 131, 134).

Sin duda, el marxismo dota a la gente de otra perspectiva para contemplar e interpretar el mundo y el arte. Al entender una obra literaria, deben tomar en cuenta las condiciones sociales, históricas y culturales en que genera dicho texto. Así que surge el problema central de definir la relación entre la literatura y la ideología. El teórico marxista y crítico literario británico Terry Eagleton (1976, 1978), por su parte, opina que el concepto de la ideología no debe limitarse a las doctrinas políticas, y que la

literatura, bajo un contexto de turbulencias sociales, puede servir como una estrategia para contestar a las preguntas planteadas en la realidad social. El foco no está en discutir el arte como producción o el arte como ideología, sino plantear la relación entre la base material y la superestructura ideológica en el interior del arte mismo.

A pesar de que las teorías son muy diferentes entre sí, su eje central, sin duda, se puede encontrar en la relación entre el texto mismo y las circunstancias históricas y sociales. De todos modos, cuando analizan las obras narrativas, se puede partir de un punto de vista sociocultural, es decir, consideran la narrativa como un fenómeno social y entran en líneas de investigación de cómo nace una obra narrativa bajo cierto contexto histórico y social, cómo se refleja la realidad en la narrativa, y cómo se realiza la función comunicativa a través del texto. Este último también se puede vincular con la comunicación entre el autor y el lector, que se va a analizar más adelante.

La crítica psicoanalítica literaria

De igual forma, si se considera que las teorías sociológicas y marxistas son fruto de la integración entre los análisis literarios y las evoluciones políticas e ideológicas en tiempos modernos, el nacimiento de las teorías psicoanalíticas sobre la narrativa supone otra combinación, y esta vez, entre la literatura y el psicoanálisis. Esta, una disciplina nacida a finales del siglo XIX, se propone cuestionar «la indisolubilidad del “sujeto” y mostrar su fragmentación con la teorización del inconsciente» (Valles Calatrava, 2002: 58) y se convierte en auxiliar de la literatura, no solo en el sentido teórico y crítico – como señala Starobinski, es decir, que las técnicas de la interpretación psicoanalítica se pueden utilizar en la lectura de un texto literario para una mejor comprensión–, sino también en el sentido de la creación literaria, convirtiéndose en importantes fuentes de inspiración (Wahnón, 1991: 153).

Al hablar del psicoanálisis, es imprescindible mencionar a Sigmund Freud, quien es considerado como el fundador de dicha disciplina y uno de los pioneros en aplicar las teorías psicoanalíticas a la literatura:

Hacia mucho tiempo que el concepto de lo inconciente golpeaba a las puertas de la psicología para ser admitido. Filosofía y literatura jugaron con él hartos a menudo, pero la ciencia no sabía emplearlo. El psicoanálisis se ha apoderado de este concepto, lo ha tomado en serio, lo ha llenado con un contenido nuevo. [...] A consecuencia de la naturaleza particular de nuestro discernimiento, nuestro trabajo científico en la psicología consistirá en traducir procesos inconcientes a procesos concientes, y de tal

modo llenar las lagunas de la percepción conciente (Freud, 1991: 288; se ha respetado la ortografía del original).

En sus trabajos (por ejemplo, «El creador literario y el fantaseo» y «El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen», entre otros), Freud propone que el psicoanálisis no solo sirve como un punto de partida del análisis de los textos literarios, sino también como una herramienta para develar los conocimientos ocultos en las obras, en que existen dos niveles textuales, el contenido latente y el contenido manifiesto. Además, insiste en que el psicoanálisis puede desmitificar tanto el proceso de la creación como el valor o la forma del texto en función de la biografía del autor, un rasgo que le interesa mucho a Freud. Por ejemplo, se pueden explicar *La mona lisa* y *La Virgen*, el Niño Jesús y Santa Ana a través de un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci; también se puede estudiar *Los hermanos Karamázov* basándose en la personalidad de Dostoievski (Freud, 1992).

Aparte de las teorías freudianas, también hay otras teorías psicoanalíticas sobre la literatura, como las de Carl Jung y las de Jaques Lacan. A pesar de que estas no coinciden en la definición del *sujeto* o del llamado inconsciente, lo que se puede confirmar sin duda es que el psicoanálisis propone una teoría crítica «sobre la naturaleza y origen de la actividad artística-literaria», que permite «reparar en significaciones imprevistas e imperceptibles desde el punto de vista de una lectura de la superficie del texto, y su método –el método psicocrítico de las superposiciones– [...]» y trata de «vencer la “resistencia” del texto a comunicar a sus lectores ciertos contenidos reprimidos» (Wahnón, 1991: 154, 157).

En cuanto al proceso de la creación literaria (sobre todo las narraciones basadas en experiencias personales), se puede entender como la interacción de la imaginativa y la memoria del autor. La memoria, según las ideas del filósofo Huarte de San Juan, guarda el conjunto de elementos muy diversos (conocimientos, pensamientos, o experiencias vitales):

la memoria no hace otra obra en el cerebro mas que guardar las especies y figuras de las cosas, de la manera que el arca guarda y tiene en custodia la ropa y lo demas que en ella echan, y si por tal comparacion hemos de entender el oficio de esta potencia, es menester poner otra facultad racional que saque las figuras de la memoria, y las represente al entendimiento; como es necesario que haya quien abra el arca y saque lo que está metido en ella (Huarte de San Juan, 1846: 94; se ha respetado la ortografía del original).

El autor es el que “abra el arca y saque lo que está metido”. Y la escritura, en consecuencia, se puede considerar como el proceso de recuperar dichos elementos a través de la imaginativa, convirtiéndolos en figuras e imágenes bajo la circunstancia presente. Lo que hace el escritor primero es intentar recordar algo, organizando la memoria con una actitud afectiva, y luego elegir una manera de relatar o escribir. Esto consiste el proceso de la creación literaria (Bartlett, 1995).

En palabras sencillas, la crítica psicoanalítica literaria busca el sentido del texto en la vida y la intención del escritor, y se presta mucha atención en la relación entre el autor, la obra y el lector, permitiendo la consideración del texto narrativo como una interpretación del inconsciente del autor. Tal como resume Castilla del Pino (1984: 258), «en el psicoanálisis el objeto epistemológico es el sujeto». Dado que el autor y el lector son sujetos respectivos en los procesos de la escritura y de la lectura, es obvio que los estudios psicoanalíticos sobre la literatura se enfocan mucho en la relación tanto del autor-texto como del texto-lector, «estudiando directamente al hombre para encontrar sus huellas en el texto bien examinando primeramente este para advertir los mecanismos del inconsciente del creador» o «incluso dedicando su atención a los efectos de la obra en la psique del lector», con el fin de relacionar la creación literaria con el inconsciente del autor y el del lector (Valles Calatrava, 2002: 58).

El psicoanálisis y la literatura son dos líneas de pensamientos separadas, pero se entrelazan en el desvelamiento de los enigmas de la condición humana, y lo hacen con metodologías parecidas, es decir, ambos trabajan con las palabras y exploran las palabras, tomándose en cuenta la subjetividad del sujeto (el ser humano) (Rey, 2009: 146). Más aún, igual que las teorías sociológicas y marxistas, las psicoanalíticas también permiten un análisis sobre la función comunicativa de la narrativa, o sea, una comunicación entre el autor y el lector por vía del texto mismo (un proceso de creación e interpretación para el primero y de lectura y comprensión para el otro).

Otras críticas y derivaciones

Desde luego, a lo largo de la historia se pueden encontrar numerosas otras teorías y estudios sobre la narrativa. En épocas modernas, aparecen también corrientes como la *estética de la recepción*, la *lingüística del texto*, la *neorretórica* y la *teoría de los actos de habla*. Estas, por un lado, ponen su enfoque en la función comunicativa de los textos narrativos, incorporando a los elementos instalados en el interior del texto los factores

comunicativos; por otro lado, intentan intensificar los diversos grados de simbolización de los textos (Garrido Domínguez, 1996: 15).

Además, cuando las teorías narratológicas se expanden desde Francia a todo el continente, hasta llegan a tierras anglosajonas, experimentan ciertas evoluciones. Destacan estudios importantes como *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding* (1957) de Ian P. Watt, *The Rhetoric of Fiction* (1961) de Wayne C. Booth, *Recent theories of narrative* (1986) de Wallace Martin, entre otros. Los investigadores norteamericanos tienden a analizar los textos desde la perspectiva retórica, haciendo los estudios más intuitivos y empíricos. Así, por ejemplo, Booth en su obra enfatiza conceptos como el autor implícito (*the implied author*), el lector postulado (*the postulated reader*), y el narrador poco fiable (*the unreliable narrator*), mientras analiza las voces y perspectivas del autor y el narrador. Eso, de hecho, coincide en buena medida con algunas ideas del posmodernismo, en que reconfiguran el tratamiento del autor, el lector el narrador y los personajes. En lugar de hacer un análisis gramatical del texto narrativo, es más bien una investigación desde el punto de vista retórico, lo cual coincide con la idea de los teóricos europeos que Genette denomina *modo narrativo* (Garrido Domínguez, 1996: 16), que se va a profundizar en los siguientes capítulos de este trabajo.

Al mismo tiempo, se generan también unas metodologías y críticas literarias que se derivan, o paralelizan de las corrientes mencionadas, tales como la crítica feminista y de género, los estudios culturales, la crítica poscolonial, entre otras, combinando el contexto social y la posición del sujeto (el autor y el lector) con los textos literarios. A pesar de que cada uno tiene distintos orígenes y cuenta con su propia metodología, y que en algunos casos se contrastan o contradicen², lo que se entiende en común es que las teorías literarias evolucionan con el desarrollo de la historia, mientras se enriquecen por la diversidad de la sociedad.

Como es el caso de la crítica literaria feminista, que corre de manera paralela con los movimientos sociales: «the feminist literary criticism of today is the direct product of the ‘women’s movement’ of the 1960s. This movement was, in important ways, literary from the start, in the sense that it realized the significance of the images

² Por ejemplo, la crítica marxista enfatiza el contexto histórico y la posición de la ideología, la psicoanalítica toma en cuenta la subjetividad del autor y lector, mientras tanto, el formalismo considera que el texto existe al margen del autor, y estructuralistas como Roland Barthes incluso proponen la desaparición o muerte del autor para que el lector se convierte en un agente reconstructor del sentido del texto.

promulgated by literature, and saw it as vital to combat them and question their authority and their coherence» (Barry, 2002: 121). La literatura consiste un espacio significativo para el análisis del feminismo donde se articula, se manifiesta y se elabora una parte relevante del orden simbólico. Eso se puede observar con claridad en las obras clásicas de Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, así como las de Betty Friedan y Kate Millett, en que una buena parte de los argumentos feministas se construyen y muestran a partir de las reflexiones sobre la literatura (Moreno, 1994: 107). En las prácticas de análisis también se acerca y se vincula con otras corrientes y críticas, entre otras, el marxismo, el estructuralismo y la lingüística. Las nociones marxistas se introducen en el análisis de la diferencia sexual «de una manera que hace posible dar una definición de lo específico femenino que muestra el funcionamiento de las sociedades patriarcales a partir de sus presupuestos estructurales», y «se aplicaron al mismo tiempo a la producción y a la reproducción, hacia un proyecto global de revisión y cambio de las relaciones económicas, sociales, culturales y sexuales» (Colaizzi, 1990: 17, 23). Por ejemplo, la teórica francesa Luce Irigaray (1985) emplea las nociones de la economía política de Marx para señalar la explotación del cuerpo femenino en las sociedades patriarcales; y, en consecuencia, el término de la liberación femenina no solo se refiere a la liberación del dominio masculino, también puede referirse a la liberación de dicha explotación (así como otros conceptos marxistas como la alienación y la expropiación).

De todos modos, no existe una teoría única ni una metodología unificada en cuanto a analizar una obra narrativa concreta, en cambio, se pueden combinar distintas teorías e investigar desde puntos de vista distintos pero no contradictorios. En las prácticas incluso las críticas opuestas pueden hacerse ecos o consonancias entre sí. Como se han indicado en la parte de la introducción, en este trabajo se va a emplear las metodologías del formalismo y estructuralismo para analizar los textos desde el aspecto lingüístico y semántico; en cuanto a los contenidos profundos detrás de las letras, se va a utilizar el planteamiento sociológico y psicoanalítico de tomar en cuenta los contextos sociales, históricos y culturales y las circunstancias y conciencia del autor. De esta forma, se puede llevar a cabo una comprensión e interpretación comprensiva de las obras concretas.

2 La narrativa y otros géneros narrativos

Como se puede ver en la introducción sobre la narratología del capítulo anterior, no siempre hay una unificación en la definición de los conceptos narrativos, debido a que los teóricos de distintas corrientes proponen acercamientos en ocasiones discrepantes. Por lo tanto, en este capítulo se van a analizar específicamente los términos relacionados, desde los conceptos básicos hasta los géneros y elementos narrativos, intentando lograr una unificación adecuada, para no causar desviaciones en la comprensión de los análisis posteriores de este trabajo.

Basándose en las características comunes y peculiares de dichos géneros narrativos, los teóricos y críticos literarios proponen teorías y metodologías para el análisis de las obras narrativas. Destacan los estudios de Genette sobre los elementos narrativos y los de Bajtín sobre el dialogismo.

2.1 La narración

Ante todo, es necesario en primer lugar examinar la llamada *narración*. Como resume García Landa (1998: 257), la *narración* es «el acto comunicativo que consiste en la configuración o comunicación de un *relato*», así que, si se intenta analizar dicho acto y los textos narrativos, lo primero que hay que hacer es comprender y distinguir la definición del término *relato*. En el habla cotidiana, estos dos suelen tomarse como sinónimos, mientras en el ámbito de la narratología, en la mayoría de los casos, no se consideran lo mismo.

Ambos términos pueden referirse a conceptos muy generales. Según Todorov (1973: 20-21), la narración –la actividad de narrar– no es un fenómeno exclusivo de la literatura, también aparece en otros ámbitos como cuentos populares, mitos, películas, sueños, etc., mientras Barthes (1974: 9) considera que «el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen, fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias» y está presente en géneros literarios, en representaciones visuales, e incluso en la conversación. Aquí nos vamos a limitar al ámbito literario.

Según el *Diccionario de términos literarios*, el *relato*, desde una perspectiva semiótica, «se concibe como una sucesión temporal de funciones (a partir de Propp). Para Bremond, es un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad de una misma acción, y se organiza en secuencias elementales y complejas» (Ayuso de Vicente, 1997: 322). En general se puede afirmar que este concepto se refiere a un conocimiento detallado de un hecho o un suceso, real o fingido, ubicado en un tiempo pasado en relación con el momento de la exposición, mediante una narración estructurada. En palabras de Genette (1974: 193), el *relato* se considera como «la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito». Estamos entonces ante un acto narrativo que se basa en una sucesión de acontecimientos que se crea y se transmite a través de un lenguaje, sea oral o escrito. Según la definición elaborada por Todorov, el *relato* «aparece como encadenamiento cronológico y a veces causal de unidades discontinuas» (Garrido Domínguez, 1996: 12). No obstante, hay que admitir que dicho término, en realidad, es un concepto de dos niveles: el relato como historia y el relato como discurso. El primero se centra en su función narrativa mientras el segundo da énfasis al hecho de ser un acto de contar.

Es bien sabido, según los estructuralistas, que en una obra literaria existen dos aspectos: una historia, que engloba los sucesos y los personajes en cierto orden cronológico o lógico, y un discurso, en el que un narrador relata la historia mientras un lector la recibe. Por un lado, cuando tratan el relato como historia, se refiere a un modo de representación literaria de un hecho, frente a una imitación directa (el diálogo). En otras palabras, en un discurso generalmente se indica –a través de formas gramaticales como los pronombres, los indicadores adverbiales e incluso el tiempo de los verbos– la presencia de alguien que habla; mientras en el relato (historia), el narrador está ausente, «en el sentido de que en ningún momento tenemos que preguntarnos *quién habla (dónde y cuándo, etc.)*» porque el foco está en el contenido del texto mismo (Genette, 1974: 205, cursiva en el original).

Por otro lado, cuando se considera el relato como discurso, es decir, la palabra dirigida por el narrador al lector, se presta más atención a la relación lógica de los elementos narrativos, saliendo del ámbito del análisis del texto puro. Dicha relación se puede encontrar en la estructura, el punto de vista, así como el modo de representación del relato. Eso se corresponde con los estudios semióticos:

Dentro de la Semiótica estructuralista se ubican los estudios sobre la estructura del relato. Según Todorov al estudiar la estructura del relato hay que tener en cuenta las relaciones que permiten la constitución interna de las secuencias y las que unen unas secuencias con otras; se detiene en los aspectos del relato (punto de vista) y en sus modos (representación y narración). No hay que olvidar que la Semiología de la narración se basa en resúmenes de relatos (Ayuso de Vicente, 1997: 322).

Por supuesto, en algunas ocasiones, el relato aparece como un género narrativo, pero aquí lo dejamos sin profundizar más en este aspecto.

Ahora bien, volviendo al nivel en que el relato se trata como historia, es necesario introducir aquí la *narración*. Según lo que señala Genette (1974: 198, cursiva en el original), en un relato existen dos tipos de textos, la *narración* y la *descripción*: «Todo relato comporta, en efecto, aunque íntimamente mezcladas y en proporciones muy variables, por una parte representaciones de acciones y de acontecimientos que constituyen la narración propiamente dicha y por otra parte representaciones de objetos o de personajes que constituyen lo que hoy se llama la *descripción*»¹. En palabras sencillas, uno es contar un suceso y el otro es describir un objeto o personaje. Son dos operaciones similares desde el punto de vista del modo de representación, pero las diferencias también son significativas. La narración de los sucesos o acontecimientos suele vincularse con los aspectos temporales porque se trata de un proceso de acciones, mientras la descripción de los objetos y personajes es más estática, o sea, se vincula más con el espacio, dejando al lado la sucesión temporal. En suma, la narración es una actividad de «contar una historia, producir un discurso narrativo, frente a la descripción en la que la historia y el tiempo se paralizaban, y, entretanto, la descripción nos hablaba del escenario y las circunstancias en las que se desarrollaba la historia» (Ayuso de Vicente, 1997: 256). En la narración se produce un desarrollo de la acción a través del tiempo, utilizando aquellas fórmulas verbales más idóneas.

Genette propone sus ideas principalmente desde el punto de vista estructural de un texto. Mientras tanto, la definición más general se basa en la Poética de Aristóteles, en palabras de Segre (1985: 298), la narración, desde una perspectiva lingüística y semiológica, no es otra cosa que «una realización lingüística mediata que tiene como objeto comunicar a uno o más interlocutores una serie de acontecimientos, para hacer participar a los interlocutores en dicho conocimiento, ampliando su contexto pragmático». Esto vincula la definición de dicho concepto con su función comunicativa.

¹ La teoría de Genette no coincide por completo con la de Todorov. Parece que las explicaciones del primero son más específicas y reducidas. Por lo que aquí el análisis sigue la idea genettiana.

Hay que observar que las definiciones de los términos parten desde distintas perspectivas analíticas y teóricas. En este trabajo, para no complicar más la comprensión y evitar posibles confusiones, simplemente se van a aplicar los conceptos más generales, es decir, tomar como referencia lo que incluyen los diccionarios específicos y las obras de referencia especializadas en teorías literarias. Se utiliza el término *relato* para indicar los sucesos o acontecimientos narrados en el texto, o en algunos casos, se refiere al texto mismo, mientras la *narración* se refiere a la acción de narrar. En cuanto a la función comunicativa, o sea, cuando se habla de las relaciones dialógicas en un relato, se utiliza la palabra *discurso*.

2.2 El texto narrativo, el cuento y la novela

Como se señala en los diccionarios literarios, siendo un modo de representación literaria, la *narrativa* se refiere a «la expresión literaria en la que se manifiesta la necesidad de contar, ya sea en verso (epopeya), o en prosa (novela, cuento, etcétera)» (González de Gambier, 2002: 269). En general, son numerosos los llamados géneros narrativos. Cada uno tiene una identidad y una singularidad determinada, de lo cual los teóricos sacan y resumen sus elementos fundamentales y características respectivas.

Valles Calatrava en su obra *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática* enumera varios géneros narrativos y los divide en dos categorías principales: los grandes géneros históricos (epopeya, cuento y novela) y los géneros menores (de carácter épico y de carácter narrativo). Más aún, él divide los tres grandes géneros en varios subgéneros: la epopeya y la épica, el cuento popular y el cuento literario, el microrrelato y la novela corta, y la novela. En este trabajo nos limitamos a hablar de dos géneros modernos primordiales: el cuento y la novela, debido a que las obras narrativas de Mastretta que se van a analizar en este trabajo pertenecen a dichos géneros.

En realidad, tanto en el cuento como en la novela se muestran unas características comunes y peculiares de la narrativa literaria (así como en otros géneros narrativos no mencionados, por supuesto). Se puede ver que los elementos básicos y constantes en dichos géneros son nada más que la historia y el narrador.

Ante todo, dejando de lado las diferencias entre los géneros, si intentan profundizar el análisis sobre los rasgos narrativas (estructura, elementos, técnicas, etc.),

cabe pasar a introducir aquí el concepto del texto narrativo, que cubre el conjunto textual de distintos géneros narrativos. Según lo que resume el *Diccionario de terminología literaria*, el texto es «el conjunto de signos susceptibles de ser sometidos a análisis», que «puede ser un fragmento literario de una poesía, novela, diálogo o bien una obra completa» (González de Gambier, 2002: 403). Mientras Valles Calatrava lo define –según su etimología latina *textus*, o sea, tejido– como «el enunciado o conjunto de ellos que constituye un todo organizado, coherente, policodificado y pluriisotópico, que está verbalmente fijado, internamente estructurado, relacionado con otros textos, enunciados ideoculturales y sistemas e instituciones externas y que es susceptible de análisis», y más tarde él mismo resume que «el texto se refiere al soporte material (manuscrito, impreso, hipertexto) de un determinado mensaje y, asimismo y sinecdóquicamente, al propio mensaje textualizado en ese soporte, entendido como una estructura o tejido» (Valles Calatrava, 2002: 570; 2008: 77). Es decir, se puede considerar el texto como un conjunto de enunciados, que reúnen los materiales textuales en forma de signos lingüísticos, teniendo como objetivo transmitir un determinado mensaje bajo cierta estructura organizada y coherente.

De hecho, este concepto ha sido siempre un enfoque de interés que atrae la atención de numerosos teóricos a lo largo de la historia, sobre todo en el siglo XX. Es bien sabido que la definición de los términos sirve e importa mucho en el análisis teórico, hay que admitir, no obstante, que no es fácil obtener una definición unificada del texto, como se aprecia en lo mencionado en la parte anterior. Los investigadores, partiendo de distintos puntos de vista, proponen definiciones y explicaciones que dan énfasis a aspectos correspondientes. Aquí se enumeran las teorías más destacadas del siglo pasado.

Según Segre (1985: 369), Hjelmslev organiza su teoría a partir del punto de vista lingüístico, explorando los principios, conceptos y métodos del lenguaje mismo, y establece que el texto puede ser cualquier enunciado coherente, sea el más simple o el más complejo. Por ello, plantea la oposición entre el sistema (la lengua) y el proceso (el texto), que «los objetos que interesan a la teoría lingüística son los textos. El fin de la teoría lingüística es dotarnos de un modo de proceder con el cual pueda comprenderse un texto dado mediante una descripción autoconsecuente y exhaustiva» (Hjelmslev, 1974: 31). Los textos se basan en la lengua, así que, mediante la información lingüística obtenida, se pueden construir nuevos textos.

Por su parte, Lotman caracteriza el texto tanto por su inscripción cultural y constitución lingüística como por su función comunicativa. Según él, existen tres definiciones que constituyen la base del concepto de texto: la expresión, la delimitación, y el carácter estructural:

El texto se halla fijado en unos signos determinados y, en este sentido, se opone a las estructuras extratextuales. Para la literatura se trata, en primer término, de la expresión del texto mediante signos de la lengua natural.

La delimitación es inherente al texto. [...] El concepto de límite se manifiesta distintamente en textos de tipos diferentes. [...] El límite, al mostrar al lector que está tratando con un texto y suscitar en su conciencia todo el sistema de códigos artísticos correspondientes, se halla en una posición estructural fuerte.

El texto no representa una simple sucesión de signos en el intervalo entre dos límites internos. [...] Por eso, para reconocer como texto artístico un conjunto de frases de la lengua natural es preciso convencerse de que forman una cierta estructura de tipo secundario a nivel de organización artística (Lotman, 1978: 71-73).

Mignolo (1978: 56), quien sigue la idea lotmaniana, afirma que el texto es «*toda forma discursiva verbo-simbólica, que se inscribe en el sistema secundario y que, además, es conservada en una cultura*» (cursiva en el original). Genette (1972: 32) considera el texto como «un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado», que cuenta con un equilibrio y unas tensiones internas relacionadas con otros sistemas externos textuales. Y Villanueva (1995: 202) lo define como «todo enunciado o conjunto de enunciados dotados de coherencia que pueden ser analizados; más concretamente, fijación verbal de un discurso».

Por otro lado, Mieke Bal (1987: 13) reduce la definición del texto a «un todo finito y estructurado que se compone de signos lingüísticos». Y Segre (1985: 367-368) prefiere, basándose en los estudios históricos y etimológicos, definirlo en palabras sencillas: el texto es el tejido lingüístico de un discurso, en concreto un discurso escrito, que conecta las diversas partes de una obra.

Una vez examinados los conceptos del texto, es más fácil de comprender qué es un texto narrativo. Según Bal (1987: 13, 15), «un *texto narrativo* será aquel en que un agente relate una narración», y «es una historia que se cuenta con lenguaje, que se convierte en signos lingüísticos». Más aún, la misma teórica propone que, en un sentido ideal, se pueden encontrar tres características en cualquier texto narrativo:

1. Nos encontramos con dos tipos de portavoz en un texto narrativo; uno no juega un papel en la fábula y el otro sí. (Nótese que esta diferencia subsiste incluso cuando

el narrador y el autor sean una y la misma persona como, por ejemplo, en una narración relatada en primera persona. El narrador es la misma persona, pero en otro momento y en otra situación distintos de los existentes cuando experimentó originalmente los acontecimientos).

2. Es posible distinguir tres estratos en un texto narrativo: el texto, la historia y la fábula. Son todos descriptibles.
3. Aquello que incumbe al texto narrativo, el contenido, consiste en una serie de acontecimientos conectados que causan o experimentan los actores (Bal, 1987: 16).

En palabras sencillas, se entiende que un texto narrativo es una narración escrita de acontecimientos y estados, reales o ficticios, en cierta secuencia temporal. Obviamente, los rasgos clave son la historia (el material diegético), el narrador (el sujeto que realiza la narración) –como lo analizado arriba– y, por último, el texto mismo.

Así, conviene vincular estos tres rasgos con los estratos del texto narrativo. No obstante, existen diferencias significativas entre los teóricos, debido a sus teorías y criterios respectivos sobre los conceptos narrativos. Los formalistas rusos dividen el texto en dos niveles: la fábula y la trama (o sujeto), según la ordenación lógica del material y su organización literaria. Mientras los narratólogos estructuralistas –entre ellos, Todorov– enfatizan la división entre la historia y el discurso, como lo que se menciona en partes anteriores. Más tarde, los teóricos proponen distinguir tres estratos distintos del texto, dividiendo dentro del mismo sujeto o discurso de las teorías anteriores. Por ejemplo, Bal propone los tres niveles del texto narrativo: la fábula (los acontecimientos que se va a relatar en el orden cronológico y causal), la historia (lo que narra en el orden literario) y el texto (la narración y el texto escrito). Genette plantea la división entre la historia (lo que se cuenta, o el material diegético), el relato (el relato textual y concreto de la historia) y la narración (la disposición concreta del relato a través del narrador). Y Segre, de igual forma, organiza una división entre la fábula (el contenido, o mejor sus elementos esenciales, colocado en un orden lógico y cronológico), la intriga (el contenido del texto en el mismo orden en que se presenta) y el discurso (el texto narrativo signficante).

Por supuesto, hay otras teorías en este ámbito, pero aquí solo se limita a enumerar estos, que son relativamente representativos, enfocándose principalmente en la ordenación lógica del material y la organización literaria. En el siguiente capítulo se va a detallar, de forma individual, el análisis de los elementos narrativos, siguiendo la teoría de Genette sobre los tres niveles –historia, relato y narración– que configuran el texto narrativo.

2.3 Las memorias, el ensayo y la literatura testimonial

Cabe señalar que la narración (así como la descripción) no es un acto exclusivo en la narrativa. Se utiliza también en otros géneros literarios para presentar un hecho, como en las memorias, el ensayo y la biografía, entre otros. Como serán vistos posteriormente, aparte de las novelas y relatos ficticios, Ángeles Mastretta también ha publicado obras de memorias y ensayos, como *El cielo de los leones* (2004), libro en que se recopilan anécdotas de viajes, recuerdos familiares y reflexiones personales. Esto nos lleva a hacer un brevísimo recorrido por estos dos géneros que tienen vinculaciones con la narración.

Las memorias pertenecen a otro género literario que tiene estructura narrativa. Literalmente se refieren a los escritos y recuerdos del pasado: «son relatos que recogen los hechos más significativos de la vida de una persona, o de una etapa importante de ella, escritos en forma autobiográfica» (Ayuso de Vicente, 1997: 235). En palabras sencillas, se pueden entender las memorias como una manera de describir los sucesos que el autor ha vivido, sea como protagonista o como testigo, generalmente en forma de prosa. Se tratan de obras literarias de no ficción, –al contrario que la novela y el cuento–, pero eso no significa que los relatos sean necesariamente fiables como una biografía. De hecho, las memorias se diferencian de la biografía, no solo porque el primero está escrito por el propio autor que ha vivido los sucesos, mientras el segundo suele estar escrito por otra persona (en el caso de que la biografía esté hecha por el autor mismo, se denomina autobiografía). En las biografías se suele narrar toda la vida de la persona central, pero en las memorias no es necesario relatar todo, es decir, simplemente se centran en los acontecimientos sucedidos en un periodo determinado. Resultan ser menos rígidas, formales y estructurales que las biografías. Los temas pueden ser muy variados y libres, de la literatura, la filosofía, la política, la historia, a otros temas en que el autor puede expresar sus reflexiones y pensamientos sobre los aspectos que le interesan; o simplemente se anotan los recuerdos de vivencias, experiencias y sensaciones que tiene en cierto momento de la vida.

Los ensayos, por su parte, son escritos generalmente breves sobre determinado tema o materia: «composición en prosa de moderada extensión sobre un tema histórico, político, filosófico, literario, científico, artístico, religioso, etc., expuesto con amenidad, claridad, agudeza y originalidad» (Ayuso de Vicente, 1997: 122). Es uno de los géneros

literarios bastante populares en la actualidad, que generalmente es empleado para analizar, argumentar o reflexionar sobre ciertos aspectos y problemas a los que el autor se enfrenta en determinado momento. Por supuesto, en los ensayos se suele emplear un lenguaje más analítico y argumentativo, pero también se utilizan narraciones y descripciones para presentar el hecho o describir alguna circunstancia relacionada con el tema. Por otro lado, este género está bastante ligado con las circunstancias reales, tanto el contexto histórico y social como las opiniones y reflexiones subjetivas del autor. En este sentido, lo que escribe en los ensayos resulta ser relativamente más fiable que en las memorias, sin mencionar en las novelas y los cuentos.

Al mismo tiempo, aunque no es el tema central del presente trabajo, vale la pena mencionar la literatura testimonial y sobre todo la novela testimonio, porque dicho género comparte ciertos aspectos comunes con la narrativa, teniendo en cuenta además que en los análisis concretos de las obras de Mastretta se va a tocar el tema del testimonio. De hecho, ha sido siempre un foco de debate sobre el problema de géneros entre la novela, la novela testimonio, el testimonio y otras formas literarias. Aquí no se va a profundizar en las definiciones o comparaciones entre ellos, sino en sus características principales.

La literatura testimonial, en un sentido estricto, no es historia ni ficción. Se trata de un tipo de discurso que logra establecer cierto vínculo entre la realidad, la memoria y la literatura. Es un género que «por medio de la literaturización de un hecho social previo, estructura una unidad discursiva híbrida y subordinada a los intereses ideológicos de sus productores» (García, 2003: 50). Es decir, son discursos que consiguen un equilibrio entre la literatura y el testimonio, –a pesar de que son confrontados–, sin igualar lo verdadero y lo falso, lo real y lo ficticio. De esta explicación general surge el subgénero de la novela testimonio², que se puede entender como una narración en la que «aunque el referente del acontecer es por convención “real” y “verificable”, su presentación discursiva a través de la persona autorial representada en el texto, es una entidad imaginaria [...]. La construcción de un texto de este tipo se convierte inevitablemente en una decisión artística consciente» (Ortiz, 1997: 124). Es una representación de los hechos sociales y experiencias personales, – generalmente expuestos en forma de relatos orales–, a través de una mediación artística.

² En el ámbito de la literatura anglosajona, la novela testimonio también se llama la novela de no-ficción o el Nuevo Periodismo porque tiene cierto contacto con el periodismo. Aquí solo nos limitamos al ámbito latinoamericano sin profundizar mucho en las teorías anglosajonas.

Por lo que se mezclan las características de la novela tradicional y el discurso testimonial.

Según Miguel Barnet, –considerado como pionero y uno de los autores más representativos de este subgénero de la literatura latinoamericana (Theodosiadis, 1996)–, «la novela sería una narración –en cuya construcción intervienen múltiples formas discursivas como el diálogo, la argumentación, la descripción, la caracterización de personajes– de un hecho, de manera extensa e intensiva»; mientras tanto, en cuanto a la novela testimonio, «eso que llamamos novela no es más que una manera de narrar, de organizar quizá, que tiene su relación más primigenia con el relato [de tradición oral]» (Barnet, 1983: 11). En este sentido, la novela testimonio es un tipo de novela, pero debido a su apego a los materiales reales, se distingue muy a menudo de la novela tradicional.

Además, el género testimonial también se relaciona a menudo con el género memorial, en la medida en que ambos géneros condensan los múltiples recuerdos originados de «un grupo, un acontecimiento o un momento histórico, vivido en diversos espacios o por diversos grupos sociales, geográficos, políticos o nacionales» (Cuesta Bustillo, 1998: 210). De aquí se puede observar que la literatura testimonial hace más énfasis en representar con credibilidad³ los hechos que la narración tradicional (o mejor dicho, que la ficción).

De acuerdo con Theodosiadis (1996), la literatura testimonial cuenta con unas características básicas: el carácter colectivizante, la identificación biográfica, la mediación del autor, el carácter contestatario, la intencionalidad, la oralidad, la presencia de hechos socio-históricos, entre otras. En concreto, en este tipo de literatura se suelen poder encontrar los sucesos, fechas, lugares y nombres reales y comprobables porque «se testimonia sobre acontecimientos de un real histórico que afecta de una u otra forma a un colectivo. Son hechos en los cuales se participó de forma activa o pasiva [...] junto con una colectividad, la cual se enmarca en un proceso de concientización de una determinada situación» (Theodosiadis, 1996: 25). Se ve otra versión de los acontecimientos, centralizándose en un grupo colectivo determinado, –en muchos casos son víctimas y sobrevivientes de dichos sucesos sociales–, y articulando la memoria

³ No es una credibilidad absoluta. Es decir, al exponerse la verdad de un asunto desde una perspectiva personal, es inevitable la intervención de subjetividades del testigo. Pero en comparación con la ficción en que se inventan cosas, los materiales de un discurso testimonial son relativamente verdaderos y creíbles.

colectiva. En consecuencia, esta versión testimonial «entra en controversia directa con una versión oficializada o legitimada por un sector dominante» (Theodosiadis, 1996: 62), por lo que desde un principio «se dirige como una respuesta a otra versión, con una clara intención de desenmascarar, de rescatar del silencio y el olvido una situación» (Theodosiadis, 1996: 44). De esta manera, sirve para contestar otros discursos emitidos anteriormente. Al mismo tiempo, se muestra su intencionalidad. Junto con su carácter contestatario, les permiten a los testigos denunciar la versión oficializada o expresar lo que no se revela en esta última.

Hay que tomar en cuenta además el papel del autor en la elaboración de la novela testimonio, quien se encarga de construir a través de su escritura un discurso donde desaparecen los límites entre lo real y lo ficcional. Theodosiadis señala que hay testimonio directo e indirecto, según los sujetos de la enunciación y del enunciado (si convergen en uno solo o son diferentes). En el segundo tipo suele haber un mediador, que generalmente es el autor y que aclara su grado de participación en otras partes de la obra (como en el prólogo o el epílogo). Además, la identificación biográfica distingue el discurso testimonial de la descripción biográfica: el último se desarrolla cronológicamente y destaca el crecimiento y evolución personal, mientras el primero en general parte de un acontecimiento social y es más colectivo (combinándose con el carácter colectivizante). En cuanto a las marcas de la oralidad, se refieren al hecho de que «en esencia [...] lo que busca la narrativa testimonial, es respetar la forma expresiva, representar la expresión cotidiana, rescatar la oralidad, pues es predominante el uso del lenguaje corriente, popular» (Theodosiadis, 1996: 49). Eso también involucra a los personajes, –los testigos reales–, con los que el testimonio no se convierte en ficción.

Con todo eso se constituye un marco analítico complejo en que se incorporan elementos sociológicos, políticos y literarios. En lo que respecta a estas dimensiones y características, se van a detallar más en la segunda parte del trabajo, en concreto, en el análisis de *Arráncame la vida* de Mastretta, en que se tomará como referencia la obra *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska.

3 Los elementos del texto narrativo

En este capítulo se van a abordar los distintos elementos que constituyen un texto narrativo, basándose en la división de Genette (historia, relato y narración) mencionada arriba. En concreto, los elementos narrativos se pueden clasificar en dos grupos: los de la diégesis o la historia (acontecimientos, personajes, tiempo y espacio) y los de las operaciones narrativas (relato, narración, códigos narrativos y representativos, entre otros).

3.1 Genette y el texto narrativo

Hablando de las teorías narrativas, el teórico imprescindible es Gérard Genette. Es una de las figuras más prominentes en el ámbito de la narratología. Partió del estructuralismo, absorbió los resultados de estudios logrados por los teóricos anteriores, e hizo una gran contribución al análisis del texto narrativo.

En 1972 publicó *Figuras III*, donde se encuentra su reconocido trabajo «Discurso del relato», una de sus mayores aportaciones al estudio de la narratología. En esta obra, Genette explora los distintos aspectos del texto narrativo, desde el lenguaje y los orígenes hasta los mecanismos constitutivos, basándose en el análisis de la novela de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido*. Estudia las obras narrativas a partir de las categorías gramaticales tales como el tiempo, el modo y la voz narrativa. Estos, de hecho, representan las relaciones entre los estratos del texto narrativo mencionados arriba –historia, relato y narración–, que se plantean y explican en el prefacio de la obra. Se centra básicamente en el relato (o mejor, el discurso narrativo), pero al mismo tiempo, da mucho énfasis a la exploración de las relaciones entre los niveles: el nivel de la narración y el de la historia.

Diez años después, en 1983, publicó el *Nuevo discurso del relato*. Desde el título se puede considerar esta obra como una especie de postdata al «Discurso del relato», como indica el autor mismo en el preámbulo. En este libro, Genette, frente a las críticas a su trabajo anterior por parte de teóricos como C.J. Van Rees, Dorrit Cohn y Mieke

Bal, enmienda algunos de sus argumentos y hace una complementación con explicaciones más detalladas.

De las teorías genettianas, cabe destacar su división sobre los tres niveles narrativos. La historia, o el material diegético, organiza, ordena y configura los cuatro elementos primordiales del texto narrativo: los sucesos, los personajes, el espacio y el tiempo. El relato, que se refiere aquí al texto (o mejor dicho, el espacio textual), «es el resultado de la transfiguración de la historia mediante la actividad de la narración/del narrador, esto es, el discurso narrativo en sí mismo» (Valles Calatrava, 2002; 538). Esto quiere decir que el relato constituye una fijación textual de un discurso narrativo, mediante un lenguaje literario específicamente organizado por el narrador o el autor¹. En cuanto a la narración, se considera como el conjunto de operaciones vinculadas a la enunciación narrativa en que interviene el narrador. No solo se refiere a las actividades de narrar, sino también al proceso de configurar los materiales diegéticos. Además de sus vinculaciones con los códigos narrativos (voz, registro, narrador/narratario, estrategias y modalidades discursivas, embrague/desembrague²) y los representativos (focalización, punto de vista), tiene que ver con las funciones comunicativas de la narrativa porque se implica a otras instancias textuales (o intratextuales) como el autor y el lector implícito (Valles Calatrava, 2008: 83-84).

De todas maneras, la teoría narratológica de Genette es, sin duda, una de las bases más importantes de la narratología contemporánea. Aunque existen ciertas imperfecciones y limitaciones en su teoría, estas no pueden oscurecer ni cubrir sus grandes logros en el campo de la narrativa. Muchos de sus conceptos y denominaciones se han convertido en términos estándares o clásicos, que tienen mucha influencia en los estudios posteriores. En los siguientes capítulos, también se va a seguir la teoría de Genette, utilizando sus conceptos y términos como base del análisis.

¹ En términos del emisor del texto, suele referirse al autor y al narrador. De hecho, son conceptos relativos. Cuando habla del emisor de una narración, se refiere al narrador; y cuando habla de un texto o una novela, el emisor es el autor. Pueden ser dos sujetos diferentes, también pueden ser la misma persona.

² El embrague y desembrague son conceptos semióticos sobre las estructuras discursivas. Se refieren a las operaciones en la instancia de la enunciación que transforman las estructuras semio-narrativas de superficie en las representaciones semántico-sintácticas del texto. Hay tres subcomponentes: actorización, temporalización y espacialización (Betancur Garcés, 2005: 59-65).

3.2 Los elementos de la diégesis

Como indica la clasificación, los elementos de la diégesis tratan de los componentes básicos de una historia que configuran el discurso (o sea, el relato), integrando los materiales diegéticos mediante una determinada forma y orden. Según resume Valles Calatrava (2008:145-146), los acontecimientos, también conocidos como sucesos, actos o nudos narrativos, constituyen unidades mínimas que:

- se sitúan en el plano de la historia o fábula,
- se ordenan en una disposición cronológica y lógico-causal,
- se representan, en una dimensión sintáctica, como motivos o funciones, y
- articulan el conjunto de la acción narrativa en relación con los actantes que los ejecutan o sufren y el marco espaciotemporal en el que se localizan

Esto quiere decir que los acontecimientos (tanto reales como ficticios) establecen el esqueleto narrativo de una historia, debido a que estos contienen las acciones realizadas por un determinado sujeto (o sujetos) e indican un orden causal y cronológico. El llamado sujeto, o en otras palabras, actor/actante, realiza el acto y participa en la historia, por lo que generalmente se reconoce como personaje de la historia.

No obstante, al referirse a los personajes, hay que tomar en cuenta sus papeles funcionales. Es decir, por un lado, este concepto marca la identidad de una persona, que forma parte de los acontecimientos; por otro lado, señala que dicha persona realiza las acciones que constituyen los sucesos de la historia. Se puede ver que la narración de los acontecimientos también es un proceso que da forma a los personajes. La figura de una persona no se enriquece solamente a través de las descripciones físicas (de su apariencia y de su identidad). Su personalidad se caracteriza más a menudo por medio de la narración de su participación en un suceso (su papel, actuación y alineamiento, etcétera).

Mientras tanto, según la participación de los personajes en el desarrollo de la historia, se puede dividirlos en personajes primarios, secundarios y terciarios. Los primarios suelen ser el núcleo de la historia y los actores de los acontecimientos principales, que lideran el desarrollo del texto; mientras los secundarios y terciarios, tal vez sujetos de algunos sucesos, desempeñan un papel ayudante en el despliegue de la historia. De hecho, conviene vincularlo con el análisis del narrador, así como de la voz y visión narrativa, lo cual se desarrollará detalladamente en partes posteriores.

Una vez examinados los conceptos de acontecimientos (lo que pasa) y personajes (quién lo hace), procede implicar otros dos elementos básicos: dónde y cuándo, el espacio y el tiempo. Están estrechamente vinculados, es decir, lo que experimenta (o hace) una persona debe haber sucedido en cierto lugar, y en un momento o período determinado.

Es bien sabido que el espacio, en el sentido narrativo, se refiere a «un ámbito topográfico de la historia narrativa donde se producen los acontecimientos y se hallan los personajes» y «un marco o lugar físico donde se desarrolla la acción» (Valles Calatrava, 2008:178). En pocas palabras, se trata del lugar y el ámbito de actuación. Pues, eso quiere decir que en un texto narrativo existen varios niveles de espacio: toda la historia sucede en un ámbito general, dentro de eso, hay espacios físicos específicos donde tiene lugar cada acontecimiento.

De igual forma, el tiempo, siendo otro componente básico del texto narrativo, también cuenta con diversos niveles. Como escribe Valles Calatrava (2008:198), este concepto «se ordena cronológicamente en la historia y se materializa discursivamente como temporalización produciendo alteraciones de orden, duración y frecuencia en la anterior, mantiene una relación directa con la enunciación, con las personas gramaticales del enunciado y con la posición temporal de la instancia narrativa». Siendo uno de los temas más importantes acerca de la narración novelesca, el tiempo, por un lado, abarca el tiempo del relato, debido a que la narración de la novela se cumple en un proceso de tiempo; y por otro lado, contiene el tiempo de la historia, que se puede considerar como una línea compuesta por una serie de puntos, y este es el tiempo, o mejor dicho, el momento o el período en que suceden los acontecimientos. Eso quiere decir que la historia relatada es, sin duda, un momento que existe en el proceso de tiempo, pero no tiene nada que ver con el tiempo físico de la realidad, que transcurre sin comienzo ni fin, y nunca se puede intervenir artificialmente. En otras palabras, el análisis sobre el tiempo narrativo consiste en un proceso de tratar el tiempo del relato y el tiempo de la historia, los cuales, con el fin de cumplir ciertas funciones estéticas, pueden ser extendidos o acortados, interrumpidos o reconectados, e incluso detenidos. Son dos niveles dentro del tiempo narrado, intrínseco a la historia misma.

Al mismo tiempo, en el texto hay otro tiempo que se encuentra fuera de los sucesos: el tiempo narrante, o sea, el tiempo de la enunciación narrativa. En realidad, si se mira desde un nivel más profundo, aparte del tiempo de la historia y el de la narrativa, existe un tiempo de escritura en que el autor realiza la elaboración del texto,

ya que la escritura y la narración son efectivamente dos procesos. Más aún, también se puede tomar en cuenta el tiempo de lectura, que trata del proceso en que el lector lee el texto. En correspondencia, se distingue el espacio de escritura y el de lectura con el de la historia y de la narrativa.

Así se puede observar que hay cierta vinculación correspondiente entre el tiempo y el espacio. De hecho, en cuanto a su relevancia, Bajtín (1989: 237) propone una noción: el *cronotopo*, que intenta establecer «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura». Según él, se trata de un proceso en que se reúnen los rasgos temporales y espaciales en una forma inteligible y concreta:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (Bajtín, 1989: 237-238).

Sin duda, si se intenta profundizar en el análisis de los elementos de la diégesis y sus relaciones con el texto mismo, es inevitable mencionar la estructura comunicativa del texto narrativo, o sea, los factores vinculados a las operaciones narrativas. Eso es, de hecho, una singularidad de la narrativa, que involucra las relaciones entre el personaje y el narrador, el autor y el narrador, el autor y el lector, entre otros.

3.3 Los elementos de las operaciones narrativas

Como se puede ver en la parte anterior, los elementos narrativos, tanto los de la diégesis como los de las operaciones narrativas, son inseparables y se influyen entre sí. A continuación, se van a analizar dichos elementos, siguiendo la teoría de Genette, en varios aspectos: orden, duración, frecuencia, modo y voz. De hecho, el análisis sobre dichos elementos es una profundización del aspecto temporal de la narrativa.

3.3.1 El orden

El orden o, mejor dicho, el orden temporal, como se puede ver por su significado, se trata de la secuencia en que los acontecimientos se desarrollan en un texto narrativo. Basado en la dualidad temporal de la historia –el tiempo de la historia (la cosa contada) y el tiempo del relato (el discurso narrativo) –, el orden narrativo también cuenta con un doble nivel: el orden temporal de la historia, que significa la secuencia cronológica de los acontecimientos contados, y el orden del relato, que es la secuencia con que el narrador relata los hechos. Como señala Genette:

Estudiar el orden temporal de un relato es confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto (Genette, 1989a: 91).

En realidad, la consistencia del orden de la historia y el del relato es pura hipótesis idealizada. En algunas obras narrativas, parece que la narración sigue el orden cronológico de los hechos, pero en sentido estricto, el orden del discurso unidimensional no puede ser completamente paralelo al de la historia multidimensional, inevitablemente existe cierta secuencia: la historia narrada debe suceder antes de la acción de narrar. En otras obras (la mayoría de los casos), el autor (o mejor dicho, el narrador) rompe y altera la secuencia cronológica de la historia, adelantando algunos acontecimientos o interrumpiendo el flujo de los hechos para insertar algo que sucedió antes. Esta reordenación de los acontecimientos provoca lo que se llaman *anacronías*, formas descoordinadas que aparecen a menudo entre los dos niveles del orden temporal. Cuanto más compleja sea la historia (el argumento, la estructura, las relaciones entre los personajes, etc.), el orden del relato será más variable en relación con el de la historia. La *anacronía*, cuyo origen etimológico significa inversión de tiempo, «designa todo tipo de alteración del orden de los eventos de la historia cuando son representados por el discurso». En otras palabras, un acontecimiento que se sitúa al final del orden cronológico de la historia puede ser relatado anticipadamente por el narrador; mientras otros hechos que sucedieron antes pueden ser mencionados más tarde cuando sucede algo relacionado (Reis y Lopes, 1996: 19-20).

Para analizar la inversión de tiempo, lo primero que hay que hacer es determinar un nivel como referencia, o sea, un orden básico del discurso narrativo. Genette (1989a: 104) lo denomina *relato primero*. En otras palabras, el narrador relata la historia basándose en este nivel, en el cual inserta o injerta otros relatos temporalmente secundarios. Según sus ubicaciones relativas en el orden cronológico del *relato primero*, se pueden dividir el orden en dos tipos principales³:

denominaremos *prolepsis* toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior y *analepsis* toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos, reservando el término general de *anacronía* para designar todas las formas de discordancia entre los dos órdenes temporales, que, como veremos, no se reducen enteramente a la *analepsis* y la *prolepsis* (Genette, 1989a: 95, cursiva en su original).

Más detalladamente, la *analepsis*, un concepto también entendido como *flash-back*, corresponde, en palabras de Reis y Lopes (1996: 21), a «todo movimiento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores al presente de la acción e incluso, en algunos casos, anteriores a su inicio». Es decir, se trata de un relato segundo realizado en forma retrospectiva.

La *prolepsis*, por otro lado, es un relato segundo prospectivo, realizado con una anticipación de informaciones en relación con lo que se narra en el relato primero. Corresponde a «todo movimiento de anticipación, por el discurso, de eventos cuya ocurrencia, en la historia, es posterior, al presente de la acción». Funcionalmente simétrica de la *analepsis*, la *prolepsis*, que normalmente ocurre con menos frecuencia que la primera, representa «la anticipación a través de expresiones adverbiales de tiempo y de modo o de tiempos verbales (futuro o presente) que contrastan con el pasado dominante» (Reis y Lopes, 1996: 208-209).

3.3.2 La duración y la velocidad

El orden temporal trata de lo lineal y lo fragmentado del texto, e involucra a menudo otro elemento narrativo que está estrechamente relacionado con este: la duración. De hecho, es un concepto difícil de medir debido a que un relato escrito no tiene una

³ Por supuesto también hay otras formas más complejas o más sutiles que dependen de obras concretas (Genette, 1989a: 103).

duración mensurable como en el caso del relato oral. Antes al contrario, es variable la duración en una narrativa escrita, que implica una duración de la historia y una duración del acto de representación (de la lectura). La primera se entiende como una medida temporal, mientras la segunda como una medida espacial. Así que Genette propone el concepto de la *velocidad* para medir la relación entre estos dos rasgos. Según él, la velocidad de la narrativa «se definirá por la relación entre una duración –la de la historia– medida en segundos, minutos, horas, días, meses y años y una longitud –la del texto– medida en líneas y en páginas» (Genette 1989a: 145). En otras palabras, el análisis de la velocidad toma el tiempo –tanto el de la historia como el del relato– como referente, comparando el lapso temporal de la historia narrada y el espacio físico de la narración (el texto, las palabras y las páginas). Cuanto menos tiempo (espacio) se necesite para relatar una historia, más rápida será la velocidad; y a la inversa, más tiempo, más lenta. Se puede narrar una historia que ha ocurrido durante varios años en pocas palabras (unas líneas e incluso una sola frase); o relatar un hecho que tiene lugar en un instante o describir un momento minuciosamente a lo largo de varios párrafos o páginas. Sea como sea, en general, la duración de la historia es más larga que la del relato, incluso en narrativas donde la velocidad es muy lenta. Son muy pocos los casos en que la duración del relato es más larga.

Esta discordancia entre la duración (o velocidad) de la historia y del relato da lugar a cinco signos técnico-narrativos: la *elipsis*, la *escena*, el *sumario*, la *extensión* y la *pausa*, considerados como formas fundamentales del movimiento narrativo (Genette, 1972: 130)⁴. La *elipsis* consiste en la amputación de elementos narrativos con una supresión de lapsos temporales más o menos amplios, mientras la *escena* constituye la reproducción de ciertos momentos de la historia (como, por ejemplo, los diálogos entre personajes). El *sumario*, también entendido como *resumen*, narra en el relato en forma resumida lo que ocurre en la historia, con un lapso durativo relativamente menor que el del suceso. Si se considera el *sumario* como un movimiento durativo en el que el tiempo del relato es más reducido que el de la historia, la *extensión*, por el contrario, constituye un movimiento en el que el tiempo del relato es más largo. Por último, la *pausa* representa una forma de suspensión del tiempo de la historia, en concreto, el narrador

⁴ Pese a que Genette no considera la *extensión* como una forma canónica ni tradicional de la literatura, dicho concepto se puede entender como una modalidad de variación de la velocidad, que siempre se relaciona con el sumario. Por lo que aquí se analiza junto con otras formas del movimiento narrativo.

interrumpe momentáneamente el desarrollo de la historia para insertar reflexiones o descripciones y luego sigue de nuevo la narración de la historia.

De modo que, en una narrativa con alta velocidad, en que se relata una historia larga con menos tiempo, se utiliza la *elipsis* para omitir una gran cantidad del tiempo de la historia, simplemente usando el *sumario* o poca descripción de la *escena* para hacer un recorrido brevísimo superficialmente. En este tipo de textos, el enfoque narrativo suele encontrarse en el crecimiento de los personajes, la evolución de la historia o el cambio de épocas, es decir, en las páginas y párrafos que narran los antecedentes de los personajes y los contextos de los sucesos. Mientras tanto, en una narrativa de muy lenta velocidad, en que se relata una historia corta con más tiempo – pero eso no significa que el tiempo del relato sea más amplio que el de la historia –, aparecen una gran cantidad de descripciones de las *escenas*, que intensifican y detallan los argumentos. En estos textos, se enfoca más en representar los detalles de los acontecimientos (así como los comportamientos y conversaciones de los personajes, las descripciones de la vida cotidiana, entre otros).

Sea como fuere, la velocidad narrativa depende de dónde se pone el enfoque narrativo, su esencia; de hecho, se trata de un reflejo de los sentimientos sobre el mundo y la historia por parte del narrador, constituyendo una representación del tiempo subjetivo.

3.3.3 La frecuencia

La frecuencia, como se puede observar desde su significado, tiene que ver con la repetición de los acontecimientos. Lo que sucede en una historia, en el sentido simétrico, «no sólo se produce, también puede reproducirse, repetirse una o varias veces en el mismo texto» (Genette, 1989a: 173). En concreto, la frecuencia temporal se refiere a la relación entre el número de veces que suceden los hechos en la historia y el número que se mencionan en el relato. Considerando las diferencias entre ellos, en la narrativa se presentan cuatro formas fundamentales de la elaboración de la frecuencia: el singulativo, el singulativo anafórico, el repetitivo y el iterativo.

En el relato singulativo, según la fórmula de Genette (1R/1H)⁵, se relata una sola vez lo que ha sucedido una vez en la historia. Aquí la singularidad de la narración responde a la singularidad del acontecimiento narrado. De igual forma, el relato singulativo anafórico es relatar n veces lo que ha sucedido n veces (nR/nH). La singularidad «no se define por el número de casos de uno y otra, sino por la igualdad de dicho número», ya que las repeticiones del relato responden a las repeticiones de la historia (Genette, 1989a: 174). El repetitivo, por otro lado, se trata de una modalidad en que se relata n veces lo que ha sucedido una vez (nR/1H). El enunciado «refiere en momentos diversos un determinado evento ocurrido en cierto momento de la historia» (Reis y Lopes, 1996: 216). Por último, relatar una sola vez lo que ha sucedido n veces (1R/nH) es lo que Genette llamó el relato iterativo. Constituye un enunciado en que «una sola emisión narrativa asume varios casos juntos del mismo acontecimiento» (Genette, 1989a: 175).

Siendo uno de los aspectos esenciales de la temporalidad de la narrativa, la frecuencia, de hecho, muestra cierta vinculación y aproximación a otros elementos narrativos –en especial, la presencia del narrador–, a través de tiempos verbales. Como se puede ver en el relato iterativo, se expresa «por formas verbales del tipo del *imperfecto*, eventualmente reforzadas por fórmulas adverbiales de carácter frecuentativo», de tal modo, «se afirma muchas veces como deliberada opción de un narrador omnisciente que, de modo sintético, insinúa implícitamente el efecto pernicioso de ciertos comportamientos y situaciones repetidas» (Reis y Lopes, 1996: 130-131, cursiva en el original). Mientras tanto, en el relato repetitivo, la repetición del mismo evento podría facultar imágenes considerablemente diferentes, si en el mismo relato existen varios narradores, desde los cuales surgen distintas focalizaciones internas (Reis y Lopes, 1996: 217).

3.3.4 El modo

El modo narrativo es otro concepto llamativo de la sistematización genettiana. Se trata de una «regulación de la información narrativa», por lo cual «se puede contar *más o menos* lo que se cuenta y contarlos *según tal o cual punto de vista*» (Genette, 1989a: 220,

⁵ Aquí R representa el relato, y H, la historia.

cursiva en el original). Esta capacidad, junto con el tiempo y la voz, constituye los dominios fundamentales que construyen el texto narrativo, a través de una serie de procedimientos específicos en que se elaboran las técnicas narrativas. Con el modo se regula la información que se intenta transmitir en la narración:

El relato no representa una historia (real o ficticia), la cuenta, es decir, la significa mediante el lenguaje con la excepción de los elementos verbales previos de esa historia (diálogos, monólogos), que tampoco imita, no porque no pueda, sino simplemente porque no lo necesita, porque puede reproducirlos directamente o para ser más exactos, transcribirlos (Genette, 1998: 31).

Así que Genette acuña dos modalidades esenciales del modo narrativo: la *distancia*, que constituye la modulación cuantitativa (cuánto) de la información narrativa, y la *perspectiva*, que organiza la modulación cualitativa (por qué medio) (Genette, 1998: 32).

La distancia

En el ámbito específico de la narratología, la distancia se entiende como «posición específica del sujeto de la enunciación con relación a la historia» (Reis y Lopes, 1996: 67). De hecho, este concepto no se refiere a la pura distancia física entre el narrador y la historia, tampoco se limita al sentido temporal. En palabras sencillas, se trata de un tipo de relación entre el narrador y la historia. Se vincula íntimamente con el estatuto y actitud del narrador, es decir, la distancia varía según la perspectiva y la voz narrativa. Además, la distancia tiene que ver con la organización del tiempo, sobre todo con la velocidad. Por lo mismo, cuanto menor sea la distancia entre el narrador y la historia, más detallada y directa sería la narración, mientras que más cerca estarían el relato y la historia.

En la creación literaria, el autor establece la distancia entre el sujeto de la narración y la historia (también se puede entender como la relación entre el autor implícito, el narrador y el personaje) a través de la elaboración de técnicas narrativas, con el fin de lograr una comunicación ideal con el lector. De esta forma, las variadas voces y perspectivas narrativas, las distintas formas expresivas de los personajes, la organización del tiempo narrativo, así como otras técnicas (narrador fiable o poco fiable, ironía, etc.), sirven como herramienta directa para controlar la distancia narrativa. En

concreto, constituyen tres planos de distancia: la distancia entre el autor y el narrador, entre el narrador y el personaje de la historia, entre el autor implícito y el personaje.

El narrador, sujeto creado por el autor con el fin de expresar y representar ciertos pensamientos y emociones artísticamente en el texto, se ubica a veces muy cerca del autor implícito, a veces muy alejado, e incluso se encuentra en una posición completamente opuesta. Cualquiera forma que tome el narrador para contar la historia nunca excederá el alcance que permite el autor, ya que intrínsecamente, la narración es dominada por el autor. Mientras tanto, la distancia entre el narrador y el personaje tiene que ver con la relación entre el sujeto de la enunciación y el objeto narrado. Varía directamente debido a factores tales como la perspectiva, la voz, el discurso narrativo y los tiempos verbales. Por último, la distancia entre el autor implícito y el personaje, en sentido general, se vincula estrechamente con el acto de narrar por parte del narrador. Cuando el relato se narra en primera persona, el autor implícito se acerca más al personaje narrado; al contrario, en la narración en tercera persona, la distancia es mayor.

La perspectiva

Como se puede observar desde el análisis anterior, la posición del narrador juega un papel muy importante en la narrativa, ya que es su punto de vista el que orienta el desarrollo de la narración. Es decir, este concepto viene condicionado, en buena medida, por la identificación del narrador. En otras palabras, es el punto de vista desde el cual el narrador observa y cuenta la historia. Se trata de la vinculación gramatical de distintas personas entre la voz narrativa y los personajes ficticios, que varía según la posición en que está y qué nivel de conocimiento tiene el narrador.

De hecho, el punto de vista narrativo es sin duda uno de los elementos centrales de la narratología clásica. Ha sido siempre un tema muy estudiado por los teóricos literarios, y la definición de cada término varía debido a las diferentes comprensiones e interpretaciones de cada rama y escuela teórica. Genette, por su parte, indica que en la mayoría de los trabajos teóricos sobre este tema existe una confusión entre dos preguntas: ¿quién ve? (cuestión de modo) y ¿quién habla? (cuestión de voz). Por lo tanto, propone el término *perspectiva* en vez de *punto de vista* y hace una distinción clara entre el observador de la historia y el narrador del relato. En el *Diccionario de narratología*, se define la perspectiva narrativa como «una designación importada del dominio de las artes plásticas para referir el conjunto de procedimientos de focalización

que contribuye muchas veces a la estructuración del discurso narrativo» (Reis y Lopes, 1996: 199-200), que se puede entender como el ámbito de la narración vehiculada con la focalización.

Más aún, Genette indica que la perspectiva puede ser interna, externa o de focalización cero, que narra y representa el contexto y eventos a partir de un panorama específico, reflejando el punto de vista perceptual y conceptual de esas condiciones y tiempos. En la mayoría de las narraciones modernas, es precisamente la perspectiva narrativa la que crea los intereses, conflictos, suspenses e incluso el propio argumento. Las técnicas narrativas, por complicadas que sean, están limitadas por la perspectiva adoptada. En cualquier caso, la perspectiva narrativa se vincula estrechamente con la posición del narrador, es decir, el estado o circunstancia en que se sitúa la voz narrativa durante el proceso de la narración.

Distintas perspectivas determinan diferentes estructuras y funciones narrativas. En la segunda parte de este trabajo se va a profundizar en el análisis sobre este aspecto combinándolo con obras concretas.

La focalización

Ahora bien, desde la *perspectiva* narrativa surge otro término importante: la *focalización*. Siendo un concepto un poco abstracto, Genette lo utiliza –en vez de términos como *visión*, *campo* y *punto de vista*, que tienen un carácter específicamente visual–, para describir el acto de observar.

Este concepto, con base en la expresión «focus of narration» (foco de narración) de C. Brooks y R. P. Warren, constituye un procedimiento de representación que rige y configura el discurso de la narración:

la focalización puede ser definida como la representación de la información diegética que se encuentra al alcance de un determinado campo de conciencia, ya sea el de un personaje de la historia, ya el del narrador heterodiegético; consecuentemente, la focalización, además de condicionar la cantidad de información vehiculada (eventos, personajes, espacios, etc.), condiciona su cualidad, para traducir, por así decirlo, cierta posición afectiva, ideológica, moral y ética con relación a esa información (Reis y Lopes, 1996: 99).

En un texto narrativo, el sujeto de la focalización es el observador, que ve, o mejor dicho, observa todo lo visible o invisible dentro del ámbito de focalización. Aquí el ver u observar no se limita a un acto puramente visual, también alcanza al ámbito de

conciencia, e incluso hasta campos más amplios. De hecho, en algunos casos, el observador y el narrador de una historia son el mismo sujeto, mientras en otros, son distintos. Cuando el narrador es el mismo observador, focaliza y relata los eventos desde su propia perspectiva, por lo tanto, sería posible que la narración esté influida por algún prejuicio debido a las limitaciones de conciencia y percepciones subjetivas. Cuando el narrador es independiente del observador, el primero cuenta lo que observa el segundo desde una perspectiva externa, mientras describe la connotación profunda que no puede ser percibida por el observador. Además, hay obras narrativas en que existen varios observadores. Cada uno parte de su propia perspectiva y forma diferentes percepciones sobre el mismo evento.

Según Genette (1989a: 244-246), el concepto de *focalización* se refiere al fenómeno que supone una restricción del campo de percepción, limitado, siempre, por la capacidad humana de aprehensión. Este hecho le permite distinguir tres categorías:

- El primer tipo es el relato *no focalizado* o *focalización cero*, que representa en general el relato clásico. Consiste en un tipo de narración omnisciente, el narrador puede pasar de una posición (dentro o fuera de la historia) a otra como quiera y describir la historia desde cualquier punto de vista, como si tuviera los ojos de Dios.
- El segundo es el relato de *focalización interna*, en que el narrador es el personaje mismo. Eso quiere decir que los acontecimientos narrados se representan estrictamente según la conciencia del personaje (o personajes). Este tipo se caracteriza por su capacidad de entrar en el mundo interior del personaje, haciendo una representación vívida de los pensamientos y conflictos internos de dicho personaje. Cuenta con tres variaciones: la *focalización interna fija*, que relata la historia a través de una conciencia única, es decir, la perspectiva proviene del mismo personaje a lo largo de la historia sin alejarse casi nunca; la *variable*, que en el texto el personaje focal es primero uno, después otro, y luego de nuevo el primero o un tercero, etc.; y la *múltiple*, que narra un acontecimiento varias veces, cada vez con un personaje focal distinto, es decir, los personajes observan el mismo suceso desde su propia perspectiva con el fin de elaborar narraciones complementarias o conflictivas.
- El tercer tipo es el relato con *focalización externa*, en que el narrador se limita a describir los aspectos físicos, comportamientos, discursos del personaje narrado y contar las situaciones y contextos en que se sitúa, sin conocer los

pensamientos ni los sentimientos interiores del personaje. En obras de este tipo, el observador/narrador se ubica fuera del personaje, puede observar sus apariencias, disfraces, expresiones y comportamientos y grabar las conversaciones entre personajes, no obstante, no tiene el acceso al mundo interior ni puede captar con precisión la identidad de cada personaje a la vez.

Más tarde en *Nuevo discurso del relato*, el teórico combina la focalización con la visión, o sea, la perspectiva: «“relato con narrador omnisciente” o “visión por detrás” (focalización cero), “relato con punto de vista, con reflector, con omnisciencia selectiva, con restricción de campo”, “visión con” (focalización interna), o “técnica objetiva, conductista”, “visión desde fuera” (focalización externa)» (Genette, 1998: 46).

A pesar de ello, como señala Genette, no es siempre tan clara la distinción entre las distintas perspectivas en una historia, ya que a menudo se cruzan y penetran entre sí, por lo tanto, «una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro, [...] Asimismo, la distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer» (Genette, 1989a: 246). En realidad, el criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato, así que las categorías mencionadas arriba, en muchos casos, tampoco se aplican a una obra narrativa entera, sino más bien a un segmento determinado. Eso quiere decir que un texto narrativo puede contar con más de una perspectiva, y la focalización tampoco es única a lo largo de la historia. Algunos escritores incluso organizan intencionadamente múltiples tipos de focalización en su creación.

De todas maneras, la sistematización genettiana sobre el modo narrativo y su categorización de los tipos de focalización es reconocida como una de las teorías con más autoridad en el ámbito de la narratología. Propone que la esencia de la focalización consiste en la restricción de la perspectiva, es decir, el narrador completa la narración eligiendo la visión de algún personaje dentro o fuera de la historia.

3.3.5 La voz

Una vez examinada la cuestión de ¿quién ve?, procede prestar atención a la otra cuestión: ¿quién habla? Se refiere a la voz narrativa.

En el sentido general y amplio, la *voz* se entiende como la voz del narrador, que da lugar a su presencia como mediador de la historia y como observador en el nivel de la narración. Entonces existe una subjetividad en el lenguaje «que traduce posiciones ideológicas y afectivas específicas con innegables repercusiones pragmáticas y semánticas» (Reis y Lopes, 1996: 245). Mientras tanto, en un sentido más restringido, la *voz* se puede considerar, dentro de la sistematización de Genette, como uno de los dominios fundamentales que constituyen la narración, que engloba una serie de problemas vinculados con la cuestión de ¿quién habla? Tiene que ver con un proceso en que se completa el acto de narrar y las circunstancias correspondientes: «la voz designa las representaciones verbales y discursivas de las distintas instancias enunciativas existentes en el discurso» (Valles Calatrava, 2008: 219). Así que Genette clasifica tres aspectos fundamentales: el tiempo, posición temporal en que se desarrolla la narración; el nivel, o mejor, los niveles narrativos, planos en que se sitúan los intervinientes del proceso de la narración (el narrador, el narratario y los elementos diegéticos respectivos, entre otros); y la persona responsable de la narración.

El tiempo

En la parte anterior sobre los elementos de la diégesis, se realiza un breve análisis sobre el tiempo narrativo, que contiene un tiempo de la historia y uno del relato. Aquí en esta parte, el *tiempo* se refiere al tiempo del relato, o sea, el del proceso de la narración, que «caracteriza la posición temporal de la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta» (Valles Calatrava, 2002: 574).

Es evidente que casi toda la narración es posterior a la historia que cuenta (aparte de la llamada narración predictiva). Bajo esta situación, Genette (1989a: 274, cursiva en el original) distingue, desde el simple punto de vista de la posición temporal, cuatro tipos de narración: «*ulterior* (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente con gran diferencia), *anterior* (relato predictivo, generalmente en el futuro pero que nada impide conducir al presente, como el sueño de Jocabel en *Moyse sauvé*), *simultánea* (relato en el presente contemporáneo de la acción) e *intercalada* (entre los momentos de la acción)». Según el teórico, el concepto de la narración se aplica no solo al texto de ficción, sino también al texto real. Normalmente solo se puede realizar la narración después de los sucesos, por lo que se determina la posición y orden de lo narrado y lo narrante. El tiempo narrativo distingue el mundo que está narrando del

mundo que está narrado, rompiendo el límite unidireccional y unidimensional del tiempo. Generalmente, el tiempo de la historia transcurre desde el principio hasta el final, en un orden cronológico, mientras la narración lo trastorna, desincroniza con el tiempo real, reorganiza, utilizando una variedad de métodos narrativos tales como los cuatro tipos de Genette mencionados arriba. Eso cambia el modelo único de la narración lineal diacrónica, y crea un nuevo modelo en que la narración sería más multidimensional.

Como se ha analizado arriba, a consecuencia del tiempo, se genera el tema del orden temporal, que es la disposición del orden cronológico de los sucesos de la narración. Mientras tanto, la diferencia entre el tiempo del relato y el de la historia conduce al tema de la duración, o sea, la relación entre el tiempo que duran los sucesos de la historia y la extensión del texto narrativo. Por lo que Genette, para estudiar el tiempo narrativo en un texto, distingue tres dimensiones esenciales:

estudiaremos las relaciones entre tiempo de la historia y (seudo)tiempo del relato, según las que me parecen ser las tres determinaciones esenciales: las relaciones entre el orden temporal de sucesión de los acontecimientos en la diégesis y el orden seudotemporal de su disposición en el relato, que serán el objeto del primer capítulo; las relaciones entre la duración variable de esos acontecimientos, o segmentos diegéticos, y la seudoduración (en realidad, longitud del texto) de su relación en el relato: relaciones, pues, de velocidad, que serán el objeto del segundo; relaciones, por último, de frecuencia, es decir, por atenernos aquí a una fórmula aún aproximativa, relaciones entre las capacidades de repetición de la historia y las del relato: relaciones a las que dedicaremos el tercer capítulo (Genette, 1989a: 90-91).

Como se puede concluir de la definición genettiana sobre los cuatro tipos, la narración ulterior se encuentra en el tiempo del pasado, cuya principal característica es el uso de verbos en tiempo pretérito, indicando que la historia ya acabó, todo se ha terminado; la narración anterior se encuentra en relatos proféticos, donde se da a conocer lo que sucederá; la simultánea se caracteriza por el uso del verbo en tiempo presente, puesto que la posición temporal de la voz narrativa es simultánea con la acción de la historia relatada; y la intercalada se encuentra en textos en forma de diario o novelas epistolares, en que la narración está fragmentada e insertada con distintos momentos de acción. De aquí se puede saber que los verbos, o, mejor dicho, los signos verbales, son elementos que pueden separar el tiempo del relato con el de la historia, que «mantiene una relación directa con la enunciación y las personas gramaticales del enunciado, con la posición temporal de la instancia narrativa y con los signos verbales

–adverbios, preposiciones, verbos– de inserción discursiva» (Valles Calatrava, 2002: 574).

Niveles narrativos

El nivel narrativo ha sido siempre un tema que llama mucho la atención de los teóricos, debido a su definición, clasificación y la metodología de la relación y transmisión entre niveles, así como los intercambios retóricos y las funciones estéticas. Genette fue uno de los primeros que definieron ese aspecto narrativo, seguido por estudios y discusiones por parte de narratólogos tales como Mieke Bal, Shlomith Rimmon-Kenan, Marie-Laure Ryan, entre otros.

Los llamados niveles narrativos, son, en general, la relación entre el agente narrador y el evento narrado. Este último, de hecho, está constituido por el discurso del narrador, por lo que el foco de los estudios sobre el nivel narrativo se centra en las relaciones jerárquicas de la narración. En el *Diccionario de narratología* (Reis y Lopes, 1996: 179-180) se señala así:

El dominio específico que interesa aquí es el de la *voz*, que engloba las circunstancias que condicionan la enunciación narrativa y las entidades que intervienen en ella; en ciertos relatos, sucede un desdoblamiento de instancias narrativas, por la ocurrencia de más de un acto narrativo, enunciados por narradores colocados en diferentes niveles. Así se crean diferencias de *nivel* que permiten afirmar que “*todo evento narrado por una narrativa se encuentra en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de esa narrativa*” (Genette, 1972: 238, cursiva en el original)⁶.

Según Genette (1998: 57), la teoría de los niveles narrativos, igual que la de las focalizaciones, que «no era más que una generalización de la noción clásica del “punto de vista”», «no es más que una sistematización de la noción tradicional de “inserción”, cuyo principal inconveniente era indicar insuficientemente el *umbral* que representa, de una *diégèse* a otra, el hecho de que la segunda esté a cargo de un relato hecho en la primera». Se puede distinguir la multiplicación de narraciones en tres niveles, llamados también niveles diegéticos, que son nivel *extradiegético* (básicamente se trata del relato primero, cuando el emisor es el narrador y el receptor es el narratario), *intradiegético*

⁶ En el texto original, se cita la parte de Genette desde *Figuras III* (edición de 1972), véase también, como referencia, la página 284 de la edición de dicha obra en 1989, donde la frase original es: «todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato». El significado no cambia, la diferencia solo es debida a diferentes versiones de traducción.

(es cuando el emisor ya no es el narrador sino un personaje, y el receptor, en vez del narratorio o lector, es otro personaje del relato primero), y *metadieético* (es cuando hay otra narración dentro de la narración primaria, y así sucesivamente, un personaje del tercer relato cuenta una historia a otro personaje del mismo relato, entonces se produce un cuarto relato).

Mientras tanto, el hecho de que una historia está encerrada en otra, y la otra está encerrada en una tercera, así sucesivamente, da lugar a diferentes niveles narrativos. Eso aparece en muchas obras clásicas, que contienen por lo menos dos niveles narrativos, el primordial es el extradiegético, a partir del cual se puede constituir otros niveles (el intradieético e incluso los metadieéticos). En *Figuras III y Nuevo discurso del relato*, Genette desarrolla esta teoría con sus análisis tomando *Las mil y una noches* y *En busca del tiempo perdido* como ejemplos. Tradicionalmente, el nivel extradiegético, no muy largo, se parece más a un marco externo de la narración, construyendo la estructura narrativa, y los niveles superiores son los que ocupan la mayor parte de las páginas. Pero esto no es así en absoluto. En muchos casos, los niveles no se representan a través de la estructura sino en los detalles, y la relación entre lo extradiegético y otros niveles es compleja y variable. El narrador y el protagonista de *En busca del tiempo perdido* es Marcel, o sea, «hacer contar la vida de “Marcel” por el propio “Marcel”» y «presente (como personaje) en la historia que cuenta (como narrador, por supuesto)», pero Marcel el narrador y Marcel el protagonista no viven en el mismo tiempo y espacio, tampoco sus perspectivas coinciden. Por lo que el último vive dentro de la historia, mientras el primero se sitúa fuera. En el caso de *Las mil y una noches* la situación es más clara, puesto que existen múltiples niveles narrativos, uno dentro de otro, y al mismo tiempo generando un tercero:

La forma más expresiva de representar estas relaciones de nivel consistiría, tal vez, en dibujar esos relatos, unos dentro de otros, pronunciados por hombrecillos que hablen en burbujas [...]. Un narrador (y no personaje, porque entonces no tendría ningún sentido) extradiegético A (digamos, el narrador primario de *Las mil y una noches*) emitiría una burbuja, relato primario con su diégesis en la que se hallaría un personaje (intra)diegético B (Sherezade) que, a su vez, podría convertirse en narrador, siempre intradiegético C (Simbad) que, a su vez, podría quizá, etc. (Genette, 1998: 58).

Más aún, surge el tema sobre la relación entre diferentes niveles narrativos. Genette lo distingue en tres tipos fundamentales: 1) relación de causa y efecto, es decir, en el nivel secundario se proporcionan explicaciones para el nivel primario; 2) relación

temática, que existen correspondencias entre los niveles; 3) relación ambigua, o sea, sin ninguna relevancia explicativa ni temática, pero el segundo nivel realiza cierta función en el primario (tales como demorar u obstaculizar algún suceso). Sin duda alguna, no son tan absolutos los límites entre estos tres tipos, que pueden convivir al mismo tiempo:

[...] de acuerdo con que el relato secundario, al evocar las causas o los antecedentes de la situación diegética en la que interviene, ejerza una función explicativa [...], o que cuente una historia ligada a la de la diégesis mediante una relación puramente temática, de contraste o semejanza, que puede, quizá, si el oyente la percibe, ejercer efecto sobre la situación diegética y la sucesión de acontecimientos [...], o que, sin ninguna relevancia temática, desempeñe un papel en la diégesis únicamente en virtud del propio acto narrativo (Sherezade que aplaza la muerte a base de relatos) (Genette, 1998: 63).

Con una intención deliberada o no, el nivel intradiegético y metadiegético llevan al lector, sin darse cuenta, a un mundo diferente al nivel extradiegético (el primario). La intrusión a un diferente nivel conlleva la conversión del espacio y tiempo.

Persona

Es bien sabido que los materiales de la narración generalmente se originan de distintos rincones de la vida, quizá de los libros leídos, de las experiencias personales, o de las leyendas e historias contadas por generaciones. Estas variadas fuentes llevan, naturalmente, a diversas perspectivas narrativas. No obstante, con el fin de hacer la narración clara y bien organizada y evitar confusiones, se requiere un punto de vista unificado en cuanto que integra los materiales, lo que implica el uso de la persona narrativa. Diferentes perspectivas y personas narrativas podrán conducir a diferentes tonos y maneras de expresión literaria, y por supuesto, diferentes experiencias de lectura y sentidos estéticos. La persona suele relacionarse con la perspectiva y la focalización, por lo tanto, en muchos casos, estas ideas son fácilmente confundidas.

El término *persona* designa a la entidad que en la *narración* es responsable de la enunciación del discurso narrativo (*narrador*). Sugerida por la narratología genettiana, la designación adoptada da relieve, ante todo, a un hecho indiscutible, pero en cierta forma escamoteado por las expresiones, hoy superadas, de *narrativa en primera persona* y *narrativa en tercera persona* (Reis y Lopes, 1996: 194, cursiva en el original).

Se trata de reconocer que «la presencia, explícita o implícita, de la *persona* del narrador, que no puede estar en su relato, como todo sujeto de la enunciación en su enunciado, sino en *primera persona*» (Genette, 1989a: 298, cursiva en el original).

Aunque el teórico francés prefiera el término *focalización* en cuanto a distinguir las categorías de narración, dejando de lado la *persona*, es innegable el hecho de que las perspectivas narrativas se caracterizan por la *persona* narrativa, y lo reafirma el mismo teórico años después al afirmar que «en el relato más sobrio, alguien me habla, me cuenta una historia, me convida a oír cómo la cuenta y esta llamada –confianza o presión– constituye una innegable actitud de narración y por tanto de narrador» (Genette, 1998: 69-70). En palabras sencillas, la *persona* constituye la relación que vincula al narrador y a la historia que cuenta.

En las páginas anteriores se abordó el análisis sobre las perspectivas narrativas, ahora se concentra la vista en la forma expresiva de dichas perspectivas, es decir, la narración en diferentes personas. Generalmente, se divide la narración en cuatro tipos: narración en primera, segunda y tercera persona, y narración con transformación de perspectivas. Los tipos más utilizadas y comunes en la literatura son la narración en primera persona y en tercera persona. Un narrador que solo utiliza la primera persona gramatical, el *yo* y *nosotros*, conoce solamente sus propias historias y pensamientos, mientras tanto, un narrador en tercera persona, que utiliza *ella*, *él* y *ellos* como sujeto de la narración, parece que sabe todos los acontecimientos y pensamientos de los personajes, como un Dios omnisciente. Dicho solamente desde el nivel gramatical, la disociación de la primera y tercera persona es absoluta. «Ningún texto –afirma (Dorrit Cohn, *The Encirclement of Narrative*, 1981)– puede situarse sobre la frontera que separa las narraciones en primera persona de las narraciones en tercera, por la sencilla razón de que la diferencia gramatical entre las personas no es relativa sino absoluta» (Genette, 1998: 72). Es decir, la diferencia entre estas dos personas consiste en la morfología, –los pronombres personales y la conjugación de verbos–, que se puede distinguir sin mucha dificultad.

Como se ha mencionado, la perspectiva narrativa es uno de los aspectos más importantes y primordiales en cuanto a la escritura, puesto que podrá condicionar el tono del texto y la manera de desarrollar el relato. De hecho, las características y ventajas de cada perspectiva se reflejan en su correspondiente persona narrativa, y las limitaciones y defectos, igualmente, restringen las funciones de su persona.

Por lo tanto, se puede decir que elegir la persona narrativa depende, en buena medida, de la identidad del narrador y su respectivo punto de vista. Según Genette (1998: 73), la elección de persona (gramatical) nunca es independiente de la situación diegética del narrador: «la adopción de un “yo” para designar a uno de los personajes

impone, mecánicamente y sin escapatoria, la relación homodiegética, es decir, la certeza de que ese personaje es el narrador; y, a la inversa pero con igual rigor, la adopción de un “él” implica que el narrador no es ese personaje». Desde luego, dicha correspondencia es recíproca, es decir, la persona narrativa también influye en la identidad del narrador y el empleo de la perspectiva. Pero eso no quiere decir que la persona narrativa corresponde absolutamente con la perspectiva. Nada es absoluto.

Por una parte, a lo largo de un libro, que se relata con la misma persona narrativa, puede ocurrir la conversión de la perspectiva con la diversificación de la focalización narrativa. La novela en primera persona, según Genette (1998: 71), es «como autobiografía ficticia, es casi siempre una novela de iniciación y esa iniciación consiste esencialmente, con frecuencia, en mirar y escuchar, o en curar sus heridas». Si se focaliza en una variedad de obras narradas en primera persona, se puede saber que las perspectivas no siempre se sitúan en el mismo lugar de las historias. Esto es generalmente debido a los distintos estados del narrador como personaje en la historia: en algunas obras, el *yo* narrativo coincide con el protagonista, lo que hace la historia como una autobiografía, en que se reduce al máximo la perspectiva narrativa. La narración se concentra en los actos en que participa el narrador o se relacionan con él, por lo tanto, el tiempo verbal de la narración se limita a ciertos momentos del pasado. Sin embargo, este tipo no puede representar todas las características de la narración en primera persona. De hecho, la perspectiva narrativa en estas obras no siempre corresponde cien por cien con la del narrador en el momento de lo sucedido, es decir, existe una conversión de perspectiva bajo la misma persona. Eso se refleja en el tiempo, ya que en tales obras, que suelen utilizar el tiempo pretérito para relatar acontecimientos pasados, hay ocasiones en que el narrador, como recordador, añade información desconocida en el momento en que sucedieron las cosas, o hace comentarios desde un punto de vista presente. Es una conversión del tiempo. Dicho en pocas palabras, la perspectiva narrativa, en esta ocasión, pasa desde el pasado hasta el presente, y después de la complementación, vuelve a su punto original.

Por otra parte, bajo la misma perspectiva, también se puede utilizar una voz en una persona diferente. Referirse a un libro como narración en primera persona no significa que todo se narra en dicha persona. Como afirma Genette, la primera persona no es la voz obligada de la novela de iniciación, y el teórico toma *Wilhelm Meisters* como una excepción bastante notable. O sea, dejando de lado la absolutidad en nivel gramatical, la disociación de la primera y tercera persona no es de ninguna manera

absoluta: «La conversión de persona, es decir, en realidad, el cambio de relación entre el narrador y su historia –es decir, en concreto, el cambio de narrador– exige, desde luego, una intervención más masiva y más sostenida con todas las posibilidades de tener más consecuencias» (Genette, 1998: 66).

3.3.6 El narrador

De los análisis planteados más arriba se puede observar que hay un elemento narrativo que desempeña un papel central y que tiene una correlación con otros: el narrador. Todos los demás elementos se pueden relacionar con la identificación de este. Ante todo, hay que recordar que no es la misma cosa el autor y el narrador de una historia: el primero es la persona real que crea y escribe la historia, mientras el segundo es creado por el autor como un personaje necesario para la transmisión de la historia que se quiere narrar.

Según la definición de Villanueva, recogida en el *Diccionario de teoría de la narrativa*, el narrador es el «sujeto de la enunciación narrativa cuya voz cumple las funciones de describir el espacio, el desarrollo del tiempo, los personajes de la novela y sus acciones». Cuenta los sucesos y las historias en cierto orden y con una determinada presentación, como un observador dotado «de recorrido óptico o cinematográfico» (Valles Calatrava, 2002: 457). El narrador constituye el único cuerpo, o sea, sujeto, que enuncia el lenguaje, puesto que narra la historia, emitiendo los signos lingüísticos para constituir el texto. Por lo que decimos que el autor y el narrador de una historia son dos elementos fundamentales pero distintos: el primero es una persona real que escribe la historia, mientras el segundo solo sirve como un sujeto lingüístico, que se encarga de contar la historia. El narrador puede ser el protagonista, un personaje secundario, un testigo e incluso un observador externo de la historia.

Por lo tanto, según la posición del narrador en relación con la historia, –o, mejor dicho, el nivel narrativo en que se sitúa–, se distinguen tres tipos: narrador *autodiegético*, que interviene como personaje central en la historia que cuenta; *homodiegético*, que participa en la historia como personaje, pero no protagonista, o sea, como observador; y *heterodiegético*, que relata una historia en la que no interviene ni se integra como personaje.

En palabras sencillas, se clasifican de acuerdo con las relaciones entre el narrador, el personaje (protagonistas, personajes secundarios, etc.) y el autor. En obras específicas, el narrador no equivale al autor, tampoco es igual al personaje de dicho libro. Estos tres, cuyas relaciones coinciden cruzadas en cierto sentido, contribuyen a que la narrativa produzca diferentes efectos estéticos. Para cualquier lector, conocedor o no, el arte narrativo consiste en que el narrador nunca es el autor mismo, es decir, un narrador también es un papel creado y aceptado por el autor, que sirve como un observador y contador. Eso, en cierto sentido, forma parte de una cadena.

El motivo por el cual se enfatiza aquí el papel del narrador se debe a que la relación esencial entre el narrador y el narratario se puede considerar como un tipo de relación dialógica. Igual que el narrador no equivale al personaje o al autor, el narratario tampoco puede identificarse como el lector. Consiste en una entidad ficcional que sirve como destinatario inmediato del relato, y aparece siempre emparejado con un narrador. Un narrador (emisor de la narración) corresponde a un narratario (destinatario) en su respectivo nivel narrativo (si hay varios niveles). Eso constituye un nivel de relación dialógica, y así sucesivamente, el nivel dialógico más externo es el del autor (emisor real) y el lector (destinatario final). Es decir, en el nivel narrativo más externo –el proceso de la escritura y el de la lectura– se realiza un diálogo, o mejor, una comunicación entre el autor y el lector, mientras el narrador puede verse como un intermediario que conecta aquellos dos. A continuación, en los siguientes capítulos, se va a desarrollar el análisis desde este aspecto.

4 Rasgos y manifestaciones del diálogo

Todo lo expuesto en el capítulo anterior nos indica que el análisis de los elementos del texto narrativo, sea el trastorno del tiempo, o la conversión de la perspectiva y el nivel, están básicamente dentro del ámbito textual. En cuanto al sujeto de los discursos narrativos, –el narrador o los personajes que hablan–, llama mucho la atención el uso del diálogo que permite conectarlos. De hecho, el discurso narrativo se presenta como un proceso de comunicación que se desarrolla en una voz de forma esencialmente dialógica.

El diálogo, un fenómeno peculiar y fundamental del ser humano, llega a ser, en un cierto contexto, un acto específico del uso del lenguaje en la comunicación entre personas. Es la base de dichas relaciones sociales, por lo que se ha convertido en un tema muy popular para los estudios filosóficos, científicos y literarios. El desarrollo del diálogo se puede remontar a épocas socráticas, cuando este concepto fue considerado como un medio de expresión y un modo instrumental al discurso filosófico. A lo largo de la historia, los estudios en este aspecto resultan ser bastante interdisciplinarios, e implican cada vez más a distintas disciplinas como la lingüística, la filosofía, la psicología, o las matemáticas, así como campos que son interdisciplinarios ellos mismos, tales como la pragmática, el epistemológico y el sociológico, entre otros (Grice, 1975; Bobes Naves, 1992; Sampson, 1993; Nielsen, 2005).

En la literatura específicamente, el diálogo consiste en una de las formas de expresión más utilizadas del lenguaje, mientras las relaciones dialógicas construidas en la narración muestran una serie de interacciones que permiten que el texto sea más significativo y expresivo. En los textos narrativos y dramáticos se pueden encontrar una variedad de formas de diálogos, por ejemplo, los diálogos interiorizados y los telescópicos, los monólogos directos previamente dialogados, los diálogos referidos directa o indirectamente, entre otros (Silva Cáceres, 1974; Oviedo, 1977; Bobes Naves, 1992). Además, el diálogo también se utiliza como una forma de renovar la narrativa. Por ejemplo, Benito Pérez Galdós entre finales del XIX y principios del XX inaugura una nueva modalidad narrativa: la novela enteramente dialogada, con varias obras construidas solo a base de las palabras de los personajes; esta utilización del diálogo como total estructura novelesca también se observa en *El beso de la mujer araña*, en que Manuel Puig hace invisible al narrador y deja que los protagonistas hablen.

En este capítulo se va a hablar sistemáticamente en torno al concepto del diálogo en la narrativa, principalmente con base en los estudios de la filóloga Bobes Naves (*El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*), dado que aún no existe una teoría unificada del diálogo que pueda cubrir todos los aspectos y características de este concepto, y que los estudios de Bobes Naves resultan relativamente comprensivos. Se va a concentrar en los rasgos característicos lingüísticos de dicho término y explorar su valor en un sentido comunicativo, partiendo del carácter social del diálogo. Luego se van a discutir las distintas formas del diálogo en la narrativa y analizar sus funciones básicas como una estrategia en la creación literaria.

4.1 El estudio del diálogo

4.1.1 ¿Qué es el diálogo?

Antes de entrar en las relaciones dialógicas del texto narrativo, hace falta tener claro qué es el diálogo. Se trata de un concepto bastante amplio que ha sido empleado a lo largo de la historia de la civilización humana: desde los diálogos socráticos, –interacciones dirigidas al crecimiento personal y a la enseñanza–, hasta los diálogos virtuales, –presentados a través del intercambio de cartas, por vía remota electrónica, u otras formas de interacción que configuran un diálogo–. Generalmente, el diálogo puede ser oral o escrito. En la vida cotidiana, dialogar es la manera más natural y completa de intercambiar información con los demás. Hablando con otra persona y escuchándola, se puede acceder a sus conocimientos y opiniones. En palabras sencillas, la comunicación oral se realiza a través del diálogo¹. Mientras tanto, en el ámbito literario, el diálogo aparece en forma escrita. Al contrario del diálogo oral, que suele

¹ La conversación también es un medio de la comunicación oral. En un sentido estricto, los dos términos (el diálogo y la conversación) no son totalmente iguales. Como ejemplo, Bobes Naves (1992: 106, 116) señala que la conversación se caracteriza por ser expresión oral y el diálogo por ser escrita, y resume que «el sentido central de “conversación” está cerca de la actividad del verbo “hablar”», mientras que el “diálogo” resulta «una actividad interlocutiva con mayores exigencias que la conversación». A pesar de eso, la filóloga afirma que el diálogo sí es una determinada forma de conversación. Los dos términos pertenecen a un mismo campo semántico que es la interacción verbal, es decir, ambos son lenguaje directo, y la palabra implica en este caso la concurrencia de signos. Por lo que se utilizan con cierta frecuencia como sinónimos en el español actual (Bobes Naves, 1992: 108).

En este trabajo, como se centra principalmente en las formas lingüísticas y el carácter social y comunicativo del diálogo, en algunos casos se utiliza el término de la conversación como su sinónimo.

salir de forma espontánea y única, el escrito se caracteriza por sus variadas formas de expresión.

En general, el diálogo, según explica el *DRAE* (2014), es una «plática entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos», mientras María Moliner (2007: 1031) lo define como «la acción de hablar una con otras dos o más personas, contestando cada una a lo que otra ha dicho antes». La filóloga María del Carmen Bobes Naves (1992: 33, 41), por su parte, analiza que el diálogo es una actividad semiótica «de carácter preferentemente lingüístico», y que «es un discurso directo en el que intervienen cara a cara varios sujetos, con intercambio de turnos, que tratan un tema único para todos». De estas definiciones se pueden resumir unos rasgos característicos de dicho concepto: es un proceso semiótico interactivo, en que participan dos o más sujetos, por lo que se le otorga un carácter social; estos sujetos intervienen con alternancia bajo cierta normativa social, es decir, hablan por turnos, por lo tanto, el discurso resulta fragmentado; es un proceso semánticamente progresivo, ya que todas las partes participantes desarrollan su discurso en torno a unas ideas comunes e intentan dirigirse a una unidad de sentido, teniendo en cuenta las circunstancias en que se intercambia la información, y de tal manera, se desarrolla y se progresa el discurso y su sentido. Siguiendo estas ideas, Bobes Naves resume un esquema general del término diálogo:

- a) Cada uno de los sujetos que intervienen aporta su propio rol, su función específica y su modo de actuar lingüísticamente. Estas particularidades se traducen en la forma general del diálogo, en su modo de avanzar y en la efectividad que pueda tener.
- b) A los actos verbales, realizados según el apartado anterior, hay que señalar las acciones no verbales de los sujetos que están en la situación, y que incluso pueden no participar con la palabra limitándose a estar presentes y condicionando así la situación, que se realizará para ellos también como un cara a cara.
- c) El carácter de la misma situación, que puede dar lugar a diálogos científicos, filosóficos, políticos, literarios, etc.
- d) El progreso del diálogo, según la secuencia de las intervenciones, que puede estar en relación con una situación distendida, tensa, dramática, discursiva, etc. (Bobes Naves, 1992: 33-34).

Por supuesto, el diálogo no es el único proceso verbal que se desarrolla con varios sujetos, las demás formas de comunicación también exigen la participación de al menos dos sujetos. Lo específico del diálogo consiste en «la convergencia de signos de varios sistemas, la presencia e intervención de varios sujetos y la consiguiente fragmentación del discurso» (Bobes Naves, 1992: 35-36). Mientras tanto, existen otras

teorías sobre la definición de este concepto. Por ejemplo, teóricos como Bajtín y Todorov proponen una explicación más amplia y afirman que todo uso del lenguaje es diálogo. Eso, de hecho, involucra las teorías del dialogismo, como se verá en el capítulo siguiente.

Además, hay que tomar en cuenta que, Bobes Naves sugiere que la situación *face to face* y el efecto inmediato de *feedback* son dos de los rasgos distintivos del diálogo: el primero «permite intervenir no verbalmente, mientras el segundo impone determinados condicionamientos a la palabra de los demás» porque hay cosas que no pueden decirse cara a cara (Bobes Naves, 1992: 35). Eso enfatiza la reciprocidad de tal proceso interactivo, así como la igualdad de los sujetos en las presencias y las acciones. Aquí no se va a incidir en estos aspectos, ya que este trabajo se va a desarrollar desde el punto de vista del concepto general del diálogo y de las relaciones dialógicas, concentrándose en su carácter social y comunicativo, es decir, se considera el diálogo como un proceso interactivo en que concurren varios sujetos mientras transmite cierto mensaje, destacando el acto de transmitir y el carácter interactivo, sin mucho énfasis en la respuesta ni la posición de las partes involucradas.

Basado en sus rasgos característicos, se puede estudiar el diálogo desde tres perspectivas principales: la que lo investiga «como un *proceso interactivo*, que forma parte de las relaciones sociales», bajo los enfoques metodológicos de la *pragmática*; «como una *construcción verbal*», desde el punto de vista *lingüístico*; y «como un *recurso literario*, cuya presencia en el discurso, solo o alternando con monólogos, está determinado por, y a la vez condiciona a, otras formas que están en relación con el género, las voces, la distancia relativa del narrador con los personajes o con el narratorio, etc.», partiéndose de una *teoría literaria* o una *semiología literaria* (Bobes Naves, 1992: 7-8, cursiva en el original).

Es innegable que el diálogo llega a ser un acto específico del uso del lenguaje en la comunicación entre personas y consiste en la base de las relaciones sociales. Por lo tanto, el estudio sobre este concepto no se limita simplemente a las formas lingüísticas o literarias, sino que se expande asimismo a otros ámbitos como la filosofía, la cultura, la sociopolítica, la religión, etc. El marco temático resulta amplio, mientras los ángulos de descripción e interpretación son diversos. En consecuencia, su valor no solo se encuentra en lo pragmático, lingüístico y literario, sino también en las otras ciencias y conductas del ser humano, como concluye Bobes Naves (1992: 30): «La concertación social, la producción literaria que ofrece modelos diversos de diálogo, la

búsqueda de valores suprasubjetivos en la investigación, son los campos y las razones por las que el diálogo resulta ser hoy tema central para la filosofía, la ciencia y la creación literaria».

4.1.2 El carácter social del diálogo

El diálogo, o la forma dialogada, se utiliza como una expresión directa en el intercambio social. Bobes Naves (1992: 62) indica que se caracteriza por «unos rasgos fundamentales: la concurrencia de varios sujetos, la alternancia en igualdad para los turnos de intervención y la progresión en unidad para la creación de sentido. De estos caracteres derivan otros que tienen relación con el valor social del diálogo y a la vez con su naturaleza de discurso lingüístico». Por lo tanto, se puede analizar desde las manifestaciones concretas lingüísticas hasta las circunstancias literarias y sociales en que se produce el diálogo.

Tal como lo señalado antes, en el diálogo intervienen varios sujetos por turnos. Cada uno de los hablantes es el emisor de su propia enunciación. Esta interacción de personas e intercambio de mensajes es, en realidad, una manifestación de la construcción y realización de las relaciones sociales: «en muchos casos es el reflejo especular o la reproducción icónica, a veces inconsciente, de unas relaciones sociales que han cambiado respecto a las anteriores y se basan en presupuestos de apertura ideológica y de rechazo de toda autoridad dogmáticamente institucionalizada» (Bobes Naves, 1992: 11). Combinando con la explicación sobre el diálogo de «un discurso directo en el que intervienen cara a cara varios sujetos, con intercambio de turnos, que tratan un tema único para todos» (Bobes Naves, 1992: 33), se pueden observar tres aspectos clave: la creación de sentidos, el acto de la alternancia y la función comunicativa. Todo eso, sobre todo este último, revela el carácter social del diálogo.

Primero, como dialogar es una actividad semiótica con signos verbales, en el proceso se crean, se aclaran y se desarrollan los significados del lenguaje. Con respecto a esta faceta, Bobes Naves, basándose en la afirmación de Aimé Forest (1958) de que la finalidad del diálogo se encuentra principalmente en crear ideas, propone que existe una diferencia notable entre el teatro y la novela como géneros convencionales, que es: «el teatro *hace* una historia, la novela *cuenta* una historia» (Bobes Naves, 1992: 37, cursiva en el original).

En segundo lugar, la característica de la alternancia requiere la participación de dos o más sujetos independientes, cuya actividad está regulada por cierta normativa social. Bajo esta premisa, se puede decir que tal actividad es paralela, porque los participantes hablan y escuchan por turnos. Cada sujeto se convierte en el emisor y el receptor a la vez, así que todos se encuentran en una posición de igualdad. Al mismo tiempo es una actividad progresiva, porque los locutores deben conocer las circunstancias e intervenir teniendo en cuenta las intervenciones anteriores, es decir, no se puede tomar parte en un diálogo ignorando lo que están diciendo o han dicho antes los demás hablantes. En consecuencia, las ideas y los sentidos creados en el proceso progresan y se desarrollan, mientras «las implicaciones conversacionales que surgen a medida que se avanza sirven de marco de referencias para las intervenciones que siguen» (Bobes Naves, 1992: 37).

Por último, el hecho de que concurren varios sujetos en este intercambio de mensajes le da un carácter comunicativo y social al diálogo. En las intervenciones de todos los sujetos, se reúnen varios tipos de signos, con los cuales se crean y se desarrollan los sentidos del lenguaje. Por otro lado, el intercambio de mensajes implica que solo cuando las partes participantes tienen unas ideas comunes se puede continuar y progresar en esta interacción social. Eso también conforme a la normativa social mencionada arriba en el segundo aspecto. En palabras de Bobes Naves (1992: 38), la finalidad de tal intercambio se encuentra en un reconocimiento mutuo: «las posiciones inicialmente diferentes convergen hacia el mismo horizonte». Mientras tanto, la filóloga también señala que las actitudes de los locutores son simultáneas y recíprocas debido a la característica de la alternancia, por lo tanto, «el “quiero decir” implica “quiero que me escuches”, y “estoy dispuesto a escuchar” implica el turno del “quiero decir y quiero que me escuches”» (Bobes Naves, 1992: 98), lo cual corresponde a lo referido antes de la posición igual de los sujetos.

En palabras sencillas, el diálogo se puede entender como un intercambio de información sobre determinado tema entre dos o más interlocutores. Debido a las características de la interacción y la alternancia, los hablantes son tratados de la misma manera. Cada uno es el emisor de su propia enunciación y el receptor del discurso de los demás sujetos. Los papeles son reversibles y recíprocos. De tal forma, la comunicación se lleva a cabo a través de una actividad conjunta y progresiva por parte del hablante (el emisor) y el oyente (el receptor) en unidad de sentido y de fin, hasta llegar a cierta conclusión.

Desde la finalidad comunicativa se puede saber que el concepto del diálogo se ha ampliado, ahora no es solamente un proceso de discurso, también desarrolla ciertas relaciones sociales. En otras palabras, se puede entender que el diálogo establece determinada vinculación entre los locutores, en la cual el hablante y el oyente (roles recíprocos) exponen e interpretan los códigos verbales para crear un sentido o llegar a una idea común. En relación con eso, apunta Bobes Naves (1992: 84):

Las relaciones que el diálogo establece en cada enunciado entre el locutor y el alocutor son las de los procesos de expresión y de interpretación, como casos extremos, y los de comunicación y de interacción, como casos más generales y frecuentes. Las formas concretas dependen no sólo del diálogo en sí, como actividad semiótica, sino también de los mismos sujetos del diálogo y sus circunstancias pragmáticas personales.

El lenguaje no existe independientemente, por el contrario, vive en el proceso interactivo entre los distintos sujetos bajo determinado contexto. De aquí surge su sentido social. Así, se genera el concepto del dialogismo. Según Bobes Naves (1992: 77), el diálogo es «una forma de discurso y una actividad sémica que se encuadra entre los procesos de interacción. El dialogismo, por el contrario, es un rasgo característico de todos los discursos realizados con signos de valor social». Bajtín, por su parte, como recoge Todorov, divide el enunciado en dos partes, una verbal que se compone de «todos esos aspectos del enunciado (palabras, estructuras morfológicas y sintácticas, sonidos y entonación) que son reproducibles e idénticos a sí mismos en todos los casos en que se repite», y otra extraverbal que se corresponde con los elementos agregados en el tiempo de la actividad lingüística (Todorov, 2012: 301). Eso en realidad se entrelaza con la función comunicativa del diálogo.

Con respecto a eso, Augusto Ponzio, basado en el pensamiento bajtiniano, señala que la comprensión del lenguaje se realiza a través de una actualización dialógica:

Es difícil decir dónde empieza y dónde termina un signo si se reduce a un elemento o se descompone en elementos, porque el signo no es una cosa, sino un proceso, un cruce de relaciones. El sentido global, unitario del signo no se puede separar de los contextos comunicativos concretos, de la interacción social, de su nexos con determinados valores y perspectivas ideológicas [...]. La comprensión del signo es una comprensión activa, por el hecho de que requiere una respuesta, una toma de posición, nace de una relación dialógica y provoca una relación dialógica: vive como respuesta a un diálogo (Ponzio, 1998: 189).

Más aún, Martin Buber (1993, 1995) aporta nueva relevancia al concepto de diálogo: no lo considera como un puro instrumento del pensamiento, sino una forma

éticamente privilegiada de comunicación². Sostiene que el diálogo es un acto fundamental y determinante en que se desarrolla la existencia humana. Según el filósofo, el diálogo es un encuentro real y comunicación existencial. En este sentido, su significado alcanza más allá de lo textual y lo lingüístico. En otras palabras, el diálogo ya no es un mero intercambio de ideas entre los interlocutores, sino una red de sentidos en que se entrelazan las intenciones y connotaciones de los hablantes. Eso coincide en buena medida con la idea de Bajtín. Mientras que Paul Grice (1975), con sus estudios sobre la lógica de la conversación, propone el esquema de argumento y explica las máximas conversacionales, combinando la teoría del diálogo con la filosofía del lenguaje contemporánea. Siguiendo esas líneas, la comunicación interpersonal se puede considerar como una relación de naturaleza dialéctica, lo cual vuelve de nuevo al sistema teórico bajtiniano. Tal y como explican Baxter y Braithwaite (2008: 349), la teoría dialéctica relacional, que ha sido influenciada por las nociones de Bajtín, contribuye a comprender el proceso de la producción de sentido «que surge de la interacción entre discursos en disputa».

4.2 El diálogo en la narrativa

4.2.1 El diálogo literario

Sin duda, una de las formas de expresión más utilizadas del lenguaje en la literatura, y sobre todo en la narrativa, es la gran cantidad de diálogos (aquí principalmente se refiere a los diálogos explícitos). Al hablar del diálogo en la literatura, se suelen referir a la novela dialogada, el teatro, la prosa dialéctica, el guion de cine, u otros géneros literarios en que el diálogo constituye una forma de expresión caracterizadora y sirve como un medio exclusivo e independiente para expresar o reflejar cierta realidad (un hecho o una situación actual). Dejando al lado los géneros mencionados arriba, lo que se va a tratar en este capítulo es el diálogo en los textos narrativos, donde forma solamente parte del texto conjunto y sirve como una estrategia de escritura. No obstante,

² De hecho, la filosofía de Buber cuenta con cierto sentido religioso, por ejemplo en sus obras más importantes *Yo y tú* (1993) y *¿Qué es el hombre?* (1995) se reflexiona sobre la manera en que el hombre se aproxima a Dios a través de su acción cotidiana. Por lo tanto, a pesar de que su pensamiento es otra fuente clave para comprender los alcances teóricos del diálogo (aparte de las teorías de Bajtín), en este trabajo no se estudiará con profundidad.

algunas teorías y definiciones de dicho concepto en otros campos como en el teatro también sirven para la narrativa, así que se van a tomar como referencia algunas teorías del teatro.

Sea en el teatro o en la narrativa, el diálogo se utiliza como una forma de expresión que tiene cierto aspecto en común. En el apartado anterior se ha conocido la definición general sobre el diálogo por Bobes Naves (1992: 33) de que es «un discurso directo en el que interviene cara a cara diversos sujetos, con intercambio de turnos, que tratan un tema único». En términos del ámbito literario específicamente, la filóloga señala que es un modo especial de creación de sentido tanto en el teatro como en la novela, y concluye:

en el discurso literario el diálogo ha adquirido una importancia y una frecuencia mayor de la que solía tener antes, y los textos narrativos y dramáticos muestran una riqueza de formas que van desde los diálogos interiorizados, a los monólogos directos previamente dialogados, a los diálogos referidos directa o indirectamente, a los diálogos telescópicos, múltiples. etc.

[...]

El discurso literario en general y el narrativo en concreto han buscado desde el realismo y el naturalismo formas dialogadas que se convierten en expresión, a veces temática, a veces icónica, de una apertura que se ha experimentado en la sociedad, y dejan testimonio de ella en los mundos de ficción que crean (Bobes Naves, 1992: 11).

Mientras tanto, el crítico Raúl Héctor Castagnino indica que el diálogo es una forma expresiva que se usa tanto en la novela como en el teatro (aunque en la novela también se usan la descripción y la narración como otras formas mientras el teatro está limitado únicamente al diálogo) y añade: «El diálogo en sí, sus formas elocutivas y prosódicas, son un elemento más del juego realidad-irrealidad, naturalismo y sugestión que constituye la ilusión teatral [...]. Una y otra forma de expresión coexisten como coexisten las modalidades conversacionales y las poéticas, la expresividad oral y la escrita» (Castagnino, 1984: 106).

El enfoque de los diálogos en la novela se puede remontar al Renacimiento y sobre todo al Humanismo³, en que las formas dialogadas se utilizan para manifestar sobre un mismo tema (como son los casos de *La Celestina* y *El Quijote*). Se descubre que «ningún hombre está en posesión de la verdad absoluta, y todos tienen su verdad,

³ Es cierto que en el teatro griego ya existen múltiples tipos de diálogos, mientras Aristóteles define al diálogo como una de las partes de la obra (según el *Diccionario Akal de teatro*). No obstante, sus formas y funciones no son totalmente lo mismo que las en la literatura moderna. Aquí solo se concentra en el uso de diálogos en la novela (ya que la novela se convirtió en un género en Edad Moderna).

que pueden exponer y contrastar en el texto que se dirige a otro hombre, que a su vez podrá decidir cuál acepta». Y posteriormente en el siglo XIX, los novelistas «sienten la necesidad de reconstruir las formas de diálogo y alcanzan de nuevo el uso abierto y perspectivístico del lenguaje» (Bobes Naves, 1992: 11-12). En consecuencia, utilizan con frecuencia los diálogos para enriquecer el discurso dramático o narrativo, dando variedad e intensidad al lenguaje.

De hecho, el diálogo, en un sentido comunicativo, se trata de un «proceso conversacional de alternancia entre dos o más sujetos de los papeles de emisor y receptor(es)», es decir, «una interacción verbal del acto enunciativo y comunicativo entre un locutor y alocutario (yo-tú) con papeles permanentemente reversibles» (Valles Calatrava, 2002: 296). En el ámbito del género literario concreto (en especial, en un texto narrativo), este concepto puede entenderse como una forma de intervenciones verbales de opiniones sobre un determinado tema por parte de dos o más personajes, los cuales participan en la discusión y aportan distintos argumentos que pueden dirigirse a una o unas conclusiones.

4.2.2 El diálogo explícito y el implícito

Siendo una forma lingüística que reproduce la conversación de los locutores entre sí, el diálogo en la narrativa se caracteriza por ser comprensible y dialéctico, debido a que lo que intenta enunciar cuenta con cierto sentido o significado entre el hablante y el oyente por las circunstancias que los vinculan. Por un lado, ayuda a reproducir la escena de la historia y hacer progresar la acción en el momento que está llevando a cabo la comunicación, aunque carece de acciones dramáticas o de acotaciones escénicas. Por otro lado, sirve como pauta en la narración pura ya que interrumpe el discurso monologal del narrador y este cede la palabra a otros hablantes (los personajes). Eso involucra los conceptos del diálogo explícito e implícito y sus funciones como técnicas narrativas. En general, los diálogos en los textos narrativos se pueden dividir en diálogo explícito y diálogo implícito⁴. El primero, literalmente, trata de los diálogos puros, es

⁴ Por supuesto, existen otras denominaciones según criterios de distintas escuelas teóricas, por ejemplo la clasificación del diálogo interno y el externo del psicólogo ruso Lev Vygotski y del suizo Jean Piaget. Aquí en este trabajo se utiliza el explícito e implícito como correspondencia con los términos de autor/lector explícito/implícito, tal y como lo aplica Sigmund Freud y el crítico literario Wayne Booth.

decir, los que se producen entre los personajes de la historia o entre el personaje y sí mismo (lo que se llama monólogo) y que se perciben intuitivamente. Mientras, el segundo tipo, –por ejemplo, los diálogos entre el autor y el texto, el autor y el personaje, el autor y el lector, entre textos, etc.–, no aparece directamente en forma de intercambios de palabras entre dos o múltiples interlocutores, sino que existe de una manera más sutil, que requiere un análisis con profundidad y lógica.

El diálogo «es el modo más apto para demostrar cómo se comunican los personajes dando el efecto de verismo a la acción dramática» (González de Gambier, 2002: 114). Se entiende como un comportamiento compuesto por el cuestionamiento por parte de un sujeto y la posible respuesta por otro, es decir, una manera de comunicación e intercambio de ideas entre conciencias abiertas. Como se puede ver desde esta explicación, siendo un acto comunicativo, se caracteriza por la presencia e intervención de tres elementos básicos: el emisor, el receptor (el destinatario) y el discurso (el mensaje).

En el circuito de la comunicación, como es bien sabido, el emisor es el sujeto que produce la información, la transmite en forma de mensaje mediante ciertos códigos conocidos por el receptor. Se manifiesta directamente. Por otro lado, la parte que recibe el mensaje emitido se llama el receptor o destinatario, se considera como la finalidad comunicativa (Segre, 1985: 11-12). El mensaje, o el discurso (dicho en el ámbito literario), es un acto de enunciación, en que se realiza la comunicación lingüística a través del uso de códigos y registros de lengua muy distintos. Además, en dicho proceso comunicativo, se actualizan los aspectos no lingüísticos, tales como el contexto textual y la relación entre el emisor y el receptor (Ayuso de Vicente, 1997: 109).

Volviendo al plano del diálogo, según Benveniste (2004: 88), el diálogo se estructura de acuerdo con el llamado «cuadro figurativo» de la enunciación, es decir, en el discurso se plantean dos *figuras* igualmente necesarias e importantes. Se sitúan en la posición de interlocutores que son alternativamente protagonistas de la enunciación. Las dos figuras, o sea, los sujetos, corresponden respectivamente al papel del emisor y al del receptor del diálogo, lo cuales son reversibles, como se ha mencionado en el último apartado. En textos concretos, el emisor puede ser la persona que enuncia el discurso (el personaje), la persona que narra la historia (el narrador), o la persona que escribe el texto (el autor), mientras el receptor puede ser el oyente del discurso (en el mismo plano que el personaje hablante), el oyente de la narración (en el mismo plano que el narrador), o el lector. De aquí se puede ver que en cada plano se produce un

circuito comunicativo. Por lo tanto, se presupone que se generan un diálogo o una relación dialógica correspondiente.

En un texto narrativo, generalmente no es difícil identificar los diálogos explícitos, es decir, los diálogos entre los personajes, ya que los hablantes (tanto el emisor como el receptor) y el discurso mismo son bastante aparentes⁵. Lo mismo ocurre con los diálogos del personaje consigo mismo (los monólogos interiores). Son diálogos puros que se manifiestan directamente. Los diálogos implícitos, en cambio, se encuentran en un plano más profundo donde se requiere una exploración siguiendo cierta lógica. Cabe señalar que el monólogo, aparte de la comunicación entre el personaje consigo mismo, también implica en cierto sentido las relaciones dialógicas implícitas, –los diálogos entre el autor con el lector, el narrador y el personaje respectivamente, e incluso el diálogo entre los textos, entre otros, forman la categoría del diálogo implícito–. Por ejemplo, se puede considerar la narración como un monólogo por parte del narrador, y más allá, el diálogo entre el narrador y su oyente ausente y el diálogo entre el autor y el lector. No aparecen directamente en forma de intercambios de palabras entre dos o múltiples interlocutores, sino que existen de una manera más sutil.

De hecho, en un sentido estricto, los diálogos implícitos se parecen más a una comunicación literaria que un diálogo puro porque no es necesaria la respuesta por parte del destinatario. Como ejemplo, se puede decir que la comunicación entre el autor y el lector no se corresponde a un diálogo real ya que el segundo no da una respuesta directamente al primero. Pero no se debe limitar a las definiciones lingüísticas. En los estudios literarios, el concepto del diálogo se ha ampliado y combinado con las nociones de la comunicación literaria. De acuerdo con la teórica y crítica francesa Julia Kristeva, un discurso narrativo «supone una intervención del hablante en el relato y una orientación hacia el otro», por lo tanto, el proceso de la escritura parece «como huella de un diálogo consigo mismo (con el otro), como distancia del autor con respecto a sí mismo, como desdoblamiento del escritor en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado». Mientras tanto, en la lectura, el narrador y el lector realiza otro proceso de diálogo: «El sujeto de la narración, por el acto mismo de la narración se dirige a otro, y

⁵ Aquí en este párrafo nos referimos a situaciones generales. Desde luego, en muchos textos los hablantes no son obvios. Hay casos en que se intercalan las palabras de uno y otro personaje sin que se señale en el texto, como sucede en *Conversación en la catedral*, de Vargas Llosa. En cuanto al discurso mismo – el cuerpo de tal tipo de diálogo explícito–, es evidente el reconocimiento, incluso en estas situaciones en que no indican a los hablantes.

es con relación a este otro como se estructura la narración [...]. Podemos pues estudiar la narración, más allá de las relaciones significante-significado, como un diálogo entre el *sujeto* de la narración (S) y el *destinatario* (D), el otro» (Kristeva, 1981: 202-203, cursiva en el original).

En suma, es evidente que en una obra narrativa se puede encontrar una variedad de diálogos y relaciones dialógicas. Tanto los explícitos como los implícitos, sin duda, se pueden considerar como distintas formas de expresión de las características del discurso literario. Los personajes conversan a través de los diálogos explícitos mientras se desdobra el argumento; el narrador habla con su oyente narrando la historia; el autor “habla” con el narrador indicándole lo que sucede en torno a la historia, y al mismo tiempo, se comunica con el lector a través del texto relatado por el narrador; más aún, el autor puede responder a los autores anteriores mientras el texto también puede hacerse eco de textos anteriores (la intertextualidad).

4.2.3 Las formas del diálogo explícito: el discurso directo y el indirecto

De lo expuesto arriba se entiende que el diálogo es tanto un uso del lenguaje como una actividad social. Dentro del marco literario, el estudio sobre el diálogo –principalmente en géneros como el drama y la narrativa– puede revelar ciertas concepciones generales de las relaciones sociales, así como las integraciones del sistema lingüístico y literario con los sistemas culturales. Así que el diálogo literario (aquí se refiere en especial al explícito) y sus formas han despertado gran interés en los investigadores.

De hecho, el diálogo explícito tiene unas manifestaciones y formas generales. Básicamente, en un texto narrativo se pueden encontrar dos formas expresivas básicas: el diálogo directo y el indirecto. El primero, como se entiende literalmente, reproduce lo que dicen los personajes, palabra por palabra, como si se escuchara o leyera en vivo. De esta manera, se reconstruye la escena de la conversación por completo, dando al lector un fuerte sentido de presencia en aquel momento. El narrador, –que sin duda es el sujeto de la narración, sea en primera persona o en tercera persona–, cede su palabra a los personajes, y estos se convierten en los sujetos de estos diálogos directos, lo cual se suele revelar a través de los índices personales como *yo* y *tú*:

El lenguaje directo utiliza el Yo como índice de representación real, pero también figurada, del emisor del enunciado. El locutor se inscribe a sí mismo en el enunciado y adopta una determinada distancia afectiva respecto a sus propias palabras. La presencia del Yo en el discurso es el indicio más inmediato del estilo directo, que es un *hecho lingüístico de forma*, pero además es un *hecho semiótico literario* (unidad de construcción y de sentido) que en el conjunto de una obra puede adquirir diversos sentidos en relación con actitudes del narrador, con el juego de voces de la narración, y también en relación con los presupuestos epistemológicos de que parte el autor: a veces deja la voz en directo al personaje porque no admite otra forma posible de conocimiento del interior subjetivo, etc. [...] (Bobes Naves, 1992: 126, cursiva en el original).

El diálogo indirecto, por otro lado, se parafrasea a través de la voz del narrador. Es decir, en la narración los personajes no hablan por sí mismos, en cambio, sus discursos son introducidos por el narrador; y este último suele transponerlos en oraciones subordinadas, en las que se cambian ciertos elementos sintácticos tales como los sujetos gramaticales, las referencias pronominales y los tiempos verbales. Por lo tanto, el sujeto de la enunciación se corresponde con el de la narración –sigue siendo el narrador–, mientras el hablante original del discurso suele ser referido a través de la tercera persona. Además, al contrario del estilo directo, durante este proceso de traslación el narrador no necesita imitar las palabras exactas de los personajes. Basta con reformular el discurso sin atender a su modo original, por lo que puede existir una selección de información por parte del narrador y una pérdida de emociones originales de los personajes que hablan. Por supuesto, eso no significa que el estilo indirecto sea menos fiel que el directo. Solo se refiere a que no se pueden reconstruir las palabras exactas de los personajes y que el discurso se ve afectado por la intervención subjetiva del narrador:

En el diálogo directo, cada uno de los hablantes debe interpretar, si quiere intervenir adecuadamente, lo que los otros han dicho y además todos los signos simultáneos que están en el contexto social y de situación en que se desarrolla el diálogo. Cuando el diálogo es referido por un narrador, éste se ve obligado a reproducir las palabras que está oyendo y a la vez, para que adquieran sentido pleno, debe dar cuenta también de las circunstancias de tono, ritmo, actitudes, gestos, distancias, etc., de los interlocutores, si es que quiere dejar testimonio completo del diálogo como actividad social en la que hay signos verbales en concurrencia con los otros (Bobes Naves, 1992: 27).

Además, aparte del diálogo directo e indirecto, se menciona muy a menudo un tercer tipo, que es el estilo indirecto libre. Según define Verdín Díaz (1970: 80), es «la incorporación del diálogo a la narración con la misma sintaxis que el estilo directo puro, pero independientemente de verbos introductores y nexos que indiquen subordinación

y dependencia». Se suele utilizar para reproducir el discurso interior de los personajes en la voz del narrador, que imita las posibles expresiones correspondientes. En muchos casos también se puede considerar como una variante del diálogo en el estilo indirecto. La diferencia se encuentra en que las enunciaciones de los personajes se entremezclan con la narración del narrador, pero con referencias (tiempo verbal, lugar, etc.) del propio personaje, no del narrador. Generalmente no aparece el verbo declarativo como ocurre con el estilo indirecto. En consecuencia, podría resultar difícil distinguirlo de la narración y la descripción pura si no se tomaran en cuenta el contexto lingüístico y las circunstancias del discurso.

De todos modos, estos tres estilos –y en especial el directo–, son las formas más frecuentes y lingüísticamente más claras que se encuentran en la narración (en comparación con el dialogismo de Bajtín). Desde el punto de vista lingüístico, se analiza el diálogo desde la estructura discursiva que tienen las enunciaciones y desde las relaciones respectivas entre ellos. Mientras tanto, la estructura retórica del diálogo explícito tiene que ver con los caracteres del proceso interactivo dialogal. Como subraya Bobes Naves (1992: 95, cursiva en el original):

es un lenguaje *directo* y, por lo tanto, se articula con la presencia textual de los índices gramaticales de persona correspondientes a la enunciación; es el lenguaje *cara a cara* y, por tanto, está sometido a las limitaciones que impone la presencia de un interlocutor (temáticas y léxicas); es lenguaje en *situación* y, por tanto, avanza en presente; es una *actividad social por turnos* y, por tanto, implica la presencia de al menos dos locutores que alternan la emisión y recepción de los signos, por lo que se traduce en un discurso segmentado.

Los personajes, que sirven como sujetos en los diálogos directos, son hablantes y oyentes alternativamente, así que los índices gramaticales se convierten en códigos de señales significativos en los discursos «y debe interpretarse en cada caso concreto puesto que los índices son siempre palabras vacías, que sólo tienen semas de relación, no semas intensivos» (Bobes Naves, 1992: 129). Por ejemplo, en un diálogo directo cada enunciación tiene un emisor, –un *yo*–, y un receptor, –un *tú*–. Los dos pertenecen al esquema del proceso comunicativo como una constante, aunque no es siempre necesaria su presencia. En algunas ocasiones, se omite el sujeto, por lo que es necesario recurrir al contexto y otros elementos indicativos: las terminaciones verbales, los índices temporales y los espaciales, las palabras de relación, de propiedad y de distancia, entre otros.

Aparte de los índices gramaticales, que revelan las identidades de los interlocutores y sus posibles relaciones, en el diálogo destaca otro aspecto –los signos de entrada y de salida: «hay además de la frase previa, una parte inicial que suele discurrir con enunciados aloracionales de contacto, en los que el lenguaje desempeña una función a veces exclusivamente fática; réplica y enunciados conclusivos irán cerrando luego los temas propuestos y se terminará con enunciados aloracionales de cierre» (Bobes Naves, 1992: 119). En el caso del diálogo directo, los signos de entrada y de salida pueden estar marcados por los verbos de comunicación (también se llaman verbos declarativos) y los signos de puntuación, como los dos puntos y las comillas, o los guiones.

4.2.4 El monólogo como diálogo

Por otra parte, el diálogo también se utiliza como un término para denominar el estilo sincrético. «El diálogo se descubrirá como un discurso que: pone el énfasis en el hablante como interlocutor; se refiere abundantemente a la situación alocutiva; se remite simultáneamente a varios marcos de referencia; se caracteriza por la presencia de elementos metalingüísticos y por la frecuencia de las formas interrogativas» (Ducrot y Todorov, 1975: 348). Es decir, se suele emparejar con el concepto de monólogo. En un sentido estricto, el diálogo y el monólogo son dos formas distintas del discurso verbal; de acuerdo con lo definido por Bobes Naves (1992: 7), el diálogo es una cadena de intervenciones lingüísticas que tiene dos o más emisores, mientras el monólogo tiene un solo emisor. No obstante, en algunas ocasiones el monólogo⁶ se puede considerar como una variante del diálogo, como propone Benveniste (2004: 88): «El “monólogo” es un diálogo interiorizado, formulado en “lenguaje interior”, entre un yo locutor y un yo que escucha. A veces el yo locutor es el único que habla; el yo que escucha sigue presente, no obstante; su presencia es necesaria y suficiente para tornar significativa la enunciación del yo locutor».

Con respecto a esta faceta, Bobes Naves (1992: 96-97) propone que «La obra literaria sigue la voz interior de los personajes en el llamado “monólogo interior”, que

⁶ Generalmente hablando, el término *monólogo* también se puede referir a una especie de obra dramática en que habla un solo personaje. En este trabajo este término se limita al concepto como una de las formas del discurso verbal, correspondiente al concepto del diálogo literario.

puede adoptar forma discursiva de diálogo, o puede integrar en un solo discurso varias voces (polifonía bajtiniana) [...]. Dostoievski construye muchos de sus personajes con este tipo de voz multiplicada por los ecos de otras voces». De hecho, el monólogo en este sentido sirve como una variedad del discurso directo en la narrativa y en el drama. Literalmente se refiere a que uno habla consigo mismo, o con un interlocutor ausente o imaginario. Se trata de una reflexión a solas. Es una exploración minuciosa del interior de los personajes a través de un discurso mental no pronunciado, acompañando a las ideas que se desarrollan en el flujo de conciencia de los personajes. Con el fin de exponer sus pensamientos o reflexiones, dicho discurso se representa por un solo hablante (el propio personaje), sin ninguna intervención organizadora por parte del narrador ni del autor, y se dirige a sí mismo, o a un oyente imaginario quien no tiene la posibilidad de intervención.

En otras palabras, el monólogo consiste en una forma discursiva directa en que el hablante manifiesta su mundo interior más íntimo con autenticidad y libertad. Habla o piensa consigo mismo sin recurrir a un segundo personaje, o sea, un oyente específico. Debido al hecho de que cuenta con un hablante, un oyente (sea implícito o no) y un discurso en que se expone cierto tema (pensamientos, sentimientos o reflexiones), se realiza un proceso de conversar, de dialogar y de comunicar. De esta forma asume los rasgos característicos del diálogo. En este sentido, se clasifica el monólogo como un tipo de diálogo.

Mientras tanto, en el monólogo el autor hace desaparecer al narrador y deja a la voz del personaje que habla alcanzar «el límite posible de su autonomía» (Reis y Lopes, 1996: 146): reproduce en forma directa –o gramaticalmente dicho, en primera persona y en tiempo presente–, los pensamientos y sentimientos que surgen desde la conciencia del hablante, formando una narración desde una focalización interna. Así que constituye una técnica narrativa poderosa para explorar el mundo consciente y el subconsciente de los personajes (Ayuso de Vicente, 1997: 248). Más aún, Ducrot y Todorov (1975: 348) resumen que el monólogo destaca el papel del emisor mientras se centra poco en la situación comunicativa del discurso; utiliza a menudo las exclamaciones, pero carece de elementos metalingüísticos. Estos rasgos lo diferencian del diálogo en un sentido estricto, en que se integran formas interrogativas y se enfatizan los puestos reversibles tanto del hablante como del oyente dentro de un marco comunicativo.

De acuerdo con las explicaciones arriba mencionadas, el monólogo no se dirige a ningún oyente específico. Eso no quiere decir que no cuente con un receptor del

discurso. Se puede considerar al personaje-hablante como el oyente ya que habla consigo mismo. También se puede suponer al lector como el oyente implícito ya que es el destinatario final de la narración. Es decir, tanto el personaje mismo como el lector forman la parte del receptor del discurso, de acuerdo con las intenciones respectivas del autor. Así que el monólogo, en buena medida, consiste en dos planos de diálogos: el diálogo del personaje consigo mismo y el diálogo entre el autor y el lector. El segundo se refiere a que el texto mismo se puede considerar como un monólogo del narrador, y al mismo tiempo, es un diálogo entre el narrador y el oyente implícito.

De esta forma, el texto narrativo –el monólogo del narrador– se convierte en un marco envolvente no solo «para el diálogo en sus relaciones lingüísticas, sino también para sus referencias morales, sociales, culturales, históricas, etc. La interpretación exige al lector una clara jerarquización de las relaciones verticales⁷ de los discursos» (Bobes Naves, 1992: 122). Así se puede extender a análisis más amplios tales como las relaciones entre el autor, el texto, el personaje y el lector, entre otros.

4.3 Funciones literarias del diálogo explícito como técnica narrativa

El diálogo explícito, tanto en la novela como en el teatro, tiene una diversidad de formas expresivas, la cual también se refleja en la variedad de sus funciones. En concreto, siendo un producto complejo de la comunicación entre los seres humanos, se convierte en una de las formas rutinarias más populares en el lenguaje de la narrativa. Aparte de la pura descripción y narración, los autores suelen utilizar el diálogo como una técnica narrativa eficiente, que no solo enriquece el contenido, –a través de la reconstrucción de las escenas y el retrato de los personajes–, sino también logra la división de niveles, perspectivas y personas narrativas, interrumpiendo el ritmo y tiempo del discurso (en una novela, un relato, una fábula, etc.). Y, sobre todo, los diálogos explícitos entre personajes se convierten en una reproducción literaria de este acto específico del lenguaje, lo cual constituye una de sus características peculiares que lo distinguen de los textos documentales.

⁷ Según las teorías de Bobes Naves (1992: 117), las relaciones verticales se refieren a las que un diálogo puede tener con otros discursos en los que se integra.

Con respecto a las funciones del diálogo, –sea explícito o implícito–, los teóricos resumen que como es la forma más mimética y vívida de representar la voz de los personajes, permite la dramatización de la narrativa; mientras tanto, funciona como un núcleo diegético en que los interlocutores hacen progresar la historia. Además, puede reproducir el discurso cotidiano, aunque se desarrolla en presente (eso se puede referir al análisis del tiempo narrativo que divide el tiempo del discurso y el tiempo de la historia); y en consecuencia, logra duplicar los tiempos y espacios entre el actor y el espectador, es decir, entre los interlocutores, entre el narrador y su oyente, o entre el autor y el lector (Reis y Lopes, 1996; Ayuso de Vicente, 1997).

En concreto, el diálogo explícito puede sustituir de vez en cuando la descripción y narración pura y contribuye a reproducir las escenas y desdoblar el argumento. Eso tal vez sería su función más intuitiva. En un texto narrativo, los diálogos no aparecen solos y suelen estar acompañados por ciertos contextos. El contexto literario y el mensaje que contiene el discurso dialogado suelen exponer ciertas circunstancias, tales como dónde, cómo y cuándo, y al mismo tiempo, se pueden referir a unas condiciones del aspecto pragmático (de qué se puede, se debe o se sabe hablar). En otras palabras, en un diálogo se puede encontrar alguna información necesaria o unos mensajes complementarios que no se exponen en los textos descriptivos debido a diversas razones (por ejemplo, falta de lógica u oportunidad de intervenir por parte del narrador o el autor).

En términos generales, en lugar de proporcionar todo a la vez, o mejor dicho, darle al lector una descripción completa de toda la información necesaria, muchos escritores la revelan parcialmente a través del diálogo entre los personajes: el contexto histórico, las relaciones entre los personajes y sus experiencias personales respectivas, e incluso las apariencias físicas, las personalidades y los comportamientos, etc., todo eso se puede transmitir por el diálogo. Eso conduce a un efecto real y natural, mientras tanto, puede acelerar el desdoblamiento de la trama y acortar la duración, evitando una descripción larga y aburrida.

Al hablar de la reproducción de escenas, Bobes Naves (1992: 14, 16) toma el ejemplo de unos escritores clásicos y señala que algunos diálogos de las obras de García Lorca «se construyen en unidades escénicas que son segmentos de un proceso tensional y que prescinden, o al menos no diseñan, un proceso histórico de desarrollo causal o por azar de una historia», mientras en las obras de Ibsen el diálogo «está hecho contando con la dimensión histórica del ser humano. Cada uno de los interlocutores tienen un

contexto histórico desde el que se entienden sus intervenciones», y en consecuencia, logra responder a «una concepción historicista del hombre y, por ello, incluyen en el presente vivo, que es su propio lenguaje –con él se van creando en la obra como personajes de ficción–, los condicionamientos que sobre su vida presente impone su vida pasada». En este sentido, el diálogo en la narración no es simplemente una reproducción o traslado del discurso; se entiende como un medio por el cual se manifiestan las distintas opiniones y posturas de los personajes, ya que el intercambio en el diálogo implica que los participantes tienen unas ideas comunes y las exponen hasta su reconocimiento mutuo, como se ha señalado en los apartados anteriores. A través de las expresiones subjetivas de cada interlocutor, se debilita la subjetividad del narrador, que algunas veces resulta absoluta y omnisciente.

Mientras tanto, según analiza Bobes Naves (1992: 15), los personajes (tales como los que encontramos en las obras de Ibsen):

no “cuentan” su historia, la soportan, y esto les hace vivir el presente de una forma dramática: cada uno de ellos es un “yo-aquí-ahora” que tiene un ámbito de movimientos y de libertad limitado al pedestal que ha ido construyéndose en su vivir pasado, y lógicamente su participación en el diálogo se realiza desde ese pedestal, desde su espacio de “estar” que es su ser histórico.

Es decir, el diálogo hace que las figuras de los personajes sean más vívidas, ya que en este proceso ellos participan como si vivieran en el presente. El discurso del personaje es una forma externa de mostrar su estado psicológico y emocional. Además de la información personal (como las apariencias físicas, las experiencias y anécdotas de la vida, etc.), también se exponen la caracterización de sus personalidades, las emociones, ideologías y pensamientos. Generalmente hablando, cada personaje tiene un tono de voz distintivo, un léxico habitual y, por supuesto, su propia forma de expresión oral. Por lo tanto, los diálogos (sobre todo los del estilo directo) permiten al lector conocer de manera directa –sin la intervención del narrador– los sentimientos y las características de cada interlocutor. De esta manera, la figura del personaje resulta más vívida mientras el lector obtiene más información detrás de las palabras. Sin mencionar su funcionamiento en el desdoblamiento y enriquecimiento del argumento de la historia.

Más aún, aparte de dar variedad, intensidad y riqueza al contenido del texto, el diálogo explícito también puede conectar los espacios y tiempos distintos. Eso se refiere

a que en tal proceso comunicativo se establecen unas relaciones directas entre varios personajes y entre varias situaciones, que en un principio parecen separados sin interacciones. En lo que respecta a esta faceta, Bobes Naves (1977: 82) propone que «Las formas discursivas en diálogo consiguen interacciones y asociaciones de personajes que participan en escena temporal y espacialmente alejadas: un solo diálogo resume tres o más escenas que antes se incluían en el texto iterativamente, o bien por medio de una escena modelo». En sus discursos se reconstruyen escenas y hablan de sucesos, –sean del pasado, del presente o del futuro–, que obviamente pertenecen a un tiempo o espacio distinto del presente en que tiene lugar el propio diálogo, considerando el acto de hablar y el contenido de tal acto como dos unidades individuales, vinculadas por el tema común en dicho acto. El lector, por su parte, encuentra en estas relaciones formales o temáticas «la reproducción de relaciones personales o ideológicas porque se funden en un solo diálogo dos o tres ocurridos en lugares y tiempos diferentes, siempre que entre ellos se destaque un nexo común (un personaje, una contestación, un término) que indique la superposición» (Bobes Naves, 1992: 13). En eso de hecho se involucra la interpretación del sentido que crea el diálogo, que podría variar según diferentes lectores.

Por otro lado, de acuerdo con los análisis sobre el estilo del diálogo explícito, se utilizan los índices y los signos de entrada y salida para insertar un diálogo directo en el texto narrativo. De esta forma, se crea un espacio individual separado de las narraciones. Por lo tanto, se puede decir que el diálogo consigue romper el ritmo de la narración. El contexto original es que el narrador está hablando desde su propia perspectiva, y la inserción de un diálogo directo o un monólogo interior de los personajes lleva a cabo un cambio repentino de la perspectiva. El narrador disimula su presencia, desaparece momentáneamente y cede la palabra a sus personajes, mientras estos se convierten en los sujetos. Lo mismo ocurre con el diálogo indirecto; aunque todavía es el narrador el que habla, la transposición hace cambiar naturalmente la perspectiva narrativa, así como el tiempo y el espacio respectivos.

Por supuesto, cabe destacar que el diálogo no solo sirve como una forma de intervención de los personajes, sino que también conecta al autor con el lector. Constituye un modo muy adecuado de desarrollar los propósitos del narrador. En las partes anteriores se ha mencionado que el diálogo no es solamente un intercambio verbal, también es un proceso de crear ideas, dando sentido o reconociendo el sinsentido de las actividades o hechos que aparecen en el texto. Al mismo tiempo, «La diversidad

de sentidos y de posibilidades que demuestra tener el diálogo literario responde, sin duda, a un cambio de valores en general y a una evolución en los modos posibles de dar testimonio de los hechos, ideas, conocimientos, conductas y actitudes, desde unos presupuestos ontológicos y epistemológicos nuevos» (Bobes Naves, 1992: 17). De esta forma, el texto narrativo construye un diálogo entre el autor y el lector en que se expone la intención del autor.

De lo expuesto arriba se sabe que los diálogos explícitos en los textos literarios pueden considerarse como una de las estrategias más eficaces que utilizan los escritores para que sus personajes realicen comunicación. Entre ellos destaca el diálogo entre los personajes, que sirve para que el autor pueda controlar su punto de vista narrativo, transformar el estado emocional y el tono narrativo, y acercarse más al lector. En general, el diálogo en un texto narrativo está muy cerca del objeto descrito. Con esta poca distancia, es capaz de transmitir información muy detallada y privada; y al mismo tiempo, puede ocultar la voz del narrador, dejando en buena medida los factores subjetivos y proporcionando toda la objetividad de la historia. Además, el diálogo, aunque generalmente es más compacto que la pura descripción y narración, es más vivo y real. Posteriormente, en la segunda parte de este trabajo, se analizarán las obras concretas para hacer más claras las funciones literarias del diálogo.

5 Las relaciones dialógicas: más allá del significado

Según el lingüista francés Émile Benveniste (2004: 91), «en el contexto de la enunciación habría que estudiar otras muchas cosas [...] en dos planos: el escritor se enuncia escribiendo y, dentro de su escritura, hace que se enuncien individuos. Se abren vastas perspectivas al análisis de las formas complejas del discurso, a partir del marco formal [...]». El discurso literario no está compuesto solo por la voz del autor, sino por múltiples voces. Eso en realidad puede relacionarse con las teorías de Bajtín de la polifonía y del dialogismo, de manera que todo texto, bajo la forma de un intercambio de discursos, tiene un carácter dialógico.

En este capítulo se van a desenredar las relaciones dialógicas implícitas que se pueden encontrar en un texto narrativo, y revelar su función y valor en la comunicación entre el autor, el texto y el lector. Se basa principalmente en las teorías del dialogismo y la intertextualidad; la primera muestra las formas en las que distintos sujetos establecen relaciones en un texto, mientras la segunda permite comprender el modo en que los textos se vinculan e influyen entre sí.

5.1 El dialogismo y la intertextualidad

5.1.1 Bajtín y la polifonía

Al hablar del diálogo y las relaciones dialógicas en los textos narrativos es imprescindible mencionar a Mijaíl Bajtín, crítico y teórico literario ruso, cuyas teorías constituyen las bases filosóficas de los estudios dentro de dicho campo. Es considerado como uno de los postformalistas rusos más importantes, tanto en el ámbito de las teorías de la crítica literaria como en el de las teorías lingüísticas (Holquist, 1983; García Berrio, 1984; Todorov, 2012; entre otros).

Ha descubierto una nueva manera de interpretar los discursos literarios, es decir, concentrarse en las características dialógicas del lenguaje y destacar la coexistencia simultánea de varias autorías, voces, focalizaciones e incluso visiones del mundo en un mismo discurso. Mientras tanto, incorporó las teorías sociológicas con influencias marxistas:

En la última etapa del formalismo, la llamada escuela de Bakhtin llevó a cabo una fructífera combinación de formalismo y marxismo [...]. Esta escuela continuó siendo formalista en lo que respecta a la estructura lingüística de las obras literarias, pero sufrió una poderosa influencia del marxismo en lo referente a la imposibilidad de separar lenguaje e ideología, y esta estrecha relación trasladó la literatura a la esfera económica y social, la patria de la ideología (Selden, 2010: 25).

Una de sus mayores aportaciones debería ser la aplicación de la palabra polifonía¹ –tal vez uno de los términos más populares para sus lectores– al marco narratológico. Sin embargo, podría generar una mala interpretación de su verdadero significado, si se simplifica y se consideran la novela polifónica y la novela dialogada como la misma cosa, o si se confunden el concepto de la polifonía lingüística y narrativa con el de la música. De hecho, dicho concepto no es otra cosa que un modelo de interpretación idealizado, en el que se introducen las propiedades dialógicas de la palabra. Según el teórico, la polifonía es una cualidad especialmente destacada en la novela, cuya esencia «consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía» (Bajtín, 1986: 38). Es la interacción de diversas voces, conciencias y registros lingüísticos.

En palabras sencillas, la polifonía se puede entender como la multiplicidad de voces en la narración. De allí se expande a la presencia simultánea de múltiples autorías, perspectivas y voces sociales e históricas en un mismo discurso. Bajtín adoptó reglas similares a la polifonía y contrapunto de la música y las utilizó para distinguir las novelas de Dostoievski de otras obras tradicionales. En su obra ampliamente reconocida *Problemas de la poética de Dostoievski* (1929, traducida al español en 1986) señala que, en las novelas de Tolstói, las voces diferentes se subordinan al propósito controlador del autor y se unen a una sola visión del mundo, –lo que él denomina el monologismo–; mientras la disposición estructural novelística de Dostoievski permite que varias voces canten el mismo tema en distintos tonos. Al contrario de la jerarquización monológica, existe una convivencia plural de distintos lenguajes y voces. Es decir, en las novelas de

¹ De hecho, la polifonía ha llamado la atención de muchos teóricos, tanto desde una perspectiva lingüística como narrativa. En consecuencia, se han generado distintos estudios sobre este concepto. Entre ellos se encuentra la polifonía original que desarrolló Bajtín en el marco de la narratología y teoría literaria; mientras tanto, también se encuentra la polifonía lingüística, introducida por el investigador francés Oswald Ducrot basado en su teoría de la argumentación en la lengua. En este trabajo se sigue la propuesta de Bajtín.

Dostoievski se encuentran un plurilingüismo² y una polifonía, donde los personajes, aparte de ser los objetos del universo del autor, también son los sujetos de su propio mundo significativo, por lo que tienen palabra libre e independiente sin subordinarse a la palabra del autor. En la narración, cada personaje manifiesta su forma de ver el mundo con su propia voz, en vez de la voz de un narrador único. La voz individual y la conciencia independiente de cada uno le convierten en el sujeto de su propio discurso. Lo que hace el autor es reunir estas voces sin unificarlas, permitiendo que el lector obtenga un conocimiento desde distintas perspectivas vitales.

5.1.2 El dialogismo y la relación dialógica

No obstante, hay que tomar en cuenta que, en un sentido general, son pocas las obras que se pueden considerar como novela polifónica según Bajtín³, ya que la narración de voces y perspectivas múltiples, o la organización de argumentos de contrapunto en la estructura de la novela no pueden cumplir completamente con las duras condiciones de la llamada novela polifónica en el marco de su teoría. Por lo tanto, el crítico empleó el concepto de dialogismo en vez de contrapunto (el punto contra el punto), y lo extendió:

Entre todos los elementos de la estructura novelística existen relaciones dialógicas, es decir, se oponen de acuerdo con las reglas del contrapunto. Es que las relaciones dialógicas representan un fenómeno mucho más extenso que las relaciones entre las réplicas de un diálogo estructuralmente expresado, son un fenómeno casi universal que penetra todo el discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana en general, todo aquello que posee sentido y significado (Bajtín, 1986: 65-66).

Además, desde el punto de vista de la estética filosófica las relaciones de contrapunto en la música no son sino una variedad musical de las relaciones dialógicas en sentido amplio (Bajtín, 1986: 67-68).

Es innegable que la teoría del dialogismo es el núcleo de la filosofía y pensamiento de Bajtín, que recorre a lo largo la construcción de su sistema teórico, sea en el ámbito de la crítica literaria, sea en el del estudio filosófico del lenguaje. Su

² El plurilingüismo es otro término en el sistema teórico de Bajtín. Lo propuso, junto con los miembros de su escuela, como uno de los conceptos esenciales con respecto a la incorporación de teorías sociológicas a la estructura lingüística.

³ Bajtín admitió que, en las obras de Balzac, Tolstói y otros, se pueden encontrar factores polifónicos, pero eso no quiere decir que ellos son escritores polifónicos.

análisis de este concepto ha ido más allá del ámbito de la lingüística pura. Se concentra en los factores sociales del ser humano y sus formas particulares de ser y plantea la naturaleza dialógica de la conciencia: la existencia de cualquier ser humano se basa en la existencia de los demás, y cada conciencia individual crece en la conexión con otros. El individuo, que no puede existir independientemente de la influencia de los demás, logra su significado en el diálogo entre el “yo” y el otro. Así que el diálogo constituye el estado básico de la existencia humana: «En relación con el hombre, el amor, el odio, la compasión, la ternura y toda clase de emociones en general siempre son dialógicas» (Bajtín, 1998: 304).

De hecho, el dialogismo es un concepto más generalizado, coherente y preciso que la polifonía. En la sistematización de Bajtín, eso suele llamar mucho la atención, en comparación con otros términos como la carnavalización y el cronotopo. Por otro lado, es un concepto mucho más amplio que el puro diálogo. Como resume Bobes Naves (1992: 75, 77), el dialogismo es «un rasgo inherente a la lengua como sistema», es decir, el diálogo, siendo una forma discursiva y una actividad semiótica, se encuadra en los procesos interactivos, mientras el dialogismo, «por el contrario, es un rasgo característico de todos los discursos realizados con signos de valor social». En el plano de la teoría narrativa, el dialogismo se refiere a una propensión inherente a todo acto discursivo que cruza los límites de la textura formal del diálogo narrativo y llega a una máxima potencialidad expresiva. El discurso del texto narrativo, sobre todo el de la novela, propicia la interacción dialógica de distintos sujetos: de los personajes entre sí, del narrador con los personajes, del narrador con su oyente, entre otros. El dialogismo implica la convivencia paratáctica y dialéctica de esos diversos discursos en una obra narrativa, que cubren la confrontación no solo de las voces y lenguajes, sino también de los puntos de vista, ideologías, visión del mundo (como se ha mencionado sobre el plurilingüismo y la polifonía) (Reis y Lopes, 1996: 61; Valles Calatrava, 2002: 295).

Como es sabido, el lenguaje no es simplemente un sistema de signos. La polifonía y el dialogismo, de hecho, conducen del análisis del lenguaje puro en los textos literarios al análisis translingüístico, tal como resume Kristeva (1981: 195, cursiva en el original): «el texto no puede ser aprehendido únicamente por la lingüística. Bajtín postula la necesidad de una ciencia que llama *translingüística* y que, partiendo del dialoguismo del lenguaje, podría comprender las relaciones intertextuales, *relaciones* que el discurso del s. XIX llama “valor social” o “mensaje” moral de la literatura». Según Bajtín (1998), el dialogismo implica la polifonía textual en que

aparecen distintas voces que caracterizan a los sujetos de los discursos (los personajes), del texto narrativo (el narrador), de la obra (el autor). Basado en eso, se puede encontrar una infiltración del diálogo en las formas expresivas no dialógicas (monólogos interiores, conciencia humana, entre otros). De tal manera, estas también obtienen una relación de interacción. Y de allí se generan unas relaciones no textuales. Eso corresponde al diálogo implícito mencionado en el último capítulo. Antes de entrar a analizar los distintos tipos de tal diálogo, vale la pena introducir la teoría de la relación dialógica.

Las relaciones dialógicas, en palabras de Bajtín (1998: 309), son «relaciones (de sentido) entre toda clase de enunciados en la comunicación discursiva. Cualesquiera dos enunciados confrontados en el plano del sentido (y no como cosas o como ejemplos lingüísticos) entablan una relación dialógica».

Estas relaciones son muy particulares y no pueden ser reducidas ni a las relaciones lógicas, ni a las del sistema de la lengua, ni a las psicológicas, ni a las mecánicas, ni a cualquier otro tipo de relaciones naturales. Es una clase específica de relaciones entre *sentidos*, cuyos participantes pueden ser únicamente *enunciados completos* (o enunciados vistos como completos, o enunciados potencialmente completos), detrás de los cuales están (y en algunos casos se *expresan*) los sujetos discursivos reales o potenciales, autores de estos enunciados (Bajtín, 1998: 316, cursiva en el original).

Mientras tanto, como se ha señalado arriba, el dialogismo es un concepto más amplio que el diálogo. Con respecto a esta faceta, Bajtín establece la diferencia entre “el diálogo real” –«una plática, una discusión científica, un debate político, etc.»– y “el diálogo literario”, y explica que:

las relaciones dialógicas no coinciden en absoluto con las relaciones que se establecen entre las réplicas de un diálogo real, por ser mucho más abarcadoras heterogéneas y complejas. Dos enunciados alejados en el tiempo y en el espacio y que no saben nada el uno del otro, si los confrontamos entre su sentido y si manifiestan en esta confrontación alguna convergencia de sentidos [...] revelan una relación dialógica.

[...]

Así, pues, las relaciones dialógicas son mucho más amplias que el discurso dialogado en sentido estricto (Bajtín, 1998: 316-317).

En otras palabras, una relación dialógica necesita contar con un discurso completo generado por diferentes sujetos y una relación lógica. Ambos rasgos son indispensables. Así que la comunicación dialógica se realiza a través de un discurso compuesto por enunciaciones de cada sujeto, en su lenguaje propio y perspectiva

individual, bajo cierta lógica. Basándose en las teorías de la polifonía y el dialogismo, se pueden resumir múltiples relaciones dialógicas en un texto narrativo. Entre ellas se encuentra el diálogo entre el narrador y el lector que se mencionó antes, en que se emplea el diálogo indirecto, donde el narrador sirve como la única voz que habla mientras el lector adquiere la posición de oyente. Al mismo tiempo, Bajtín pone mucho énfasis en las relaciones dialógicas entre el autor y sus personajes:

La zona que está alrededor de los héroes principales de la novela es enormemente específica desde el punto de vista estilístico: en ella predominan las más variadas formas de construcción híbrida y siempre está de una u otra manera dialogizada; en ella se desarrolla el diálogo entre el autor y sus héroes: no un diálogo dramático disgregado en réplicas, sino un diálogo novelesco específico, realizadas en el marco de construcciones aparentemente en forma de monólogo (Bajtín, 1989: 137-138).

El dialogismo es inherente al lenguaje, mientras las relaciones dialógicas no se reducen a las relaciones entre lógica y significación. La pluralidad de las voces hace que las relaciones dialógicas se establezcan en distintos niveles del lenguaje y del texto, como por ejemplo, en la diada combinatoria de lengua/habla y en el doble carácter de sintagmático y sistemático del lenguaje (Kristeva, 1981: 194).

Además, en el ámbito literario, la incorporación de distintas voces en el texto construye un inmenso diálogo entre distintos sujetos que representan diversas fuerzas sociales. Por lo que el texto, sobre todo la narrativa moderna, suele servir en buena medida como un reflejo de las circunstancias culturales, sociales, históricas e ideológicas. De acuerdo con lo señalado en el principio de este capítulo, en las teorías de Bajtín se encuentra cierta influencia del marxismo. El diálogo ya no es simplemente un intercambio verbal, además es una interacción verbal socialmente orientada que sitúa el texto en la historia y en la sociedad, integrándose una discusión ideológica a gran escala (Zavala, 1991: 52).

De todas maneras, si la historia solo puede avanzarse a través de diálogos interminables, lo mismo ocurre con la literatura. Sin duda, el diálogo ha de entenderse en un sentido amplio. La percepción del dialogismo y de las relaciones dialógicas de Bajtín de hecho se utiliza muy a menudo para analizar la pluralidad de voces sociales en las novelas, porque estas voces pueden reflejar en buena medida las circunstancias históricas, sociales y políticas, así como las contradicciones culturales de un determinado contexto.

5.1.3 Kristeva y la intertextualidad

Los seguidores de Bajtín siguen desarrollando sus ideas. Entre ellos se encuentra Julia Kristeva, filósofa, teórica de la literatura y escritora francesa de origen búlgaro, que es considerada como una de los primeros difusores de las teorías bajtinianas en Occidente (el otro era Tzvetan Todorov). En su obra *Semiótica I* resume que:

para Bajtín, surgido de una Rusia revolucionaria preocupada por problemas sociales, el diálogo no es únicamente el lenguaje asumido por el sujeto, es una *escritura* en donde se lee el *otro* (sin ninguna alusión a Freud). Así el dialoguismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, para expresarlo mejor, como *intertextualidad*; frente a ese dialoguismo, la noción de “persona-sujeto de la escritura” comienza a borrarse para ceder su lugar a otra, la de “la ambivalencia de la escritura” (Kristeva, 1981: 194-195, cursiva en el original).

Kristeva señala que la escritura también puede considerarse como un proceso de diálogo, y que el dialogismo no solo se refiere a las relaciones establecidas entre los distintos niveles del texto, sino también a las que se producen entre el propio texto con los demás textos, sean anteriores o contemporáneos. De aquí surge otro concepto: la intertextualidad, que suele ser mencionada junto con términos tales como la intratextualidad y la contextualidad. Según el semiótico Hans-George Ruprecht (1991), la palabra *intertextualidad* se basa en la etimología latina *texere*, que significa *tejido* y se amplía a significaciones como *entremezclar tejido*, *entrelazar* o *entrecruzar*. Por lo tanto, de ahí se deriva el concepto de *intertexto*, que se refiere al tejido y cruce del texto. Literalmente, la intertextualidad se entiende como la relación entre un texto (puede ser oral o escrito) con otros textos (pueden ser anteriores o contemporáneos), entre los cuales existe cierta vinculación, o, mejor dicho, un tipo especial de contexto que influye tanto en la creación como en la comprensión del discurso.

Este término fue acuñado en 1967 por Kristeva en su artículo «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela», en que ella intentaba combinar las nociones del teórico ruso sobre el dialogismo literario con la semiótica estructuralista de Saussure: «[...] un descubrimiento que es Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como *doble*» (Kristeva, 1981: 190, cursiva en el original). Según la teórica, las citas intertextuales nunca son simples ni directas; por

el contrario, son adoptadas con cierta modificación, distorsión o concentración para ajustarse al sistema de valoración del sujeto del discurso. Se trata de una serie de códigos que involucran otros textos, con la cual se transfiere el significado al discurso. Por lo tanto, la intertextualidad se refiere a que «El texto literario se inserta en el conjunto de los textos: es una escritura-réplica (función o negación) de otro (de los otros) texto(s). Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico el autor vive en la historia, y la sociedad se escribe en el texto» (Kristeva, 1981: 235).

Aunque fue la francesa quien introdujo por primera vez el término de la intertextualidad, la raíz de tal concepto en realidad se puede buscar en las obras de Bajtín⁴, cuyas concepciones sobre la polifonía textual y el dialogismo han revelado las relaciones establecidas entre todos los niveles de los discursos, textos y géneros literarios, así como de las ideas, cosmovisiones y clases sociales. El carácter dialógico que tiene todo discurso consiste en que todos los textos dialogan entre sí. Es decir, el emisor de un texto es el receptor de otros textos anteriores que tiene en su mente en el momento de crear y enunciar su propio discurso. Este último se funda en los anteriores. De esta manera, se establece un diálogo entre los textos, en que convive una pluralidad de voces: la voz del presente emisor y la de los emisores de los textos anteriores⁵.

La intertextualidad permite comprender el modo en que los textos se vinculan e influyen entre sí, así que desde que se difundió, se ha aplicado con frecuencia en los estudios tanto de la teoría literaria como del análisis del discurso. Con el desarrollo del concepto, se generan, por supuesto, diferentes comprensiones y enfoques. El narratólogo Gerald Prince en *A Dictionary of Narratology* (2003: 46) lo define como «The relation(s) obtaining between a given text and other texts which it cites, rewrites, absorbs, prolongs, or generally transforms and in terms of which it is intelligible».

Mientras tanto, Roland Barthes (2004: 15-16) explica que todo texto es una cámara de ecos y el lenguaje es un tejido polifónico de voces múltiples. La noción de la intertextualidad surge desde una combinación de distintos códigos que se han leído, visto o escuchado. Según Barthes, el texto no existe por sí mismo, es el *entretexo* de

⁴ A pesar de que Todorov opina que «es Dostoievski, y no Bajtín, el que ha inventado la intertextualidad» (2012: 165), es innegable que Bajtín, siendo el portavoz de Dostoievski, es el que recopila y sistematiza las ideas generadas en las obras de aquel escritor clásico. Por lo que generalmente consideran que el origen de la intertextualidad se remonta a Bajtín.

⁵ Por supuesto, en la sistematización teórica de Bajtín hay otros conceptos que también implican la idea de la intertextualidad. Por ejemplo, la literatura carnavalizada, o la *carnavalización*, que establece una conexión sistemática entre el discurso literario con el no literario.

otro texto: «un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas», y «La intertextualidad en la que está inserto todo texto, ya que él mismo es el entretexto de otro texto, no debe confundirse con ningún origen del texto: buscar las “fuentes”, las “influencias” de una obra es satisfacer el mito de la filiación; las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, ya leídas antes: son citas sin entrecomillado» (Barthes, 1987: 71, 78).

Gérard Genette, por su parte, señala que el intertexto se genera del cruce de textos, y define la intertextualidad, de manera restrictiva, «como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (Genette, 1989b: 10). Subraya que esta denominación sirve como base para el paradigma terminológico, mientras aplica otro término: la *transtextualidad*, o la transcendencia textual del texto, lo cual se define como «todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos» (Genette: 1989b: 9-10). Según el teórico, la intertextualidad de hecho es una modalidad o un tipo de la transtextualidad. Bajo esta definición restrictiva, se analizan tres formas explícitas y/o literales de las relaciones intertextuales entre un texto y otros:

Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (Genette: 1989b: 10, cursiva en el original).

La definición de Genette es bastante restrictiva. Por su parte, el crítico suizo Lucien Dallenbach (1976) divide la noción de este término, según las distintas formas de operar el intertexto, en tres tipos: la *general* (la intertextualidad entre distintos autores); la *restreinte* (la intertextualidad restringida entre distintos textos de un mismo autor); y la *autarcique* (la intertextualidad autárquica dentro de un mismo texto). Este último en realidad está basado en el concepto de la autotextualidad de Genette (1989b), que se refiere al conjunto de las relaciones posibles de un texto consigo mismo. Además, el teórico francés Jean Ricardou (1971: 162) plantea la clasificación de la intertextualidad general o externa y la limitada o interna. Todas estas categorías, cuyos significados se superponen a pesar de que varían según distintos criterios, funcionan de una forma interrelacionada. Es decir, la intertextualidad general y la limitada se pueden

considerar como una intertextualidad externa, mientras la intertextualidad autárquica (o sea, la autotextualidad) en realidad es una intertextualidad interna (Toro Garland, 1989: 74). Por supuesto, la investigación sobre la intertextualidad no se limita al ámbito literario, también se extiende al estudio de la relación de la literatura con otras artes no literarias, aunque aquí no vamos a entrar en ellas.

5.2 El diálogo implícito

Basado en las teorías mencionadas en los últimos apartados, se puede encontrar una variedad de diálogos implícitos en un texto narrativo. Para el autor, lograr establecer relaciones con el texto, con el narrador y los personajes, con el lector y con otros autores; para el lector, aparte de las relaciones con el autor y con el texto (así como con los personajes), también poder establecer un diálogo con otros lectores. Mientras tanto, el concepto de la intertextualidad permite que existan diálogos entre el texto con otros textos y consigo mismo. De hecho, estos diversos diálogos se pueden reducir a los siguientes grupos: a) el diálogo entre el autor y el texto, que se realiza en el proceso de la escritura y que cubre además las relaciones entre el autor con el narrador y los personajes; b) el diálogo entre el lector y el texto, construido en el proceso de la lectura en que también participan el narrador y los personajes; c) el diálogo entre el autor y el lector, lo cual se lleva a cabo a través de los primeros dos procesos; d) los diálogos intertextuales externos, es decir, entre distintos autores y entre textos (tanto del mismo autor como de diferentes autores), además, implica el diálogo entre distintos lectores ya que la lectura es un proceso de la interpretación.

5.2.1 La escritura: un proceso dialógico entre el autor, el texto y el personaje

Una de las manifestaciones de la característica dialógica de la literatura es el diálogo entre el autor y el texto, que se lleva a cabo a través del proceso de la escritura. Tal y como señala Kristeva (1981: 205), «la narración está constituida como matriz dialógica por el destinatario a que remite esa narración». Es decir, la escritura puede considerarse como un proceso de diálogo en que el autor se comunica directamente con su texto. En

la narrativa en concreto, eso se realiza a través de la participación del narrador y los personajes. Como se ha mencionado antes, la intención del diálogo se encuentra en crear sentidos o ideas. Lo mismo ocurre con el texto. El texto es escrito, o, mejor dicho, es producido por el autor. Ya no es una existencia física pura, sino una actividad práctica en que el autor expresa su intención. En otras palabras, el texto sirve como un medio para el diálogo y la comunicación.

No obstante, en este proceso de comunicación, el autor no se enfrenta directamente al lector, sino a los personajes (y por supuesto, al narrador). En un texto narrativo, el autor se ubica en una posición donde está encargado de seleccionar y organizar el material y elegir la forma compositiva adecuada para establecer cierta relación lógica con el mundo narrativo (es decir, con los personajes y las historias que se van a contar). En el tercer capítulo se han analizado los elementos básicos de las operaciones narrativas en que se enfatiza el papel del narrador, cuya posición tiene que ver con las relaciones entre multipartes (el narrador, el personaje y el autor). También se ha mencionado que el narrador se puede ver como un intermediario que conecta al autor y el lector, los cuales forman una relación dialógica en el proceso tanto de la escritura como de la lectura. De hecho, como el narrador no siempre aparece directamente en el texto (por ejemplo, el tipo *heterodieético*), son los personajes los que se encargan de mantener el contacto entre el autor y el texto. Por lo tanto, se subraya la comunicación entre el autor y el personaje.

Bajtín, en su artículo «Autor y personaje en la actividad estética», recurre a la actitud del autor hacia su personaje (en especial el protagonista, o en palabras del crítico ruso, el *héroe*) y la resume en tres tipos básicos: el personaje se apropia del autor; el autor se posesiona de su personaje; y el personaje es su propio autor. Por supuesto, dentro de cada uno existen muchas variantes posibles. Lo interesante es que esta conexión del autor y el personaje sea lógicamente similar a las relaciones entre la perspectiva, la voz y el nivel narrativo que se han analizado en los capítulos anteriores. Sin duda, el autor concibe al personaje, cuya conciencia, modo de sentir y desear el mundo (la orientación emocional y volitiva) «están encerrados como por un anillo por la conciencia abarcadora que posee el autor con respecto a su personaje y su mundo» (Bajtín, 1998: 20). En la concepción del personaje, que también se entiende como el proceso de la escritura, el autor contempla el argumento de sus héroes, estableciendo con estos un vínculo horizontal y en presente, y de tal forma, logra realizar un diálogo:

«El autor, mediante la estructura de toda la novela, no habla *acerca del héroe*, sino *con el héroe*» (Bajtín, 1986: 95, cursiva en el original).

En concreto, en el primer tipo, como señala Bajtín (1998: 24), el modo de sentir y desear el mundo, así como la postura ética y cognoscitiva del personaje «posee tanto prestigio para el autor, que éste no puede dejar de ver el mundo de objetos sin usar la visión de su personaje, no puede dejar de vivenciar los sucesos de la vida del personaje internamente; el autor no puede encontrar un punto de apoyo válido y estable fuera del personaje». En el segundo tipo, el autor introduce en el personaje «momentos conclusivos, la actitud del autor frente al personaje llega a ser en parte la actitud del personaje hacia sí mismo. El personaje comienza a autodefinirse, el reflejo del autor está en el alma o en el discurso del héroe» (Bajtín, 1998: 26). El texto mismo, debido a los factores externos como las prácticas expresivas, técnicas artísticas e imagerías estéticas, a menudo es multidimensional en semántica, que posiblemente será interpretado y comprendido con ambigüedades y paradojas. Bajo esta situación, el autor se coloca fuera del personaje, es decir, el autor sabe menos que el propio personaje y solo escribe lo que conoce sin entrar en la conciencia del personaje. En el caso del tercero, el personaje es su propio autor, se refiere a que el personaje «comprende su propia vida estéticamente, está representando cierto papel; ese personaje, a diferencia del infinito héroe del romanticismo y del héroe no expiado de Dostoievski, es autosuficiente y concluido de una manera total» (Bajtín, 1998: 27). A través de esta sustitución en el personaje, el autor logra comunicarse con el texto de manera directa.

5.2.2 La lectura: el diálogo entre el lector y el texto

La escritura es un modo de crear sentidos basados en los signos lingüísticos, mientras la lectura no es simplemente un acto de reconocer y descodificar las sílabas, palabras o frases presentadas en un texto narrativo, sino un proceso de comprensión e interpretación de estos sentidos creados. Es una interpretación del sentido en forma dialógica. En el análisis sobre el diálogo explícito se ha mencionado que, en la lectura, el narrador y el lector realizan otro proceso de diálogo, o en palabras de Antonio Mendoza (1998: 10): «La lectura es un proceso activo de construcción de significados a partir de estímulos textuales [...]. Leer es, básicamente, saber comprender, y, sobre todo, saber interpretar, o sea, saber llegar a establecer nuestras propias opiniones,

formuladas como valoraciones y juicios. Por ello, leer es participar en un proceso activo de recepción».

Si la escritura es un proceso de diálogo entre el autor y el texto, de igual forma, la lectura también se entiende como un diálogo, y esta vez, los sujetos son el lector y el texto mismo. Bajtín (1998: 317) propone que «la comprensión de un enunciado completo siempre es dialógica». El acto de *comprender*, según explica Zavala (1991: 52-53, cursiva en el original) en lo que respecta a las reflexiones del teórico ruso, «significa captar lo múltiple, sentir las *voces* en su historicidad, incorporar al oyente. De nada sirve ignorar esta interacción y es preciso atribuirle la importancia que merece y ver cómo se cifra en los textos escritos». La interpretación de hecho se puede considerar como una respuesta al texto, y, en consecuencia, al autor. Posteriormente, Bobes Naves (1992: 77, cursiva en el original) argumenta que:

Con frecuencia, la semiología literaria ha definido la lectura como un diálogo a distancia entre el autor y el lector [...]. Al ser la obra literaria un mensaje semánticamente abierto a varios sentidos, el lector tiene una función activa en el proceso de interpretación, pero no establece diálogo con el autor, sino con la obra. Respecto al autor, el lector proyecta un efecto *feedback* de tipo dialógico, nunca diálogo propiamente tal.

La lectura debería ser un proceso que cubre múltiples diálogos relacionados con el texto, en el que el lector «se enfrenta al texto con intención de descodificar y de “comprender”» (Mendoza, 2001: 228). Sin duda, el que tiene contacto directo con el lector es el texto puro (las palabras, frases y oraciones), luego son los significados y los sentidos (el argumento, las historias, los mensajes implícitos) que se transforman en forma del texto. En una novela (o un cuento, un relato u otros géneros narrativos), estos últimos se transmiten a través de los personajes⁶. En otras palabras, detrás de la interacción entre el lector y el texto está la del lector con el personaje. En este proceso, el lector se enfrenta al personaje siguiendo la manera en la que lo plasma el narrador, es decir, «únicamente vemos su historia ideal de sentido y su regularidad ideal de sentido, y en cuanto a cuáles fueron sus causas temporales y su desenvolvimiento psicológico, sólo puede ser conjeturado» (Bajtín, 1998: 14). Eso requiere, o, mejor dicho, depende de la capacidad interpretativa del lector.

⁶ Igual que la relación entre el autor y el texto, entre el lector y el texto también se involucra la participación del narrador. Pero como se ha mencionado en los capítulos anteriores, el autor y su oyente forma una cadena de diálogo directo, mientras el lector no siempre equivale a tal oyente, por eso aquí no se enfatiza mucho la relación entre el lector y el narrador.

El lector, al ser el receptor del texto, percibe señales y pautas y los integra con sus saberes y experiencias hasta establecer ciertas inferencias de comprensión. Obviamente, en este proceso es él quien juega el papel del protagonista y que da significado al texto. Iris Zavala propone que hay lectores externos al texto y dentro del texto mismo. De un modo general, la crítica resume esta pluralidad de lectores en tres tipos: *el lector social concreto*, «el receptor coetáneo o competente a quien interpelan los autores muy directamente –el “amigo vulgo”, “amigo lector”» (Zavala, 1987: 7-8), son un tipo de receptores particulares con quien cada discurso específico entabla un diálogo propio debido a unas ideologías y prácticas sociales semejantes; *el lector privilegiado* (específicamente, el de la Inquisición), cuyo propósito «es justamente prohibir, censurar, silenciar los discursos que se desvían de la norma moral y política, suprimir las transgresiones tanto de la literatura popular cuanto de la culta» (Zavala, 1987: 15), son los que mediatizan e interrumpen el diálogo real entre el emisor y el receptor, intentando gobernar la imaginación a través de la imposición de un lenguaje único; y *el lector interno*, –la recepción interna del texto «que reconstruye los significados en el interior del texto mismo, al nivel de la organización textual»–, lo cual sirve como nudo intertextual y dialogizador que «permite reconstruir el sistema intertextual y activa la dinámica productiva y el lenguaje discursivo», es decir, muestra las interconexiones producidas en el propio texto (Zavala, 1987: 19).

No obstante, debido a que los conocimientos y visiones del mundo varían según lectores, también son distintos sus niveles y capacidades interpretativas. De acuerdo con lo que afirma Mendoza (1998: 10-11), «Necesariamente, también ha de contarse con las aportaciones del receptor y con la activación de aquellos personales saberes pertinentes para la comprensión de lo expuesto y presentado por el texto». De esta forma, el lector logra elaborar la interpretación y formar sus propias opiniones y valoraciones sobre dicho texto.

De hecho, el papel del lector ha sido un tema muy estudiado durante siglos. Con el desarrollo de la novela moderna, el lector de este género específico se ve obligado a jugar un papel activo en la composición del significado de la novela debido a que «the novel was concerned directly with social and historical norms that applied to a particular environment, and so it established an immediate link with the empirical reality familiar to its readers», es decir, «this is the genre in which reader involvement coincides with meaning production» (Iser, 1983: xi). Para interpretar bien una obra narrativa, aparte de entender el significado del texto, se suele requerir además el

conocimiento de ciertos elementos relacionados, por ejemplo, el contexto histórico y social (momento, año o lugar en que se escribe tal texto y posición del autor en la sociedad a la que pertenece), los géneros y las figuras literarias, o los temas que son tratados con mucha frecuencia por la literatura de ese momento. Este tipo es lo que denomina la escritora inglesa Virginia Woolf (2010: 236) el *lector común*. Son los que están «dotados no solo de una percepción aguda, sino de una imaginación audaz», con lo cual son capaces de encontrar lo que el autor intenta mostrarles a través del texto. Y por supuesto, cada uno puede llegar a unas interpretaciones o significados distintos sobre una misma obra.

En suma, toda lectura es a la vez un proceso interactivo, en el que cada lector crea de su propio modo un nuevo mundo donde el texto es re-creado e interpretado por ojos distintos y logra un sentido o significado peculiar, lo cual sirve como una respuesta al texto. Con las aportaciones y comprensiones del lector que le otorgan sentido y significado al texto, se produce el verdadero efecto de leer. De esta manera, se establece el diálogo entre el texto y su receptor.

5.2.3 La interpretación y la comunicación: el diálogo entre el autor y el lector

Tal como señala Segre (1985: 11), «la literatura es una forma de comunicación». Tanto el diálogo entre el autor y el texto como entre el lector y el texto conducen a una relación relativamente más intuitiva, a pesar de que se ubica en el final de la cadena comunicativa: la relación dialógica entre el autor y el lector. La obra se convierte en un medio interactivo para ambas partes. Eso constituye otra representación del carácter dialógico y comunicativo del texto.

Desde luego, el diálogo entre el autor y el lector no es un traslado de diálogo real, sino un intercambio bilateral, en que se reúnen tanto la intención expresiva por parte del emisor como el propósito de comprenderla por parte del receptor. De tal manera, las dos partes forman una relación interdependiente e interactiva: en el proceso de la escritura, el autor es el sujeto que actúa sobre el lector –el objeto de tal acto; pero la lectura no es en modo alguno un proceso pasivo, porque predomina la exploración activa e interpretación subjetiva, desde esta perspectiva, el lector se convierte en el sujeto mientras el autor y el texto, en el objeto. La comunicación reside en la propia conciencia de ambos sujetos.

De acuerdo con lo analizado antes sobre el proceso de la escritura, el autor se encarga de seleccionar la forma compositiva al presentar el mundo ficticio a su lector. Eso no significa que trate de inculcarle la verdad universal de justicia propia, aunque es cierto que se lo presenta según su forma de observar y comprender. Lo más llamativo es que le inspira al lector a conocer un mundo nuevo, intentando entender a las personas o cosas que en muchos casos son diferentes de las que ya conoce. Más aún, el autor puede usar deliberadamente los métodos retóricos como la narración incompleta y el espacio en blanco, e incluso la omisión de datos decisivos para el desarrollo del argumento, con el fin de provocar la interpretación e intervención del lector.

Las teorías de Bajtín subrayan el papel del autor, que es el responsable de la palabra, mientras Barthes (1987: 65) opina que «la escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe», es decir, «es el lenguaje, y no el autor, el que habla». Combinando con sus explicaciones sobre la intertextualidad, según la cual todo texto son citas de otros textos cuyas ideas entrecruzadas provienen de una acumulación cultural e histórica, plantea la noción de “la muerte del autor” o la “desaparición del autor”. En otras palabras, el autor debe desaparecer para que pueda existir el lector, y este se convierte en un agente reconstructor: «es el lector que recoge toda esa multiplicidad de la escritura» (Barthes, 1987: 71). Como no existe un lector absoluto y determinado, tendrán muchas posibilidades en la interpretación del texto. El autor solo crea y da el sentido original. Después de la lectura —el proceso de interpretación y algunas veces reinterpretación—, lo único que queda será el sentido dado por el lector-reconstructor.

En el último apartado se ha mencionado la clasificación de Zavala sobre el lector según su relación con el texto, así como la noción del *lector común* de Woolf. El teórico alemán Wolfgang Iser (1987: 64), por su parte, plantea el concepto del *lector implícito*, que «no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores»; está pensado de antemano, «se funda en la estructura del texto mismo» y cobra su realidad mediante el acto de leer. Más tarde Darío Villanueva (2006: 36) apunta que este lector implícito «pertenece a la propia ontología o forma de ser esencial de todo relato» y lo resume como el único receptor inmanente que «se da en todos los textos narrativos sin exclusiones».

Vale mencionar que Woolf (2010: 234), al reconocer la necesidad de la cooperación entre el autor y el lector, afirma: «No le dictemos al autor; intentemos

convertirnos en él. Seamos sus compañeros de trabajo y sus cómplices». La palabra “cómplices” podría evocarnos a otro concepto: el *lector cómplice*, elaborado por Julio Cortázar en *Rayuela*. Es aquel que tiene una conciencia especial de su papel de lector, cuya colaboración activa forma parte imprescindible de la obra. Enfrentándose a un todo desordenado y fragmentario, se ve obligado a dudar: «La ambigüedad del texto se concentra en la figura del lector que, concretamente, se busca modificar. Cada lectura genera una nueva escritura; el lector de pasivo se vuelve activo, produce el texto, produce significados. Es una escritura agresiva que *necesita* de otro, el lector, para realizarse en su práctica textual» (Anderson, 1990: 26-27, cursiva en el original). Y, en consecuencia, consigue una complicidad en el resultado final de la obra, que logra buscar una liberación mediante aquella figura del lector. Es decir, con la intervención del lector cómplice, el texto se libera del significado original establecido solo por el autor.

En todo caso, sea cual sea el tipo de lector, se conecta con el autor mediante el texto, de manera directa o implícita. Y en el doble proceso de la escritura y la lectura, se establece el diálogo autor-lector. Si se toman en cuenta la intención de la escritura y los contextos culturales, también se pueden observar unas relaciones dialógicas entre el autor y un lector determinado (tal como *el lector social concreto* planteado por Zavala) y entre el autor y el lector en general (que no se refiere específicamente a determinado tipo o individual), lo cual se verá con más claridad con obras concretas.

5.2.4 Los diálogos intertextuales: entre los textos y entre los autores

De hecho, en el proceso de la escritura se encuentra otro diálogo. Me refiero a que el autor se comunica consigo mismo cuando crea y escribe el texto, como apunta Kristeva (1981: 203), que la escritura parece «como huella de un diálogo consigo mismo (con el otro), como distancia del autor con respecto a sí mismo, como desdoblamiento del escritor en sujeto de la enunciación y sujeto del enunciado». Eso en realidad implica múltiples sentidos. Es un diálogo entre el autor con el texto (que corresponde a lo analizado en 5.2.1). También se puede considerar como un tipo de diálogo autor-lector, –si consideramos al autor como el primer lector de su propio texto–. Este segundo aspecto es el que nos interesa aquí.

En los apartados anteriores, los términos del autor y el lector son simplemente tratados como sujetos de los actos de escribir y leer. No obstante, sus conceptos van más allá. Por ejemplo, Bajtín en sus obras ofrece un análisis comprensivo y sistematizado del modo en que los textos operan desde el diálogo entre el autor y el lector, y destaca en especial la autoría, su noción teórica sobre el problema del autor en la obra. Según él, en el acto de la creación, el autor construye la figura espacial y corporal del personaje y lo trata como un objeto de conocimiento y como una totalidad de sentido, es decir, «lo crea como a un nuevo hombre dentro de un nuevo plano de ser» (Bajtín, 1998: 21). Es un proceso en el que una conciencia está creando otra conciencia. En realidad, el trabajo creador de la conciencia autoral hace que el autor se divida en dos: un autor creador, que pertenece a la obra; y un autor real, que pertenece al plano del acontecer ético y social de la vida. Según lo explica Bajtín, «No soy yo quien mira *desde el interior de mi mirada* al mundo, sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo, con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro [...]. Desde mis ojos están mirando los ojos del otro» (Bajtín, 2000: 156, cursiva en el original). El creador es el que está vivo en el presente acto de la creación, mientras el autor real se convierte en el “otro” que se ubica afuera temporalmente. El primero ayuda a entender al segundo, y, en consecuencia, «cobrarán una importancia vislumbradora y totalizadora sus opiniones acerca de su creación» (Bajtín, 1998: 16).

Por otro lado, algunos escritores crean sus historias ficticias basándose en las experiencias personales, o citando ciertos nombres de lugares, personas y anécdotas reales. Así que el diálogo consigo mismo se puede entender como una reflexión sobre sus propios recuerdos y conocimientos. Tal diálogo implícito se puede presentar a través de un personaje, un tema, una anécdota, o simplemente una imagería a la cual el autor otorga cierto sentido simbólico y metafórico; puede estar en el mismo texto, o aparecer en varios textos del autor. Eso corresponde a la intertextualidad restringida y la intertextualidad autárquica definidas por Dallenbach y mencionadas antes.

Mientras tanto, volviendo a las teorías de la intertextualidad según las cuales el texto está atravesado por otros textos dentro de «una esfera determinada de sentido» (Bajtín, 1998: 296), y que un texto nunca está aislado del contexto de la discursividad social, se muestra otra correspondencia intertextual: el diálogo entre textos de distintos autores (la intertextualidad general de Dallenbach). La intertextualidad establece una relación entre distintos textos de manera implícita o explícita. En un sentido amplio, en cualquier texto se pueden encontrar las huellas de otros textos, con varias formas de

identificación. Es un modo en que los textos influyen unos en otros, cuyo valor se concentra en la heterogeneidad y el diálogo entre sí. Cualquier texto puede ser una respuesta a cierto texto anterior y, naturalmente, puede obtener unas respuestas de otros textos posteriores. Cuando parte del texto original entra en el texto actual, formando una relación dialógica entre ambos, se genera cierto nuevo significado que se corresponde o contrasta con el original. Como apunta Bajtín en su artículo «Hacia una metodología de las ciencias humanas» (1998: 384, cursiva en el original):

Un texto vive únicamente si está en contacto con otro texto (contexto). Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz que alumbra hacia atrás y hacia adelante, que inicia el texto dado en el diálogo. Hemos de subrayar que este contacto representa un contacto dialógico entre textos (enunciados), y no un contacto mecánico de "oposiciones" que sólo es posible dentro de los límites de un solo texto (pero no del texto y de los contextos) entre los elementos abstractos (*signos* dentro de un texto) y necesario tan sólo en la primera etapa de la comprensión (comprensión del significado, pero no del sentido). Detrás de este contacto se encuentra el contacto entre personas y no entre cosas (en su límite).

Si se toma en cuenta el sujeto de estos textos, o sea, sus creadores, el diálogo entre un texto con otros textos de diferentes autores, en realidad, está acompañado por el diálogo entre el autor con otros autores, y aún más, entre el autor con la cultura en que vive. Eso se ve bastante claro en las explicaciones sobre la intertextualidad de Kristeva y de Barthes, que tal vez son las más generales y bien aceptadas porque «the term designates the relations between any text (in the broad sense of signifying matter) and the sum of knowledge, the potentially infinite network of codes and signifying practices that allows it to have meaning» (Prince: 2003: 46).

Tal como indica Barthes (1987: 71), «un texto está formado por escrituras múltiples, procedentes de varias culturas y que, unas con otras, establecen un diálogo, una parodia, una contestación». El escritor, antes de convertirse en el autor de su propio texto, es primero un lector, sea de otros textos o de su contexto cultural, cuyas influencias son inevitables pero muchas veces inconscientes. Básicamente, la creación literaria está basada en el pensamiento lógico y en la suma de conocimientos en la conciencia del autor, así que suele reflejar ciertas influencias del mundo exterior (como los conocimientos e ideologías personales y el contexto cultural y social). Es decir, la subconsciencia del autor se ve afectada en buena medida por su percepción e interpretación del mundo real.

En cuanto al texto narrativo específicamente, aparte de contar una historia impulsada por los personajes, se suelen mostrar también los cambios y evoluciones lingüísticas y el diálogo entre diferentes lenguajes sociales. En lo que respecta a eso, apunta Bajtín (1998: 191):

En la base de nuestro análisis está la convicción de que toda obra literaria tiene internamente, inmanentemente, un carácter sociológico. En ella se cruzan las fuerzas sociales vivas, y cada elemento de su forma está impregnado de valoraciones sociales vivas. Por eso también un análisis puramente formal ha de ver en cada elemento de la estructura artística el punto de refracción de las fuerzas vivas de la sociedad, cual un cristal fabricado artificialmente cuyas facetas se construyeron y se pulieron de tal manera que puedan refractar los determinados rayos de las valoraciones sociales, y refractarlos bajo un determinado ángulo.

En este sentido, la literatura es una representación artística del plurilingüismo social, al mismo tiempo que también sirve como el portador de la posición ideológica del autor (como lo mencionado en el apartado 5.1), cuya conciencia se manifiesta de modo indirecto e implícito. De esta manera, la relación intertextual y dialógica entre distintos textos hacen que la cultura y los sistemas culturales sean «entendidos como un inmenso diálogo; son los sistemas de signos y los usos que de ellos se hacen como la convergencia de todos los usos anteriores» (Bobes Naves, 1992: 78).

De igual forma, existe una comunicación horizontal entre distintos lectores. Al contrario que los diálogos analizados antes, este tipo es relativamente más paralelo. Es decir, tanto en la relación del autor y el lector como en las de diferentes autores y textos, existe cierto orden entre los sujetos en que siempre hay uno que sucede primero. Sin embargo, entre los distintos lectores, ubicados independientemente en su propio tiempo y espacio, no existe necesariamente una secuencia. En tal relación horizontal, podría ocurrir que distintos lectores generen diferentes interpretaciones, e incluso conflictos de opiniones. Así se establece el diálogo entre ellos.

Al mismo tiempo, cabe señalar que el análisis de un texto, en este sentido, también es una interpretación en forma dialógica. Los distintos investigadores son primero el lector del texto que van a analizar, y establecen un diálogo con el texto basado en sus respectivos conocimientos e interpretaciones. Luego generan su propio texto, que dialoga con el texto analizado. Durante este proceso, el investigador también dialoga con el autor de aquel texto, mientras tanto, de acuerdo con el análisis sobre la interpretación, comunica paralelamente con otros lectores (otros investigadores). Eso, de hecho, nos recuerda las nociones del crítico marxista Fredric Jameson sobre la

interpretación de las obras literarias. En su obra *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico* pone el foco en la dinámica del acto de interpretación y señala:

nunca confrontamos un texto de manera realmente inmediata, en todo su frescor como cosa-en-sí. Antes bien los textos llegan ante nosotros como lo siempre-ya-leído; los aprehendemos a través de capas sedimentadas de interpretaciones previas, o bien —si el texto es enteramente nuevo— a través de los hábitos de lectura y las categorías sedimentadas que han desarrollado esas imperativas tradiciones heredadas (Jameson, 1989: 11).

Basado en las teorías de Louis Althusser, Jameson profundiza el concepto de mediación, que sirve como dispositivo del analista para «designar el establecimiento de relaciones entre, digamos, el análisis formal de una obra de arte y su base social» (Jameson, 1989: 33). En esta operación, el autor y el lector, así como los críticos literarios, debido a la ideología y proyección psicológica subjetiva de cada uno, generan diferentes posibilidades de producción e interpretación. De modo que se pueden encontrar casi todos los diálogos implícitos mencionados aquí: entre el lector y el texto (la lectura y la interpretación), entre el autor y el texto (el análisis y la escritura), entre el autor consigo mismo y con otros autores (el análisis), entre distintos lectores (el intercambio horizontal), entre los textos (el acto de citar y argumentar), etc.

5.3 Las teorías y sus aplicaciones

En todo caso, la teoría es una forma general con la cual podemos reconocer las cosas, mientras el aprendizaje teórico es inseparable del proceso de análisis y razonamiento. Las teorías literarias se pueden considerar como caja de herramienta que nos proporciona una epistemología para analizar y explorar los textos, ofreciendo criterios básicos de evaluación. Pero al mismo tiempo, cabe tener en cuenta que las teorías solo establecen un marco, lo cual no significa que nos limiten en un cuadro fijo. Es decir, cada corriente o escuela de crítica nos proporciona unos métodos respectivos para analizar las obras literarias; también existen entrelazamientos, fusiones y discrepancias entre ellos. No podemos decir que cierta teoría pueda interpretar un texto correcta y sistemáticamente. Tampoco hay determinada teoría que sea aplicable a todos los textos,

como es el caso en el ámbito del diálogo, que aún no existe una teoría unificada que pueda cubrir todos los aspectos y características de este concepto.

En consecuencia, el análisis de obras concretas a través del método crítico de determinada teoría apenas puede realizarse de manera exhaustiva. En muchos casos solo puede ser una interpretación parcialmente profunda: el análisis podría llegar a suficiente profundidad, pero tal profundidad tiene el coste de la unilateralidad, dado que solo se siguen los criterios de esas teorías, sin tomar en cuenta las otras. También cabe señalar que las teorías y criterios literarios no pueden ser clasificados simplemente como subjetivos u objetivos. No son absolutos. Solo podemos decir que algunas corrientes tienden a enfatizar los factores subjetivos de los críticos o autores, mientras otras ponen más foco en los elementos objetivos y el entorno externo. Se pueden aplicar diferentes métodos y criterios a los textos.

De todos modos, las teorías literarias nos amplían la profundidad y dimensión del pensamiento y ayudan a interpretar y evaluar el texto desde diferentes puntos de vista. Mientras tanto, hacen que la lectura sea más diversa. Es decir, guiándose por las teorías literarias, que algunas veces sirven como el fondo textual, el lector tendría una experiencia de lectura más rica y una comprensión más tridimensional.

Da vuelta a la presente investigación, la aplicación de las teorías también es multidimensional. De lo indicado en estos dos capítulos se deduce que, para Bobes Naves, el discurso narrativo se presenta como un proceso de comunicación, en comparación con el poema o el drama, que son procesos de expresión y de interacción. Se desarrolla en una voz de forma esencialmente dialógica, dado que, en la narrativa, sobre todo en la novela, «integra en un discurso textual una serie de discursos procedentes de varios personajes, cada uno de los cuales [...] es, a su vez, el resultado de un plurilingüismo generado por la concurrencia de la historia y los modos de hablar en ella y del espacio social y geográfico donde se produce el tal discurso» (Bobes Naves, 1993: 53). Esas ideas, en realidad, se desarrollan a partir de las nociones de la polifonía y el dialogismo de Bajtín, que enfatizan el diálogo como la forma esencial de la novela (Bajtín, 1989: 93). En otras palabras, se puede entender que el texto narrativo está basado en una pluralidad de voces internas, las cuales sirven como los elementos constructivos esenciales. Mientras, en la voz del narrador o del personaje se pueden encontrar ecos de las palabras ajenas, sean en consonancia o en disonancia. De modo que, el dialogismo, entendido como la concurrencia de voces tanto de los personajes

como del narrador, se puede aplicar en los análisis de las voces en la narrativa, como propone Bobes Naves en su obra *La novela* (1993).

Cabe destacar que, en el presente trabajo, el análisis de los personajes ocupará cierto espacio en la investigación acerca de la voz y las relaciones dialógicas. De acuerdo con lo que propone Bajtín al analizar la intención de Dostoievski, el personaje es el portador de un discurso propio:

el héroe viene a ser el portador de un discurso con valor completo, y no un objeto del discurso del autor, mudo y carente de voz. El autor concibe a su héroe como un *discurso*. Es por eso que su discurso acerca del héroe resulta ser un discurso acerca del discurso. Está dirigido al héroe como a un discurso y por lo tanto esta orientación es *dialógica*. El autor, mediante toda la estructura de la novela, no habla *acerca del* héroe, sino *con* el héroe (Bajtín, 1986: 94-95, cursiva en el original).

Mientras tanto, la voz del protagonista podría contrastarse con la voz del narrador y también con la de los demás personajes, y a través de esta multiplicidad de voces, se genera el efecto de la polifonía y los distintos diálogos implícitos.

A continuación, el análisis de las tres obras de Mastretta elegidas se desarrollará a partir de dos niveles. Por un lado, basándonos en las teorías narratológicas y, específicamente, las de Genette sobre los elementos narrativos, analizaremos los diálogos explícitos y las relaciones entre los participantes (los sujetos del enunciado), en concreto, los diálogos directos e indirectos entre los personajes de las historias y las comunicaciones dialogadas entre el narrador y sus oyentes, entre otros. Intentaremos examinar las funciones de los elementos narrativos, específicamente, los sujetos y el significado de los discursos, los cuales ayudarán a entender los elementos básicos del siguiente nivel. Por otro lado, aplicaremos una variedad de métodos para explorar los factores influyentes fuera del texto, tanto las teorías de Bajtín y Kristeva como las críticas marxistas y psicoanalíticas, con el fin de analizar los diálogos no textuales, es decir, las relaciones dialógicas implícitas ocultas detrás del texto, tales como los diálogos invisibles entre el autor y el lector, entre el autor y el texto, y entre los textos mismos. Este segundo nivel también tiene conexión ineludible con los personajes ya que uno de los objetos específicos de esta investigación es indagar las intenciones de la propia autora que, a través de los personajes ficticios y sus historias relativas, expresa sus apelaciones y reflexiones sobre ciertos temas. Para ello, volveremos a examinar el proceso de la escritura, con la ayuda de las teorías con respecto a los factores de influencia en la creación literaria.

Parte II. Voces y relaciones dialógicas en la narrativa de Ángeles Mastretta

6 Contexto histórico y datos biográficos

Antes de aplicar las teorías literarias arriba mencionadas al análisis concreto de las obras de Ángeles Mastretta que componen el corpus de este trabajo, es preciso hacer un breve recorrido por la narrativa mexicana, con el fin de comprender bien el contexto histórico y literario en que se encuentra la autora. Sin duda, a lo largo de la historia literaria hispanoamericana, México siempre ocupa un sitio muy destacado, cuyo inicio se puede remontar a épocas muy antiguas. En este capítulo, no vamos a profundizar en su desarrollo histórico, solo nos limitaremos a hacer una breve introducción de algunos aspectos y temas destacados de la narrativa mexicana del siglo XX –una de las épocas más importantes en la historia de la literatura mexicana–, que se vinculan íntimamente con la narrativa de Mastretta.

En concreto, se van a tratar dos aspectos principalmente: la literatura sobre la Revolución Mexicana –un tema muy favorecido por la escritora ya que muchas historias de sus obras tienen lugar en épocas revolucionarias y posrevolucionarias–; y la narrativa femenina en los años ochenta –el llamado boom femenino en que se incluye Mastretta–. Por un lado, es bien conocido que México sufrió un gran cambio político y social tras la Revolución Mexicana, que es, quizá, uno de los más importantes sucesos ocurridos en el siglo pasado en el mundo hispano. Eso también se refleja en los lenguajes artísticos, o sea, la literatura, que constituye uno de los aspectos artísticos derivados de dicho suceso. Así que hace falta hacer un breve recorrido acerca de las obras que tratan del tema de la Revolución y su desarrollo a lo largo del siglo XX. Además, aunque no debemos clasificar a los escritores masculinos y femeninos por su género, es innegable que las escritoras se caracterizan por algunos aspectos peculiares. Por lo tanto, es necesario realizar una revisión de la narrativa hecha por mujeres mexicanas para comprender la transformación y consolidación de sus escrituras, en lo cual cabe destacar la década de los ochenta. De esta forma, se generará un conocimiento básico del desarrollo (o mejor dicho, los cambios y renovaciones) de la literatura sobre la Revolución y la narrativa femenina en México, sobre todo en la segunda mitad del

siglo pasado cuando Mastretta recibió su educación e inició la carrera de escritora, lo cual va a facilitar la comprensión de sus obras.

Luego, en la segunda parte de este capítulo se va a hacer una breve introducción de su vida y su trayectoria literaria, basada en varias entrevistas y algunos artículos escritos por la misma escritora. Además, se van a analizar algunas características de su escritura en general para conocerla de cerca antes de entrar en profundidad en sus obras, entre ellas destacan su actitud hacia la creación literaria, su comprensión del proceso de la escritura y la lectura, así como las influencias de los escritores antecedentes y sus contemporáneos. Aparte de los datos biográficos, también se van a introducir unos elementos clave y comunes que se pueden encontrar en su narrativa, entre ellos, la Revolución Mexicana como contexto histórico y los personajes femeninos de una sociedad tradicional pero con personalidades modernas. Todo eso sirve para los análisis en capítulos posteriores. Aunque al hablar de la escritura femenina parece inevitable el acercamiento al feminismo, en el presente trabajo no se va a enfatizar mucho en este aspecto. Por el contrario, se va a analizar la voz femenina simplemente tratándola como parte de la voz de toda la ciudadanía mexicana.

Mastretta ha publicado cinco libros narrativos hasta ahora, pero este trabajo se limita a analizar tres de ellos: *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*. En la última parte de este capítulo se van a explicar las razones que han motivado la elección de estas tres obras en vez de los demás libros.

6.1 Algunas aproximaciones a la narrativa mexicana del siglo XX

6.1.1 Las obras sobre la Revolución Mexicana

En el marco del mundo hispano vale la pena mencionar México, país importante en la cultura y en las letras hispanas, y la Revolución mexicana, que es considerada como uno de los más importantes sucesos ocurridos en el siglo XX en el mundo hispanoamericano, o en palabras de Octavio Paz (2002: 171), «La Revolución Mexicana desemboca en la historia universal». Aparte de su importancia en términos políticos e históricos, la Revolución también tiene un impacto significativo en el ámbito literario. Se ha generado un gran número de obras basadas en ese tema histórico que mezclan lo rural y lo urbano, lo antiguo y lo moderno, lo nostálgico y lo profético,

convirtiendo dicho suceso en uno de los mayores surtidores de las tradiciones nacionales mexicanas (Estrada, 2016: 241). En cuanto a la llamada “Novela de la Revolución Mexicana”, las obras más impresionantes suelen ser las de los grandes autores, tales como *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela, *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo y *La muerte de Artemio Cruz* (1962), de Carlos Fuentes, entre muchas otras. Generalmente en estas obras, que son testimoniales o recreaciones ficticias, el argumento se desarrolla abordando las luchas de los revolucionarios o los hombres protagonistas. Uno se pregunta: ¿qué ocurre en la vida cotidiana de la gente común y corriente o qué les pasa a las mujeres durante o tras la Revolución? Desde *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez, hasta *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro, hay autores que se acercan a la vida de la población pequeña e insignificante, en que las mujeres asumen un papel relativamente importante.

En sentido general, el concepto de la “Novela de la Revolución mexicana” significa las obras que describen la fase armada de la Revolución, en concreto, la época entre 1910 y 1917. Dicho concepto incluye un conjunto de obras publicadas durante la Revolución hasta mediados de la década de los años cuarenta. Sin embargo, eso no cubre la totalidad de novelas motivadas por dicho suceso en épocas posteriores, es decir, «junto a las descripciones de la fase armada de la Revolución, surge una serie de novelas que –desde los puntos de vista de las más variadas fuerzas sociales– analizan los problemas relacionados con la prosecución de la Revolución» (Dessau, 1973: 17). Así que algunos críticos proponen que aparte de la llamada Novela de la Revolución, se desarrolla una novela revolucionaria, y que estos dos tipos se pueden justificar por los temas de cada novela (Martínez, 1961: 341). De esta manera, se amplía dicho concepto: consiste en obras novelísticas que tratan de temas que abarcan desde las luchas revolucionarias hasta los problemas relacionados, desde la fase armada hasta épocas posrevolucionarias¹. Por lo tanto, no se limitan solamente a novelas de la primera mitad del siglo XX, también encuadran obras posteriores. Según los críticos, el desarrollo de dichas novelas se divide, a grandes rasgos, en múltiples etapas. Manuel Antonio Arango L. (1984: 14) cree que en la novela de la Revolución se distinguen cronológicamente

¹ Hay críticos que afirman que el concepto de “novela revolucionaria” se caracteriza por sus aspectos revolucionarios, los cuales no se pueden encontrar en la “Novela de la Revolución”: «La Revolución no ha producido una literatura revolucionaria» (Sánchez, 1944: 324). Pero aquí no vamos a discutir la definición ni la denominación. A continuación en este trabajo, se utiliza dicho concepto en su sentido amplio, que cubre todas las obras narrativas que tratan de temas relacionados con la Revolución.

tres períodos: las que tratan de la época prerrevolucionaria, las que se centran en el período bélico, y las que tienen como fondo los hechos de la posrevolución, mientras Marta Portal (2001: 21-23) las distingue según décadas.

En un principio, los novelistas que empiezan a escribir sobre la Revolución intentan hacer una obra verdadera, es decir, en una forma testimonial, puesto que «Muchos de ellos quieren contar su participación en la Revolución, porque muchos tuvieron protagonismo en ella, mientras que otros la oyeron de primera mano, a través de personajes que intervinieron en la lucha armada» (Portal, 2001: 22). De aquí, nace una especie de novelas que corresponden a la llamada “Novela de la Revolución mexicana”, ocupando un lugar importante en la historia de la literatura hispanoamericana del siglo XX, con grandes autores como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Vasconcelos, entre otros. En concreto, Azuela, considerado como el más destacado representante de la novelística de la Revolución (Dessau, 1973: 26), escribe *Los de abajo* (1915) en plena lucha armada, cuando se produce una enorme explosión literaria, mediante la cual la novela mexicana se convierte en la novela de la Revolución. Esta obra muestra la antítesis social, los pobres contra los ricos, los ignorantes contra los instruidos, los oprimidos contra los opresores, y el instinto contra la razón. *El águila y la serpiente* (1928), de Martín Luis Guzmán, es una crítica feroz contra la violencia desatada por las guerras fratricidas y las luchas inútiles. El autor conoce personalmente a los más importantes próceres, presenta a estos personajes y relata cronológicamente los acontecimientos entre 1913 y 1915. De aquí se puede saber que en esta primera etapa, las obras suelen ser testimoniales, documentales, localistas, que «se distinguen por el tema de las causas que precipitaron la Revolución» (Arango L., 1984: 14), poniendo de manifiesto el comportamiento de los participantes en la Revolución. Como señala Antonio Castro Leal (1960: 27):

Si la novela de la Revolución Mexicana nace de una realidad nueva e impresionante, es fácil comprender que esas impresiones y esa novedad valgan por sí mismas, independientemente de la trama en que puedan acomodarse, querrá el autor recogerlas en toda su frescura, cuando todavía vibran en su sensibilidad y su recuerdo, sin esperar a concebir una estructura imaginaria en la que puedan entretejerse.

Se podrá prever que una novela así, nacida de una realidad nueva e impresionante, será una narración en la que las visiones y experiencias se vayan acomodando sucesivamente, como cuadros aislados de los momentos culminantes de una vida llena de sorpresas como en un viaje o en una expedición, sin más organización y artificio que la que tienen los recuerdos que se van acumulando y superponiendo.

Luego, en la década de los cuarenta, ya es más importante la voluntad artística de los escritores que el hecho de dejar testimonio de su participación en la Revolución. A principios de la década siguiente, Juan Rulfo y Carlos Fuentes relatan en sus obras aspectos de la Revolución, en que los ámbitos naturales y sobrenaturales conviven sin fricción alguna. Bajo esta recreación, se ve una distancia absolutamente clara y necesaria entre Azuela y Rulfo. Además, en muchas novelas escritas por autores de esta época, la Revolución y sus secuelas están presentes, a veces como tema principal, y a veces como fondo histórico. Según el estudio de Arango L. (1984: 17-18), la mayor característica que tienen en común los novelistas de la Revolución Mexicana de estas etapas es una forma de novelar, y los rasgos concretos de esta novela son: «obras breves; se plantean siempre en forma de “memorias”, a veces autobiográficas, a veces siguiendo a un caudillo, o en forma de relato objetivo de testigo presencial de los sucesos: la acción lleva un ritmo rápido; hay dramatismo en la narración, carece por lo general de simbolismo, se limita al hecho histórico y prescinde del tema amoroso», más aún, el crítico resume algunas notas comunes en la novela de la Revolución, que son las siguientes:

- a) Su carácter fragmentario o episódico,
- b) Valor documental antes que estético. Los autores le dan más importancia al contenido que a la forma,
- c) Técnica periodística. En ocasiones, algunas novelas nos muestran el informe de guerra, reportajes, etc.,
- d) Caracteres épico – líricos,
- e) Un tono amargo y pesimista,
- f) Contenido social y psicológico (Arango L., 1984: 17-18).

De allí, se pueden observar algunas características esenciales de la novela revolucionaria: la brevedad, la forma autobiográfica o testimonial, la narración de sucesos históricos, la escasa importancia del tema amoroso y de los personajes femeninos, la constante aparición de muerte y violencia, el reflejo de valores mexicanos de aquella época, entre otros (Navarro, 1955: 37; Sommers, 1966: 63). Bajo este contexto, Joseph Sommers (1966: 63-64) propone que el mérito principal de las novelas revolucionarias de esta época «consiste en que dibuja con gran fuerza la angustia, la inquietud y la violencia de aquel levantamiento. En contraste con las tendencias escapistas y esteticistas de las obras de los Contemporáneos, este género exhibe su preocupación por temas completamente nacionales y por la forja de un estilo popular mexicano». Mientras tanto, José Luis Martínez (1949: 41) resume cuatro tendencias en

su desarrollo: literatura de contenido social, popularismo, indigenismo y literatura de inspiración provinciana. En pocas palabras, en comparación con las obras anteriores, las de los treinta y cuarenta cuentan con un interés más amplio en lo temático, es decir, en el material que se relaciona con la Revolución o que deriva de la misma.

En los siguientes veinte a treinta años –desde los finales de los cincuenta hasta los setenta– hay un desarrollo notable en la Novela de la Revolución. En *Al filo del agua* (1947), Agustín Yáñez narra la atmósfera de un pueblo de Jalisco alrededor del 1910, empleando una técnica narrativa bastante moderna, debido a que ya ha leído las obras de Joyce, Faulkner y Dos Passos. En la sexta década, la literatura mexicana, representada por escritores importantes como Octavio Paz, Yáñez y Fuentes, disfruta de una floreciente madurez, ya que se funden las corrientes literarias, tanto las tradiciones mexicanas como las corrientes internacionales. Los autores, muchos de los cuales no vivieron el problema de la Revolución sino sus consecuencias, empiezan a cambiar el método tradicional tanto de la estructura narrativa como de la actitud. Es decir, las obras de esta época «van directamente hacia la conciencia del hombre» (Arango L., 1984: 17-18), donde los autores intentan lograr una armonía uniendo los fragmentos como mosaicos aislados.

La siguiente etapa se encuentra en la década de los ochenta, cuando los autores se acercan a la Revolución y la post-Revolución, asumiéndolo en diferentes lenguajes artísticos: el plástico, el literario, y también en la reflexión filosófica. Así aparece la nueva novela mexicana, en la que se puede encuadrar *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta, quien es más joven que los autores arriba mencionados. A pesar de que escribe mucho sobre este tema, ella, en el sentido estricto, no pertenece a la corriente de las novelas revolucionarias sino a una nueva generación. Diferente a las obras de etapas anteriores, que son, como generalmente se acepta, más cercanas a la llamada “Novela de la Revolución mexicana”, la nueva novela mexicana, se ocupa de un momento significativo en que se generan nuevos sentidos, y se utiliza para expresar profundamente los planteamientos de estos narradores sobre el sentido de la vida, sobre las tesis de convivencia social en el espacio mexicano, y presentan, sobre todo, los conflictos de la vida diaria (Portal, 2001: 23), lo cual se destaca especialmente en la narrativa femenina.

Por otro lado, al hablar de Mastretta, cabe señalar que ella también ha sido mencionada muy a menudo en obras críticas sobre las narraciones femeninas de la Revolución Mexicana. Las escritoras mexicanas, –entre ellas se encuentran Nellie

Campobello, Elena Garro, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska—, «representan a la mujer como elemento activo y participante en la propia Revolución, desde su fase armada hasta la llamada institucionalización» (Molina Sevilla de Morelock, 2013: 12), proporcionando al público nuevas perspectivas de la historia a través de ojos y voces de las olvidadas y marginadas. Campobello en *Cartucho* (1931) cuenta las atrocidades de la Revolución a través de una niña narradora, quien observa dicho suceso como un juego de niños. *Oficio de tinieblas* (1962), de Rosario Castellanos, protagonizada por una mujer indígena bajo un contexto agrarista, expone los conflictos sociales entre razas y géneros que existen en este país a lo largo de la historia. Mientras, Garro en *Los recuerdos del porvenir* (1963) revela la falsedad del nuevo México moderno, civilizado y armónico, pero con una gran preocupación por la construcción de la mexicanidad. Elena Poniatowska, por su parte, en *Hasta no verte Jesús mío* (1969) narra la vida de los mexicanos en tiempos de la Revolución a través de una protagonista obrera y luchadora que observa críticamente su entorno. Con respecto a la narración femenina y la Revolución, se va a profundizar más en el siguiente apartado.

Desde finales del siglo XX hasta ahora, la Revolución Mexicana —tanto el acontecimiento mismo como sus derivados en períodos posteriores— sigue siendo una tradición viva que todavía pervive en muchos ámbitos. Propone al público lecturas innovadoras a través de unas memorias colectivas y alternativas, mientras despierta en el lector el interés por el centro y la marginalidad, surgiendo cuestionamientos sobre la historia y debates con respecto al poder, tanto del pasado como de ahora. Como resume Estrada (2016: 246), la Revolución todavía tiene mucho valor e importancia en este siglo ya que «aún nos permite, como señalaba Octavio Paz hace más de medio siglo, reconquistar el pasado, asimilarlo, hacerlo vivo en una realidad incierta e inestable». Pese a que el contexto histórico ha cambiado, y que han surgido nuevos conflictos de violencia y marginación en la presente época, el valor, la idea y el ánimo revolucionario siguen siendo útiles en muchos casos.

6.1.2 El boom de la narrativa femenina en los ochenta

Según lo expuesto arriba se puede dar cuenta de que la década de los ochenta es una época importante para la literatura mexicana. Eso no solo se debe a los cambios de temáticas literarias, sino también a los éxitos y reconocimientos logrados por las

mujeres escritoras en esta época, lo cual también ha sido considerado como el boom femenino de la narrativa mexicana. Como destaca Irma López (2005: 1) sobre el auge de la literatura femenina en México en el siglo pasado,

Si se deseara señalar una fecha al cambio que sobrevino en el campo de la literatura escrita por mujeres mexicanas, no sería desacertado decir que han sido las últimas tres décadas del siglo XX las que han marcado un hito con la participación notoriamente visible y franca de la mujer escritora. Este logro excepcional de las letras nacionales puede verse como la culminación de varios factores relacionados tanto con la rica y amplia tradición creativa –con la que ha contado el país desde sus inicios coloniales– como con los procesos históricos que se dan a partir del medio siglo en el mundo, y que vienen a ser decisivos en los cambios políticos, económicos y sociales de México.

En sentido amplio, la literatura mexicana se encuadra dentro de la literatura hispanoamericana, por lo que obtiene una herencia cultural muy importante. De hecho, en toda América Latina, las escritoras empezaron sus creaciones literarias hace siglos, y figuras como Sor Juana Inés de la Cruz han ganado cierto espacio para la literatura femenina en el mundo de las letras. La práctica literaria escrita por mujeres disfruta de un gran desarrollo sobre todo en el siglo XX, gracias a los movimientos revolucionarios y sociales. Desde finales del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, en las luchas políticas y cambios sociales, las mujeres lograron ciertos derechos civiles, tales como tener el derecho a la educación, a votar, a condiciones equitativas de trabajo, e incluso a viajar solas (Macías, 2002: 136-137). Eso se refleja en la literatura en forma de reapropiaciones de valores. No obstante, en estos momentos, los discursos de las mujeres todavía no han saltado de los mecanismos patriarcales que predominaban en la sociedad de entonces. De hecho, hasta los años cincuenta, en muchas novelas se encuentra casi un mismo perfil de protagonistas femeninas: mujeres que vienen de familias pudientes, se casan a una edad muy joven pero el matrimonio suele terminar en desgracia. La vida diaria se aísla del mundo exterior y se reduce al interior donde el eje siempre se centra en el sufrimiento de la convivencia con maridos infieles e insensibles. De acuerdo con el análisis de Helena Araújo (1983) sobre las escritoras hispanoamericanas, en este tipo de novelas –específicamente obras de los países andinos y centroamericanos–, suele encontrarse una problemática derivada de las relaciones humanas y del desarrollo de la conciencia.

Dichos mecanismos no son cuestionados por las hispanoamericanas hasta mediados del mismo siglo, cuando las escritoras intentan buscar modos alternativos de la representación femenina en las letras, y empiezan a prestar atención al sujeto

enunciador y a la identidad femenina. Especialmente desde los años sesenta, con el desarrollo de los movimientos feministas y acontecimientos sociales, así como la ruptura de algunos principios ideológicos hegemónicos, la escritura femenina experimenta nuevos cambios.

En México, por ejemplo, el Movimiento del 68, también conocido como la matanza de Tlatelolco, marca el inicio de la ola de liberación de las mujeres. Mientras tanto, en la misma década, el país disfruta de un periodo de prosperidad económica, conocido como el “Milagro mexicano”², lo cual consigue avances notables en sectores sociales (materia de salud, educación, transporte, bolsa de trabajo, desarrollo urbano, etc.), así como el florecimiento artístico de la narrativa femenina. En estos procesos, se despierta en las escritoras la conciencia sobre problemas de dependencia, así que ellas, aparte de temas narrativos tradicionales, empiezan a dedicarse a temas políticos y sociales y estudian en sus obras temáticas tales como las identidades femeninas independientes y las relaciones sociales adentradas en el curso de la modernización desde mediados del siglo XX. En concreto, se preocupan mucho por el fracaso de las reformas políticas y la división social en función de las clases y las razas (Cantero Rosales, 2004: 82). Por ejemplo, como podemos ver en las obras mencionadas anteriormente, Elena Garro describe el fracaso de la Revolución a través de la violencia ejercida contra las mujeres, mientras Rosario Castellanos pone de manifiesto la complejidad de la sociedad mexicana en que se integran intereses socioeconómicos, raciales y sexuales, mediante una protagonista indígena. La niña narradora de Campobello ve la violencia y la sangre como algo normal y cotidiano, dado que se han convertido en temas omnipresentes durante la Revolución y han penetrado en la vida diaria. Elena Poniatowska da voz a una mujer humilde de origen oaxaqueño quien, casada con un militar, participó en la Revolución y más tarde trabajó en la Ciudad de México como obrera, sirvienta y lavandera, luchando por la supervivencia y la autorrealización en una sociedad patriarcal. La narrativa de mujeres proporciona, en buena medida, nuevas perspectivas sobre las relaciones sociales, los órdenes existentes y la historia oficial, subvirtiendo los patrones tradicionales y rompiendo los marcos establecidos por la sociedad patriarcal.

² También conocido como el “desarrollo estabilizador”. En realidad, la etapa completa se inició a partir de 1940. Se caracterizó por lograr un crecimiento económico sostenido, sobre todo durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz entre los años de 1964 y 1970 cuando retomó con mayor firmeza la política económica de su antecesor Adolfo Ruiz Cortines de mantener un buen ritmo de crecimiento y de la estabilidad monetaria (Gollás, 2003; Comparán Ferrer, 2004).

No obstante, aunque la escritura de las mujeres mexicanas tiene una historia larga y prestigiosa, solo algunas de ellas han sido tomadas en serio por los críticos. La mayoría apenas ha sido conocida y difundida fuera de ciertos gremios culturales e intelectuales (López, 2005: 2). Sus voces quedan fuera del canon literario, e incluso no se encuadran en el boom latinoamericano de los años sesenta –integrado por Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, entre otros–, o mejor dicho, el boom masculino (Cantero Rosales, 2004: 79). En realidad, no se debe clasificar a las mujeres escritoras en un grupo individual, ya que no son tan diferentes, en el sentido de creación literaria con calidad, de otros grupos de escritores.

Tras ser ignoradas y silenciadas durante varias décadas, las escritoras, cuyas obras se publicaron y sonaron con fuerza desde finales de los sesenta y la década de los setenta, obtuvieron la difusión amplia de sus ideas creativas, la recepción calurosa de sus libros y el éxito de mercado, lo cual marca un nuevo tiempo histórico para la literatura mexicana: el boom femenino (también se conoce como el post-boom o el otro boom) (López, 2005: 1). Entre ellas se encuentran Carmen Boullosa (1954), Margo Glantz (1930), Ethel Krauze (1954), Bárbara Jacobs (1947), Ángeles Mastretta (1949), Silvia Molina (1946), Angelina Muñoz-Habermas, María Luisa Puga (1944-2004), Aline Pettersson (1938), Sara Sefchovich (1949) y, por supuesto, Elena Poniatowska (1932). Esta nueva generación de escritoras intenta poco a poco abandonar el papel tradicional de las mujeres en el campo literario, –o en palabras de López (2005: 2), de ser «musa pasiva»–, y convertirse en portavoz de su historia, tanto la individual como la colectiva, contando en su propia voz las experiencias protagonizadas por ellas mismas.

Ahora bien, volviendo al título del presente apartado, uno podría preguntar: ¿por qué se destaca la década de los ochenta en la narrativa femenina mexicana? Gracias al auge de las escritoras de los setenta, el boom en la narrativa femenina mantiene su prosperidad en los años ochenta y llega a su momento álgido en 1989 cuando Laura Esquivel publicó su exitosa novela *Como agua para chocolate*. De hecho, no fue hasta finales de esta década que las mujeres escritoras recibieron las atenciones serias y comprensivas que ellas merecen, con los éxitos comerciales que lograron las obras de Mastretta y Esquivel, entre otros (Lavery, 2005: 6). Eso se debe, por un lado, a una nueva generación de lectores con criterios de evaluación más abiertos, uno de los impactos que trae el boom:

Las nuevas posturas y actitudes con las que los jóvenes se acercaban a su entorno los volvió críticos y escépticos de los valores culturales tradicionales; de ahí que como promotores, y sobre todo consumidores de cultura, pugnaban por expresiones actualizadas que manifestaran y dieran eco a intereses y preocupaciones más a tono con sus experiencias íntimas, y de compleja índole social (López, 2005: 1-2).

A las mujeres de esta época, la narrativa les proporciona un espacio para expresar su experiencia femenina, abriendo una nueva perspectiva sobre el orden social y la historia oficial. Las escritoras tratan de convertirse en sujeto enunciator, relatando historias desde una mirada cotidiana con un estilo fresco, lo cual facilita el acercamiento a una comunidad lectora popular.

Por otro lado, el contenido y las técnicas literarias que aplican las escritoras constituyen otros factores que impulsan el éxito de mercado. La buena acogida por el público menos elitista no implica la falta de alta calidad artística de estas narrativas. Según el estudio de Jorge Ruffinelli (1990), la literatura femenina hispanoamericana de los ochenta se caracteriza por una singularidad y señas de identidad, impulsado por tres fuerzas novedosas: el testimonio, el feminismo y la cultura popular. Las novelas, muy a menudo inspiradas por experiencias testimoniales, suelen ser protagonizadas por personajes femeninos, quienes son testigos de la experiencia histórica tanto individual como colectiva de muchas mujeres. Basándose en eso, las escritoras llegan a encontrar un buen equilibrio entre la vida privada y la acción pública de los protagonistas en la narración. Mientras la corriente del posmodernismo pone énfasis en la desaparición del sujeto, las escritoras hispanoamericanas, a su vez, se centran en la supervivencia y en la búsqueda de una voz auténtica y conciencia colectiva (Masiello, 1986: 53-54). En este proceso también se establece el vínculo de la escritura con el contexto histórico, con los movimientos y pensamientos feministas de la época y con la cultura popular.

En cuanto a la temática de estas narrativas, no desaparecen los temas tradicionales –temas considerados femeninos, tales como el matrimonio desgraciado, la inhibición de los sentimientos, el amor no correspondido, entre otros–, en cambio, se van desarrollando y relacionando con el contexto social de su respectiva época, en concreto, revoluciones, dictaduras, etc. Por otra parte, se suman también con las preocupaciones feministas, como el interés por una realidad entrecruzada por aflicciones e injusticias sociales (Mora, 1982: 170). En estos textos se muestra cierto colapso de las tradiciones retóricas, o en palabras de Cantero Rosales (2004: 91), «no se respetan los límites genéricos (verso/prosa, historia/ficción, periodismo/ficción); se

refuerza la multiplicidad de perspectivas y códigos lingüísticos hasta llegar a alcanzar una indudable calidad en la creación». Estas escritoras, en efecto, se aprovechan de las condiciones prevaecientes naturales y llegan a emplear nuevas formas para examinar los viejos presupuestos culturales, pese a que estos les imponen muchas limitaciones y desventajas a las mujeres.

En el caso concreto de Mastretta, por ejemplo, en sus obras se suele observar la Revolución Mexicana y la historia desde un punto de vista nuevo y peculiar. Ella es conocida por crear ficciones protagonizadas por personajes femeninos singulares, en que se reflejan realidades sociales, históricas y políticas de su país natal. Además, en sus letras siempre se puede encontrar una defensa del feminismo, que destaca el papel liberador de las mujeres, quienes han sido oprimidas a lo largo de la historia, pero no dejan de luchar y, poco a poco, logran tener el control de su propio destino.

No obstante, detrás del aura de éxito de este grupo de escritoras, también se detectan en sus obras algunos rasgos relevantes que reducen su calidad literaria. Según lo señala Susana Reisz de Rivarola (1990: 201):

El común denominador de todas estas escritoras –y probablemente la clave de su éxito– radica en una apariencia de falta de pretensiones estéticas, falta de sofisticación y falta de originalidad. El estilo de Isabel Allende³ se puede leer, en efecto, como una copia simplificada del estilo de García Márquez, el de Ángeles Mastretta como una retahíla de frases hechas que apuntan al chiste seguro, el de Laura Esquivel como un híbrido de recetario y folletín con aderezos real–maravillosos y el de Rosa Montero –sobre todo en la novela mencionada– como una nostálgica rehabilitación de la cultura popular, mediatizada –además– por la imitación de ciertas tendencias de la narrativa hispanoamericana de las dos últimas décadas.

En realidad, las escritoras mismas también son conscientes de que su escritura corre el riesgo de no ser entendida correctamente: «lo que ellas conciben como medio de esclarecimiento y de autoafirmación pueda ser leído como simple “gracias” o pose frívola» (Reisz de Rivarola, 1996: 60). Más aún, la buena acogida por el público algunas veces se convierte en espada de doble filo, ya que es fácil confundirlo con la escritura fácil –o sea, la literatura simple, que solamente sirve para una lectura fácil y entretenida–, sin prestar atención a su valor artístico. El hecho de que las novelas se han

³ Aquí se menciona a Allende porque en algunos estudios se considera que el boom femenino latinoamericano de los ochenta se inicia en 1982 con su novela *La casa de los espíritus* (Cantero Rosales, 2004: 114), aunque generalmente dicho boom no tiene fecha de inicio oficial y exacta. Sea como sea, en los estudios siempre consideran a la chilena como una figura representativa para toda América Latina del boom de los ochenta.

convertido en *best-sellers* y de que el lector es menos elitista y no especializado podría traer fácilmente la suposición de que la escritura obedece a los valores predominantes y en la lectura no se encuentra el intento de desafiar a las autoridades del sistema patriarcal.

Por supuesto, estas escritoras, a pesar de los riesgos y problemas encontrados en la escritura, «siguen jugando y apostando a ser comprendidas, con la tenacidad y la valentía de quien ha aprendido a controlar sus ansiedades y se sabe capaz de aceptar públicamente sus contradicciones» (Reisz de Rivarola, 1996: 60). De todas maneras, la literatura femenina mexicana de los años ochenta consiste en revisar la historia –*otra* historia, una que se diferencia de la oficial– a través de las voces de las *otras*. Las mujeres escritoras, mediante una escritura novedosa con estrategias nuevas y peculiares, hacen sonar y dan paso a las nuevas voces que desafían el canon tradicional de la literatura mexicana, examinando la sociedad moderna desde una visión muy heterogénea. El boom femenino no solo altera los viejos órdenes de valor y apreciación, sino también empuja sólidamente a las mujeres a dedicarse a la creación literaria, dándole vitalidad e inspiraciones.

En definitiva, la narrativa femenina mexicana ha llegado más allá de las puras letras y textos, sobre todo en la década de los ochenta y noventa, cuando resulta muy evidente la integración de la escritura en lo social. Las mujeres ya tienen la fuerza de enfrentarse a la hostilidad por parte del poder patriarcal, pueden salirse de su mundo interior sin preocuparse de las represiones que les prohíben hacerlo en el pasado, y finalmente logran integrar estas experiencias en su escritura con la ayuda de sus personajes femeninos. A través de estas voces, se observan los acontecimientos históricos desde una perspectiva femenina, que combina lo doméstico con lo político y lo privado con lo público. Eso caracteriza la narrativa femenina de México, dejándola sobresalir y brillar en todo el ámbito literario hispánico.

6.1.3 El dialogismo y la narrativa femenina

En los capítulos cuatro y cinco se han examinado los diálogos en la narrativa y las teorías sobre el dialogismo, entendiendo que el texto narrativo está basado en una pluralidad de voces internas, tanto del narrador como de los personajes, y en ciertos casos, la voz del autor también. Mientras tanto, tal y como propone Bajtín, «el hablante

de la novela es esencialmente un *hombre social*, históricamente concreto y determinado», cuyas palabras «procuran siempre una cierta significación social, una difusión social, y son lenguajes potenciales»; y, además, es siempre «un ideólogo, y sus palabras siempre son ideogemas» (Bajtín, 1989: 149-150). Es decir, cada hablante (el narrador, los personajes e incluso el propio autor) tiene una visión específica y utiliza ideogemas respectivos en la expresión, por lo tanto, su palabra se convierte en el objetivo de representación. En este sentido, el dialogismo resulta útil en los análisis de las voces narrativas y, asimismo, en los estudios sobre la narrativa y voces femeninas, que, de acuerdo con lo señalado en el último apartado, tienen mucho que ver con los contextos históricos e ideológicos.

De hecho, no es nueva la combinación de las teorías de Bajtín y los pensamientos feministas. Los dos coinciden en varios aspectos, por ejemplo, la reflexión conceptual acerca del hombre y sus condicionantes existenciales, en concreto, la interdiscursividad; la identidad femenina y el sujeto mujer; y el reconocimiento del otro como diferencia radical, que, según Bajtín, es el inicio del propio autoconocimiento y de la autojustificación, y que contribuirá a formar conceptos como la libertad, entre otros (Bajtín, 1997; Barei y Boria, 2006: 87).

Entre los grandes estudiosos del pensamiento de Bajtín se encuentra Pierrette Malcuzyński, quien ha desarrollado una serie de reflexiones y conceptos operativos para analizar el texto literario, en especial, los textos escritos por las mujeres. Sostiene que la perspectiva transdisciplinaria del pensamiento bajtiniano proporciona un instrumental adecuado para los problemas teóricos del debate contemporáneo, entre ellos, los estudios de mujeres. Uno de sus focos de estudio se concentra en los aspectos de la producción y el sujeto productor con respecto a la literatura femenina, es decir, la literatura en que «el sujeto que habla y que escribe es una mujer» (Malcuzyński, 1996, 25). Con respecto a la constitución y construcción de tal sujeto, propone la lectura y análisis textual bajo una práctica socioideológica definida y la práctica cultural y literaria:

Más que trabajar sobre los problemas (eternos) de la representación, quisiera proponer una reevaluación sociocrítica de la constitución del sujeto y del discurso sobre la construcción de la identidad sociocultural; una lectura que, fundamentada en la premisa bajtiniana de la heterogeneidad social de la circulación del lenguaje y de la comunicación, restituya al análisis una problemática cognoscitiva en el seno de una economía epistémica de ‘responsabilidad’. Es decir, una lectura que dé cuenta del trabajo dialógico subyacente a la preeminencia de lo *interdiscursivo* sobre el discurso,

que permita a los diversos usos de los discursos, ellos mismos de diferentes clases y categorías, recobrar sus prerrogativas (Malcuzyński, 1996: 27, cursiva en el original).

En cuanto al dialogismo bajtiniano y el ámbito de la literatura latinoamericana específicamente, la crítica María Teresa Medeiros-Lichem, basada por una parte en la percepción dialógica del lenguaje de Bajtín, y por la otra, en los estudios anteriores de críticas literarias feministas como Dale M. Bauer, Patricia Yaeger y Josephine Donavan, plantea que la llamada dialógica feminista sirve como método para leer la voz femenina en América Latina:

Al incorporar la perspectiva genérica a las teorías del lenguaje de Bajtín, las corrientes del *Dialogismo Feminista* [“Feminist Dialogics”] ofrecen un nuevo enfoque al concepto bajtiniano del *lenguaje multivocálico* como vía para integrar las voces de los márgenes al discurso dominante y para desafiar la palabra “unívoca” del monologismo. El dialogismo feminista es un método crítico que privilegia un discurso de resistencia a través del lenguaje contra la exclusión de la otredad (Medeiros-Lichem, 2006: 42, cursiva en el original).

Según estas críticas, la finalidad del llamado Dialogismo Feminista, en vez de generar una voz monológica y dominante que sea simplemente la inversión de la voz patriarcal, reside en «[...] create a feminist dialogics that recognizes power and discourse as indivisible, monologism as a model of ideological dominance, and narrative as inherently multivocal, as a form of cultural resistances that celebrates the dialogic voice that speaks with many tongues, which incorporates multiple voices of the cultural web» (Bauer, 1991: 4).

Eso también se corresponde con el vínculo entre el dialogismo y el feminismo. Con respecto a esta faceta, Bauer (1991: 2) señala que «Dialogism, Bakhtin’s theory about encountering otherness through the potential of dialogue is central to feminist practice because it invites new possibilities for activism and change». El dialogismo de Bajtín introduce nuevas posibilidades en la práctica feminista, porque abre el camino de presentar la otredad a través del potencial del diálogo. En otras palabras, la interpretación del lenguaje y el dialogismo feminista sirven como vehículo para que las fuerzas centrífugas de resistencias y las centrípetas del discurso oficial logren interrelacionarse e interaccionarse. Patricia Yaeger, a partir de las nociones de Bauer, subraya aún más la relación indivisible del poder y el discurso en relación con la voz femenina: «If the speechless subject is full of political intent, if the silent signatures of the oppressed can be recovered through a study of the dominant culture’s split

subjectivity, if a real force for social change labors within the ghostly voices of the semiotic, can we find room in these new heterodoxies for the noise and nuisance of the dialogic? » (Yaeger, 1991: 240). Tal “noise” (ruido), según define Laurie A. Finke (1992: 26), es «that which violates the integrity of dominant patriarchal narratives», y específicamente, se refiere a la voz de las mujeres escritoras y la escritura femenina, que suele ser ignorada y olvidada por la cultura patriarcal. Josephine Donovan, por su parte, enfatiza también la relación entre el dialogismo feminista y el poder del discurso en la novela, y la define «como un espacio de resistencia contra la hegemonía de una autoridad centralizada de disciplinas oficiales» (Donovan, 1991: 85-86). Tanto aquel “noise” como las voces de la otredad debilitan en buena medida la autoridad del discurso dominante patriarcal mientras estimulan diálogos entre distintas fuerzas.

Aparte de aspectos tales como la interdiscursividad, la identidad y el sujeto, las teorías de Bajtín y los pensamientos feministas también coinciden y se entrelazan en otros puntos, entre ellos, «la noción del lenguaje como “oscilación” entre fuerzas *centrífugas* y *centrípetas*, la organización del lenguaje en *estratificaciones* que permiten la renovación, el concepto de *heteroglosia* como un vehículo de resistencia al discurso dominante y el *dialogismo* como método para inscribir esta “pugna” en el texto» (Yaeger, 1991; Medeiros-Lichem, 2006: 44).

Combinando con lo apuntado en los últimos apartados, ya se sabe que las voces en la narrativa de las escritoras latinoamericanas sirven a menudo como vehículo para expresar los silencios de los oprimidos y revelar su resistencia en la confrontación con la narrativa oficial. De tal manera logran un nuevo diálogo social y cultural. La percepción dialógica del lenguaje de Bajtín revela la pluralidad de las voces en los textos y presenta un espacio de interacción e integración ideológica. Siguiendo los vínculos entre el dialogismo y la voz femenina propuestos aquí, a continuación, en los análisis concretos, se examinarán los personajes femeninos de las obras de Mastretta, desde sus personalidades hasta las relaciones sociales, sobre todo las protagonistas, quienes están en conflicto constante con el predominio patriarcal, pero intentan resistirse a la subordinación. También se estudiará en qué medida estas mujeres desafían el discurso del poder dominante, trazando su posición de sujeto en el contexto social y cultural. Por supuesto, al tratar las voces y los ruidos de la *heteroglosia*, se implica una variedad de otros métodos para explorar los factores influyentes fuera del texto, como las críticas marxistas y psicoanalíticas, todos los cuales cuentan, en buena

medida, con color ideológico y sentido práctico, dado que en las historias de aquellas mujeres se encuentran, en efecto, las influencias del contexto histórico determinado.

6.2 Ángeles Mastretta y su escritura

6.2.1 Vida, obras y éxitos literarios

Un acercamiento básico a la biografía de la escritora mexicana, desde su vida hasta su trayecto de escritura, permite contar con unos conocimientos preliminares antes de ampliar el análisis de sus obras. Como es bien sabido, los datos biográficos de un autor constituyen un elemento esencial para investigar su valor y contribución a la literatura, ya que en su vida se suelen encontrar influencias y huellas de los principales acontecimientos sociales y corrientes de pensamientos de su época. La primera mitad del siglo XX es considerada, indudablemente, el período más llamativo y dramático para México a lo largo de la historia. Desde los años cuarenta, este país empieza a experimentar una serie de cambios, lo cual tiene una profunda influencia sobre el pueblo mexicano –en factores tales como morales, éticos, ideológicos, entre otros–, sobre todo en las generaciones nacidas durante estas décadas.

María de los Ángeles Mastretta de Aguilar, generalmente conocida como Ángeles Mastretta, nació en Puebla en el año 1949 cuando el fin de la Segunda Guerra Mundial había dejado de ser noticia, y pasó su infancia en esta ciudad ubicada en la meseta centro-oriental de México, bajo la luz azul y el enigma de dos volcanes. Según afirma ella misma, tuvo una infancia feliz y una adolescencia incandescente allá, cuando pasaba la vida desafiando las certidumbres, y tal vez del aplomo necio con que creía saberlo todo en esos días, se derive su actual vocación por lo incierto, como señala en su artículo autobiográfico «Mi sombra en el espejo» (Mastretta, 2001: 73). Por lo tanto, ha sido mencionado con mucha frecuencia su pueblo natal en sus obras: muchas historias tienen lugar en la misma Puebla, donde los protagonistas nacieron y pasaron los primeros momentos de su vida, como el caso de *Arráncame la vida* y *Ninguna eternidad como la mía*. En las historias de Catalina e Isabel, tal vez el lector puede encontrar alguna memoria y experiencia personal de la escritora: las calles por donde pasaron todos los días, las actividades tradicionales y los acontecimientos importantes. Más aún, la mención de esta ciudad también tiene otro significado: ha sido de hecho

uno de los centros más importantes durante la Revolución Mexicana. En los libros de historia, la Revolución se inició el 20 de noviembre de 1910, pero en realidad la historia oficial se inició en Puebla dos días antes, donde los hermanos Serdán, considerados como los primeros mártires del movimiento, bajo los ideales de libertad y democracia, lucharon antes que nadie por un cambio en la sociedad mexicana⁴. Aquí cabe destacar que la Revolución, como se indicaba más arriba, es también otro tema preferido por la autora. Suele establecer la época revolucionaria o posrevolucionaria como el contexto de sus novelas y cuentos. Todo eso se puede observar especialmente en las tres obras más conocidas que se van a analizar en este trabajo: *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*.

Tras la muerte de su padre, Carlos Mastretta, en el año 1971, la escritora se trasladó a la Ciudad de México donde estudió periodismo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). El fallecimiento del padre, que también era periodista y apasionado de la literatura, tuvo gran influencia en la escritura de la joven. Fue durante esta época cuando aprendió a buscar la verdad como una mezcla de verdades, la tolerancia como una virtud, la duda como la más ardua y sensata de las virtudes: «[A mi padre] le gustaba escribir como quien sueña. A mí me gusta creer que escribo para honrar el mundo de quimeras y audacias que podía leerse en su frente los domingos, a la hora en que escribía para el periódico local un artículo por el que no le dieron nunca ni las gracias bien dadas» (Mastretta, 2001: 73). En estos años, se dedicó a temas sociales tales como la política y el feminismo y ocasionalmente escribió ensayos para periódicos y revistas como *Excelsior*, *Unomásuno*, *La Jornada* y *Proceso*. Tenía su propia columna regular “Del absurdo cotidiano”, en el periódico cultural *Ovaciones*, uno de los diarios donde inició su carrera periodística. De 1975 a 1977, trabajó como directora de *Difusión Cultural* de la *ENEP-Acatlán*. Era miembro del consejo editorial de la revista literaria mexicana *NEXOS* de la cual su esposo, el escritor Héctor Aguilar Camín, fue director de 1983 a 1995. Durante los años de 1982 a 1985, participó como miembro del consejo editorial de la revista feminista *Fem*, en la que también contribuyó con varios artículos⁵.

⁴ Según los datos de la introducción del Museo Regional de la Revolución Mexicana (Casa de los Hermanos Serdán), web: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=283 [consultado 19/01/2019].

⁵ Aquí la mención de su experiencia con la revista feminista o sus artículos con el tema feminista no quiere decir que la tratamos como feminista, aunque eso es una impresión muy frecuentemente implicada con la escritora. De hecho, ella a menudo da la impresión de ambivalencia en lo que refiere al feminismo: no es activista militante, pero se dedica genuinamente a promover la participación activa de mujeres en

Aparte de su carrera periodística, la trayectoria literaria de Mastretta comenzó como poetisa. En 1974 obtuvo una beca del Centro Mexicano de Escritores, con la cual publicó *La pajarita pinta* en 1975, su primer y también único libro de poemas. Pero su vocación como escritora se dirigía a la narrativa y el ensayo. Gracias a esta beca, tuvo la oportunidad de participar a un taller literario donde conoció a grandes escritores como Juan Rulfo y Salvador Elizondo. No pueden decir que estos grandes escritores le han dado una influencia decisiva a la joven escritora, pero ellos sí le han despertado cierta inspiración en la narración sobre temas históricos, en concreto, la Revolución Mexicana.

En 1985, publicó su primera novela *Arráncame la vida*, con la cual obtuvo el *Premio Mazatlán*. Ha sido traducida a más de quince idiomas en múltiples países hasta ahora, y adaptada al cine en 2008. El éxito tanto en el ámbito literario como en el comercial de este libro la hizo famosa y la convirtió en un verdadero fenómeno editorial. En 1990, publicó *Mujeres de ojos grandes*, una colección de cuentos cortos. Años después, en 1996, publicó otra novela *Mal de amores*, su obra más leída y conocida a nivel mundial, con la que ganó el *Premio Rómulo Gallegos* en 1997, convirtiéndola en la primera autora que recibió este honor, uno de los premios literarios más prestigiosos en toda Hispanoamérica, que anteriormente habían obtenido escritores como Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Fernando del Paso, entre otros. Más tarde, publicó sucesivamente otros dos libros narrativos: *Ninguna eternidad como la mía* y *Maridos*.

Aparte de las obras narrativas mencionadas arriba, Mastretta también ha publicado varios libros de ensayo tales como *Puerto libre*, *El mundo iluminado*, *El cielo de los leones*, *La emoción de las cosas* y el más reciente *El viento de las horas*. Estos libros, o mejor dicho, colecciones de cuentos breves, memorias y ensayos, son una buena reflexión de la personalidad e impresiones literarias de la escritora, inspiradas por su experiencia personal y la vida cotidiana. Muchos de estos textos son autobiográficos, en los que Mastretta relata cosas y asuntos ocurridos en su vida diaria. Algunos le recuerdan las memorias y nostalgias por el pasado, o le despiertan la percepción del amor, la muerte y otros sentimientos. Según lo que afirma ella misma: «he querido llamar *Puerto libre* a la región impertinente y ávida desde la que escribí

el cambio social, lo cual se refleja claramente en *Mal de amores*. En relación a la etiqueta de feminista y feminismo, se va a aclarar en partes posteriores.

los textos que hacen este libro, como un homenaje menor a esas zonas de la euforia y el desafuero que languidecen sin remedio a la orilla del mar» (Mastretta, 1994: 15). En los textos se puede encontrar la pasión y el deseo hacia la escritura, así como los pensamientos privados sobre una variedad de temas que entusiasman, interesan, inspiran, divierten e incluso molestan a la autora: las relaciones familiares, las opiniones sobre temas sociales (la política y el feminismo, entre ellos), las reflexiones sobre las letras, etc.

Saliendo de su papel como escritora, Mastretta también es una figura muy conocida y popular para el público en general en México. De 1978 a 1982 fue directora del Museo de Chopo. Además, ha hecho varias apariciones en las televisiones españolas y latinoamericanas, entre ellas, participó en el programa de televisión “La Almohada” en 1988 junto con Germán Dehesa, otro periodista, escritor y locutor mexicano de su generación.

En 2019, la escritora ha cumplido 70 años. Pero todavía no deja de escribir. Su devoción por escribir para periódicos y revistas no se desvanece, en realidad, algunos de los ensayos y cuentos de las colecciones arriba mencionadas fueron publicados primero en la revista *NEXOS*, donde tiene su propia columna “Puerto libre” desde 1991. También publicó esporádicamente en periódicos extranjeros como el *Die Welt* (diario alemán) y *El País* (periódico español). Además, sigue colaborando con su blog “Del absurdo cotidiano” —el mismo nombre que su columna en *Ovaciones*—, en el que ella puede escribir «lo que veo y lo que imagino, lo que me asombra y me lastima, lo que no quiera olvidar mi desmemoria», y que se pueden «honrar los misterios de la incierta vida cotidiana, asir lo efímero. Y a veces, guardarlo», según la introducción del propio blog⁶.

6.2.2 Escribir es contar y conversar

Post-boom

De acuerdo con lo señalado más arriba, en la década de los ochenta, la circunstancia histórica y literaria en México sufrió diversos cambios, por lo que las obras de Mastretta

⁶ El blog se puede consultar en internet a través de la plataforma en línea de la revista *NEXOS*, web: <https://delabsurdocotidiano.nexos.com.mx/> [consultado 19/01/2019].

han sido reiteradamente analizadas en el ámbito del post-boom y de la posmodernidad. Aunque su estilo narrativo parece ser menos innovador y experimental que algunas de sus contemporáneas como Elena Poniatowska, –es tal vez por eso que, en muchos libros críticos sobre la literatura posmoderna de América Latina, ella apenas ha sido mencionada⁷–, Mastretta, sin duda, ocupa un lugar que no se puede ignorar en la escritura de post-boom latinoamericano. Como indica Ela Molina Sevilla de Morelock en su obra *Relecturas y narraciones femeninas de la Revolución Mexicana: Campobello, Garro, Esquivel y Mastretta* (2013: 18) que analiza la escritura de estas tres escritoras conocidas, esta última es una de las autoras «que ya pueden considerarse como parte del post-boom, y siguen ocupadas y preocupadas por la Revolución Mexicana y la participación, a nivel de agencia, de las mujeres en dicho movimiento y en la construcción del México posrevolucionario».

Su escritura se caracteriza por un estilo fluido, directo y natural, concentrado en «la facilidad y la capacidad para unir lo personal –los sentimientos que se reflejan en sus novelas– con lo colectivo –la vida y la historia de México, que se van entrelazando en los capítulos de sus libros– así como el acontecer social» (Gracia Aldaz, 2001: 18). Eso se refleja en su escritura en general, presentando al lector un México de una época convulsa, revuelta, pero apasionante. Parece una manera diferente de escribir y reescribir la historia, recuperando sus aspectos insólitos y prescindiendo de referentes históricos significativos. De hecho, para Mastretta, escribir es contar, es decir, consiste en un proceso para tratar de entender el mundo. Las columnas, sean en los periódicos tradicionales o en el internet, le dejan un espacio para hablar, para contar lo que quería e incluso para comunicarse con el mundo.

En cuanto a los temas u objetos para escribir, podría ser cualquier cosa que le apetezca contar. En una entrevista con Ron Teichman, cuando hablan del inicio de su carrera periodística (de los artículos para *Ovaciones* y su columna), la escritora señala que «escribía de todo: de política, de mujeres, de niños, de lo que veía, de lo que sentía, de literatura, de cultura, de guerra y todos los días»⁸. Así que en sus libros se puede ver de todo, desde los pequeños detalles de la familia, los sucesos sociales, hasta las

⁷ Por ejemplo, en la *Encyclopedia of Latin American literature* (1997) de Verity Smith solo se le otorga a Mastretta una referencia fugaz, mientras en *The Post-Boom in Spanish American Fiction* (1998) Donald Shaw ni siquiera menciona a la escritora mexicana.

⁸ Esta entrevista fue originalmente publicada con el título «Con la precisión del arrebato» en la revista *NEXOS*, 112, México, 1987, págs. 5-8. Posteriormente fue recuperada en la página web de la misma revista: <http://www.nexos.com.mx/?p=4748> [consultado 23/01/2019].

percepciones de la vida. Mientras tanto, lo que escribe no es totalmente reproducción del mundo real. Es inevitable la creación ficticia: «una de las cosas que uno hace cuando escribe es inventar historias que quiere que le pasen» (Mastretta, 2001: 40). En otras palabras, ella logra combinar los materiales del mundo real y del mundo ficticio. Por ejemplo, muchos personajes en sus novelas tienen referentes en figuras reales, pero no son los mismos, porque tienen personalidades ficticias y lo que pasa en su vida pueden ser experiencias de otras figuras o simplemente inventadas. Este aspecto se verá con más detalle un poco después.

Influencias de escritores anteriores

En las entrevistas y los ensayos de la autora se puede encontrar una actitud positiva hacia la escritura, que se ve influida por múltiples aspectos, entre los cuales destaca la influencia de escritores anteriores. Tal vez este sería un tema muy frecuente en las entrevistas con escritores, ya que los lectores siempre tienen curiosidad por saber a qué escritores leyeron los autores y cuáles influyeron en sus escrituras. A algunos les basta con enumerar sus aficiones. Para Mastretta, sin embargo, es una pregunta que le cuesta mucho contestar, ya que «tenemos la influencia de todo lo que hemos leído, aún de lo que nos ha disgustado», y «no es justo enumerar» (Beer, 1993). Uno lee tanto a los escritores clásicos como a los más cercanos; durante este proceso se enriquece su lenguaje y su conocimiento a través de las letras. Leer a los escritores anteriores también le inspira a escribir. Por lo tanto, hay que aprender a reivindicar el pasado.

Estamos marcados por todo lo que hemos leído y encontramos una voz de repente, como si hubiera salido a buscarnos, cuando en realidad la hemos estado buscando desde la primera vez que nos sentimos atraídos por las palabras, quizás eso sí desde niños, no la certidumbre, ni siquiera el deseo de encontrarnos buscando palabras, pero sí el descubrimiento de la pasión que nos provocan (Beer, 1993).

Es bien conocido que antes de empezar escribir, hay que leer mucho. Leer es acumular. En otras palabras, al igual que la formulación del modo de hablar, que consiste en organizar las voces que le rodean y transmitir las en su propia manera, el proceso de la lectura constituye la acumulación de palabras y materiales, mientras la escritura es la práctica de mezclar todo lo sabido. Eso, según Mastretta, es un proceso bastante divertido. En una entrevista después de la publicación del libro *La emoción de las cosas*, asegura que ella es el tipo de persona que disfruta al escribir: «para mí escribir

siempre es una fiesta aunque esté yo dizque penando, en realidad, terminar algo, completar una frase como te gusta, siempre es una alegría» (Maristain, 2012). Al mismo tiempo, el proceso de la lectura también es un diálogo con los escritores anteriores a través de los textos, según lo señalado en la parte teórica de este trabajo sobre la intertextualidad.

De hecho, aunque ella no quiere enumerar a los escritores concretos que le han influenciado, en sus ensayos y memorias se pueden encontrar algunas reflexiones sobre su pasión por la literatura en que dejan huellas algunos escritores clásicos. En *La emoción de las cosas*, reconoce su devoción pagana por Isak Dinesen; confiesa que le fascina el irónico deseo de lo ideal que hay en las historias de Jane Austen; menciona a menudo a Paz, Neruda, Borges, García Márquez, a los que admira, y a los más clásicos de la literatura hispanoamericana como Sor Juana Inés de la Cruz. Incluso el título del libro está extraído de un poema de Antonio Machado «Sólo recuerdo la emoción de las cosas» (Ojeda, 2013).

Por otro lado, afirma la propia Mastretta que, en efecto, hay unas escritoras mexicanas de generaciones anteriores o de sus contemporáneas a las que admira, entre ellas cabe mencionar a Nellie Campobello. Esta, junto con Martín Luis Guzmán, son dos escritores que le «(han) hecho vivir entrañablemente las peores cosas de la Revolución Mexicana», pero la primera, siendo «una mujer que en la época de la Revolución pensaba como pensaba, veía lo que veía y era capaz de describir el horror con esa perfección» (Beer, 1993), sobresale porque en *Cartucho* (1931), basada en las memorias de la propia Campobello, cuenta la ferocidad de la Revolución –las atrocidades, los crímenes, el horror, la intolerancia, la sinrazón, el hambre– a través de una voz infantil, que contrasta con la violencia del contenido de su narración. Eso es lo que impresiona más a Mastretta, así que también le inspira en su propia escritura. Más aún, le da la sensación de que hay que leer a esas escritoras y hacer que otras mujeres las lean. Quizá sería una de las facetas que forman su sentido de responsabilidad de ser una escritora.

Es indudable que los grandes escritores del pasado deslumbran a todos. Mientras tanto, en cuanto a sus contemporáneos, la escritora afirma que, aunque no existe una relación clara entre antecesores y sucesores, las influencias son mutuas: «Todo ayuda, todo lo que oímos de otros, lo que otros descubren y armonizan, incluso lo que otros detestan o dejan fuera» (Beer, 1993). En otros escritores uno podría encontrar muchas cosas que despertarán sus emociones o le servirán en su propia escritura. De todas

maneras, las influencias de otros escritores son comprensivas e innegables, es difícil decir quién o quiénes son los que le dan la influencia concreta y decisiva.

Escritura light y Best-seller

Es bien sabido que el éxito comercial de las mujeres escritoras podría convertirse en espada de doble filo. Riesgos semejantes aparecen también en las obras de Mastretta. A pesar de la popularidad y los éxitos comerciales que obtiene, ella ha sido a menudo criticada como escritora popular, que hace literatura fácil y escribe para vender. Como asegura la escritora misma en una entrevista justo después de obtener el *Premio Rómulo Gallegos*, el éxito de ventas de sus libros le ha supuesto una etiqueta prejuiciada de literatura *light* por parte de muchos críticos, lo cual suena un poco triste: «A veces duele que digan: “esta señora es simple, hace literatura light, es fácil, no le cuesta trabajo, escribe deliberadamente para vender”» (Hernández, 1997).

Por otro lado, aunque enfatiza que uno no debe escribir para vender, la escritora poblana admite que la actitud del lector sí la afecta en su creación literaria:

yo sabía hace mucho que uno lo que tiene que hacer cuando escribe es contar una historia y contarla bien, tratar de que el lector no deje el libro. Eso no quiere decir que te sientes a escribir un libro que va a vender mucho. Nunca se sabe, siempre se escribe con miedo, pensando que no les va a gustar a los demás. El reto es poder seguir escribiendo libros que sean distintos uno del otro, que te pongan retos distintos (Hernández, 1997).

En vez de preocuparse del resultado comercial del libro, la autora presta más atención a la recepción del lector, lo cual involucra muchos factores: el contenido la historia, el arreglo de intrigas, la técnica de escritura, entre otros.

Sea como sea, es innegable que Mastretta ha formado un estilo peculiar que varía desde una escritura seria, que recuerda a la novela realista, hasta una narración fluida y rápida, en que se combinan lo coloquial, lo obscuro y otros elementos típicos de los géneros populares. La narración de fácil comprensión proporciona una lectura cómoda, lo cual rompe el obstáculo tradicional entre la literatura seria y crítica con el lector, y consigue atraer a un público general. En sus novelas, la Revolución Mexicana ya no es un acontecimiento puro político, se convierte en un suceso cotidiano que penetra en la vida diaria, e incluso la gente más común y corriente puede experimentarlo. Al mismo tiempo, la autora suele usar el espacio doméstico –a través de las protagonistas femeninas– para mostrar cómo el poder y la política afecta a la esfera

privada. Por lo tanto, la fácil comprensión de sus narraciones, si se piensa desde un punto de vista positivo, baja el umbral de lectura, convirtiéndola en accesible a todo tipo de lectores. Además, su estilo ágil convierte el lenguaje de su narrativa en un tono humorístico y serio al mismo tiempo, lo cual hace que su escritura sea muy atractiva, así que logra una buena acogida por el público. La etiqueta de *Best-seller*, en este sentido, parece una afirmación de su escritura.

Dialogar con el lector y consigo misma

En una entrevista, Mastretta afirma que la muerte de sus padres supuso mucha tristeza durante mucho tiempo, que no podía pensar ni planificar a largo plazo y que necesitaba compañía. Bajo esta situación, la literatura sirve como cura y la ayuda a recuperarse: «No sólo los libros me han curado de la muerte primero de mi padre, sino también de la de mi madre y de muchas otras cosas difíciles en la vida» (Maristain, 2012). En realidad, empezó a hacer el blog en *El País* justo después de la muerte de su madre. El blog logró convocar a una comunidad de gente, de ambos sexos, de casi todas las edades, que le ayudaba mucho a pasar los primeros tiempos difíciles tras la pérdida. Le creó un espacio para expresar sus sentimientos y exponer su tristeza, así que le impidió meterse por completo en los sentimientos negativos.

Al mismo tiempo, hablar de sí misma es hablar de los otros, ya que lo que le pasa a ella, también pasa a los demás: «Cuando cuento las cosas que me pasan, sé que va a haber alguien que me lea y dirá: “Esto también me pasó a mí”» (Maristain, 2012). De esta manera, siente que está conversando con los demás. En otras palabras, a través de la escritura, Mastretta realiza, sin intención, una comunicación con sus lectores. Eso coincide con la teoría sobre las relaciones dialógicas mencionadas en la primera parte de este trabajo: el diálogo entre el autor y el lector. En la escritura, el autor se expresa a través del texto, mientras el lector recibe el mensaje transmitido por las letras durante el proceso de la lectura.

Más aún, en relación con la conexión entre el autor y el lector, la poblana cree que «el escritor siempre aprende cosas sobre su propia obra cuando la ve a través de los ojos nuevos de un lector. Cada lector hace de un libro lo que quiere: encuentra en él lo que busca, y a veces, si se tiene suerte, lo que uno quiso darle. Que coincida lo que el lector busca con lo que uno quiso darle, es uno de los milagros de la literatura» (Mastretta, 2001: 45). Un caso interesante ocurre en los debates sobre *Arráncame la*

vida. Aunque la escritora afirma que el título de esta novela, –que es también el título de un bolero–, fue encontrado por casualidad, algunos investigadores proponen que la novela se estructura de un modo paralelo al bolero que lleva el mismo nombre, y que «el bolero no se limita a ser una simple ilustración de la peripecia amorosa a la que aludimos, ni el título de la novela es un capricho casual o arbitrario» (Salvador, 2002: 219). Con respecto a eso, Mastretta confiesa:

Yo encontré el título de la novela cuando ya había terminado de escribirla, y no fui construyendo la novela sobre el bolero. Yo di con ese título cuando escribí el capítulo de Toña, la negra, que no lo escribí a la mitad del libro, que es donde aparece, sino al final, cuando supe que lo necesitaba, que el libro necesitaba esa parte donde Catalina regresa a su casa, como un puente entre el momento en que hace el amor con Carlos Vives y su regreso. Ese puente no podía ser más que un bolero, porque yo no quería que fuera una tragedia [...] pero tenía que estar teñida por el drama (Mastretta, 2001: 45).

Esa controversia entre la autora y el lector revela un hecho muy interesante: cuando el lector-investigador lee la obra con ojos académicos, encuentra cosas ignoradas pero escritas sin conciencia por la autora. Cada uno tiene su propia perspectiva y opinión sobre el mismo texto, así que tiene una manera propia de interpretarlo. Eso también es uno de los milagros y de los atractivos de la literatura.

En la misma mesa redonda donde ocurre esta controversia, la escritora afirma que «una de las razones por las que uno está obligado a escribir es porque necesita olvidar: hay demasiadas cosas que no le caben dentro, y entonces las pone por escrito y luego las olvida, aunque otras se quedan guardadas para siempre» (Mastretta, 2001: 38). Al terminar la escritura, en la cabeza ya no existe huella de lo que escribe, pero al releer el texto, se despierta otra vez la memoria y piensa “eso es lo que pasaba”. De tal forma, se realiza un diálogo entre el “yo” lector y el “yo” escritor.

6.2.3 La narrativa de Mastretta

Ahora bien, volvemos a las obras de Mastretta. Hasta ahora, ha publicado cinco libros narrativos, que cuentan unas historias protagonizadas por mujeres con caracteres singulares. Su primera novela *Arráncame la vida* trata de una historia de amor, ambición, poder y venganza durante los años 1930 y 1940 en México, relatada por la joven Catalina Guzmán, esposa de un cacique regional, Andrés Ascencio. Habla tanto

de la vida diaria dentro de la casa como del mundo político del México posrevolucionario. A lo largo de la novela se ve una evolución significativa de la protagonista: su crecimiento desde una joven poblana inocente a una mujer madura y moderna.

El segundo libro *Mujeres de ojos grandes* está compuesto por treinta y siete cuentos cortos, protagonizados por una serie de mujeres, cuyas vidas transcurren en la localidad mexicana de Puebla en la primera mitad del siglo XX. Las protagonistas son educadas para el matrimonio y sus servidumbres tradicionales, pero la autora llega a mostrar al lector unas imágenes de mujeres con personalidades fuertes y pensamientos particulares, cuyas vidas no se reducen al espacio doméstico y a la institución estricta de la sociedad tradicional. Vale la pena mencionar que todas estas protagonistas tienen una buena posición social, es decir, no son mujeres del pueblo ni sirvientas, sino pertenecen a una clase media alta, lo cual constituye un aspecto común de las obras narrativas de Mastretta. Es justamente tal clase social la que les permite a aquellas mujeres comportarse así.

Las primeras dos obras se configuran en un contexto posrevolucionario, mientras la tercera, *Mal de amores*, transcurre en un periodo más largo que empieza a finales del siglo XIX en Puebla, con el nacimiento de la protagonista, Emilia Sauri. Crece en una familia liberal y vive en el cambio cronológico de la época prerrevolucionaria. Con los años se convierte en una mujer de carácter fuerte y de espíritu independiente, capaz de odiar y de amar al mismo tiempo. El libro se desarrolla a través de su historia de amor con dos hombres: con Daniel Cuenca, un aventurero y revolucionario y con Antonio Zavalza, un médico que busca la paz en medio de la guerra. No es una novela que se centra solamente en el tema del amor, en la narración también viven consideraciones sobre el entorno político, cuando los valores de la sociedad tradicionalista se encuentran en pleno cambio a causa de la guerra y la Revolución.

En *Ninguna eternidad como la mía*, la historia se traslada al México posrevolucionario otra vez, pero empieza un poco antes que las historias de *Arráncame la vida* y *Mujeres de ojos grandes*, es decir, de la segunda década del siglo pasado. Narra la historia de Isabel Arango, una joven que nace en Puebla y emigra a la Ciudad de México para estudiar danza. Esta, junto con el amor y la ciudad, constituyen los tres elementos básicos del libro. Es un relato más corto que las obras anteriores, pero en tan pocas páginas la escritora consigue construir una figura llena de pasión por el amor y la vida. En la búsqueda de la autenticidad de la protagonista, se presenta una época en

la que los volcanes y los gallos –dos objetos que típicamente tienen significados simbólicos– aún estaban al alcance de los sentidos de los mexicanos.

Maridos, el libro narrativo más reciente, se trata de una colección de relatos de amores y desamores, contados por Julia Corzas a su tercer marido. Son historias breves e independientes entre sí, cuyo denominador común son las relaciones de pareja y el difícil arte de la convivencia. En esta obra, Mastretta, a través de un lenguaje rico y coloquial y un tono cómplice, ofrece al lector situaciones y personajes inolvidables que tal vez le despertarían recuerdos semejantes, como los maridos infieles que nunca se cansan de traicionar, las mujeres enamoradas que siempre perdonan, las viudas que aún sueñan con la felicidad, los novios que van y vienen sin despedirse, etc. En cierto sentido, este libro logra recuperar el espíritu de *Mujeres de ojos grandes*: la forma de narración, la composición de cuentos cortos, la gran variedad de protagonistas y los mismos planteamientos y conflictos de pareja.

De los resúmenes de cada libro no es difícil encontrar que hay unos temas que se utilizan con mucha frecuencia. Aparte del amor y desamor, destacan tres elementos clave: el contexto histórico (en concreto, la Revolución Mexicana), el espacio específico (Puebla y la Ciudad de México), y, por último, pero no menos importante, los protagonistas femeninos con personalidades peculiares fuera de su tiempo.

La Revolución Mexicana y la vida cotidiana

La Revolución Mexicana es un tiempo clave en la narrativa de Ángeles Mastretta, ya que la mayoría de las historias tienen lugar en la primera mitad del siglo XX. Sea en la época prerrevolucionaria o en la posterior, la vida de los protagonistas experimenta efectivamente los cambios sociales y políticos que trae este acontecimiento histórico.

En comparación con las otras novelas revolucionarias, las obras de Mastretta, por un lado, siguen la línea trazada por los escritores representativos y conservan algunas características esenciales de este género, y, por otro lado, prestan más atención a la posición de las mujeres, destacando el discurso femenino. La autora ofrece una visión crítica sobre la historia mexicana moderna a través de contar historias de un modo original, mezclando la realidad con la ficción. Algunos de sus personajes tienen su origen en figuras reales. La mención de calles, parques y lugares concretos también hace al lector recordar las experiencias de la vida real. Sin mencionar las referencias del contexto histórico, que son muy obvias de reconocer.

La influencia de la Revolución se refleja no solo en las descripciones del contexto de las historias, sino también en la vida diaria de los protagonistas, quienes, aunque no pertenecen a la clase del poder, están relacionados con los políticos (como el caso de Catalina, esposa de un gobernador) o viven en una circunstancia que sufre los cambios políticos y sociales. En otras palabras, la vida política penetra en la vida cotidiana de gente común y corriente, de esta manera, se vincula la perspectiva política con el universo íntimo. En el caso de *Mal de amores*, por ejemplo, la protagonista no es revolucionaria ni luchadora, así que nunca participa directamente en los movimientos revolucionarios. No obstante, su vida cotidiana se ve muy afectada por el contexto social: por ejemplo, las discusiones diarias en la casa y reuniones regulares entre amigos sobre las situaciones políticas. Existe un ambiente revolucionario en todas partes, así que sirve como una línea paralela a la vida diaria. De esta forma, lo público —el contexto histórico— y lo privado —la vida cotidiana— se combinan hábilmente.

Además, a pesar de que muchos de los personajes son extraídos de figuras históricas, Mastretta los saca de su contexto original y los coloca en una nueva circunstancia, basada en el mundo real pero ficticio. De tal manera, les proporciona a dichos personajes cierta libertad para explorar la dinámica de las relaciones entre poderes tanto públicos como privados durante los años en que transcurren las historias.

En este sentido, su narrativa se aproxima a una de las características fundamentales de la posmodernidad: la integración de los discursos populares y privados en la literatura. Por supuesto, eso se trata de algo en común en la escritura de las escritoras de su generación. En relación a este aspecto, la crítica inglesa Jean Franco (1992: 74) contempla que la separación entre el discurso privado y el público es particularmente relevante para la discusión de la escritura femenina contemporánea, ya que en tal división las nociones de valor literario pueden descartar la experiencia femenina de lo privado, que a menudo depende de las expresiones domésticas y rutinarias. Dicha faceta de la experiencia femenina se expresa a través de la integración del discurso privado. En la historia de *Arráncame la vida*, por ejemplo, se utiliza el espacio doméstico para mostrar e incluso reflexionar sobre el entrelazamiento de los conflictos de poderes en el terreno privado con las estructuras jerárquicas de la sociedad en general. Se pueden observar manifestaciones explícitas de la violencia a lo largo de la novela a través de los ojos (la voz) de Catalina, la protagonista-narradora que relata y explica los mecanismos e intrigas del poder desde una perspectiva basada directamente en experiencias y sentimientos propios (Ibsen, 1997: 2-3).

A pesar de que las historias se colocan en un contexto histórico específico y fácilmente reconocible, el foco siempre se centra en los aspectos de la realidad que no se presentan en la historia oficial. De hecho, la autora proporciona una perspectiva de la periferia que trae al lector una lectura subversiva de la historia. Eso se debe a que Mastretta es una escritora que no solo presenta en sus obras las realidades sociales y políticas del México de aquel entonces, sino también presta mucha atención al estado de sus personajes femeninos.

Protagonistas comunes y corrientes pero anacrónicas a la vez

Ante todo, se citan dos frases de la novela *Mal de amores*, que son casi un resumen de lo que opina la autora acerca de la Revolución Mexicana:

«Dijo que su madre tenía razón, que la política saca lo peor de los hombres y que las guerras vuelven poderosos a los peores hombres» (Mastretta, 1996: 281).

«Viéndola transitar entre los enfermos, Daniel supo que Emilia era más fuerte que él, más audaz que él, menos ostentosa que él, más necesaria en el mundo que él con todas sus teorías y todas sus batallas» (Mastretta, 1996: 307).

Conforme a eso, la escritora plantea una pregunta: ¿quiénes eran los verdaderos héroes durante la revolución?, ¿los políticos, los militares, o simplemente la gente común y corriente? No hay respuesta estándar, y la autora nos ofrece una posible respuesta en sus libros: las mujeres, las personas “comunes y corrientes” pero con personalidades fuertes y pensamientos particulares. La autora considera *Arráncame la vida* como un contraste consciente con la novela de la Revolución, porque generalmente, la historia es juzgada y criticada por hombres y las mujeres no tenían papeles protagónicos (Hind, 2003: 91-92). De hecho, esta novela les recuerda a muchos lectores *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes, principalmente debido al hecho de que Andrés Ascencio es una figura muy parecida a Artemio Cruz, o sea, sus trayectorias vitales son bastante similares: son oportunistas, se aprovechan de la Revolución, consiguen el poder y llegan a puestos altos; sin mencionar que las mujeres de ambos coincidentemente se llaman Catalina. No obstante, la diferencia entre los dos libros (solamente en el aspecto del contenido) también es notable: Fuentes se focaliza en Artemio, el “héroe” tradicional, mientras Mastretta inserta nueva vida en la novela histórica contando las historias protagonizadas por las mujeres. Las protagonistas, conscientes de su posición marginal, tanto en la estructura de poder político como en la

social, encarnan la vida de las mujeres poblanas y comparten su agonía, su enojo y sus pasiones al lector. La autora, entre líneas, intenta reflejar la vida de mujeres, que al casarse con hombres –en la mayoría de los casos, hombres de cierto estado social o de buenos ingresos económicos–, cuentan con todo tipo de comodidades, pero en realidad no son felices. Estas mujeres, a pesar de su vida acomodada pero rutinaria, buscan cumplir sueños y anhelos.

Según lo que afirma la propia Mastretta, las mujeres de sus obras, en realidad, «tienen reflexiones que están ligadas a los mismos problemas que enfrentan las mujeres en el presente», ya que durante las décadas de los treinta y cuarenta, estaba formándose lo que ahora es México, y «muchos de los modos de hacer política, de intuir y crear problemas, de autoritarismo y justicia injusta que hoy rigen nuestro país se gestaron entonces» (Beer, 1993). Por lo tanto, los personajes femeninos en sus obras resultan más cercanos a las mujeres actuales que a las de aquel entonces, o sea, ellas parecen destacar sobre las otras mujeres de su época, mientras el lector de la presente generación puede encontrar alguna empatía e incluso compartir los mismos sentimientos. Son mujeres con personalidades peculiares y fuertes, son capaces de controlar su propio destino en vez de sucumbir a él, saben expresar sus sentimientos y luchar por conseguir lo que quieren: la educación, la libertad y el amor, pero es justo por eso que son consideradas extrañas en su época, cuando México todavía era una sociedad tradicionalmente patriarcal que se resistía a la liberación de la mujer.

De Puebla a la Ciudad de México, el desplazamiento y la madurez

Existe otro rasgo que se encuentra muy frecuentemente en la narrativa de Mastretta: el desplazamiento de Puebla a la Ciudad de México. En muchas historias se puede observar que las protagonistas nacieron y pasaron su infancia en Puebla, localidad donde nació y vivió hasta 1971 la propia autora. Es el espacio donde Andrés escalaba posiciones políticas y llegó a ser gobernador; es donde Catalina pasó la mayoría de su vida, con sus padres antes de casarse con Andrés para apoyarle en su vida política, o sola cuando su esposo la ignoraba; es donde la tía Natalia tuvo que regresar tras la búsqueda del Caribe, afirmando con rotundidad: «Uno es de donde es. [...] Por más que no quieras, te regresan de allá» (Mastretta, 2014: 76). Es donde las historias empezaron y terminaron. Mastretta, una lugareña, recrea un ámbito de la Puebla de aquella época, describiendo diferentes clases sociales mexicanas, sobre todo de las

mujeres de la alta burguesía y sus costumbres, de la clase política y sus luchas por el poder y el lucro.

Mientras tanto, aproximadamente en su adolescencia, las protagonistas se despidieron de sus padres y se trasladaron a la capital, iniciando una nueva etapa de su vida: la vida matrimonial de Catalina después de casarse con Andrés, la carrera para estudiar baile de Isabel, etc. Se nota una diferencia entre la vida del pueblo y la de la capital. Igual que la Revolución, que se inició en Puebla y llegó a su auge en la Ciudad de México, los personajes femeninos –en su mayoría, no todos– también nacieron en la localidad poblana y maduraron en la capital. Eso coincide con la ruta de vida de la misma autora. Así que el desplazamiento de los personajes se puede considerar, en cierto sentido, como un proceso de transformación personal y un símbolo de madurez.

6.2.4 Voces femeninas

Mastretta en su narrativa destaca principalmente a las mujeres y las coloca en una posición relativamente subversiva del sistema social en que predominan los patrones tradicionales, rompiendo los cánones establecidos. Proporciona espacio para que las mujeres puedan dar palabra a su voz, definir su propia posición como sujeto y tomar el control de su vida. En vez de simplemente colocar a las protagonistas en descripciones sobre relaciones de género, las retrata en relaciones correspondientes al trabajo, a la ambición e incluso a la historia. A través de las voces femeninas, se ve un proceso de autorrealización y una búsqueda de la identidad auténtica.

La identidad femenina

De hecho, la identidad de las mujeres ha sido un tema también muy frecuentemente tratado en la literatura contemporánea. Con el desarrollo de los pensamientos feministas del siglo XX (sobre todo en la segunda mitad), las mujeres en la literatura ya no se limitan a sus papeles tradicionales como madres e hijas, sujetas a los miembros masculinos de la familia. Se discute cada vez más su identidad independiente como una ciudadana común y corriente, así como la igualdad, dejando al lado los estereotipos de género. En relación con este aspecto, Cantero Rosales (2004: 90), al hacer un comentario sobre *Arráncame la vida*, propone que:

(esta obra) es ilustrativa de una escritura que denuncia los estereotipos sexistas y genera unos mecanismos literarios específicos. Calificada de novela «rosa» y dotada con un estilo fresco y humor ingenioso, Catalina Guzmán, la protagonista, va sorteando toda clase de discursos convencionales, al tiempo que se emancipa de su marido emocional y políticamente. El resultado de este proceso de introspección es una profunda transformación experimentada por el personaje en el orden de sus emociones, así como un mayor conocimiento de sí y de su identidad.

Como se señala en párrafos anteriores, en la narrativa de Mastretta se muestra una sucesiva contextualización del pensamiento mexicano de los años setenta y ochenta. En el México conservador, la mujer debe cumplir los requisitos que le exige la sociedad y desempeñar sus funciones, es decir, nacer como una hija obediente y luego casarse y atender a la familia (al marido y a los hijos). Desde luego, hay mujeres que tienen ambiciones y sueños e intentan realizarlos. Sin embargo, pocas lo consiguen porque no se atreven a convertirse en una persona distinta que rompe las restricciones y quedarse fuera del grupo de mujeres. Mientras, Mastretta, así como otros muchos escritores de esta misma tierra, se detiene a escribir y relatar historias sobre estas mujeres que pasan los días con una cotidianeidad monótona. A su vez, intenta contar la realidad y explorar el mundo femenino, sumergiendo al lector en el mundo privado de mujeres que sueñan con emociones y amores secretos y anhelan experimentar una vida distinta. Más aún, en sus páginas, las protagonistas femeninas establecen su propio territorio en el ámbito lingüístico con el fin de transgredir la dicotomía de lo privado y lo público, o sea, expresar la individualidad a través de la apropiación de un lenguaje vulgarizado y profano, que va en contra del lenguaje correspondiente a su posición social y a su género.

Desde estas voces, se generan relaciones comunicativas: entre los personajes femeninos y el lector a través de las letras de la autora, entre la autora y el lector a través de las protagonistas, y entre la autora y ella misma a través del texto. Así se constituyen las múltiples relaciones dialógicas que se analizarán más adelante.

¿Escritora femenina? ¿Feminista?

No hay duda de que el florecimiento de los movimientos feministas en la segunda mitad del siglo pasado ha tenido un tremendo impacto sobre el pensamiento, la cultura y el arte a nivel mundial. No solo ensancha la visión del público, haciendo que la gente tenga nuevas perspectivas y descubra facetas que nunca han sido notadas en las obras clásicas ni en el mundo real, sino también inquieta la manera masculina de ver el mundo

y tratar la cultura, la cual ha ocupado el sitio predominante a lo largo de la historia. Gracias a dicha corriente, las mujeres ocupan cada vez más espacio en el mundo y en diferentes ámbitos. Las ideas del público se han visto afectadas por dicho impacto sin precedentes, así que, desde entonces, las voces de las mujeres y los temas femeninos ya no se pasan por alto fácilmente. Basándose en eso nace la crítica literaria feminista y disfruta de un desarrollo rápido.

No obstante, la crítica sobre las obras literarias femeninas está a menudo influida por factores ajenos, lo cual suele resultar en una predisposición a la subjetividad. Afectado por la idea tradicional y dominante, el lector está acostumbrado a utilizar –sin darse cuenta– los criterios de la crítica literaria masculina para medir la escritura femenina. Por otro lado, las escritoras que escriben historias sobre mujeres son fácil y preventivamente consideradas como feministas. Eso les ocurre a muchas escritoras. De hecho, es innegable que en muchas escrituras femeninas se ve la independencia, la rebelión, la resistencia, y otros rasgos del feminismo. Pero ¿por qué las mujeres que escriben sobre mujeres deberían ser feministas, mientras los hombres que escriben historias de personajes masculinos son apenas criticados como machistas?

En la cognición general, parece normal y nada peculiar una novela escrita por un hombre. Pero en cuanto a una historia escrita por una mujer, al público le gusta poner en ella etiquetas como mujer escritora o escritora feminista, sea feminista o no. En relación a esto, hay muchas escritoras y críticas que han expresado sus opiniones de manera directa. En una corriente general se argumenta que la escritura femenina incluye cuatro conceptos:

- 1) Literatura *hecha por mujeres* (sin alusión a una modalidad particular de escritura).
- 2) Literatura *para mujeres* (hecha por mujeres y hombres para satisfacer las necesidades de información que crea el mercado capitalista en torno a la construcción social «mujer») [...].
- 3) Literatura con una marca de *feminidad textual*, [...] un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a, o de confrontarse con, una autoridad textual ejercida por una voz *masculina* en nombre de la *humanidad*.
- 4) Literatura sustentada en una ideología *feminista* y que, en consecuencia, expresa de modo manifiesto la disidencia utilizando estrategias discursivas que se proponen subvertir la lógica patriarcal desde el interés específico de las mujeres (Reisz de Rivarola, 1990: 202, cursiva en el original).

No existe una relación lógica ni esencial entre la etiqueta de mujer escritora y la de feminista. En palabras de la crítica Kristine Ibsen (1997: 3), «la escritura femenina podría subrayar el problema si la sexualidad se distingue a través de establecer un nivel de enunciación que se queda fuera del orden patriarcal». Las escritoras hispanoamericanas, entre otras, tampoco quieren ser consideradas separadamente bajo la etiqueta de *escritora feminista*. Carmen Boullosa, por ejemplo, cuando le preguntaron si se consideraba una *mujer escritora*, aludió a las connotaciones negativas implicadas por tal denominación y afirma que: «I'm not a woman writer. I don't write romance novels, I don't write novels where the domestic space is important, for me what matters is language, literature» (Ibsen, 1995: 53). La chilena Isabel Allende también asegura que:

no invento personajes para que sirvan de modelo a las feministas a ultranza ni a las muchachitas que quieren ser feministas, sino que simplemente cuento cómo es la vida. La vida está llena de personas contradictorias. Yo misma lo soy. He sido muy liberal, feminista y atrevida para hacer todas las cosas que a las mujeres de mi generación no les estaba permitido hacer, sin embargo me pinto los labios y ando con taco alto, y de lo que estoy más orgullosa es de la maternidad. Creo que soy una hija y una madre ejemplar, y me enorgullezco de eso tremendamente. ¿Qué tiene que ver el feminismo con eso? ¡Absolutamente nada! (Álvarez-Rubio, 1994: 1069).

Más aún, en relación con la etiqueta de *escritura femenina*, Mastretta opina que las mujeres escritoras son en realidad parte de todos los escritores, no son un grupo aparte. Reconoce que hay literatura femenina porque hay un grupo de mujeres que están escribiendo, pero tal término en realidad establece una separación ya que también hay un grupo de hombres escribiendo mientras a nadie se le ocurre preguntar si hay literatura masculina.

Para las escritoras, por una parte, no hace falta negar el papel de la mujer como escritora. A su vez, pueden aprovecharse de sus ventajas. Mientras por otra parte, «tienen que superar la moda de ser mujeres» (Beer, 1993). Eso no quiere decir que hay que dejar de escribir para las mujeres ni dejar de escribir como mujer. La escritura es para todos, tanto para las mujeres como para los hombres. Las escritoras deben pensar en ampliar su cuota de aceptación en la sociedad y formar parte de la literatura que están haciendo todos los escritores, para poder ser tomadas en cuenta como escritores en vez de ser consideradas específicamente, o solamente, como escritoras. Para Mastretta, uno de sus motivos para seguir escribiendo es para poder encuadrarse en la literatura mexicana en general, y no solo en la literatura mexicana femenina. Los

personajes femeninos en sus obras van más por delante de su tiempo. Escribir como feminista y contar historias con rasgos del feminismo no significa que los protagonistas deben presentar una sociedad mexicana feminista y se convierten en feministas también. En este sentido, la escritora juega con la idea del feminismo, o sea, interpreta dicho concepto como un instinto de las mujeres en vez de una corriente ideológica. Sus protagonistas son símbolos de la liberación femenina, que luchan por la autonomía personal pero no constituyen modelos feministas, o sea, «Intentan liberarse con una actitud inconformista y progresista sin presentar una ideología feminista» (Núñez-Méndez, 2002: 126).

Con respecto a eso, el crítico Julio Ortega opina que la narrativa de Mastretta:

no es una feminista, aunque su literatura sea un producto, también, del avance de derechos y conquistas de nuevos espacios iniciados por el movimiento [...] si alguien cree en la diferencia genérica, la suya sería la escritura más masculina que se puede encontrar [...] tiene la capacidad de estructurar y concretar, de hacer ver y comunicar [...] configurando la nueva objetividad de un mundo hecho por y para la pareja [...]. Sus mujeres tienen excelente ortografía, porque ya son dueñas del código gramatical y son ellas mismas parte principal de la oración. Esa gramaticalidad del sujeto femenino es una intrigante contribución de Ángeles Mastretta a la teoría actual del posfeminismo (Ortega, 2001: 46-47).

De todas maneras, Ángeles Mastretta es sin duda una mujer que escribe sobre mujeres. Es innegable la existencia de características feministas en su narrativa. Pero aquí en este trabajo no se va a ahondar en la representación de los aspectos feministas en las obras, ni entrar a discutir las relaciones y diferencias entre el feminismo y el rol femenino, simplemente se desarrollará el análisis a partir de la perspectiva de las mujeres escritoras, que relatan historias protagonizadas por mujeres. En palabras sencillas, se va a enfocar en las voces femeninas (voces tanto de los personajes femeninos como de la misma autora) para ver cómo estas forman parte de las relaciones dialógicas en la narrativa.

6.3 ¿Por qué estas tres obras?

En este trabajo, se van a analizar las siguientes obras: *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*. Sin duda, estas tres son las más conocidas en toda la escritura de Mastretta, con las cuales obtuvo unos premios de literatura importantes, así

como éxitos comerciales y por supuesto, el reconocimiento a nivel mundial. Pero todo eso no es la razón primordial por la que las elegimos aquí para el análisis. De acuerdo con lo presentado en la metodología de la investigación y la parte teórica, para entrar en los múltiples tipos de diálogos de una obra narrativa, hay que partir desde dos aspectos: lo explícito, basándose en las estructuras y relaciones literales en el texto (o mejor dicho, los elementos narrativos); y lo implícito, explorando las voces escondidas detrás de las letras (o sea, las relaciones dialógicas e intertextuales). Las tres obras mencionadas son más representativas y observables en dichos aspectos en comparación con los demás libros de la escritora poblana.

En concreto, la primera novela *Arráncame la vida* no se debe ignorar porque es la única que se narra en primera persona, lo cual permite una observación desde la postura directa de una narradora-protagonista, mientras los otros dos libros se narran en tercera persona. En consecuencia, se puede hacer una comparación en las diferentes manifestaciones dialógicas de distintos modos narrativos. Además, como el personaje central, –Andrés Ascencio, el marido de la protagonista–, está basado en un modelo real, mientras la autora integra materiales históricos en la creación ficticia, de allí se abre el debate sobre la comparación entre la narrativa con la literatura testimonial. Luego, el hecho de que esta novela había vendido 200 mil ejemplares en cinco años solo en México (datos a principios de los 90s), –«un país que tiene como escolaridad promedio el cuarto año de primaria y un alto nivel de analfabetismo funcional» (Pfeiffer, 1992: 117) –, despierta y atrae el interés de muchos críticos literarios para investigar por qué puede obtener tanto éxito comercial y tan amplia acogida por parte del público. Llama mucho la atención la postura de la protagonista, que es la esposa de un gobernante en la época posrevolucionaria, lo cual se vincula con las voces femeninas dado que la novela se publicó en plena corriente feminista en los años ochenta. Mientras tanto, el nombre de la protagonista, Catalina, les recuerda a muchos a la mujer de Artemio Cruz, que también se llama Catalina y es esposa de un gobernante (Pansters, 1990; Apter-Cragolino, 1995; Wiese, 2016). La obra de Carlos Fuentes deja de lado este papel femenino mientras la de Mastretta lo hace al revés. Por lo que se genera una necesidad de investigar la vinculación entre ambas novelas. Eso también se corresponde con las teorías de la intertextualidad y en concreto, el diálogo entre distintos textos y autores.

No obstante, debido a que la protagonista pertenece a la élite, su voz y perspectiva están limitadas por la clase social. Solo puede representar a un cierto grupo

de mujeres, sin prestar mucha atención a las mujeres de otras clases más populares y que representan la mayoría. Por lo que entramos en analizar la segunda novela *Mal de amores*. Aunque se publicó más tarde que *Mujeres de ojos grandes*, la anteponemos porque tiene más elementos de comparación con la primera obra: pertenecen al mismo género narrativo (novela) y tienen una estructura y argumento relativamente parecido, pero la segunda se narra en la tercera persona por un narrador-omnisciente, cuya perspectiva y modo se diferencia obviamente de un narrador-protagonista. Mientras tanto, la protagonista de esta segunda novela, Emilia, –aunque su familia también está en la clase media alta–, no pertenece a la clase gobernante, por lo que no se ubica en una postura tan alta como la Catalina de la novela anterior. Debido a su profesión como médica y sus relaciones íntimas con los revolucionarios y activistas (en concreto, su amor y su tía), se acerca a clases más amplias incluso a las más pobres, y tiene cierta empatía y eco con la población marginada. Y en consecuencia, se puede encontrar cierta reflexión de la autora sobre la Revolución mexicana y los cambios sociales que trajo. Más aún, dado que Mastretta escribió las dos novelas en distintas etapas de la vida (escribió la segunda después del nacimiento de su hija), se pueden tomar en cuenta las influencias de la experiencia real sobre la creación ficticia y la evolución de sus personajes, así como la consonancia entre sus textos tempranos y posteriores.

El tercer libro que se va a analizar, *Mujeres de ojos grandes*, tiene un modo de escritura bastante distinto. Por un lado, aunque esta obra también relata las historias en la tercera persona, se distingue de *Mal de amores* debido a que es la colección de una variedad de cuentos cortos. Sin duda, el cuento y la novela se caracterizan por sus propios rasgos y estructuras narrativas. Cada cuento es relativamente independiente y protagonizado por diferentes personajes, por lo que el contenido de este libro es más trivial y fragmentado que aquellas dos novelas. Y por supuesto, la multiplicidad de protagonistas implica que no hay una sola focalización, sino varias. En realidad, este libro tiene múltiples narradores y niveles narrativos, así que cuenta con más niveles de diálogos implícitos, lo cual consistirá en el foco del análisis. Por otro lado, este libro tiene más ecos con las demás escrituras de Mastretta. Se puede considerar como el comienzo de un modo narrativo habitual de la autora de narrar las historias de mujeres peculiares en tercera persona, y el espíritu de “ojos grandes” continúa en sus obras posteriores, incluso en la propia *Mal de amores*. De aquí se puede combinar con las teorías del dialogismo y la intertextualidad para explorar más relaciones dialógicas implícitas.

Por supuesto, en los siguientes capítulos, el foco de análisis de cada libro es distinto. Eso no quiere decir que algún aspecto analizado en la primera obra no aparece en los demás libros (ya que son técnicas básicas y generales en la escritura). Mientras tanto, como la autora tiene un modo relativamente fijo de relatar las historias, muchos aspectos resultan parecidos y comunes, por lo que no lo repetiremos en cada parte. Por ejemplo, los diálogos explícitos (sobre todo los del estilo directo), debido a que las formas de representación y funciones son más o menos las mismas, en el primer análisis se va a hablar con detalles mientras en los siguientes dos se centrará más en las relaciones dialógicas implícitas, solo destacando algunos aspectos nuevos o peculiares que antes no aparecen.

Mientras tanto, no entramos en profundidad en los otros dos libros, *Ninguna eternidad como la mía* y *Maridos*, no porque estos sean menos interesantes o carezcan de valor de investigación, sino porque tienen unos modos narrativos o temas similares, pero resultan menos representativos. Los dejamos de lado temporalmente, pero en los análisis los mencionaremos de vez en cuando porque a lo largo de ambos libros se pueden encontrar muchos elementos que se hacen eco de otras obras de la autora debido a las relaciones intertextuales de su escritura.

En concreto, *Ninguna eternidad como la mía* comparte muchos aspectos en común con *Mal de amores*, tales como el modo narrativo, la estructura y el argumento principal. Su protagonista Isabel Arango tiene una trayectoria vital parecida a la de Emilia Sauri. Incluso la propia Mastretta confiesa en una entrevista que, debido a la falta de nuevos materiales, los dos libros se parecen mucho, y que «Hay que dejar pasar el tiempo para crear algo nuevo, sin parentescos» (Roffé, 1999: 90). Eso involucra algunos defectos y atascos de la creación de la autora, pero aquí no profundizaremos en ello. Más aún, Isabel se puede considerar como una de las tías de ojos grandes, y su historia, como un cuento más de *Mujeres de ojos grandes*, aunque resulta relativamente un poco largo. Se recupera y continúa el espíritu y esfuerzo anónimo de los ojos grandes del libro anterior.

En cuanto a la última narrativa, aunque se titula *Maridos*, y relata las historias de amor y desamor de parejas, el foco gira en torno a los personajes femeninos, –las esposas atrapadas por el matrimonio, la pasión o el amor–, que desarrollan unas actitudes y opiniones sorprendentes sobre las relaciones con su pareja, amantes u hombres en general, lo cual coincide con el espíritu de los ojos grandes. Además, también recupera la estructura narrativa de aquel libro, que existe una cadena de

narradores y múltiples niveles. Por lo tanto, no entramos en profundidad para evitar posibles repeticiones.

Desde luego, es innegable que la narrativa de Mastretta cuenta con ciertos defectos, tales como los temas y personajes similares, los modos repetidos, los argumentos sencillos que algunas veces resultan un poco sosos, de acuerdo con lo señalado por algunos críticos (Lavery, 2005: 195). Pero, de todos modos, en su narrativa se pueden encontrar muchos rasgos que vale la pena analizar en profundidad, por ejemplo, los personajes femeninos bajo cierto contexto histórico en que se pueden observar unas voces modernas y progresistas, las imagerías repetidas que vinculan las distintas obras y establecen diálogos entre sí, etc.

7 *Arráncame la vida*: una canción de la vida

Entre las obras narrativas de Mastretta, *Arráncame la vida* se sitúa en un lugar bastante importante no solo porque es la primera novela de la escritora que marca el inicio de su trayectoria como novelista, sino también debido a la amplia y buena recepción por parte del público y del sector crítico. Con este libro, la autora obtuvo el *Premio Mazatlán* del año 1986. Por un lado, se considera simplemente una novela de fácil acceso para un público muy amplio, porque principalmente habla de una historia amorosa con un estilo relajado y un lenguaje cotidiano. Por otro lado, debido a los elementos históricos y sociales tales como el contexto revolucionario, los temas políticos y las figuras femeninas progresistas, el libro ha sido estudiado y analizado en muchos trabajos críticos.

En este capítulo se va a hacer un análisis en profundidad sobre esta novela desde el punto de vista de los elementos narrativos, para averiguar las relaciones dialógicas escondidas entre las líneas. Ante todo, se va a hacer un recorrido por el argumento (la trama principal y la estructura novelística) y algunos contextos clave (en torno a la novela revolucionaria y literatura testimonial) del libro, con el fin de obtener una buena comprensión del contenido y la intención de la autora. Además, antes de entrar a analizar los tipos dialógicos, también hace falta aclarar las relaciones entre los personajes, que son sujetos de los diálogos explícitos, ya que estos, de hecho, se producen en los intercambios y conflictos entre distintos personajes. Luego, se va a analizar la voz narrativa de este libro, partiéndose de la identificación del narrador, la persona y la perspectiva narrativa.

Posteriormente, se van a investigar los distintos tipos de diálogos encontrados en esta novela, basándose en el análisis de los elementos narrativos. El primer tipo, los diálogos explícitos, sirve para retratar a los personajes y promover el desarrollo de la historia. En este apartado también se va a hablar del monólogo interior del narrador, que se puede considerar como otro tipo de diálogo. El segundo tipo, el monólogo implícito, o sea, el diálogo entre el narrador y el protagonista, se destaca porque en este libro los dos en realidad son la misma persona, pero se encuentra un desdoblamiento en su voz. Así que este monólogo sirve como un diálogo que habla con el pasado. El tercer tipo es el diálogo implícito, es decir, los diálogos o relaciones dialógicas entre partes como el narrador, el autor y el lector. Por lo tanto, en este apartado se van a estudiar las

posturas de cada parte para entender bien sus voces y cómo realizar la comunicación. Además, en esta novela se observa cierto eco de la obra de Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, así que en la última parte se va a hacer una breve comparación de los temas que podemos considerar paralelos entre las dos novelas para averiguar el posible diálogo intertextual entre ambos textos.

7.1 Argumento y contextos

7.1.1 Trama principal

Arráncame la vida, publicada en 1985, trata de una historia de amor, ambición, poder y venganza a través del relato de la vida de un cacique regional y de su esposa en los años 1930 y 1940 en el México posrevolucionario. En esta novela se encuentra una magnífica concreción de lo que una voz femenina puede significar. Se narra en la voz del personaje principal, Catalina Guzmán, una poblana joven e inocente, quien, sin imaginarlo al principio, se convierte en cómplice y víctima de Andrés Ascencio, su esposo, un militar mexicano que consigue llegar al poder y la riqueza aprovechándose de la Revolución. A lo largo de la historia de veintiséis capítulos, la protagonista nos cuenta las diferentes etapas de su vida, en orden cronológico, desde el encuentro con el hombre de su vida, el inicio de un matrimonio lleno de amor y desamor, el adulterio de ambos esposos, el sacrificio de la libertad, hasta la venganza y la obtención final de libertad, tanto del cuerpo como de la mente.

Conocemos a Catalina desde el principio de la novela: una chica que entonces tiene menos de quince años, vive con su familia en Puebla y disfruta de una infancia y adolescencia tranquila e inocente. Todo cambia cuando un hombre, el general Andrés Ascencio, aparece y entra en su vida. Convencida por el poder y carisma del general, Catalina se casa con él el mismo año de conocerlo. No le importa el hecho de que el hombre es casi veinte años mayor que ella. En un principio, la protagonista cree en su marido y en todo lo que él le dice, a pesar de que poco después de casarse, empiezan a correr rumores en el pueblo sobre el general, que es un mujeriego y asesino. El matrimonio apresurado pierde su frescura muy pronto y resulta desencantado cuando en la vida diaria Catalina empieza a conocer poco a poco la verdadera personalidad de

su marido. Sin embargo, ahora es demasiado tarde para arrepentirse. No tiene otro remedio que aceptar la realidad y seguir la vida matrimonial. Las decepciones aumentan cada día más, sobre todo cuando Andrés lleva a su casa los hijos que ya había procreado con otras mujeres, y pide que Catalina, ya embarazada, se haga cargo de ellos.

Andrés, como general y gobernador, está acostumbrado a tomar el control de todo, también quiere controlar a su mujer, pero nuestra protagonista no es una persona que se rinde fácilmente. Con el desarrollo del argumento y el transcurso del tiempo, se observa la evolución de la personalidad de Catalina. Ya no es la niña de quince años que conoce el lector al principio: una poblana joven e inocente, impresionada por la fuerza y sagacidad del hombre, soñando con el amor verdadero y el matrimonio. Pasa a convertirse en una mujer hecha y derecha, inteligente y sensible. Con una decepción cada día mayor, aprende a enfrentarse directamente con la realidad e intenta controlar su propia vida.

Mientras tanto, con el transcurrir del tiempo y el aumento de las experiencias personales, la protagonista se acostumbra poco a poco a la vida como esposa de un gobernador, y se involucra cada vez más en las actividades políticas y sociales de su marido. Pero algo empieza a cambiar, no solo el amor que le tiene a su marido, sino también su actitud hacia la vida: se aleja de los problemas que le cuentan y se muestra indiferente frente a los asuntos que rodean a Andrés.

Durante muchos años, Catalina vive bajo la sombra del marido y se siente como ave enjaulada, hasta que se encuentra con Carlos Vives, un director de música. Por supuesto, a lo largo de la novela, la protagonista tiene relaciones con varios hombres – parece una manera de resistirse a la autoridad de su marido–, pero el romance con Carlos es el que tiene mayor importancia. Con este hombre, ella vuelve a considerar el sentido y el valor de la vida, lo cual le otorga el coraje para luchar contra los problemas que le trae un destino desconocido. Sin embargo, el momento romántico y relajado no dura mucho tiempo. La muerte sospechosa de Carlos hace que el matrimonio se distancie más, porque más tarde se revela que es Andrés quien ordena el asesinato. Ante el público Catalina muestra cariño y felicidad como si el matrimonio todavía viviera en armonía, pero en realidad sufre y se siente triste.

En ese momento Andrés sufre el deterioro en la política, ha sido apartado de su colega Rodolfo, a quien ha ayudado mucho a llegar a la presidencia. Catalina, a su vez, decide permanecer al lado de su marido, quien, aunque sigue siendo autoridad en cierto sentido, pierde su brillantez. Al regresar a Puebla desde la capital, el general se va

poniendo viejo. Se enferma y muere poco después. Al terminar el funeral, Catalina se siente feliz y divertida con el futuro ya que por fin consigue su liberación: «Cuántas cosas ya no tendría que hacer. Estaba sola, nadie me mandaba» (Mastretta, 1987: 305). Desde entonces, se libera del control y los designios del general. Ya no tiene que vivir como ave enjaulada bajo el control de alguien. Por primera vez en su vida, puede ser realmente la dueña de su propio destino. La novela termina aquí, pero lo que es cierto es que la historia de Catalina aún continúa, abriendo la puerta a una vida nueva.

7.1.2 En torno a la novela revolucionaria y la literatura testimonial

Una vez examinada la trama principal de la novela, es necesario conocer el contexto creativo de la escritura, ya que este ayuda a comprender mejor el contenido y mensaje que la autora intenta transmitir. En esta novela, específicamente, se presenta mucho más que una historia tradicional de un matrimonio desigual:

two simultaneous and tightly interconnected stories: the official, androcentric history, as backdrop, of Andrés Ascencio and his wife, Catalina, in their upward mobilisation made possible by the Mexican Revolution, from peasantry to political elite; and the other story, that one interjected from Catalina's point of view. The superimposed story is that of the wife of a military authoritarian leader who is at odds with her privileged position knowing that it is afforded by means of marriage with an assassin. It is the story silenced by the official story (Braun, 1994: 132-133).

Desde el punto de vista de la trama, esta novela toca el tema de la Revolución, siendo una de las características más destacadas que atraen al lector. Sin embargo, como hemos dicho en el último capítulo, las novelas de Mastretta por un lado siguen la línea de los escritores tradicionales, y, por otro lado, cuentan con la originalidad de una perspectiva femenina. Es decir, en la narración se pueden encontrar las huellas de las novelas tradicionales, pero al mismo tiempo, son evidentes las diferencias con la novela de la Revolución. Por lo mismo, Braulio Peralta en una charla con Mastretta comenta así:

Faltaba, dentro de la novela de la revolución, tocar los años 40 a partir de una relación amorosa de los poderosos, de quienes nos gobiernan, de quienes el pueblo imita en todos sus defectos y aciertos. Una novela de ese corte, en la que el amor y el sexo son el centro de todo, según parece, aunque hay más, mucho más que eso. Olvidado el tema

de la revolución y la posrevolución por la “moda” de la novela urbana, el libro de la Mastretta resulta novedoso y refrescante en el panorama literario (Peralta, 1985: 25).

Fundamentalmente, el enfoque central de la narración en *Arráncame la vida* no es la Revolución sino la trayectoria humana de los mexicanos, en concreto, el crecimiento personal de una mujer de cierto estado social y sus alrededores que viven en el México posrevolucionario. En otras palabras, esta novela, partiendo del modelo de la novela tradicional de la Revolución, se enfoca en el desarrollo de los personajes y sobre todo de los personajes femeninos, presentando al lector una historia autobiográfica ficcional de la protagonista Catalina. Al hablar de la iniciación de esta obra, Mastretta afirma que «sólo quería poner a vivir a esa mujer en un mundo que fuera creíble. Y el mundo de esa mujer en los cuarenta era así, el mundo de la postrevolución de una revolución no lograda, traicionada, cuyos privilegios esa mujer goza y padece» (Teichmann, 1987: 512).

De hecho, la autora realiza una buena fusión de los hechos históricos, el pensamiento feminista, el discurso político y la creación ficticia, con la cual el lector puede observar la historia y la vida sociopolítica de los mexicanos comunes y corrientes desde una perspectiva nueva, una que se diferencia de la oficial. En la novela, la escritora nos ofrece una reflexión sobre la Revolución y los líderes políticos a través de los ojos de una mujer casada con uno de estos líderes, y al mismo tiempo, muestra su preocupación de la actual política mexicana, ya que los problemas que enfrentan los mexicanos en el presente tienen mucho que ver con la historia pasada, como se ha mencionado en el capítulo anterior; en la época posrevolucionaria, estaba formándose lo que ahora es México, así que en este país se puede observar la influencia histórica durante décadas.

Mientras tanto, este libro, *Arráncame la vida*, tiene ciertos nexos con la literatura testimonial. Aunque es una novela confesional en que narra la protagonista Catalina, el centro de toda la historia, de hecho, gira alrededor de su marido, el general Andrés. La novela abarca un periodo que va aproximadamente de 1927 a 1943. Desde los sucesos de estos años, Mastretta conceptualiza una historia que se focaliza en la política local de Puebla y sobre todo los acontecimientos y anécdotas populares relacionados con la gobernación. La autora afirma que ella en un principio quiere contar la historia de Maximino Ávila Camacho, uno de los caciques que gobernaban los estados en el México posrevolucionario:

En *Arráncame la vida* yo quería hablar de los hombres que claramente pesaron en la construcción de Puebla de los Ángeles. Quería contar la vida cotidiana de los ricos, de los poderosos; de varios hombres de los que en los 40 se hablaba como grandes hombres: Guillermo Jenkins, Espinosa Iglesias, Maximino Ávila Camacho: los tipos más criticados, odiados y temidos pero, al fin y al cabo, el patrón del éxito a seguir (Peralta, 1985: 25).

Según datos históricos, Maximino era un revolucionario que llegó a ser el gobernador del Estado de Puebla entre los años de 1937 y 1941 y el secretario de Comunicación y Obras Públicas en el sexenio encabezado por su hermano el General Manuel Ávila Camacho, presidente mexicano durante los años de 1940 y 1946 (Martínez Alarcón, 2015). Siendo residente local, Mastretta escuchó muchos sucesos y anécdotas sobre este hombre desde pequeña y tuvo acceso fácil a materiales históricos sobre la historia de la localidad:

When I tried to learn about the history of the man who would be identified with General Ascencio, those who knew most about his life and peculiarities spoke least about him. So I resorted to my recollections. As a little girl, hiding behind an armchair or under a table, I heard the horror stories they told about him. By that time he had been dead for more than 10 years, but he was still a vivid and frightening topic of conversation. My relatives, trembling, spoke about things that I'll never be sure were true. I reconstructed what I remembered, but I made up much more than I knew (Beer, 1994: 15).

Mastretta lo trató como modelo real de Andrés. Recopiló los materiales históricos y reconstruyó la figura, pero no en una forma biográfica, debido a la falta de conocimiento de la vida de ese hombre. Por lo tanto, no podía contarle como historia, sino como novela. Para reproducir los sucesos históricos asociados con ese hombre y su gobernación, la escritora creó el personaje de Catalina¹, alguien que como testigo puede contar la historia cotidiana desde muy cerca, ya que nadie, aparte del general mismo, conoce su historia mejor que la persona más cercana a su intimidad, en este caso, su mujer. Desde la voz de la esposa, se pueden conocer algunas partes de la historia y no saber otras, es decir, la esposa puede «saber con gran precisión algunas cosas y desconocer otras, de algunas cosas está muy cerca y de otras muy lejos» (Hind,

¹ Hay críticos que cuestionan que la figura de Catalina esté inspirada parcialmente en la esposa de Maximino, Margarita Richardi. No obstante, Mastretta afirma que esta no tiene nada que ver con su protagonista, que es simplemente un representante ficticio de ciertas mujeres de los años treinta: «Yo, mientras escribí la novela, aprendí mucho de historia de esa época. La mujer de la que partí fue la esposa de Maximino Ávila Camacho. Pero todo lo que cuento es ficción. La historia se me fue haciendo cada vez más sofisticada, cada vez más con los ojos de la protagonista: una mujer inteligente, sin más» (Peralta, 1985: 25).

2003: 93). La autora describe la imagen de Andrés a través de la voz de Catalina, y el lector conoce a este personaje por vía de los ojos de la esposa. Catalina sirve como un testigo interior que, con una mirada femenina desde la intimidad, puede observar y reproducir la realidad, así como opinar sobre ella y juzgarla de modo implacable y exhaustivo. A través de las descripciones sobre la conducta política y sus relaciones personales cotidianas, la figura del general se va configurando cada vez más clara y tridimensional.

Pero obviamente esta novela, en sentido estricto, no se adecúa al género de literatura testimonial, que, generalmente, debilita la centralidad del autor. Dentro de dicho ámbito se encuentra la obra de Poniatowska *Hasta no verte Jesús mío*. Esta está basada en una entrevista entre la autora con una lavandera quien narra sus recuerdos sobre la Revolución y sus consecuencias. Poniatowska en la escritura omite las preguntas realizadas en la entrevista, convirtiendo la narración en un monólogo simulado, en que Jesusa se ubica en la posición de autor-narrador². Sin embargo, en la obra de Mastretta no se pueden encontrar de modo directo las huellas de entrevista. Así que no se sabe si el narrador es confiable o no. Es decir, carece del mismo sentido de veracidad que proporciona el testimonio. Además, en esta novela tampoco se encuentran las características representativas del género testimonial, de acuerdo con lo resumido en la parte teórica, tales como la presencia de hechos socio-históricos de los personajes (la protagonista es una figura ficticia no real), la identificación biográfica (la narración no emplea un estilo testimonial sino autobiográfico), entre otras.

Por supuesto, en *Arráncame la vida* hay inconsistencias que señalan la naturaleza correspondiente al discurso testimonial. En el proceso de recopilar datos y materiales sobre el general, la escritora hizo entrevistas con residentes poblanos, entre los cuales algunos afirmaron que dicho hombre era un asesino, mientras en los periódicos siempre destacaron sus méritos y cualidades. De ahí se observa una distinción entre la conciencia del pueblo común y corriente y el registro oficial. Lo que hace la autora no es contar la historia oficial ni verificar la veracidad de los materiales testimoniales, sino reproducir la verdad combinando ambos aspectos.

² Con respecto a esta faceta, se puede recurrir a los estudios de Lucille Kerr (1991) y de Beth E. Jörgensen (1991) en que examinan la autoría y las afirmaciones de verdad del testimonio de Poniatowska, mientras cuestionan las manipulaciones editoriales que problematizan la autoridad del papel que juega el autor (la autora).

Más aún, aparte de las figuras históricas, en la novela también pueden encontrarse referencias a otros materiales reales tales como partidos políticos, ubicaciones geográficas específicas (distritos, calles, tiendas) y marcos de tiempo precisos. Los lectores familiarizados con la historia mexicana moderna podrían reconocer los sucesos, luchas de poder y anécdotas asociadas con Maximino, así como el sexenio de Lázaro Cárdenas y los primeros años de la gobernación de Manuel Ávila Camacho. No obstante, en vez de reproducir estos materiales en su original, Mastretta los transforma todo en la historia ficticia del ambicioso Andrés, gobernador de Puebla, y su matrimonio con Catalina, nuestra protagonista. Según la afirmación de la propia autora, «Nombres de poderosos que no aparecen en mi novela: que son otros nombres; que forman parte de la ficción del novelista; que ya no sabemos si es verdad o mentira lo que en *Arráncame la vida* les cuento» (Peralta, 1985: 25). Al igual que en otras novelas de la Revolución, se mezcla el componente literario con la narración testimonial. En una entrevista, cuando se le preguntó si la obra es una novela histórica o puramente una ficción literaria, Mastretta señaló de manera ambigua que el trabajo es una combinación de la realidad histórica y la creación ficticia, e incluso ella misma no sabe «en qué punto la realidad se convierte en ficción» (Lavery, 2005: 79-80). Este desplazamiento, –de los registros históricos oficiales a las figuras de los políticos y sus esposas inventadas, así como la sociedad que tienen en su mano–, le da a la escritora bastante libertad para explorar la dinámica de las relaciones de poderes tanto públicos como privados de aquella época. Como explica ella misma en una entrevista, esta novela

Es un testimonio trastocado y supongo que por eso convertido en literatura pero sí tiene que ver –y no sé cuánto de historia es cierta –. Lo que hay de cierto en este texto es que el mundo en el que ese hombre imperaba tenía miedo. A lo mejor los hechos específicos no pero que la gente tenía miedo, que la gente vivía sojuzgada, que este hombre era arbitrario, eso es lo que es verdad. Los modos en que yo digo que era arbitrario, no sé si son verdad porque me los contaron. Es cierto que algunos los recogí de las voces de otros pero no sé si eso sea verdad o no. Lo que sí sé, es que así lo vivieron (Lavery, 2001a: 324).

En otras palabras, aunque *Arráncame la vida* no se puede encuadrar en el género de la literatura testimonial o de la novela testimonio, como Mastretta logra mezclar los materiales históricos y la creación ficticia de una manera flexible y razonable, la novela en cierto sentido se puede ver como un testimonio personal de la autora sobre su pueblo natal e incluso todo el México posrevolucionario.

7.1.3 El bolero: una canción de la vida

Literalmente dicho, este libro está compuesto por veintiséis capítulos. La historia se desarrolla en orden cronológico, aunque en realidad los sucesos son contados de forma retrospectiva. Se retrata en primera persona con un tono paródico, algunas veces rebelde, irónico y crítico. La narración no pone mucho énfasis en la retórica, así que el lenguaje parece cotidiano y popular. El mundo novelístico se basa en la historia y la cultura popular mexicana de los años treinta y cuarenta y las trata con ironía y humor. En consecuencia, al lector le da la sensación de que los sucesos cotidianos parecen al igual que lo que ocurre a su alrededor.

En cuanto al crecimiento personal de la protagonista, se puede dividir la novela en dos partes, representando respectivamente dos partes de su vida. Los primeros trece capítulos abordan la educación sentimental y política que le llega por parte de Andrés: «Oía sus instrucciones como las de un dios. Siempre me sorprendía con algo y le daban risa mis ignorancias» (Mastretta, 1987: 24-25). Hasta el capítulo VI, se dispone a aceptar su papel como cómplice oficial de su marido y empieza a aprender sobre los negocios del general: «De todos modos yo juego en tu equipo y ya lo sabes» (Mastretta, 1987: 115). En la segunda mitad de la novela, Cati, ya con una buena comprensión de lo sentimental y de lo político, necesita aplicar lo que aprende para buscar un equilibrio en el triángulo entre ella misma, Andrés y su amante Carlos. Pero el secuestro y asesinato de este último bajo las órdenes del general revela la extensión del poder de Andrés que ella todavía no comprende.

En un nivel más profundo, podemos suponer que *Arráncame la vida* se estructura a partir de un núcleo marginal, que es un modelo típico de la industria cultural contemporánea: el bolero, un género musical muy popular en los países hispanoamericanos. En México, específicamente, siendo un género bastante importante en la historia musical del país, tenía una alta popularidad en la década de 1940 a 1970. De hecho, el título del libro es el título de un bolero de los años cuarenta, y el núcleo central de la historia también es un bolero: «un bolero con vocación de tango, más que un tango que se puede leer como un bolero» (Salvador, 1999: 1179).

El bolero dice así:

En estas noches de frío,
de duro cierzo invernal,
llegan hasta el cuarto mío

las quejas del arrabal.

Arráncame la vida
con el último beso de amor,
arráncala
toma mi corazón.

Arráncame la vida
y si acaso te hiere el dolor
ha de ser de no verme
porque al fin tus ojos
me los llevo yo.

La canción que tenía
te la voy a cantar
la llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La canción que tenía
te la voy a cantar,
la llevaba en el alma
y te la voy a dar.

La canción que tenía
te la voy a entregar
la llevaba en el alma,
la llevaba escondida
y te la voy a dar³.

Aunque la novela lleva el título de este bolero, no será hasta el capítulo XVI cuando aparece por primera vez dicha canción. Ocurre en una fiesta celebrada en la casa de Catalina y Andrés. Aparte de la pareja, están presentes otros dos personajes: Toña, una famosa cantante de boleros, y Carlos Vives, el hombre de quien está enamorada la protagonista. Se canta el bolero para avivar la atmósfera festival:

Vives se reía y Andrés se quedó dormido.
—*Arráncame la vida* —pedí mientras seguía bailando sola por toda la estancia.
—«Arráncala, toma mi corazón» —cantó Toña siguiendo al piano de Carlos.
—«Arráncame la vida, y si acaso te hiere el dolor» —me uní a ellos sentándome otra vez junto a Carlos. Tenía razón Andrés, yo arruinaba sus voces pero no estaba para pensarlo en ese momento.
—«Ha de ser de no verme porque al fin tus ojos me los llevo yo» —dije recargándome en el hombro de Carlos que cerró con tres acordes a los que Toña rebasó sosteniendo el «yo» del final.
— ¡Qué bárbara, Toña —dijo, mis respetos!

³ Según los estudios de Álvaro Salvador (1999: 1180), esta canción habitualmente viene firmada por María Teresa Lara, hermana de Agustín Lara. El fragmento citado se saca de *Lo que cuentan los boleros*, de Hernán Restrepo Duque (1992: 32).

— ¿Y ustedes qué? —preguntó ella. ¿Se quieren o se van a querer? (Mastretta, 1987: 191-192).

A pesar de que la escritora afirma que el título fue encontrado por casualidad (de acuerdo con lo mencionado en el apartado 6.2.2), el bolero, en realidad, también sirve como una representación simbólica de la relación amorosa. De acuerdo con lo analizado por Álvaro Salvador (1999: 1183), «este bolero, *Arráncame la vida*, actúa como andamiaje fundamental del relato». En otras palabras, la estructura de esta novela en cierto sentido parece un modo paralelo a esa canción. En un principio, el general aparece como un príncipe azul montado en su caballo blanco, al que Catalina presenta una actitud de entrega: «toma mi corazón», como dice la segunda estrofa del bolero. En compañía de este hombre hecho y derecho, la joven protagonista experimenta muchas cosas que nunca había hecho antes. Ella, en buena medida, considera al general como un maestro que la conecta con el mundo y le enseña lo desconocido. Pero resulta que no es un buen maestro. Poco después del encuentro de los dos, surgen la primera decepción y el primer desencuentro: «Eso no se enseña; se aprende» (Mastretta, 1987: 13), le dice el general. La protagonista se propone a aprender por sí misma. Eso sienta las bases del desarrollo argumental posterior.

Después del casamiento apresurado, Catalina empieza a conocer la verdadera personalidad de su marido, lo cual aumenta cada vez más las decepciones. A partir de ahí, el desarrollo de la narración va desgranando de modo paralelo a los versos de la tercera estrofa de la canción: la protagonista, atada por el matrimonio, ya está siendo arrancada por la vida sin darse cuenta. Con el paso del tiempo, Catalina experimenta un crecimiento personal, en cuyo proceso logra una segunda oportunidad: Carlos Vives. En la segunda mitad del bolero se repiten las estrofas, y desde aquí la canción se desdobra. De igual forma, el encuentro con Carlos marca un punto de inflexión en la vida de la protagonista. La trama amorosa alcanza a un nuevo destinatario aparte del general. La presencia de Carlos es paralela a la escena central, como las estrofas repetidas.

En el final de la novela, se exponen los sentimientos íntimos de Catalina, como la canción que llevaba escondida en el alma. En suma, toda la novela parece una canción de la memoria de la protagonista y de su intimidad, una canción de vida en que uno siente la existencia y busca su propio valor. Narrar la historia, al igual que cantar el bolero, sirve como una medida de expresarse a través de las letras.

7.2 Personajes que rodean a la narradora

7.2.1 El general Andrés Ascencio: el eje central

En relación con la creación de personajes, Ángeles Mastretta dice francamente que «Yo veo a los personajes y los oigo desde antes de escribirlos; sin embargo, mientras los escribo veo cómo se convierten en seres vivos, con los que soy capaz de dormir y a los que recurro mucho tiempo después cuando necesito consuelo y quiero reírme o me urge alguien con quien echarme a llorar» (Clarín, 2002). La comprensión clara de los personajes ayuda a analizar las relaciones entre ellos. Así que en este apartado se van a revisar un poco de los personajes en *Arráncame la vida*: desde sus personalidades, momentos clave de sus vidas, hasta las relaciones entre ellos.

Es bien sabido que el protagonista en una novela es el eje que empuja la narración y el desarrollo de la historia, mientras los personajes secundarios quedan a su lado para apoyar al principal, aportar aspectos carentes y generar relaciones y conflictos, haciendo que la historia sea completa. Como se ha mencionado antes, esta novela se centra en dos personajes principales: la protagonista, Catalina Guzmán, y su marido Andrés Ascencio. La trama gira alrededor de la vida cotidiana y las actividades políticas de la pareja.

Andrés, como el eje de la familia y de la vida de Catalina la mayoría del tiempo, llega a ser una figura viva gracias a la narración y el desarrollo de la historia. Resulta que es un tipo clásico de oportunista que sueña con poder y privilegios. En el ámbito político, se aprovecha de la Revolución para convertirse en un hombre duro y poderoso que llega a acceder a puestos oficiales altos. Como gobernador, tiene una imagen perfecta y positiva, que hace discursos con mucho compromiso en las campañas electorales mientras oculta los engaños y operaciones sucias. En el ámbito privado, o sea, en la familia, es un hombre inconscientemente machista, que quiere controlar todo, como lo hace en la política.

Su autoridad de control se muestra en muchos aspectos. Un caso evidente es que toma a Catalina como una posesión suya: «Yo te protejo a ti, no tú a mí. Tú pasas a ser de mi familia, pasas a ser mía» (Mastretta, 1987:19). La trata como a un ave enjaulada o un juguete guardado en su casa, «dando órdenes como si fuera yo su regimiento»

Mastretta, 1987: 23). Mientras tanto, siempre enfatiza su papel masculino: «Yo no tengo por qué disimular, yo soy un señor, tú eres una mujer» (Mastretta, 1987: 102).

Aunque, generalmente, el amor no tiene que ver con la diferencia de edad, en este caso, Catalina solo tenía quince años en el momento de casarse, una edad inocente sin saber mucho. Era Andrés el que hacía toda la asignación de responsabilidades y deberes. La decisión de celebrar la ceremonia civil del matrimonio, por ejemplo, se toma sin avisar con anticipación a la familia de su mujer e incluso a la propia Catalina:

Un día pasó en la mañana.

— ¿Están tus papás? —preguntó.

Sí estaban, era domingo. ¿Dónde podrían estar sino metidos en la casa como todos los domingos?

—Diles que vengo por ustedes para que nos vayamos a casar.

— ¿Quiénes? —pregunté.

—Yo y tú —dijo. Pero hay que llevar a los demás.

—Ni siquiera me has preguntado si me quiero casar contigo —dije. ¿Quién te crees?

— ¿Cómo que quién me creo? Pues me creo yo, Andrés Ascencio. No proteste y súbase al coche (Mastretta, 1987: 17).

En este fragmento se observa muy bien que Andrés actúa como un dictador en esta relación matrimonial, que controla y asigna todo sin tener en cuenta a los demás. Su autoridad no se reduce incluso frente a su suegro. Después de firmar el papel de matrimonio, el general pidió el desayuno para todos sin preguntarles lo que querían. Ante la reclamación de Catalina a través de su padre, dijo: «Y usted don Marcos, acuérdesese que ella ya no es su niña y que en esta mesa mando yo» (Mastretta, 1987: 21).

Por otro lado, siendo hombre, Andrés es mujeriego, y engaña a varias mujeres. Como marido, es desleal, y miente a Catalina ocultando su matrimonio con su primera esposa y sus amantes. Como padre, es irresponsable, deja a sus hijos ilegítimos sin cuidarlos y quiere controlar la vida de estos para que él pueda beneficiarse. Por ejemplo, arregló el matrimonio de su hija Lilia para amarrar sus negocios a pesar de que esta ya tenía un novio diferente. Y para cortar por completo la idea de su hija, asesinó al pobre chico que insistía en buscarla.

Más aún, en la figura del general también se puede encontrar un desdoblamiento de personalidad. Un ejemplo destacado es el comportamiento de Andrés en los funerales de personas cuyos asesinos son demandas del general mismo: siempre elogia a los muertos ante el público, pero irónicamente, es él quien arregla el asesinato, como

el caso de Carlos Vives. En el funeral de este, Andrés hizo un discurso bastante hipócrita:

Compañeros trabajadores, amigos: Carlos Vives murió víctima de los que no quieren que nuestra sociedad camine por los fructíferos senderos de la paz y la concordia. No sabemos quiénes cortaron su vida, su hermosa vida [...] Quisiera hacer cuento de sus cualidades, de las empresas en las que sirvió a la patria, a todos los trabajos con los que enriqueció nuestra Revolución. No puedo, me lo impide la pena, etcétera (Mastretta, 1987: 238-239).

En el discurso mostró su “pena” por la pérdida de un “querido” amigo, un buen colega de la Revolución que contribuye mucho a la patria, utilizando palabras de alabanza tales como “hermosa vida”. Irónicamente, detrás de esta retórica vacía, oculta el hecho de que él es responsable de la muerte de Carlos, fingiendo que no sabe quién es el asesino. La palabra “etcétera” revela su actitud hipócrita adicionalmente, evidenciando que dar el discurso no es un acto sincero desde su corazón sino es una obligación de su trabajo.

Por supuesto, como un político veterano, Andrés se da cuenta de los cambios de su mujer. Ella, después de la muerte de Carlos, empieza a entender a su marido de un modo distinto. Deja de ser el juguete del general guardado en la casa. Ya no tiene tanto miedo de él como antes y comienza a comportarse con más libertad, tomando el control de su propia situación. Así que al final de la historia, durante las últimas semanas de su vida, Andrés reconoce la individualidad de su mujer, y que nunca la conoció en su totalidad: «¿Tú qué quieres? Nunca he podido saber qué quieres tú. Tampoco dediqué mucho tiempo a pensar en eso, pero no me creas tan pendejo, sé que te caben muchas mujeres en el cuerpo y que yo sólo conocí a unas cuantas» (Mastretta, 1987: 288). Sin embargo, a pesar de esa conciencia, el general no deja de mostrar su autoridad de control. Insiste en tomar el control de la palabra hasta el último momento antes de morir:

— ¿Quieres más té? —dije sirviéndoselo.

Se incorporó para tomarlo y volvió a preguntarme:

— ¿Qué quieres tú Catalina? ¿Vas a coquetear con Cienfuegos? ¿Quién es Efraín Huerta?, ¿y cómo sabe que de un seno tuyo al otro solloza un poco de ternura?

— ¿Dónde encontraste sus poemas? —pregunté.

—En mi casa no valen los cerrojos.

— ¿Qué vale?

—Era amigo de Vives, ¿verdad? Te conoce mal, tú ya no tienes sollozos ni en los senos ni en ninguna parte, ni fingirlos podrías, ¿y ternura Catalina? ¡Qué tipo tan ingenuo! No en balde está en el Partido Comunista.

[...]

Un rato después se murió (Mastretta, 1987: 293-294).

No obstante, dejando al lado los aspectos mencionados arriba, hay que reconocer que Andrés, de hecho, es un hombre carismático. De lo contrario, la joven Catalina no hubiera sido atraída instantáneamente por su físico varonil en un principio: «Me gustó. Tenía las manos grandes y unos labios que apretados daban miedo y, riéndose, confianza. Como si tuviera dos bocas. [...] No era lo que se dice un hombre guapo. Tenía los ojos demasiado chicos y la nariz demasiado grande, pero yo nunca había visto unos ojos tan vivos y no conocía a nadie con su expresión de certidumbre» (Mastretta, 1987: 9). Desde el comienzo de la novela, le da a la chica una impresión un poco ambigua, ya que a veces actúa como un hombre bien y hecho con sentido de humor mientras a veces se presenta como un tipo siniestro y vulgar, «como si tuviera dos bocas».

En realidad, la figura de Andrés es bastante adorable para la autora, —no se refiere a las personalidades, sino al punto de vista de la creación literaria—, porque las características desdobladas a lo largo de la historia se suman a la ambigüedad de esta novela y al juego ingenioso de Mastretta, quien apenas retrata a sus personajes en un marco fijo:

Es que si me descuido Andrés Ascensio me cae bien. Es un pillito espeluznante, pero hay cosas de Andrés Ascensio que a mí me caen en gracia y por eso están contadas como cosas con gracia. De repente, Andrés Ascensio es simpático porque yo no quise crear un personaje totalmente maniqueo y crear un hombre malo, malo, malo. Lo que sí sé, es que ese sujeto existió o que existió un sujeto que, a pesar de ser así de arbitrario y de devastador con otros, la gente lo quería y a la gente le gustaba. A una gente le gustaba y le divertía estar con él. O sea, no solamente era odioso sino era como cualquier cacique y como cualquier dictador. Un tipo con matices. Entonces, igual pasa con Catalina (Lavery, 2001a: 332).

En suma, Andrés es una figura ambigua y complicada. Les da a los demás una sensación de miedo y de admiración al mismo tiempo. Hay muchos aspectos que vale la pena investigar (tales como su relación con Maximino, o las similitudes y diferencias con Artemio Cruz porque las trayectorias de los dos se asemejan), aunque aquí en este apartado no se va a profundizar en ellos.

7.2.2 Personajes secundarios

Los personajes de una novela, siendo el alma de la trama, tejen los detalles de la historia. No basta solamente con un protagonista egocéntrico. Es importante la interacción y comunicación de diferentes figuras en las escenas novelísticas. Existen personajes secundarios que resultan inolvidables y brillan con luz propia debido a sus características peculiares o comportamientos impresionantes. En *Arráncame la vida*, aparte de la pareja protagonista, aparece una serie de personajes secundarios. Algunos acompañan a los protagonistas a lo largo de la historia, tales como los miembros familiares, mientras tanto, algunos solo aparecen en ciertos momentos o sucesos importantes, por ejemplo, los amigos o colegas políticos. Aunque no son el eje de toda la historia, su participación tiene más o menos la misma importancia que no se puede ignorar. Sin ellos, la narración resultará pálida y floja ya que son los personajes secundarios los que ayudan a perfilar las características del protagonista y aportar el toque especial a la novela.

En concreto, en la familia de Catalina, hay muy poca descripción de sus hermanos Daniel, Marcos, Teresa y Pía, quienes en un principio odian a Andrés, pero con el tiempo le toman cariño, respeto y miedo. Excepto Bárbara, la hermana que se convierte en su secretaria particular durante mucho tiempo, y Don Marcos, el padre de Catalina, un hombre cariñoso, sensible y honrado que da mucha influencia a su hija. La actitud del padre hacia Andrés y el matrimonio queda un poco ambigua: acepta el matrimonio porque le da miedo; no está de acuerdo con las amenazas de Andrés, pero tampoco hace nada en contra del general.

En la casa de Catalina y Andrés, lugar principal de la vida privada, son más los miembros familiares: los dos hijos del matrimonio, Verania y Sergio, y su nana Lucina, quien pierde a su propio bebé por lo que lleva todo su amor a los hijos de la casa; Virginia y Octavio, hijos de Andrés con su primera esposa Eulalia, quienes van a vivir con su padre y la recién casada Catalina cuando su madre muere; Marta y Marcela, otras dos hijas del general; Lilia y Adriana, hijas gemelas de Andrés con una monja; y Doña Herminia, la madre del general. Con esta compleja composición familiar en la casa, las relaciones entre los miembros son inevitablemente complicadas. Algunos conviven con armonía, tales como Marcela y Lilia, que aceptan a Catalina como su madre y se llevan bien con los demás hermanos; otros muestran indiferencia y tienen dificultades para

convivir con los demás, por ejemplo, Verania, la primera hija de Catalina y Andrés, que ha sido criada por Lucina por lo que ve a sus padres como extraños, y Marta, al contrario que su hermana Marcela, nunca quiere a su madrastra Catalina, se casó y se alejó de la familia y no la ven hasta el funeral de su padre; algunos incluso intentan vivir un amor imposible, como el caso de Octavio y su media hermana Marcela. Dicha complicación conduce inevitablemente a todo tipo de comunicaciones y conflictos entre personajes, lo cual hace que las personalidades de cada figura sean más variadas y el contenido de la novela sea más rico.

Otro grupo de personajes secundarios son los amigos y colegas de la pareja protagonista. Entre las amigas de Catalina destacan Bibi, Pepa y Mónica, cuyas personalidades no parecen similares, así que conducen a distintas trayectorias de vida. A través de ellas (incluyendo a otros personajes femeninos, por supuesto), la autora intenta describir distintos tipos de mujeres de aquel entonces. Con respecto a eso, se va a profundizar más en la parte posterior sobre los distintos papeles femeninos.

Los amigos y alrededores de Andrés mayoritariamente son de la misma clase o mismo tipo: políticos, abogados o comerciantes igualmente corruptos y ladrones, excepto Carlos Vives, amigo del general desde niño pero que no está de acuerdo con su forma de abuso de poder. Se convierte en amante de Catalina, pero finalmente es asesinado por Andrés.

Otros dos personajes, Pablo, compañero de Catalina en la escuela y luego amante de esta en los últimos tres meses de embarazo, y Fernando, secretario particular del presidente, de quien Catalina se enamora en un principio sin saber que es homosexual, aparecen en ciertos momentos en la historia. Distintos de Carlos, ellos solo actúan como transeúntes en el camino de la protagonista, que sirven como embellecimiento de la vida.

Aparte de los mencionados arriba, hay muchos otros personajes en esta novela. Pero como tienen menos vinculaciones con los protagonistas, o, mejor dicho, tienen menos importancia en empujar el desarrollo de la historia, no ocupan muchas descripciones en la narración.

Don Marcos y Carlos Vives

A lo largo de la novela, Andrés Ascencio ocupa el eje de la vida de Catalina, mientras otros dos hombres, su padre Don Marcos y el amante Carlos Vives, también juegan papeles importantes respectivamente en distintas etapas de su vida.

Las descripciones sobre el padre de la protagonista no son abundantes, pero se puede observar la influencia de este hombre en todas partes. De acuerdo con el estudio de Lavery (2005: 52), la relación entre padre e hija proporciona un ejemplo solitario de amor en un libro que relativamente carece de dicha emoción humana. Para Catalina, la existencia de su padre es mucho más fuerte que la de su madre. Eso se refleja con claridad en la narración. El padre es llamado cariñosamente como “papá”, mientras a la madre solo le refiere como “mi madre”, un nombre que da la sensación de frialdad y alejamiento. En la conciencia de Catalina, la figura del padre parece una existencia cómoda y segura donde puede encontrar consuelo, mientras la madre, en cierto sentido, le recuerda a la protagonista –que a veces es bastante progresista– las reglas y estereotipos de las mujeres tradicionales. Con su padre Catalina puede hablar de todo, desde temas cotidianos hasta sociales. En una ocasión, los dos se pusieron a jugar, haciendo chistes sobre el habitual pesimismo del padre mientras lamentaban la infeliz vida matrimonial de la hija, hasta que entró la madre «con cara de ya es muy noche para que andes fuera de tu casa», porque «Ella nunca estaba fuera de su casa después de las cinco de la tarde, menos sin su marido», y el comportamiento de su hija «le resultaba un escándalo» (Mastretta, 1987: 141).

El padre tiene una imagen profunda en la cabeza de Catalina, así que cuando se casa con un hombre que lleva casi veinte años mayor que ella, encuentra algún aspecto que recuerda a su padre. En los primeros años de su matrimonio, Andrés juega con Catalina tal como lo hizo su padre. La llama “muchacha” o “mija”, –el típico apelativo mexicano que se usa generalmente entre una persona de cierta edad para dirigirse a una mujer más joven–, tratándola como una niña mientras él se comportaba como un papá divertido.

De hecho, Don Marcos, o sea, la ideal figura paterna en la novela, está asociado con las experiencias de la propia autora. Como se señala más arriba, Mastretta tiene buenas relaciones y profundos sentimientos con su padre, y eso se refleja en su mundo ficticio. En una entrevista, la escritora afirma que su padre le afecta mucho en su escritura, sobre todo en la creación de figuras ideales: «En mi mundo mítico tiene mi

papá más importancia que mi mamá pero porque a mi mamá he tenido que mitificarla menos porque es más real. Ha estado más tiempo conmigo desde chica no nada más después de los diecinueve años sino, en general, desde siempre. Era más real y yo creo que uno inventa más lo que necesita más» (Lavery, 2001a: 316).

Con tan importante influencia en su vida, la muerte del padre inevitablemente le ha producido un gran golpe a Mastretta. Lo mismo le ocurre a su protagonista. La muerte de su padre causa un dolor y tristeza auténtica que conducen a un comportamiento poco habitual y menos apropiado: llorar en público. Como confiesa la protagonista, «Yo no me acuerdo qué hice aparte de llorar en público como nunca debió hacerlo la esposa del gobernador» (Mastretta, 1987: 141). Siendo la esposa del general, Catalina se ha enfrentado a muchos casos de violencia y muerte y está acostumbrada a comportarse con calma y discreción. Pero la pérdida de su querido papá produce un enorme hueco en su corazón, el cual ha sido llenado posteriormente por Carlos.

Carlos Vives, el director de orquesta, ocupa más espacio de la narración entre los amigos y amantes de la protagonista. Aparece por primera vez en el capítulo XIII. Por un lado, este hombre llena la ausencia del amor perdido en los sentimientos de Catalina después de la muerte de Don Marcos en el capítulo XI. En aquel entonces ella sufre una gran pérdida emocional, así que surge una necesidad urgente de que alguien la acompañe. Pero su marido no hizo esto. La primera impresión que ella tiene sobre Carlos es de alguien encantador, mientras su música le parece triste y extraña, que le da la sensación de llorar «sin saber por qué». En silencio nació un sentimiento de amor: «yo acababa de subir los escalones de Bellas Artes y me había enamorado de otro» (Mastretta, 1987: 159, 163).

De hecho, los primeros momentos con Carlos le despiertan a Catalina en su mente las emociones y recuerdos de su padre, sobre todo cuando el director de orquesta interpreta la música que el padre solía silbar justo antes de su muerte:

Cómo no estaba mi papá para contarle, cómo no estaba para lamentar con él las equivocaciones de la vida, para ir a preguntarle qué hacer con el deseo fuera de sitio que me estaba creciendo.

Toda la orquesta era mi papá silbando en las mañanas, y yo como siempre que él estaba sin estar, que algo me traía la certidumbre de que sus palabras y su abrazo se habían muerto y no serían jamás otra cosa que un recuerdo, nada mejor que la terquedad de mi nostalgia, me puse a llorar hipeando y moqueando hasta hacer casi tanto ruido como la orquesta (Mastretta, 1987: 178).

Se disparan en Catalina los recuerdos y la vulnerabilidad e inseguridad que le caen encima desde que murió su padre. De nuevo llora en público, pero esta vez, las lágrimas terminan en risas porque la espléndida sonrisa de Carlos le recuerda las risas de su padre: «vi la risa de Carlos que levantaba la cabeza tras su última caravana. Así se reía mi papá algunas veces. Dejé de llorar» (Mastretta, 1987: 179). En este sentido, la aparición de Carlos Vives reproduce y revive la relación de padre e hija en que la protagonista puede sentirse relajada.

Por otro lado, este hombre le trae a Catalina un amor distinto del sentimiento de Andrés. Los dos hombres son opuestos en muchos sentidos, no solo en sus caminos profesionales. A Andrés le gusta ver los toros, lo cual representa una característica de barbaridad. Mientras, Carlos, aunque es hijo de un militar, elige la música en vez de la política como carrera, y representa el humanismo de que carece el general. Los contrastes notables indican que «Carlos representa todo lo que Andrés no es», y como canta el bolero, «la muerte de una antigua relación significa el nacimiento de un nuevo amor» (Harris, 2014: 105, 110). Más aún, el refinamiento y la sensibilidad del director hacen que su amor satisfaga el deseo de Catalina: ser amada. En esta relación, la protagonista logra encontrar su camino paso a paso, es decir, cumple con su búsqueda de auto-empoderamiento y autorrealización. Mientras tanto, la muerte de Carlos sirve como otro punto de inflexión de la novela, que cambia la actitud de Catalina, no solo hacia su marido, sino también hacia la vida, conduciéndola al camino de ser una mujer más independiente. De acuerdo con lo señalado en el apartado anterior, desde este momento la relación matrimonial de la protagonista empieza a cambiar ya que ella intenta entender a su marido de nuevo, y comienza a tomar el control de su propia vida con más autonomía e independencia.

De todas maneras, los personajes secundarios, que están siempre al lado del protagonista para lo bueno y lo malo, muestran y desarrollan diferentes personalidades y características, con las que constituyen una variedad de formas de ser y enriquecen las historias. A continuación, en los siguientes apartados de este capítulo, se va a analizar con más detalles cómo los personajes participan en la narración, es decir, cómo se establece la interacción y comunicación entre los personajes y el narrador.

7.3 La subjetividad de la voz

7.3.1 Narrador-protagonista

Como se señala en la parte teórica, el narrador consiste en un factor central en la narración, que tiene una correlación y correspondencia recíproca con los demás elementos narrativos, y que puede influir en el empleo de la perspectiva y persona narrativa. En *Arráncame la vida* la identificación del narrador es muy obvia. En el primer párrafo del libro, se escribe «Andrés y yo nos casamos» (Mastretta, 1987: 9), donde aparece la primera persona gramatical, “yo”. Eso indica que la voz pertenece a un personaje, que narra los hechos y posiblemente cuenta su propia historia en el libro. Con el desarrollo de la historia, el lector se da cuenta, poco a poco, de que el narrador, o mejor dicho, la narradora, en realidad es la protagonista, que cuenta sobre las personas y las cosas que suceden a su alrededor. Primero ella habla de su encuentro con Andrés Ascencio, su futuro esposo, el otro personaje principal de toda la historia. En este momento, la identidad de la narradora es cada vez más clara, aunque todavía no se sabe su nombre: es poblana, tiene menos de 15 años de edad, vive con sus padres, tres hermanas (Teresa, Bárbara y Pía) y sus hermanos, y cosas de este estilo. En una conversación entre las hermanas, Teresa llama a la protagonista Cati: «— ¿Qué te pasa Cati? [...] preguntó Teresa» (Mastretta, 1987: 16). Evidentemente, es un diminutivo. El lector conoce por primera vez el nombre completo de Cati cuando el juez del Registro Civil declara el matrimonio entre Andrés y ella: «Estamos aquí reunidos para celebrar el matrimonio del señor general Andrés Ascencio con la señorita Catalina Guzmán» (Mastretta, 1987: 18). Es en este momento cuando se deja clara la identidad de la narradora.

En las páginas siguientes, seguimos con la narración de Catalina hasta el final del libro. No hay conversión de persona ni cambios de perspectiva, no aparece otra voz que no pertenezca a la protagonista a lo largo de la historia⁴. O sea, es una novela de un único narrador. Como se resume en el capítulo 3, se distinguen tres tipos de narradores según la posición del narrador en relación con la historia. Aquí en este libro obviamente se trata de un narrador *autodiegético*, que interviene como personaje central en la

⁴ Aunque sí hay unas pocas ocasiones en que se cuentan recuerdos de otros personajes (por ejemplo la historia de Andrés cuando era joven, o lo que pasa con Bibi en sus viajes en el pasado). En estos casos, todavía es Catalina quien parafrasea los sucesos.

historia que ella misma relata. Se lo puede considerar como narrador-protagonista, que cuenta la historia siempre concentrándose en sí mismo, incluso cuando relata los sucesos que ocurren a los demás personajes a su alrededor. En otras palabras, la primera persona “yo” no solo representa a la narradora, sino también a la protagonista. Con respecto a eso, es decir, relatar historias propias y relatar historias de otros, se va a analizar en la parte posterior sobre el monólogo implícito, en concreto, sobre el desdoblamiento de la voz narrativa.

Según las teorías narratológicas, es el narrador cuya perspectiva determina la versión de la historia desarrollada en el texto y representada ante el lector. En la narración de esta novela, el papel que juega Catalina es muy relevante. Siendo la narradora, asume un cargo primario, que ocupa la voz que transmite la historia. Desde su posición, es capaz de controlar el panorama y tener toda la situación en su poder, así como organizar los hechos en un orden adecuado e insertar criterios en la narración como le convengan.

Por otro lado, Catalina, siendo la narradora-protagonista que cuenta lo que pasa y experimenta en su propia vida, es, en buena medida, una narradora relativamente confiable. La narración, o sea la historia, puede considerarse, en cierto sentido, como una autobiografía hecha por la propia protagonista. Como se ha mencionado en la parte anterior, Catalina es un testigo interior de la vida de Andrés. Aunque se cuestiona que en realidad solo «es un testigo periférico, marginal, que ni siquiera “sabe sentir” cuando su historia comienza» (Salvador, 1999: 1177), es innegable que en su posición sí puede observar desde dentro –desde su cotidianidad, sus miserias y sus contradicciones– y establecer con claridad lo que dice y lo que hace su marido. Críticas tales como Kay S. García (1994) ven a Catalina como narradora confiable en particular debido a que ella establece con claridad las diferencias entre lo que dice y lo que hace su marido. El contraste entre este hombre carente de fiabilidad y su mujer –relativamente confiable porque narra las experiencias personales en un tono sincero– le da la sensación al lector que lo que dice Catalina es la realidad.

De hecho, la fiabilidad de la narradora de este libro se debe, en gran medida, a que la narración se realiza en primera persona. Partiéndose desde el ángulo específico de “yo”, la narradora se coloca a sí misma en la historia y acorta la distancia entre su narración y su audiencia. Hace a todo el mundo creer que solo está reproduciendo las escenas con autenticidad. Mientras, al lector, con este acercamiento y disminución de

la distancia, le resulta más fácil aceptar la narración por parte de una narradora que le parece confiable.

7.3.2 Narración en primera persona

Narrar en primera persona implica que el narrador interviene como uno de los personajes en el relato que cuenta, cuyo punto de vista tiene una función dentro del relato. En el caso de *Arráncame la vida*, Mastretta acude a su protagonista, Catalina, que relata la historia pasada en su vida y a su alrededor, partiendo de una perspectiva interna. Se corresponde con el empleo de la primera persona narrativa, relatando lo que ha visto y oído al lector en el tono del “yo” y “nosotros”. Se trata de una manera de expresión subjetiva, que se concentra en el “yo” interior. Así que la narración lleva una sensación sincera y natural, despertando la simpatía del lector, como si participara personalmente en la historia.

Es innegable el hecho de que las perspectivas narrativas se caracterizan por el narrador y la persona narrativa que elige: «en el relato más sobrio, alguien me habla, me cuenta una historia, me convida a oír cómo la cuenta y esta llamada –confianza o presión– constituye una innegable actitud de narración y por tanto de narrador» (Genette, 1998: 69-70). En palabras sencillas, la «persona» constituye la relación que vincula el narrador y la historia que cuenta.

Según Genette (1989: 301), cuando el narrador es el mismo protagonista, la narración parece similar a una autobiografía, sea real o ficticia. En este caso, es más apropiado acudir a la primera persona que a la tercera persona, ya que el estilo autobiográfico es más propicio para la auto-presentación de la historia por parte del narrador-protagonista. De aquí se puede observar que la subjetividad constituye una de las más destacadas características de la narración en primera persona.

En primer lugar, esta subjetividad refleja cierto sentido de participación e integración, o sea, el lector se siente inmerso en la narración. El protagonista-narrador no solo puede participar en el procedimiento de la historia, sino también puede dejar el contexto por un momento para describir o comentar algo. La narración en primera persona imparte al lector una sensación de inmediatez y autenticidad, como si estuviera en una conversación cara a cara con el protagonista, donde puede obtener la información de primera mano. La autenticidad, igual que la fiabilidad del narrador,

viene de la descripción detallada del protagonista, tales como sus palabras, sus comportamientos, el estado psicológico, entre otros, ya que la focalización se sitúa en el yo-narrador, que se conoce a sí mismo mejor que todos los demás, por lo menos, “conozco” los pensamientos de este “yo” en cualquier tiempo. Igual que la técnica de la perspectiva en la pintura, que rodea al observador y simula la profundidad y los efectos de reducción, la persona narrativa también cuenta con limitaciones causadas por la relación entre la realidad y la proyección, por lo que existen diferencias en la distancia y en el tamaño, tanto como influencias en la percepción y en el juicio. Además, como el narrador en primera persona influye, en gran medida, sobre la perspectiva que el lector tiene de la historia, este casi se siente como si fuera parte del personaje, puesto que se enfrenta a los acontecimientos a través de los ojos del protagonista-narrador.

En segundo lugar, dicha subjetividad también es reflejo de las limitaciones de la narración. Como el punto de vista se reduce debido a la identidad del personaje —una persona común y corriente, sin el poder omnisciente de un Dios—, no puede conocer o describir cosas desconocidas. Al mismo tiempo, «El relato en primera persona, escribe acertadamente Germaine Brée, es fruto de una opción estética consciente y no signo de la confianza directa, de la confesión, de la autobiografía» (Genette, 1989: 301). Por lo tanto, la narración en primera persona en su mayoría parece demasiado personal y estrecha.

En consecuencia, dicha subjetividad hace que este papel, el narrador-protagonista, sea más transparente y más fácil de entender, mientras se diferencia y se distancia de los demás personajes. Los lectores conocen lo mismo que conoce Catalina y saben las auténticas ideas y opiniones de la protagonista según lo que cuenta ella misma, pero nunca logran entrar en la mente de Andrés a conocer lo que está pensando realmente, porque él no lo dice a su mujer, así que la narradora no puede relatarlo al lector.

7.3.3 Perspectiva interna

Se puede decir en general que en *Arráncame la vida* no existen múltiples niveles narrativos, ya que se narra por una única voz, Catalina, y la historia narrada es todo lo que rodea a la misma protagonista, o sea, el narrador y lo narrado coinciden en la

perspectiva del tiempo y espacio, librándose de la existencia de un narrador de nivel superior que narra en vez del propio personaje.

Por otro lado, como analizamos en la parte teórica, la persona narrativa suele relacionarse con la perspectiva y la focalización. Diferentes perspectivas y personas narrativas podrán conducir a diferentes tonos y maneras de expresión literaria, y por supuesto, diferentes experiencias de lectura y sentidos estéticos. Como generalmente se dice, la persona narrativa corresponde al punto de vista. Se debe decidir el tipo de narrador sin salir del marco de los temas y objetivos que se quieren lograr. Según los análisis sobre las perspectivas y la definición de la persona, se puede saber que la diferencia principal para clasificar diferentes tipos de narrador consiste en si el narrador participa o no como personaje en la historia. Así que el punto de vista narrativo viene condicionado, en buena medida, por la identificación del narrador.

Si el narrador es uno de los personajes de la historia, el punto de vista narrativo será el de ese personaje, como el caso de Catalina, ya que toda la historia está explicada tal como la vive ella. En otras palabras, en esta novela la narración parte desde un punto interno, es decir, la perspectiva de la protagonista.

La perspectiva interna, en palabras sencillas, es la perspectiva desde los ojos de gente común y corriente con un punto de vista limitado. Aquí, el narrador corresponde al personaje, es decir, conoce tantas cosas como el mismo personaje, recurriendo solamente a los sentimientos y conocimientos de dicha persona. La narración, que se transmite desde la visión, audición y sensación de un personaje dentro de la historia, no puede proporcionar información desconocida, tampoco puede comentar o explicar las cosas desde una voz omnipotente. Dado que el narrador entra en la historia y las escenas, sirve como el papel narrativo y el protagonista al mismo tiempo, se convierte en el punto de vista de referencia, en que el lector puede percibir los sentimientos y pensamientos de dicho personaje en seguida. Las palabras, a su vez, cuentan con mayor credibilidad y naturalidad que las de la perspectiva externa.

La mayor ventaja de la perspectiva interna consiste en su naturalidad narrativa. Por un lado, el narrador cuenta su propia experiencia personal, describe lo que mira y lo que oye en su vida, como si estuviera hablando enfrente del lector, haciéndole participe de las historias. Catalina empieza su narración en un tono retrospectivo: «Ese año pasaron muchas cosas en este país» (Mastretta, 1987: 9). En un principio el lector se da cuenta de que la historia se desarrolla con una mirada retrospectiva, volviendo a los recuerdos de la protagonista, en que han pasado cosas cotidianas, importantes o

peculiares. La iniciativa cae en manos de la narradora, que puede desnudar el corazón y echar hacia fuera el secreto de los acontecimientos desconocidos por los demás, siempre y cuando esté dispuesta.

Por otro lado, la perspectiva interna ha absorbido, más o menos, alguna ventaja de la narración omnipotente, es decir, puede revelar especialmente los pensamientos y sentimientos profundos del narrador-protagonista. Incluso si las palabras son un poco exageradas o demasiado autocríticas, el lector, en vez de hacer críticas o interrogaciones como se las haría a la perspectiva omnisciente, podría considerar esas palabras inusuales como parte de las características peculiares del personaje.

Basada en dicha perspectiva, la narración se extiende a lo máximo, intenta registrar y representar todas las actividades emocionales de la narradora, llevar al lector al mundo interno, donde conoce más el proceso de crecimiento interior del personaje. Por lo tanto, también se puede decir que el argumento de la obra, en gran medida, se constituye por las conciencias personales.

Mientras tanto, las funciones de la perspectiva interna no se limitan solo a describir la protagonista y relatar la historia, sino también ayudan a configurar imágenes vívidas de otros personajes. Aunque la autora no puede describir los pensamientos de los demás directamente en la voz de la narradora, con la ayuda de ciertas expresiones artísticas, puede reflejar el mundo interior de dicho personaje, o sea, la imagen de un personaje parece más vívida y real cuando la relata una tercera persona, en vez de la propia autora.

Por supuesto, es innegable que existen ciertas limitaciones en esta perspectiva, –similar a la primera persona–, principalmente debido a las condiciones del sujeto, tales como su conocimiento, educación, edad y experiencia vital, pensamiento y personalidad, que determinan el tono y forma de su narración. Los temas narrativos tienen que corresponder a los conocimientos del narrador, ya que este solo puede hablar de sus propios pensamientos, y tiene que ignorar algunas cosas por falta de conocimiento de lo sucedido. Por eso, es muy útil la perspectiva interna para contar historias personales, pero en cuanto a eventos o acontecimientos complejos, esta carece del control general. En otras palabras, con la perspectiva interna, se puede relatar la historia de Catalina perfectamente, pero no sirve para relatar todo sobre la Revolución, por ejemplo.

Además, la historia, contada solamente desde la perspectiva de uno de los personajes, es inevitablemente limitada. El lector solo recibe la información desde la

perspectiva del narrador-protagonista, que puede ser ingenuo o poco fiable. Por un lado, el narrador no puede describirse a sí mismo, o sea, no es fácil retratar la imagen externa del propio protagonista-narrador, así como evitar hacerlo deliberadamente. Justo por eso, a lo largo del libro, Catalina apenas habla de su aspecto físico. En cambio, parece más fácil y natural describir las apariencias de los demás personajes tales como Andrés y sus amigas. Por otro lado, la narración, tanto sobre los demás personajes como sobre los acontecimientos, contiene demasiados factores subjetivos. El narrador podría involucrar su sentimiento emocional o evaluación moral en sus palabras.

Al mismo tiempo, cuando el autor no puede describir directamente lo que piensan los demás personajes, tampoco puede intervenir él mismo, no tiene otro remedio que recurrir al narrador, que transmite en una forma indirecta, dejando al lector adivinar. Así surge otra limitación: si la narración indirecta ocupa gran parte, podría diluir el argumento básico y hacer la narración larga pero aburrida.

Sea como sea, desde los análisis arriba mencionados, se puede resumir que la perspectiva interna consiste en la narración basada en una relación equilibrada del autor-protagonista. En ningún caso el autor supera la conciencia del protagonista, que es el narrador. A pesar de la autenticidad y ampliación expresiva que constituye este punto de vista narrativo, hay espacio para que el lector adivine y complete la información, lo que fortalece la interacción entre el lector y el narrador.

7.4 Diálogos explícitos como técnica narrativa

7.4.1 El diálogo explícito y sus distintos modos

Tras una vista rápida y preliminar, se puede observar que existe una gran cantidad de diálogos directos en *Arráncame la vida*, ya que es una manera bastante directa y vívida de reproducir la historia en una obra narrativa como esta, en que la protagonista es una mexicana común y corriente⁵ que relata su vida cotidiana en un tono ordinario. Ya saben, según la parte teórica, que la comunicación es la base de relaciones sociales entre

⁵ Es cierto que Catalina pertenece a la élite ya que su marido ocupa un puesto político alto, pero aquí se dice que nuestra protagonista es una persona ordinaria solamente en el sentido general. En cuanto al hecho de que representa al grupo de mujeres privilegiadas, se va a profundizar más adelante en el apartado 7.6.2 *La postura de Catalina*.

personas, que se realiza a través de gestos corporales, expresiones faciales e intercambio de palabras. Este último, conocido como el diálogo, llega a ser una de las formas de expresión más utilizadas en la narrativa.

Generalmente, la estructura narrativa se puede dividir en descripciones de sucesos y delineamientos de personajes. De esta forma, el diálogo explícito, siendo una de las técnicas narrativas eficaces, sirve para reproducir las escenas históricas y destacar las personalidades de los personajes. En *Arráncame la vida*, los diálogos entre personajes son en su mayoría breves y coloquiales y se presentan en forma directa. En concreto, aparecen 247 grupos de diálogos directos y 42 indirectos. En algunos casos los diálogos entre los personajes son resumidos por el narrador con descripciones simples. Incluso hay ocasiones en que solo se menciona el hecho del diálogo sin presentar el contenido de los enunciados. En todo caso, participan en ellos todo tipo de personajes, tanto los principales como los secundarios, pero sea cual sea el caso, está presente la narradora Catalina en la escena y presencia todo lo sucedido sin necesariamente intervenir con sus palabras. Excepto dos ocasiones en que los diálogos son parafraseados a ella por otros: una se trata de los recuerdos del pasado de Andrés en el capítulo IV, y la otra son las experiencias de Bibi (capítulo XXII) que esta le cuenta a Catalina.

Correspondiente a la vida ordinaria, el lenguaje en estos diálogos es también bastante cotidiano, sin muchas consideraciones retóricas. Tampoco se preocupa por los principios literarios ni las reglas gramaticales. Algunas veces las oraciones parecen incompletas gramaticalmente, omitiendo algunos componentes que teóricamente una oración debe tener. Por ejemplo: «No sé cómo se van a casar. Donde estén igual de ignorantes en lo demás» (Mastretta, 1987: 26). Aquí la frase parece gramaticalmente incompleta. Pero como los diálogos siempre se ubican en un contexto, es decir, vienen con algunas descripciones o explicaciones, el fragmento incompleto no afecta a la comprensión del contenido.

La cotidianidad de los diálogos se refleja al mismo tiempo en la brevedad. Por un lado, los personajes se comunican rápidamente a través de frases cortas, algunas veces con una sola palabra, por ejemplo: «— ¿Cómo te huelen? ¿Me quedaron buenos? —preguntó coqueta. —Ricos —dije» (Mastretta, 1987: 150). En una comunicación oral dentro de un contexto completo, la meta final es transmitir la información. Por lo tanto, basta con expresar el significado preciso con la menor cantidad de palabras. Eso corresponde también a la falta de consideraciones gramaticales en el lenguaje cotidiano.

Por otro lado, los interlocutores realizan el intercambio de palabras muy a menudo interrumpiéndose el uno al otro, así que los diálogos se intercalaban mutuamente. En muchos casos, casi no pueden terminar una oración completa. Unos ejemplos concretos: «—Es que... —No hay pretextos que valgan», y «—Prende la luz, babosa, cómo que qué hago —le contestó. —Si prendo la luz va a creer... —Prende la luz —gritó Andrés» (Mastretta, 1987: 32, 243). En ambos casos, los enunciados de un interlocutor, cortos e incompletos, son interrumpidos brutalmente por el otro. También hay casos en que un grupo de diálogo directo es interrumpido por descripciones del narrador o monólogos de los personajes; o en el mismo grupo de diálogo, algunos enunciados se presentan en el estilo directo mientras otros son parafraseados por el narrador de forma indirecta.

De acuerdo con lo señalado en el capítulo 4, el diálogo directo, aparte de la cita textual, generalmente se acompaña de unos signos de entrada y salida, marcados por los verbos declarativos y los signos de puntuación (los dos puntos y las comillas, o los guiones). Y en muchos casos también se indica el sujeto que habla. Por lo tanto, se pueden resumir los diálogos directos de *Arráncame la vida* en tres modos básicos. Aquí los revisamos con ejemplos concretos.

- a) «De repente me puso una mano en el hombro y preguntó:
— ¿Verdad que son unos pendejos?» (Mastretta, 1987: 9).

En este modo, el diálogo siempre viene detrás de algunas palabras o frases que indican el acto de hablar o el sujeto de la enunciación. Se trata de la manera más primitiva y sencilla de reproducir un diálogo.

- b) «—Por las buenas, general, será un honor —había dicho mi padre incapaz de oponerse» (Mastretta, 1987: 20).

Este modo, en que el texto dialógico viene antes de las palabras indicadoras, se utiliza con más frecuencia en esta novela. El contenido del diálogo es lo más importante, por lo que se presenta primero. En cuanto al sujeto de la enunciación, el lector probablemente ya entiende quién dice la oración según los contextos, así que se posponen las palabras indicadoras como suplemento. Por supuesto, eso no es absoluto, y depende de la situación concreta.

Hay una variación de este modo: las palabras indicadoras interrumpen el enunciado de la misma persona. Un ejemplo:

«—A ver los testigos —llamó Andrés, que ya le había quitado el mando a Cabañas—. Tú, Yúnez, fírmale. Y tú Rodolfo. ¿Para qué los traje entonces?» (Mastretta, 1987: 19).

Más aún, en los enunciados citados se puede ver que las palabras indicadoras en ambos casos suelen ir acompañadas de palabras o frases que describen un comportamiento, un gesto corporal o una expresión facial. Es decir, con la ayuda de los contenidos descriptivos, sería más fácil reproducir las imágenes y escenas que la autora quiere presentar.

c) «—Pero es que yo no puedo desayunar sin jugo.

—Usted lo que necesita es una guerra. Orita mismo aprende a desayunar sin jugo. ¿De dónde saca que siempre va a tener jugo?» (Mastretta, 1987: 21).

El tercer modo es mucho más simple, el enunciado viene solo. No aparece ningún indicador del inicio ni el sujeto de la enunciación. Este modo se usa normalmente cuando la situación de los interlocutores queda bastante clara y distintiva. En el ejemplo citado, los dos enunciados aparecen solos, pero en realidad se ubican en un contexto con otros enunciados que indican los interlocutores. En palabras generales, no se presenta solo y se acompaña de los otros dos modos. Cuando el diálogo entre personajes es muy intenso, mientras lo que está sucediendo en el contexto también es muy claro, o los interlocutores intercambian palabras uno por otro con una forma muy característica, el sujeto de cada enunciado puede entenderse claramente sin necesitar indicar quién está hablando.

A parte de estos tres modos, hay otro tipo de diálogo –aunque no conforme estrictamente a la definición de diálogo, ya que no tiene intercambios mutuos o respuestas–. Se trata de una combinación de enunciado dialógico con descripción narrativa. O sea, el enunciado de un interlocutor aparece solo, sin la respuesta o reacción del otro interlocutor. Ejemplo concreto:

«— ¿Catín, podemos cambiar las dos camas que hay en mi cuarto por una sola más grande? —me dijo Marcela un día.

Acepté por supuesto [...] Tanto empeño puse que un día Andrés me preguntó:

— ¿Tú también crees que hacen buena pareja? —y soltó la carcajada» (Mastretta, 1987: 119).

Cabe destacar que el diálogo sin respuesta, o mejor dicho, el diálogo unilateral, en muchas ocasiones, tienen lugar entre dos participantes con posiciones desiguales. Es

decir, una de las partes da órdenes a la otra, como es el caso entre Andrés y Catalina o entre Catalina y Lucina. En ambos casos, la parte que tiene la palabra se ubica en una posición dominante y es superior a la otra que debe obedecer las órdenes sin poder expresar objeciones. También hay ocasiones en que el diálogo unilateral parece más a un monólogo personal. Literalmente el hablante se dirige a otra persona, pero en realidad está hablando consigo mismo sin que la otra le conteste, por ejemplo, las palabras de Andrés hacia Catalina en su agonía (Mastretta, 1987: 292-293), o el largo discurso de despedida de ella al general muerto (Mastretta, 1987: 298-301).

Otro tipo es la citación de enunciados de los personajes, que viene con comillas. Parece como el estilo indirecto, pero los reproduce palabra por palabra sin cambiar el sujeto ni el tono. Ejemplos concretos:

«Nada más dejé un recado diciendo: “Queridos papás, no se preocupen, fui a conocer el mar.”».

«Bien decía el teniente Segovia: “democracia que no es dirigida no es democracia.”» (Mastretta, 1987: 12, 47).

Igual que el tipo de diálogo sin respuesta, en este caso tampoco hay intercambios mutuos de palabras ni respuestas. Sin embargo, si vuelven a su situación original, podrían observar que estos enunciados también son dirigidos a cierto objeto. En el primer ejemplo citado, el mensaje está emitido por Catalina y dirigido a sus padres a través de un recado, cuando estos lo leen, se realiza una comunicación –o un diálogo en el sentido general– entre las dos partes.

Los diálogos indirectos, en cambio, no son tan destacables en la narración en primera persona como es el caso de este libro. De hecho, este estilo comparte muchos aspectos similares con la narración en tercera persona, es decir, las palabras de los interlocutores no se presentan directamente en su original, sino a través de la voz de otro, –en este caso, el narrador–. En un diálogo directo, el narrador cede su lugar a los interlocutores temporalmente, mientras en un diálogo indirecto, el narrador no desaparece y juega un papel predominante.

De todas maneras, el diálogo explícito consiste en una técnica útil y eficiente de reproducir y transmitir mensajes en la narrativa. Los variados modos de presentación, como los mencionados arriba, tienen sus propias ventajas y desventajas, por lo tanto, no deben limitarse a cierta forma, siempre que puedan describir con precisión y transmitir el original del mensaje, dejando al lector una experiencia inmersa y abstraída.

Los modos básicos son sencillos, pero tampoco son aburridos si los emplean correctamente. De los ejemplos citados de *Arráncame la vida* se puede saber que la manera eficiente es combinar los distintos modos del diálogo explícito para construir una narración precisa y rigurosa.

7.4.2 Diálogos que reproducen las escenas y promueven el desarrollo de la historia

Según lo mencionado en la primera parte de este trabajo, cada diálogo es direccional y cuenta con cierto propósito, así que puede servir para promover el desarrollo de la historia y retratar a los personajes. En ambos casos prevalece un punto esencial: reproducir el original y hacerse entender. En concreto, en los diálogos explícitos, se reproduce la escena o el momento en que da a conocer alguna información importante que sirve para avanzar la trama. La forma más fácil y directa es hacer preguntas, es decir, un interlocutor inicia el tema con un enunciado interrogativo tales como *¿quién?*, *¿qué?*, *¿cómo?* y *¿por qué?*, mientras su compañero le contesta o le responde con otra información siguiendo la temática.

Veamos un ejemplo concreto de la novela de Mastretta:

Unos días después salí a caminar con Checo después de comer. Lo llevé hasta la punta del cerro de Guadalupe a ver salir el primer lucero.

—Oye, mamá —me dijo entonces, ¿tú crees eso de que el hijo de Lucina es una estrella que está en el cielo?

— ¿Por qué me lo preguntas?

—Porque Verania sí lo cree y yo sé muy bien que eso no es cierto, que el hijo de Lucina está en el hoyo.

— ¿En el hoyo?

—Sí, en el hoyo. Como ese Celestino que ayer dijo mi papá que le buscaran un hoyo.

— ¿A quién le dijo?

—A unos señores que lo vinieron a ver de Matamoros.

—No oíste bien. ¿Cómo va a decir eso tu papá?

—Sí, lo dijo mamá. Siempre dice así. A ése búsqúenle un hoyo. Y eso quiere decir que lo tienen que matar.

—Ay, hijo, qué cosas te imaginas —le dije. ¿Crees que matar es juego?

—No. Matar es trabajo, dice mi papá

Un ruido me subió desde el estómago [...]

— ¿Jugamos carreras de regreso? —le dije. Y empecé a correr bajando el cerro como si me quisiera desbarrancar (Mastretta, 1987: 86-87).

En este fragmento, se puede ver que el diálogo entre Catalina y su hijo se desarrolla a través de una serie de preguntas y respuestas. Obviamente aparecen muchas

palabras interrogativas, casi una en cada ronda⁶. Uno pregunta, lanzando una temática, mientras el otro la contesta y la completa. Cada ronda libra alguna información nueva. El tema pasa desde el hijo muerto de Verania hasta las ideas sobre matar. Algunas veces, en vez de contestar, el interlocutor, bajo cierto nexo lógico, hace otra pregunta («¿Por qué me lo preguntas?»). De tal manera, la historia avanza en una forma razonable.

En comparación con el texto narrativo puro, la misma información en un diálogo se desarma en una serie de oraciones cortas. Esta estructura simple hace el contenido fácil de entender, de esta forma, el lector puede refinar la clave sin mucha dificultad y la absorbe poco a poco. Al mismo tiempo, la inserción de diálogos directos rompe el ritmo de la narración. De hecho, en un diálogo algunas veces se añade un mensaje complementario en torno al tema o correspondiente a las interrogaciones, mientras en otros casos, se libera nueva información que ayuda a hacer avanzar la historia. Puede ser una nueva intersección entre personajes, una nueva pista de los misterios arreglados en páginas anteriores, o simplemente un cambio de atmósfera en alguna ocasión tensa. De esta forma, la trama se desarrolla y se expande automáticamente en torno a estos temas, como el caso del fragmento citado arriba.

Por supuesto, al igual que el análisis sobre los distintos modos del diálogo explícito mencionado arriba, debido a que en los enunciados la información muchas veces es corta y en piezas, suelen combinar el diálogo con la narración pura con el fin de completar la información y el panorama. En otras palabras, al emplear el diálogo explícito para describir un suceso o una situación, la historia se aleja de una narración pura y deja de ser un texto seco y aburrido. El narrador deja temporalmente la escena narrativa en que solo existe su propia voz (la primera persona “yo”), agregando a la otra parte e incluso una tercera a la vista del lector. Así, se reduce la sensación de distancia, por lo tanto, el lector siente que está viendo y escuchando todo lo ocurrido como testigo, más aún, podría tener la sensación de participar en persona en la escena.

Por otro lado, distinto de la narración pura en que solo se tiene la voz única del narrador, en los diálogos son los personajes quienes están hablando. Ya no hace falta transcribir la información objetiva y las palabras de otros personajes a través del “yo” narrador, así que se reduce la subjetividad mientras aumenta la objetividad del mensaje. O sea, la autenticidad de cierto contenido se diferencia cuando se transcribe por parte del narrador y cuando se pronuncia por la persona misma. Es más fácil decir lo que

⁶ Aquí se considera una pregunta y su respuesta correspondiente como una ronda.

quiere con su propia boca que transmitirlo a través de otra persona. Más aún, cuando el narrador solo es un personaje, cuya perspectiva es interna y limitada, –como lo señala el apartado 7.3.3–, hay mucha información fuera de su alcance, por lo tanto, no es capaz de contar todo. En el fragmento anterior, por ejemplo, Catalina no sabía que Andrés había hablado con su hijo sobre matar como trabajo hasta que el niño se lo señaló en la conversación. Como la protagonista nunca habla sobre tal tema con su marido, es una información totalmente nueva y desconocida para ella. Sería inesperado si Catalina lo mencionara en su narración, mientras es más razonable que lo señale Checo, que participó él mismo en el diálogo entre padre e hijo.

Veamos otro ejemplo:

De repente me puso una mano en el hombro y preguntó:

— ¿Verdad que son unos pendejos?

Miré alrededor sin saber qué decir: — ¿Quiénes? —pregunté.

—Usted diga que sí, que en la cara se le nota que está de acuerdo —pidió riéndose.

Dije que sí y volví a preguntar quiénes. Entonces él, que tenía los ojos verdes, dijo cerrando uno:

—Los poblanos, chula. ¿Quiénes si no?

Claro que estaba yo de acuerdo. Para mí los poblanos eran esos que caminaban y vivían como si tuvieran la ciudad escriturada a su nombre desde hacía siglos. No nosotras, las hijas de un campesino que dejó de ordeñar vacas porque aprendió a hacer quesos; no él, Andrés Ascencio, convertido en general gracias a todas las casualidades y todas las astucias menos la de haber heredado un apellido con escudo (Mastretta, 1987: 9-10).

Al observar la escena donde se produce la conversación, el lector percibe en primer lugar la parte expuesta de la información, o sea, el contenido directo. Luego, aunque carece de descripciones textuales directas, el lector puede recrear las escenas de la parte oculta en su mente y detectar su racionalidad él mismo sin la intervención del narrador. En palabras sencillas, con la reproducción del diálogo palabra por palabra, el lector ya no conoce la información desde la perspectiva del narrador, sino directamente desde el personaje que habla.

7.4.3 Diálogos que retratan a los personajes

Otra característica destacable del diálogo explícito en la narrativa es su función en retratar y definir a los personajes. Igual que en las descripciones textuales, en los diálogos también se transmite todo tipo de información, entre otras, descripciones sobre datos personales de los personajes. Generalmente, los diálogos en la narrativa no se

desdoblan intencionadamente para hacer una introducción de alguien, pero en muchos casos, unas pocas palabras entre los interlocutores ya pueden revelar cierta información de identidad personal, tales como el nombre, la edad, así como la profesión y la creencia religiosa, entre otros. En el teatro, eso se puede presentar a través de detalles de ropa, gestos, hábitos, expresiones u otras representaciones visuales, mientras en la novela, es más eficiente hacerlo por vía de diálogos, sobre todo cuando se menciona a un nuevo personaje de quien el narrador sabe poco. Eso también corresponde a lo que dice el apartado anterior, es decir, la función del diálogo para revelar información desconocida por el narrador.

Por otro lado, aparte de revelar datos personales, se puede observar que muchos de los conflictos e interacciones entre personajes se establecen y realizan a través de diálogos. Se utilizan para describir y mostrar los sentimientos emocionales del interlocutor al experimentar algún suceso o enfrentarse a cierta ocasión.

Cuando en la boda de Pepa, Catalina dijo a su amiga Mónica que estaba embarazada, esta, muy emocionada, reaccionó con una oración exclamativa: «— ¡Qué bueno! —gritó, y se puso a besarme a media iglesia» (Mastretta, 1987: 38). Como la alegría es un tipo de emoción muy intensa pero también instantánea —se refiere a su poder explosivo durante el momento en que se genera—, no hace falta acudir a descripciones abundantes y largas. Basta con un lenguaje preciso, que con pocas palabras se pueden expresar completamente los sentimientos. En este caso, se puede notar la alegría de Mónica a través de una exclamación de solo dos palabras y un verbo “gritar” que también indica la intensidad de la emoción.

De hecho, tanto la manifestación de información personal como la expresión de sentimientos solo consisten en una parte de las características con que el diálogo retrata y configura a los personajes. Es más prominente el uso de lenguaje en los diálogos que destaca las características personales. El lenguaje, en primer lugar, puede revelar aspectos personales tales como el contexto de crecimiento, estado social, nivel educativo y condición económica del personaje. Es bien sabido que gente de diferentes lugares podría tener hábitos específicos en el lenguaje: léxico, vocabulario, ritmos y gramática, entonces sus palabras en realidad tienen características propias. En *Arráncame la vida*, Catalina es la hija de un campesino poblano. Su estado social se eleva gracias a su matrimonio con el general. Llega a entrar en la clase alta de una vez. Desde entonces, su comportamiento y lenguaje debe obedecer a ciertas reglas que corresponden a su estado social, a cómo debe comportarse la mujer de un gobernador.

Mientras tanto, las influencias de sus experiencias infantiles y nivel educativo no desaparecen. Resulta que no es fácil olvidar todos los viejos hábitos. Se exponen de vez en cuando. Por lo tanto, en los diálogos diarios, a veces se observan palabras vulgares y profanas que parecen impropias e incongruentes con la posición social de la protagonista:

- Soy una pendeja —dije levantándome a buscar mi ropa regada por todo el cuarto. Estaba tan furiosa que atoré el cierre del vestido y empecé a jalnearlo hasta que lo rompí. Busqué los zapatos, total, con el abrigo encima no se notaría la espalda abierta.
- Tú y Álvaro son unos culeros —dije.
- Para ser poblana tienes bonito pelo —contestó.
- Tú qué sabes de los poblanos —grité (Mastretta, 1987: 183).

Este fragmento citado es un diálogo entre Catalina y Carlos. Se usan palabras bastante coloquiales como *pendeja* y *culeros*. Eso también muestra la comodidad y relajación de la protagonista frente a su amor, donde no hace falta mantener su actitud cautelosa y refrenada por las reglas de la alta sociedad. Puede comportarse informalmente siendo una *poblana*, como la define Carlos.

En segundo lugar, el uso del lenguaje también tiene que ver con la personalidad de cada uno. En una novela con diversos personajes, cada uno –por lo menos los personajes más importantes– debe ser único, o sea, peculiar y fácil de reconocer. Eso se refleja en las características personales, que son resultado de sus respectivas experiencias de vida. Para distinguirse de los demás, el lenguaje personal es muy importante, ya que el léxico y tono de cada personaje están en realidad vinculados con sus conocimientos y personalidades. Como se señala arriba, el diálogo explícito en la narrativa puede reproducir textualmente las palabras del personaje debido a su estilo directo. Así que se puede especular desde dicho lenguaje la propia voz de cada personaje. Gracias al diálogo directo, el lenguaje de los personajes se libra de las limitaciones del narrador. Después de todo, la voz del narrador se diferencia de la del personaje mismo. Si se transmiten las palabras a través de otra persona (el narrador), el significado se mantendría. No obstante, no se podría restaurar el tono, así que sería difícil reflejar las personalidades auténticas y reproducir las situaciones.

Los diálogos entre personajes, de acuerdo con lo mencionado en la parte sobre el diálogo unilateral, muestran también el desequilibrio entre personajes. Eso se ve con claridad en la relación de Andrés y Catalina. En los primeros días, la comunicación entre los dos es, en su mayoría, decisiones, órdenes u opiniones del general que se sitúa

en una posición dominante y no permite dudas. La protagonista, por su parte, está en la posición inferior y pasiva, no tiene otro remedio que obedecer a las órdenes sin poder expresar objeciones; y en algunos casos, simplemente usa el silencio como resistencia. Sin embargo, con el paso del tiempo, Catalina crece y madura. Aprende poco a poco a resistir y expresar sus propias opiniones. La comunicación bilateral entre los dos comienza a aumentar. Aunque Andrés no deja su posición dominante y sigue dando órdenes a su mujer como antes, esta, con la evolución de la personalidad, tiene cada vez más poder para tomar la palabra en los diálogos. Mientras tanto, la cantidad de diálogos también sirve como un índice que refleja la importancia e intimidad en las relaciones entre personajes, como es el caso de Catalina y sus padres. De acuerdo con lo analizado antes, la relación padre e hija en la familia de Catalina es más íntima, por lo que aparecen varios diálogos directos que muestran la interacción frecuente y relajada; mientras que la relación madre e hija no es tan estrecha, apenas hay descripciones sobre la comunicación diaria entre ellas.

Sea como sea, el lenguaje de cada personaje refleja sus respectivas condiciones sociales y características personales. Basado en eso, el autor pone etiquetas a sus personajes y crea su respectiva voz, haciéndola peculiar y reconocible. En muchos casos, se puede saber quién está hablando solo a través del diálogo, sin señalar el sujeto de cada enunciado. De tal manera, el diálogo directo juega un papel notable en retratar y definir a los personajes.

7.4.4 Monólogo interior: reflexión mental del narrador-protagonista

Los diálogos explícitos mencionados arriba, sobre todo los diálogos directos, son realizados entre distintos personajes de la novela. Al mismo tiempo, existe otro tipo del llamado diálogo que ocurre entre el narrador y él mismo, es decir, el monólogo, lo cual, en relación a lo expuesto en la parte teórica, también puede considerarse como un tipo de diálogo.

En general, el monólogo se puede entender como una reflexión mental del narrador. De hecho, en una narración en primera persona, resulta un poco confuso distinguir cuál es la parte narrativa y cuál es la parte de reflexión personal, ya que ambos se presentan a través de “yo”, –la voz del narrador-protagonista.

Por lo tanto, aquí en este trabajo, se dividen en monólogo explícito y monólogo implícito, basándose en las obras de Mastretta. El primero se entiende como la reflexión del narrador, o sea, las descripciones de sus actividades mentales, el narrador-protagonista habla con él mismo. Pueden ser sus pensamientos en el momento en que sucede la historia (monólogo del protagonista), también pueden ser sus comentarios simultáneamente en la narración (monólogo del narrador). El segundo, en que el narrador habla con él mismo, pero es un él del pasado, o sea, el protagonista que vive en la historia contada es en realidad un tipo de diálogo implícito, como se va a analizar en el siguiente apartado que toca el tema sobre *Yo la narradora y Yo la protagonista*.

En los monólogos explícitos Catalina utiliza dos tipos de tiempo verbal. Cuando los verbos aparecen en tiempo presente, significa que la narradora está insertando comentarios desde el momento de la narración, o sea, el tiempo del discurso. Mientras los verbos en tiempo pasado corresponden al tiempo de la historia. Veamos un ejemplo:

Yo preferí no saber qué hacía Andrés. Era la mamá de sus hijos, la dueña de su casa, su señora, su criada, su costumbre, su burla. Quién sabe quién era yo, pero lo que fuera lo tenía que seguir siendo por más que a veces me quisiera ir a un país donde el no existiera, donde mi nombre no se pegara al suyo, donde la gente me odiara o me buscara sin mezclarme con su afecto o su desprecio por él (Mastretta, 1987: 72).

En este fragmento, frases como «preferí no saber», «¿Quién sabe quién era yo?» tienen un significado más íntimo y profundo que una pura narración. En vez de descripciones textuales, se trata de una representación de los pensamientos personales de la narradora, en concreto, una reflexión sobre su actitud hacia Andrés. Se usa el verbo en tiempo pasado, lo cual quiere decir que esta idea ya se ha generado en aquel entonces, mucho antes que el tiempo del discurso. Es lo que piensa Catalina en el momento que ocurre la historia, o sea, es el monólogo de la protagonista.

No obstante, hay que reconocer que, en esta novela, la existencia del monólogo explícito no es muy notable en comparación con la cantidad de diálogos entre personajes. El monólogo de Catalina la protagonista aparece en 37 ocasiones; entre ellos, algunos monólogos se presentan en forma de diálogo unilateral, como lo señalado en apartados anteriores. El monólogo de Catalina la narradora, por su parte, solo aparece en 8 ocasiones. Este tipo se entiende como lo que piensa sobre lo pasado desde el momento de la narración. En realidad, se puede clasificar como un diálogo entre el

presente y el pasado, o sea, un monólogo implícito, lo cual se va a analizar en el siguiente apartado.

En suma, el diálogo consiste en un modo de comunicación más utilizado en la relación interpersonal. De igual forma, en una novela como *Arráncame la vida* en que se relata la vida cotidiana, el diálogo explícito es una manera bastante útil y eficiente de desarrollar la historia y expresar sentimientos. En los siguientes apartados, se va a pasar del diálogo puro textual a analizar el diálogo implícito (incluido el monólogo implícito), que contribuye a las relaciones dialógicas en el nivel profundo.

7.5 Hablar con el pasado: monólogo implícito

7.5.1 Desdoblamiento de la voz narrativa

Aunque en esta novela solo existe una única narradora, tampoco hay múltiples niveles ni personas (como el caso de *La muerte de Artemio Cruz*, en que se narra en tres tipos de personas), la voz de la protagonista, en realidad, se desdobra durante la narración. Debido a que se cuenta la historia en retrospectiva, revisando la vida desde una etapa posterior, se pueden encontrar dos voces al mismo tiempo: una pertenece a la Catalina joven, que participa como protagonista en los sucesos o momentos y los relata simultáneamente o justo un rato después de que ocurran; la otra corresponde a la voz de la Catalina madura, que cuenta y resume su vida de estas decenas de años pasados.

Desde el punto de vista dialéctico, no se puede considerar el narrador del presente y el protagonista del pasado como la misma persona, ya que, según la doctrina de Heráclito, “no es posible bañarse dos veces en el mismo río”. Todas las cosas, tanto el río como la persona, están en un movimiento y cambio permanente, así que lo del pasado y lo del presente no son lo mismo, relativamente dicho. En este sentido, Catalina la narradora y Catalina la protagonista son, de hecho, dos individuos diferentes.

La madurez de edad contribuye a ricas experiencias y conocimientos, así que la narración contiene cierto juicio y crítica. Relatar los sucesos del pasado resulta en un proceso de revisión de lo que pasa en la vida. Mientras tanto, se añaden de vez en cuando comentarios y opiniones que no existen en el momento en que ocurren los sucesos. Un ejemplo evidente se encuentra en el primer capítulo, cuando la familia de Catalina conoce a Andrés y empiezan sus contactos frecuentes, llegan rumores sobre el

general: «Nos empezaron a llegar rumores [...] Engañaba a las jovencitas, era un criminal, estaba loco, nos íbamos a arrepentir». Pero en aquel momento, toda la familia incluso la protagonista no conoce la personalidad verdadera del general, por lo que no toma en serio los rumores: «Entonces mi papá hacía bromas sobre mis ojeras y yo me ponía a darle besos». En seguida, se narra: «Nos arrepentimos, pero años después» (Mastretta, 1987: 11). Aquí aparece un desdoblamiento de la voz, representado a través de una indicación de tiempo «años después». Catalina la protagonista vive en el pasado y cuenta cosas en su presente sin saber qué podría ocurrir en el futuro, mientras Catalina la narradora completa el caso añadiendo un comentario de opiniones surgidas más tarde, obviamente desde una etapa madura.

No obstante, este desdoblamiento de voz no significa estrictamente una división de niveles narrativos. Aquí “yo” la narradora y “yo” la protagonista todavía pertenecen al mismo plano. Toda la novela es una revisión en primera persona de los recuerdos pasados, es decir, “yo” la narradora, siendo adulto maduro, comienza a examinar el mundo de la joven “yo” mientras realiza la narración. Ya sean “mis” experiencias o “mis” recuerdos en relación a los sucesos del pasado, siempre se unifican en la misma identidad –dicha “yo” la narradora y “yo” la protagonista. “Yo” soy la narradora, el sujeto de la acción de narrar, al mismo tiempo, “yo” también soy la protagonista, el objeto de ser narrado. Eso muestra la relación especial entre el sujeto y el objeto narrativo, lo cual consiste en una de las peculiaridades de la narración en primera persona.

De igual forma, la perspectiva de la narradora también se desdobla en el proceso de relatar. Correspondiente al desdoblamiento de la voz del narrador-protagonista, la perspectiva se divide también en dos: una de la narradora, una visión del “yo” que se ubica en el presente al recordar lo pasado, y la otra de la protagonista, partiéndose del “yo” que está experimentando los sucesos en los recuerdos. Ambas pertenecen a la perspectiva interna, cuyas ventajas y limitaciones hemos mencionado en la parte anterior, mientras la primera es relativamente más amplia que la segunda debido a que “yo” la narradora se encuentra en una etapa posterior y más madura que “yo” la protagonista, y, en consecuencia, conoce cuál va a ser el resultado de las acciones y sucesos que relata. Esta división de perspectiva refleja, en buena medida, las distintas vistas o niveles de conocimiento del narrador-protagonista sobre algún suceso o situación en diferentes etapas de la vida. Es un contraste entre la madurez y la

ingenuidad, entre conocer la verdad y quedarse en la oscuridad, como el ejemplo citado arriba, el arrepentimiento después y la indiferencia de entonces.

Mientras tanto, al igual que en la narración en primera persona, la subjetividad, o mejor dicho, las emociones personales suelen jugar un papel muy importante que domina el desarrollo de la historia. Mientras la joven Catalina experimenta cosas con pasión y sentimientos fuertes, la madura Catalina las revisa y comenta, reduciendo sus emociones con calma y objetividad. La vida de cada uno es como un libro, en el que se reúnen décadas de historias subdivididas en capítulos y apartados, así que navegar en los recuerdos es como leer y repasar las páginas. A veces uno podría tomar notas o hacer comentarios al revisar lo que sucedió en el pasado ya que el conocimiento y estado de ánimo varían según la edad y experiencia de vida. No obstante, como las historias son, en realidad, relatadas no solo a los demás sino también al narrador-protagonista mismo, inevitablemente podrían tener algunos ajustes, modificaciones e incluso eliminaciones subconscientes. Por lo general, la gente, ya madura, puede mirar hacia atrás a la juventud con una actitud racional y tranquila, a veces objetiva.

En este tipo de narraciones sencillas y tranquilas sin muchas emociones, como el caso de Catalina, “yo” la narradora se distancia de “yo” la protagonista, quedándose temporalmente fuera como un extraño que observa, pero no participa en la historia. Lo que pasa en las memorias queda tan lejano y tan cercano, tan real y tan intangible al mismo tiempo. La narración realiza una reproducción de las escenas rica y vívida, lo que cuenta parece que acaba de suceder, pero en realidad ha ocurrido hace tiempo. Revisar los recuerdos parece un proceso en que uno atestigua las historias sucedidas en otro espacio y tiempo paralelo, donde no existe el “yo” que está realizando el acto de revisar en el momento del presente.

En palabras sencillas, se puede encontrar una diferencia de tiempo entre “yo” la narradora y “yo” la protagonista, lo cual significa que la narradora de la edad adulta puede obtener información o comprensión que la protagonista del pasado no puede obtener y experimentar. En este sentido, la perspectiva de la narradora salta de la perspectiva interna y se aproxima a la omnisciencia que sabe todo lo que pasa. De hecho, el entrelazamiento de Catalina la narradora y Catalina la protagonista constituye en buena medida a una tensión que le trae al lector una lectura fresca, en que la perspectiva interna describe lo que pasa ante sus ojos mientras la perspectiva omnisciente añade información complementaria.

7.5.2 El tiempo: momentos clave insertados en la historia

En relación a lo expuesto arriba, se puede observar un aspecto interesante como es que el desdoblamiento de la voz narrativa suele vincularse con el tiempo y orden narrativo, así que se va a profundizar en estos dos aspectos.

Siendo uno de los temas más importantes acerca de la narración novelesca, el tiempo, por un lado, abarca el “tiempo del discurso”, debido a que la narración (el discurso del narrador) de la novela se cumple en un proceso de tiempo; y por otro lado, contiene el “tiempo de la historia”, ya que la historia relatada es, sin duda, un momento que existe en el proceso de tiempo, pero no tiene nada que ver con el tiempo físico de la realidad, que transcurre sin comienzo ni fin, y nunca se puede intervenir artificialmente. En otras palabras, el análisis sobre el tiempo narrativo consiste en un proceso de tratar el “tiempo del discurso” y el “tiempo de la historia”, los cuales, con el fin de cumplir ciertas funciones estéticas, pueden ser extendidos o acortados, interrumpidos o reconectados, e incluso detenidos (Genette, 1989; Reis y Lopes, 1996; Valles Calatrava, 2008).

Dentro de esta categoría se incluyen el tiempo del discurso, que «caracteriza la posición temporal de la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta» y el tiempo de la historia, que es «la dimensión cronológica de la diégesis o sustancia narrativa externa, el tiempo de los acontecimientos narrados, mensurable en unidades cronológicas como el minuto, la hora, el día o el año» (Valles Calatrava, 2002: 575-576). Eso significa que el primero se sitúa en el mismo lugar que el narrador, mientras el segundo, se sincroniza con el tiempo en que viven los protagonistas (cuando el narrador relata las historias de otros) o el narrador mismo en el pasado (cuando el narrador relata sus propias historias).

De acuerdo con las teorías de Genette, se distinguen, desde el punto de vista de la posición temporal, cuatro tipos de narración: «narración ulterior (posición clásica del relato en el pasado, sin duda la más frecuente con gran diferencia), narración anterior (relato predictivo, generalmente en el futuro pero que nada impide conducir al presente, como el sueño de Jocabel en *Moyse sauvé*), narración simultánea (relato en el presente contemporáneo de la acción), y narración intercalada (entre los momentos de la acción)» (Genette, 1989: 274). Según el teórico, el concepto de la narración se aplica no solo para el texto de ficción, sino también para el texto real. Normalmente solo se

puede realizar la narración después de los sucesos, por lo que se determina la posición y orden de lo narrado y lo narrante. El tiempo narrativo distingue el mundo que está narrando del mundo que está narrado, rompiendo el límite unidireccional y unidimensional del tiempo. Generalmente, el tiempo de la historia transcurre desde el principio hasta el final, en un orden cronológico, mientras la narración lo trastorna, desincroniza con el tiempo real, reorganiza, utilizando una variedad de métodos narrativos tales como los cuatro tipos de Genette mencionados arriba. Eso cambia el modelo único de la narración lineal diacrónica, y crea un nuevo modelo en que la narración sería más multidimensional.

En concreto, en *Arráncame la vida* la historia se relata retrospectivamente, pero en un orden cronológico. Cada uno de los veintiséis capítulos tiene cierto nexo entre sí, pero hay saltos de tiempo. O sea, la narradora no cuenta todo lo que pasa ni todos los momentos de su vida. Los episodios clave son tratados con mucho detalle, describiendo escenas concretas. Todo el conjunto de la novela está construido por piezas de memorias que se entrelazan. Algunas veces se insertan introducciones complementarias o memorias relacionadas con el momento presente. Cómo organizarlas y contarlas es la decisión de la narradora, cuya perspectiva determina la reproducción de los sucesos en su narración. Catalina la narradora y Catalina la protagonista representan diferentes tipos de tiempo. La última, vive en un momento del pasado, corresponde al tiempo de la historia, mientras la primera, vive en el presente, constituye el tiempo del discurso. Aquí, “el presente” es un concepto relativo, con respecto al tiempo del pasado, sin relación con el presente real. O sea, si se considera el tiempo en que el lector entra en contacto con el texto narrativo como el presente en tiempo real, “el presente” del tiempo narrativo se refiere al proceso de generación del texto, que es la escritura.

7.5.3 Orden, duración, velocidad y frecuencia

A consecuencia del tiempo narrativo, se genera el tema del orden temporal, que es la disposición del orden cronológico de los sucesos de la narración. Al mismo tiempo, la diferencia entre el tiempo del discurso y el de la historia conduce al tema de la duración, o sea, la relación entre el tiempo que duran los sucesos de la historia y la extensión del texto narrativo.

Generalmente, los verbos en tiempo pasado separan la narración en el presente de la historia del pasado, el objeto narrado queda fuera de cualquier escena de lo presente. En *Arráncame la vida*, cada capítulo, de hecho, se puede considerar como una entidad relativamente independiente: un momento de la vida, un acontecimiento importante, o incluso unos recuerdos relacionados con un personaje. Desde luego, aquí el adjetivo “independiente” solo es un concepto relativo, eso quiere decir que cada capítulo tiene su propio eje o tema, pero es coherente con sus contextos, que no se puede dejar por sí solo. Aparte de Catalina y Andrés, hay algunos personajes secundarios que aparecen a lo largo de la historia, participando en los asuntos diarios de los personajes principales, suelen ser amigos o socios de trabajo, –tal como Rodolfo, hombre que se crio con Andrés, llegó a la presidencia, pero era siempre manipulado por el general–, o sea, personajes que participaron muy a menudo en actividades junto con la pareja protagonista. Pero también hay personajes que solo aparecen en ciertos momentos o en ciertas ocasiones, por ejemplo, en el octavo capítulo se relata el encuentro de Catalina con Fernando Armendáriz (secretario particular del presidente, del cual ella se enamora, pero en realidad solo se convierte en uno de sus mejores amigos debido a su orientación sexual); en el décimo capítulo se narra la historia de Bibi (sus primeros encuentros con Catalina y los reencuentros posteriores); el vigésimo capítulo se centra en Lilia (hija de Andrés y una monja) y su amor trágico.

Catalina, jugando el papel del narrador, sabe todo lo que pasa en la historia que está narrando, pero en vez de informar de antemano, trata de contar la historia en orden cronológico; eso corresponde a la llamada narración ulterior. Pero justo como lo que se menciona en los apartados anteriores, en la narración en tiempo pasado, se insertan de vez en cuando verbos en tiempo presente. Además, en algunas partes, los verbos, aunque también en tiempo pasado, se sitúan en un tiempo diferente al del contexto, es decir, un momento posterior al tiempo de la historia y anterior al de la narración. Eso es un trastorno del tiempo narrativo. En detalle, se divide en los dos casos siguientes:

1. El primero, la narración intercalada con escenas retrospectivas. Como se señala anteriormente, hay personajes cuya aparición solo se produce en ciertos momentos de la vida de Catalina, y esta relata determinados asuntos de dicho personaje. Ningún personaje aparece de la nada, debe ir acompañado por cierto contexto. Mientras Catalina la narradora cuenta asuntos no relacionados, estos personajes, en realidad, ya viven y hacen actividades en el tiempo paralelo, o sea, simultáneamente, del mundo de la historia, pero el lector no sabe nada sobre ellos. Cuando en algunos capítulos, la

narradora quiere relatar la historia de un personaje que se menciona por primera vez, es necesario hacer una breve introducción al lector, para que tenga un conocimiento básico de esta persona. No aparece de repente, de manera que el lector no tendrá duda de quién es después de su aparición en el escenario de la historia. En este caso, la introducción o presentación del personaje está, de hecho, temporalmente fuera del tiempo de la historia. En otras palabras, la historia de Catalina y Andrés es el argumento principal, que promueve el desarrollo de la historia en orden cronológico a lo largo de la novela, mientras los momentos de dichos personajes parecen como ramas del argumento, cuyo tiempo no se sincroniza totalmente con el argumento principal (capítulos anteriores y posteriores).

Aquí se puede ver el ejemplo del décimo capítulo. Este capítulo empieza con una breve descripción de Bibi y su primer encuentro con Catalina:

Bibi era un poco más chica que yo. La conocí casada con un doctor al que le daba vergüenza cobrar. Cuando uno le preguntaba por sus honorarios decía como los inditos, lo que sea su voluntad. Era buen médico, curaba a los niños de sus empachos y catarros y a las mamás de la preocupación. Una vez Verania se tragó un caramelo y se puso morada, lo fui a ver corriendo. Creí que se iba a morir y me horrorizó la idea de oír al general gritándome asesina descuidada.

Nada más entré al consultorio de la 3 Norte y sentí alivio. La niña seguía morada, pero el doctor me saludó con toda calma y después la hizo beber una infusión de manzanilla caliente que le desbarató la charamusca y le devolvió la respiración. Cuando empecé a toser y pasó de morada a blanca yo me puse a llorar, abracé al doctor y empecé a besarlo. Así estábamos cuando entró la Bibi al despacho.

—Salvó a mi hija —le dije disculpándome aunque no sabía yo quién era.

—Así es él —me contestó sin inmutarse.

—La señora es esposa del general Ascencio —explicó el doctor a la Bibi (Mastretta, 1987: 123).

En pocas líneas la narradora hace una descripción objetiva sobre Bibi, que muestra una imagen ambigua, ya que, en vez de aspectos físicos o experiencias personales, solo menciona su edad aproximada («un poco más chica que yo») y su estado civil (el esposo sirve como puente del encuentro entre las dos). A pesar de esta poca información, que posteriormente sirve para el desarrollo del argumento, no hay más descripciones, tampoco indica el tiempo de la historia. No se sabe en qué momento exacto se sitúa este encuentro, ni su vinculación con el tiempo del capítulo anterior. Por lo que se puede considerar esta parte como una rama, o un suplemento, del argumento principal.

Aparte del tiempo incierto, otra característica de este caso es el intervalo de tiempo. Tras la breve descripción de unos encuentros posteriores entre las dos mujeres,

la narración llega a “un día” enseguida: «Un día su marido tuvo a bien morir» (Mastretta, 1987: 124). Aquí, “un día” también es un momento ambiguo, que no indica la duración e intermedio entre este asunto y los encuentros mencionados anteriormente, tampoco hay personajes o sucesos que muestren el tiempo para servir como comparaciones o referencias. Más allá, Catalina narra su reencuentro con Bibi en la casa de Gómez Soto, sin mencionar cuánto tiempo transcurre tras el último encuentro en el velorio del doctor. Desde este reencuentro, conforme a la estructura y espacio del texto, empieza la trama principal del capítulo, debido a que ocupa gran parte de las páginas. En esta parte, el tiempo llega a vincularse con el tiempo del contexto:

Como al mes de esa conversación llegó a visitarme a Puebla. Se bajó feliz de un coche enorme igual a los míos. No llevaba al niño y usaba abrigo de pieles en marzo. Volví a hablar mal del General Soto y hasta lo relacioné con la muerte de Soriano, que no sólo le convino a Andrés sino también a él porque terminó comprando el periódico para su cadena (Mastretta, 1987: 126).

Soriano, personaje que aparece en el sexto capítulo, es una figura clave aquí que indica el tiempo. El hecho de que en la conversación se relacione la muerte de este hombre con el General Soto, así como la coherencia entre capítulos, señala que el tiempo de esta parte se sitúa justo dentro del argumento principal de la novela. Eso quiere decir que el tiempo de la trama principal de este capítulo se sincroniza con el tiempo del argumento principal de la novela, mientras que los sucesos en el comienzo del capítulo (los primeros encuentros con Bibi) pertenecen a la narración retrospectiva, que se encuentra en un tiempo anterior al de la trama principal. En este sentido, se puede resumir que en la narración intercalada con escenas retrospectivas, hay por lo menos dos puntos del tiempo de lo pasado: el que se sincroniza con el tiempo de toda la historia, y el que se sitúa en un plano anterior de la historia narrada.

2. El segundo caso se refiere a la inserción de comentarios o suplementos del narrador, es decir, durante la narración el narrador quiere añadir lo que piensa en el presente (el momento cuando está narrando) o en un tiempo posterior al momento de la historia narrada. En la novela, Catalina cuenta la historia directa y fluidamente durante la mayoría del tiempo, en orden cronológico, pero inserta, de vez en cuando, sus sentimientos o comentarios posteriores. Eso se refleja principalmente en los signos verbales: el tiempo de verbos, locuciones adverbiales o prepositivas que muestran la variación temporal, etc.

Hay muchos ejemplos de este tipo, entre los cuales hay unos que se han citado en partes anteriores como «Nos arrepentimos, pero años después», «Años después me contó que esos encuentros la hacían sentirse importante». El segundo aparece en el mismo capítulo, tras la descripción de los primeros encuentros entre Catalina y Bibi, y seguido por el suceso de “un día”. Esta frase se dirige a los encuentros anteriores, se trata de una información suplementaria. Es evidente que el tiempo de esta frase queda fuera de la historia actual que está narrando, pero también se sitúa en un tiempo del pasado. Eso quiere decir que en la narración de lo pasado, se inserta otro tiempo pasado (del tiempo del discurso) pero posterior (al tiempo de la historia principal).

Luego, en el velorio del doctor, hay una descripción sobre la nueva viuda Bibi: «No lloraba. La recuerdo preciosa vestida de viuda. Se veía más joven que nunca y le brillaban los ojos negros» (Mastretta, 1987: 124). Es una descripción del estado de aquel momento del pasado, se utiliza el pretérito imperfecto de indicativo. No obstante, lo que llama la atención es la palabra “recuerdo”, verbo en el tiempo presente, lo que indica que se trata de un comentario generado durante la narración. Si distinguen la descripción del estado de Bibi en aquel entonces como tiempo de la historia, se puede decir que este “recuerdo” pertenece al tiempo del discurso. Aquí, el tiempo de la historia se interrumpe, y se trastorna con el tiempo del discurso.

7.5.4 Monólogo implícito: diálogo entre “yo” la narradora y “yo” la protagonista

Teóricamente, existe un tipo de diálogo entre el protagonista y el narrador, ya que el narrador necesita saber lo que pasa para contar la historia del protagonista. En el caso de Catalina, como ella es la narradora y la protagonista al mismo tiempo, parece que no hace falta distinguir dicho diálogo entre el narrador y el protagonista. No obstante, debido a la distancia entre Catalina la protagonista y Catalina la narradora, existe dicho tipo de diálogo.

De acuerdo con lo analizado arriba, existe una vinculación intrínseca entre los elementos narrativos, aunque no es una relación lógica absoluta. Cada elemento – persona, perspectiva, tiempo, orden, etc.– se interaccionan entre sí y determina el modo de la narración. *Arráncame la vida* en general mantiene una perspectiva interna y una única voz en primera persona, pero como la narradora y la protagonista –pese a que es la misma persona– se sitúan en su respectivo tiempo y espacio, la voz narrativa se

desdobra: el “yo” en el presente y el “yo” del pasado. Por lo tanto, el diálogo entre la narradora y la protagonista de esta novela se puede considerar como otro tipo de monólogo: el monólogo implícito. Se distingue del monólogo explícito porque este último es el diálogo entre el narrador y él mismo en el momento que realiza la narración, que se puede percibir literalmente, mientras el implícito involucra la comunicación entre el narrador en el presente y él mismo como protagonista en el pasado, la cual se esconde detrás del texto.

En palabras sencillas, el monólogo implícito de hecho consiste en que el narrador (la narradora) habla consigo mismo antes de realizar el acto de narrar. Eso se debe a que cada narrador, antes de contar sus historias, inevitablemente necesita revisar en la mente lo que pasó. Estos recuerdos, en realidad, son el mensaje transmitido por el propio narrador, pero no es el mismo del presente sino del pasado. De tal manera, se realiza el diálogo (el monólogo implícito) en la preparación de la narración por parte del narrador-protagonista. Estrictamente hablando, dicho diálogo también es unidireccional, ya que el presente y el pasado pertenecen a dos niveles de tiempo. El “yo” del pasado emite el mensaje, mientras el “yo” del presente lo recibe, lo organiza y lo comenta, sin poder responder y transmitir el comentario al “yo” del pasado. Pero no necesariamente requieren esta respuesta, porque se ha llegado a la meta de transmitir el mensaje (contar la historia al narrador). De todas maneras, gracias a tal diálogo, o sea, el monólogo implícito, que combina las dos voces –la del narrador y la del protagonista (el narrador en el pasado)–, se construye el cuerpo de la narración: la historia transmitida al lector.

7.6 Diálogos implícitos: posibles diálogos entre autor y lector

Cantero Rosales en su estudio plantea una pregunta: ¿Con quién dialoga *Arráncame la vida*? Eso en realidad supone un cuestionamiento sobre la figura del receptor. A juicio de la crítica, dicha pregunta se puede dividir en dos: ¿a quién se dirige la narradora?, y ¿con qué lenguaje social y sistema de valores se identifica Catalina? (Cantero Rosales, 2004: 230). Sin embargo, en dicho estudio, la crítica solo explica con pocas palabras el receptor supuesto de la narración y propone la posible intención de la autora, sin contestar con claridad la pregunta planteada, que se puede vincular con las relaciones

entre el autor, el narrador y el lector. Por lo tanto, aquí se va a ampliar un poco más acerca de este aspecto, basándose en los estudios anteriores y las teorías sobre el diálogo implícito.

En concreto, desde el planteamiento de Cantero Rosales se pueden señalar los siguientes aspectos: el destinatario de Catalina, ¿con quién habla la narradora?; la postura o clase social que ella representa; la relación entre su voz y la de la autora; el destinatario de la autora, o sea, los posibles lectores de esta novela.

7.6.1 ¿Con quién habla Catalina? Y ¿para quién construye el discurso?

Según la parte teórica, todos los enunciados involucran al menos a dos sujetos, uno que emite el mensaje mientras el otro lo recibe, en consecuencia, se construye una relación dialógica. De igual forma, en un texto narrativo, existe un diálogo entre el narrador y su destinatario. En *Arráncame la vida*, al contrario de la evidente identificación de la narradora, este receptor del mensaje no se identifica con claridad a lo largo de la narración. Catalina no menciona a quién está relatando su historia. La autora tampoco pone en claro la identificación del destinatario narrativo.

No obstante, si partimos desde el punto de vista de ¿para quién construye el discurso?, se puede encontrar dos posibles destinatarios. Uno es la narradora misma, como se indica arriba. Los recuerdos son historias que uno se cuenta a sí mismo. Catalina busca las historias en su memoria, las organiza y relata en forma autobiográfica. Esta revisión de su propia vida, de acuerdo con el análisis del aparato anterior, es tanto una reflexión interior como una comunicación con el pasado.

El otro destinatario es más general y abstracto. Algunos críticos señalan que el receptor supuesto de la narración «posee unas características semejantes a los alrededores de Catalina» (Reisz de Rivarola, 1996: 153), ya que «la narradora emplea el mismo tono desenfadado y decepcionado para contar su vida que para hablar como personaje en el interior de los diálogos evocados por ella» (Cantero Rosales, 2004: 231). Pero en realidad el receptor de la narración no debe necesariamente ser de la misma clase social que la narradora. Podrían ser sus descendientes, sus amigos de alrededor, o solamente gente desconocida con quien Catalina quiere compartir su historia y experiencia. Igual que la narradora, el destinatario, al escuchar las historias de otras

personas, podría reflexionar sobre su propia vida y generar el deseo de contarla más tarde.

La identidad del destinatario en esta novela, sea Catalina misma o un receptor indeterminado, podría en cierto sentido afectar al estilo de la narración, pero aquí no se van a investigar las posibilidades de esta faceta. En cambio, se va a poner más énfasis en la postura de la narradora, es decir, en la posición discursiva que representa su voz.

7.6.2 La postura de Catalina: la voz de las mujeres mexicanas privilegiadas

La vida de Catalina, llena de complejidades, que no solo están en sus apariencias sino también en sus razonamientos internos, muestra una búsqueda sentimental y un crecimiento personal de una mujer que lucha para hacerse dueña de su propio destino y lograr su realización como ser humano y como mujer. De hecho, Catalina es una mujer mexicana en parte ordinaria y en parte extraordinaria.

Por un lado, en la figura de la protagonista se pueden observar unas características y condiciones comunes de las mexicanas de aquella época, cuyas vidas dependen de los miembros masculinos de la familia. En general, son mujeres que parecen adjuntas a la sociedad patriarcal, la cual les pone muchas restricciones a ellas. Un ejemplo concreto se trata de la mención del nombre completo de la protagonista. En el apartado sobre la identificación de la narradora se ha señalado que el lector conoce por primera vez el nombre completo de Catalina en su ceremonia matrimonial: «Estamos aquí reunidos para celebrar el matrimonio del señor general Andrés Ascencio con la señorita Catalina Guzmán» (Mastretta, 1987: 18). Se puede saber que la autora intenta mostrar que, en aquella época, la mujer no vivía completa, no fue nombrada del todo hasta que se casó, en otras palabras, se trata de una sociedad en la que el nombre de una mujer solo puede tener relevancia social a través del matrimonio. La unidad central de esta sociedad patriarcal establecida es la familia, donde el marido es la autoridad y el papel de la esposa es esencialmente pasivo y obediente.

A lo largo de la novela, se pueden encontrar muchos otros aspectos similares de una sociedad donde las mujeres pertenecen al grupo subordinado mientras los hombres representan el grupo dominante. Existe división de grupos de acuerdo con el sexo en las cenas y fiestas, donde las mujeres deben obedecer a ciertos comportamientos considerados correctos: «Siempre las cenas se dividían así, de un lado los hombres y en

el otro nosotras hablando de partos, sirvientas y peinados. El maravilloso mundo de la mujer, llamaba Andrés a eso» (Mastretta, 1987: 81). En este maravilloso mundo de la mujer, el comportamiento de la protagonista no parece tan “correcto”, sea su preferencia por la plática de los hombres, o la toma de control de los asientos en la mesa de la cena para que pueda expresar creativamente su voz silenciada a través de un invitado masculino:

Prefería oír la plática de los hombres, pero no era correcto.

[...]

Como yo colocaba las tarjetas con los nombres y sentaba a cada quien donde me convenía, me acomodé junto a Sergio Cuenca que era un hombre guapo y buen conversador a quien yo invitaba a las cenas aunque no viniera al caso porque era de los pocos amigos de Andrés que me divertían. Le gustaba llevar la conversación y si yo me sentaba junto a él podía decir bajito cosas que quería que se dijeran alto sin decirlas yo (Mastretta, 1987: 81).

En efecto, en las historias siguientes se observa un crecimiento de la protagonista, cuyos cambios e intentos reflejan que una mujer puede luchar para vivir a su manera, sin el control del marido y el matrimonio. Pero es innegable el hecho de que las prescripciones culturales del dominio masculino limitan a Catalina, quien solo puede tener acceso a la conversación a través de la voz de un hombre («decir bajito cosas que quería que se dijeran alto sin decirlas yo»).

Por otro lado, Catalina no puede representar a las mujeres generales. Tampoco puede considerarse como un modelo o figura ideal. De hecho, es una mujer de clase privilegiada. Nacida en una familia campesina, pronto accede a la clase media alta debido al cargo y poder de su marido. Como afirma la autora, Catalina «Es bastante libre porque es rica» (Peralta, 1985: 25). El poder y la buena condición económica le permiten luchar para vivir a su manera. Gracias a este estado social, ella puede desarrollar una progresiva toma de conciencia, y es justo por eso que logra manejar parte de su destino en el final. Las mujeres privilegiadas, como afirma la autora en la entrevista con Pfeiffer, «hace tiempo que obtuvimos el derecho a manejar nuestro destino. No sin problemas, pero tampoco con los de Juana de Arco», mientras las otras mujeres (las trabajadoras de doble jornada):

siguen padeciendo un trato desigual. Y no sólo desigual en el sentido que las europeas consideran desigual, sino en el sentido aún más amplio. Desde hace siglos en nuestros países las mujeres llevan una doble jornada. Aún ahora en México, el 40 por ciento de los hogares está mantenido y cuidado exclusivamente por mujeres. Por mujeres que trabajan doble y que ni lo padecen como algo extraordinario. Mujeres excepcionales

que aún no han tenido el tiempo para reconocerse como tales. Mucho menos para resumir o reprochar su destino (Pfeiffer, 1992: 121).

Además, el papel como esposa del gobernador permite y facilita el entrelazamiento de las contradicciones políticas, los conflictos sociales con los papeles asignados a las mujeres bajo el contexto histórico y cultural de aquel periodo. Al mismo tiempo, no obstante, debido a su nivel educativo, Catalina no puede librarse por completo del sistema patriarcal, así que en su conciencia todavía existe cierta dependencia de su marido. El pensamiento tradicional no solo se refleja en las relaciones de pareja sino también en las relaciones entre personajes femeninos (uno de cierta clase contra uno de clase más baja, como el caso de la protagonista y Lucina, la niñera de sus hijos).

De todas maneras, Catalina es una figura contradictoria. Busca la liberación, pero no se puede considerar como un modelo feminista. Es una mujer moderna que se atreve a luchar por controlar su propio destino, pero al mismo tiempo, disfruta de los beneficios que le aportan los derechos patriarcales. Lucha por el mejoramiento personal y social, pero no renuncia a la convivencia con Andrés. Se aprovecha del poder y la riqueza para resistir a las restricciones tradicionales aplicadas a las mujeres, pero solo dentro de su propia clase social. Su libertad en el final también está determinada por los valores tradicionales, ya que está libre bajo la etiqueta de la viuda del general. La contradicción de esta figura se sitúa justo aquí. En las obras posteriores de Mastretta, las figuras femeninas parecen más progresistas, sobre todo la de Emilia Sauri en *Mal de amores*, lo que se va a analizar en los siguientes capítulos.

7.6.3 La voz de la autora no equivale a la narradora

Mastretta encuentra su propia voz en esta primera novela, tanto en lo referente a un estilo literario personal como en la forma que le permite articular de un modo más eficaz su pensamiento. En una entrevista indica que lo más importante para ella cuando narra es:

Yo sí creo (no sé si en “la” literatura, pero al menos sí en mi compromiso con la literatura) en el valor de contar una historia. Eso es lo que quiero hacer. Yo sí quiero, y me propongo, contar una historia que se resuelva allí mismo, y que esa historia sea como un barquito que lleva al lector de un lado al otro. La otra parte de ese compromiso,

que ha pasado de compromiso a obsesión, es que esté bien escrito. Tengo un encanto con las palabras. Me preocupa cómo suenan, que no haya rimas involuntarias. [...] Eso me importa mucho (Tarifeño, 2007).

Cabe señalar que esta propia voz no equivale a la voz de la narradora. Aunque la novela se narra en primera persona, es Catalina quien está hablando, no es la autora. Algunos podrían suponer que la autora se oculta detrás de la narradora y habla a través de la voz de esta. En realidad, como afirma la propia autora, Catalina solo es una voz creada con intención, la autora misma no habla como ella: «Yo sabía que no tenía la voz de Catalina Ascencio, que yo no podía volver a contar un libro con esa voz porque era una voz inventada para ese libro y mucha de la gente, por supuesto, que criticaba ese libro y a lo mejor muchas de las gentes a las que les gustó, creyeron que yo era Catalina Ascencio, creyeron que yo hablaba así» (Beer, 1993).

Mastretta recurre a la voz de Catalina, pero se coloca a sí misma fuera de dicho personaje, presentando al lector las alegrías y tristezas de la vida de la protagonista en una narración tranquila. La forma auto-narrativa en primera persona supera la escritura de experiencia personal extrema de la novela autobiográfica. A través de una revisión de la historia de un individuo, se profundiza en grupos más amplios y profundos de una sociedad tradicional pero revolucionaria, destacando los conflictos y evoluciones mentales y culturales de las mujeres mexicanas (por lo menos ciertos grupos de mujeres). La autora intenta presentar un igualitarismo ideológico, que «afirma su igualdad con respecto al hombre en las distintas facetas de la vida, independientemente del género del lector-destinatario», con el fin de «defender la emancipación de la mujer, censurar la opresión que sufre» (Núñez-Méndez, 2002: 125-126).

Eso también ocurre con otras escritoras mexicanas de aquellas generaciones. La narrativa les proporciona espacio para dar voz a las mujeres oprimidas en el contexto histórico. Sus obras, sean novelas, cuentos, ensayos o poemas, contribuyen a la escritura femenina, tanto la literatura hecha por mujeres como para mujeres, de acuerdo con lo señalado en el apartado 6.2.4. La novela ya no es la historia de un individuo solo, es decir, se coloca a la protagonista en una escena mucho más amplia, donde se puede observar con una perspectiva histórica la agitación de la sociedad, el destino desconocido del país y el transcurrir del tiempo. De tal manera, se abre una vista más abierta y profunda, combinando el individuo con el colectivo.

7.6.4 Posibles lectores: el lector cómplice

De acuerdo con lo indicado en la parte teórica, «todos los enunciados remiten al menos a dos sujetos, y, en consecuencia, a un diálogo potencial» (Todorov, 2012: 98). En palabras sencillas, en una novela, el texto narrativo sirve como un medio comunicativo mientras el autor y el lector son los dos sujetos involucrados.

Una vez examinado el emisor del texto, –el narrador y el autor–, hace falta fijarse en el papel del receptor de la novela: el lector. Según Mastretta, *Arráncame la vida* cuenta con dos lecturas posibles: «se lee como una historia chistosa o se le busca el fondo a la relación que existe entre Catalina Guzmán y Andrés Ascencio, así como el medio que los rodeaba» (Peralta, 1985: 25). El éxito comercial de este libro tal vez tiene que ver con la primera, ya que la historia amorosa con humor facilita la lectura y la comprensión y resulta más fácil ser aceptada por el público general. Uno podría deducir que esta novela va dirigida mayoritariamente a un receptor femenino debido a la narradora-protagonista, que puede despertar en el lector, –o mejor dicho, en la lectora cómplice–, vivencias semejantes. El problema de este tipo de lector general es que algunos solamente consideran la obra como literatura fácil y la dejan al lado una vez terminada la lectura.

Mientras tanto, los elementos políticos e históricos, así como las relaciones entre el poder y el género, despiertan en algunos lectores el interés de leer e investigar más a fondo. Entre ellos, hay lectores que, al leer otras novelas (tales como la historia de *La muerte de Artemio Cruz*), podrían tener la curiosidad de conocer más sobre la vida de los personajes alrededor del héroe, y la novela de Mastretta les proporciona esta oportunidad.

Entre la gran variedad de lectores de *Arráncame la vida*, un tipo llama mucho la atención: el lector cómplice, que se fascina con los personajes y el mundo de la novela. En palabras de la escritora y crítica Amalia Iglesias (2001: 35), la obra de Mastretta es como un vitalismo mágico: «Vitalismo, evidentemente, por la vitalidad con que esos personajes viven su intimidad, por la intensidad con la que se relacionan con su entorno, por cómo apuestan por todo lo que tienen. Y mágico, por una escritura donde la poesía tiene una presencia constante». Las emociones y reflexiones que genera el lector en el proceso de la lectura sirven, de hecho, como un tipo de reacciones al mensaje que emite la autora.

La trama no es nada complicada ni oscura, no cuesta entenderla. Pero debido a las respectivas visiones del mundo, cada lector podría tener distintas comprensiones y percepciones sobre la misma historia. Uno de los poderes de la narración consiste en su flexibilidad. A veces se expone todo, mientras a veces se omiten algunas parcelas o detalles, dejando espacio de reflexión para el lector. El libro termina en páginas limitadas, mientras la historia no acaba aquí, aunque literalmente en la última página se cuenta el final, como los cuentos de hadas. De hecho, el llamado final de cada historia solo es el final de un cierto período, o sea, el tiempo que abarca la trama. Después de eso, la tierra sigue girando y la historia de los personajes sigue desarrollándose (en el caso de Artemio Cruz, por ejemplo, aunque él murió, su familia y los que le rodeaban siguen viviendo).

En este sentido, *Arráncame la vida* termina con un final abierto. A lo largo de la novela, la autora, con un intenso carnaval, presenta sin reserva el mundo de Catalina al lector. Literalmente la narración parece llegar a su fin después del funeral de Andrés. No obstante, la historia de Catalina no termina aquí. En cambio, este final es el comienzo de otra etapa. El último párrafo del libro se escribe de esta manera:

Checo seguía tomado de mi mano, Verania me hizo un cariño, empezó a llover. Así era Zacatlán, siempre llovía. Pero a mí ya no me importó que lloviera en ese pueblo, era mi última visita. Lo pensé llorando todavía y pensándolo dejé de llorar. Cuántas cosas ya no tendría que hacer. Estaba sola, nadie me mandaba. Cuántas cosas haría, pensé bajo la lluvia a carcajadas. Sentada en el suelo, jugando con la tierra húmeda que rodeaba la tumba de Andrés. Divertida con mi futuro, casi feliz (Mastretta, 1987: 305).

Los verbos como “tendría” y “haría” indican que este final no es un resultado definitivo y concluyente por completo. La vida de la protagonista en el futuro podría ser, como ella pensaba, feliz y libre, pero tal vez habría nuevos obstáculos y desafíos que ahora no se saben. A diferencia de las novelas vanguardistas que establecen muchos misterios y blancos, este libro solo deja un final abierto e incierto. Pero eso es suficiente para despertar el interés y estimular la participación activa y creativa por parte del lector, dejándole espacio para reflexionar. En otras palabras, la autora, a través de la narradora, solamente presenta al lector el desarrollo de la historia, sin darle una conclusión. Deja el final abierto para que el lector juzgue según su propia comprensión y razonamiento generados en el proceso de la lectura. De tal manera, el lector logra participar en la narración.

La finalización del texto involucra no solo el intercambio entre el lector y el autor/narrador sino también la creatividad estética del lector. Esta interacción invisible, en que se conectan los dos sujetos de la narración (el lector y el autor), pertenece a lo que llaman diálogo implícito. En realidad, este tipo de diálogo es, en buena medida, unidireccional. El autor transmite el mensaje al lector sin necesariamente recibir su respuesta, y, aunque a veces toma en cuenta las ideas del lector durante el proceso de la escritura, –como la afirmación de Mastretta citada en el capítulo anterior–, desconoce la verdadera opinión de su destinatario. Mientras tanto, el lector interpreta el mensaje, percibe la intención del autor a través de su propia comprensión y da respuesta en su mente, sin saber si eso coincide o no con la idea del autor. Pero la literatura, después de todo, no es una disciplina como la ciencia que tiene respuestas estándares. La esencia de este tipo de diálogo consiste en establecer escenas de la historia y espacios para pensar. Debido a la subconsciencia y visión del mundo que tiene cada uno, el lector, frente a una historia abierta, es capaz de encontrar su propia respuesta, lo cual sería la mejor reacción para el autor.

Por supuesto, este diálogo invisible entre el lector y el autor a veces puede convertirse en un diálogo directo. Un buen ejemplo es la discusión en la semana de autores sobre la relación entre *Arráncame la vida* y el bolero del mismo título, como se menciona en los apartados anteriores. El crítico Salvador, siendo al mismo tiempo un lector del libro, realiza un intercambio directamente con Mastretta, expresando sus opiniones sobre la estructura y los personajes de la novela, mientras la autora le da sus explicaciones. Es una comunicación mutua. Bajo esta situación, el lector conoce directamente las intenciones del autor, y este, a su vez, obtiene la respuesta de su destinatario. A veces las desviaciones y colisiones de opiniones en dicha interacción podrían incluso generar nuevas ideas que afectarían de nuevo a la lectura y relectura.

Más aún, como la lectura es un proceso sin parar de recibir información e interpretarla, el lector que termina la novela ya no es el mismo lector que empieza la lectura, ni tampoco es la misma persona en el proceso de relectura. De igual forma, el escritor experimenta un cambio de identidad, es decir, como autor en el proceso de escritura y como lector en la lectura. Se generan respectivos sentimientos y opiniones en ambos procesos, lo cual podría afectar a futuras escrituras. En el caso de Mastretta, por ejemplo, se pueden encontrar reflexiones sobre esta novela en sus ensayos posteriores. Eso, de hecho, constituye el llamado diálogo entre el autor y él mismo, o sea, la intertextualidad, como se verá más adelante.

7.6.5 Un posible diálogo con *La muerte de Artemio Cruz*

Aunque Mastretta afirma que escribió esta novela antes de leer *La muerte de Artemio Cruz*, y que el hecho de que el nombre de su protagonista coincida con la de Fuentes no es deliberado (Lavery, 2001a: 330-331), de lo expuesto arriba llama mucho la atención la vinculación (o, mejor dicho, los ecos) entre las dos novelas. Dejando de lado los rasgos notablemente diferentes, que principalmente tratan de las técnicas y estructuras narrativas (es decir, Mastretta en su obra emplea una forma narrativa tradicional, mientras el modo de Fuentes es bastante experimental y peculiar), en efecto se pueden encontrar cierto paralelismo y complementariedad en ambas novelas. Como indica Apter-Cragolino (1995: 128) en su comparación de los paralelos temáticos de ambas novelas, hay «curiosas (o no tan curiosas) similitudes en los nombres, en la descripción física y en cierto modo psicológica de los personajes y naturalmente, en las acciones de los mismos en el terreno del relato».

Ante todo, existen muchos paralelos en cuanto al tiempo y espacio de las dos novelas en las que se mezclan el discurso histórico y el ficticio. Ambas presentan la época en torno a la Revolución Mexicana y sobre todo las décadas posrevolucionarias, aunque en la novela de Fuentes también se habla de las generaciones anteriores (en concreto, desde la Independencia en el siglo XIX), mientras la de Mastretta tiene lugar solo en la era posrevolucionaria (en el siglo XX). Puebla y la ciudad de México son dos escenarios principales que aparecen en ambos libros. Como las dos novelas tocan los temas sociales e históricos de una circunstancia concreta (la Revolución, el poder, el caciquismo, etc.), se pueden encontrar muchas referencias de materiales reales como lugares, sucesos y figuras históricas.

En cuanto a los personajes, ambos libros giran respectivamente en torno a un eje central: Artemio Cruz, como lo indicado en el título de la novela, y Andrés Ascencio, de acuerdo con lo analizado en 7.1.2. De hecho, este segundo se puede considerar como otro Artemio. Las trayectorias de vida de los dos se asemejan, como lo señalan varios críticos, entre ellos Pansters (1990) y Apter-Cragolino (1995). Ambos protagonistas son hombres revolucionarios ambiciosos que se aprovechan de la Revolución para acceder al poder y la riqueza, y más tarde se convierten en caciques y políticos: Artemio llega a ser un diputado federal y un oligarca poderoso que tiene negocios por todo

México, mientras Andrés llega a ser el gobernador de Puebla, lo cual, sin duda, le trae la riqueza y el alto estado social.

De acuerdo con lo indicado en la parte teórica, la focalización y la perspectiva son componentes importantes de la narrativa, y de aquí surge una diferencia significativa en las dos novelas. Aunque ambas hablan de la vida de los caciques, en la historia de Artemio Cruz, la focalización se centra en él y la perspectiva también se da desde sus propios ojos. Es decir, el cacique mismo es el único protagonista y presenta al lector sus propios recuerdos en los últimos momentos de su vida. Mientras en la segunda novela, Andrés no es la única focalización y su historia es relatada a través de los ojos de su esposa Catalina, la protagonista-narradora, quien tiene conocimientos restringidos de la política y del poder. En otras palabras, la historia narrada por Catalina Guzmán se puede considerar como una observación desde otra perspectiva de la vida de los caciques.

Además, ambos caciques abusan del poder. Entre las víctimas son imprescindibles las mujeres. En concreto, en los matrimonios (incluso en las relaciones íntimas) de ambos protagonistas, tanto Andrés como Artemio se comportan como un dictador que tiene todo el control sobre sus mujeres y sus hijos. Igual que las similitudes entre Andrés y Artemio, existen paralelos entre Catalina Guzmán y Catalina Cruz (también se puede contar a Regina, otra mujer y víctima de Artemio), violadas y obligadas al matrimonio por el cacique. Sin embargo, en la novela de Fuentes, como Artemio es la única focalización, se presta poca atención a los personajes secundarios y sobre todo a los femeninos; mientras en la segunda, la historia se narra desde la perspectiva de la esposa, lo que proporciona una vista complementaria que da voz a las víctimas.

En ambas relaciones matrimoniales se observa la subordinación económica, sociológica y psicológica de la mujer, como lo resume Monica Wiese (2016) basándose en las teorías feministas de Kate Millett. Sin embargo, la Catalina de Mastretta resulta ser una mujer relativamente más progresista. Eso genera las consideraciones sobre los roles de las mujeres y los pensamientos feministas en una sociedad patriarcal. El crítico Lanin Gyurko en «Women in mexican society: Fuentes' portrayal of oppression» (1974) analiza que las actitudes de Artemio hacia sus mujeres, que las trata como objetos sexuales, son un espejo de las actitudes y de las estructuras sociales de México. Mientras Sharon Magnarelli en *The lost rib: Female Characters in the Spanish-American Novel* (1985) atribuye un capítulo «Voices from beyond: women, death and

sacrifice in the works of Carlos Fuentes and Juan Rulfo» dedicado a analizar cómo son sacrificadas las mujeres en la novela de Fuentes.

La crítica Eva Núñez-Méndez (2002), por su parte, propone que Catalina Guzmán se ha liberado de los roles tradicionales a los que debe adecuarse una mujer en una sociedad patriarcal, así como las restricciones y exigencias que le imponen. Aunque no logra la libertad total hasta el final de la novela tras la muerte de su marido, en su historia se observan sus rebeldías y luchas contra la autoridad absoluta de su marido, los valores tradicionales machistas y las estructuras sociales patriarcales. Mientras la otra Catalina, junto con los demás personajes femeninos de la novela, pierde su carácter humano al vivir siempre bajo la autoridad de Artemio Cruz.

De todo modo, la obra de Mastretta se distingue bastante de la de Fuentes en el sentido de que no solo representa las voces de los “héroes” tradicionales, sino también destaca la figura de las mujeres silenciadas, –víctimas de los abusos del poder–, insertando nueva vida en la novela histórica desde una mirada femenina, lo cual se ve con bastante claridad en los apartados anteriores. Las similitudes temáticas en ambas novelas proporcionan dos versiones paralelas y complementarias de los protagonistas caciques de un mismo tipo, lo cual produce ecos entre estas dos obras de distintas épocas y de distintos autores, generando un posible diálogo intertextual entre ellos. Además, las voces femeninas en la obra de Mastretta tal vez pueden servir como una respuesta a los criterios y valores tradicionales impuestos por los hombres. Eso también se puede encontrar en sus siguientes obras, que se van analizar a continuación.

8 *Mal de amores*: una novela sobre el amor y la historia

El éxito de *Arráncame la vida* logra hacer el nombre de Ángeles Mastretta conocido en el ámbito literario internacional. La segunda novela, *Mal de amores*, es quizás su obra más reconocida en términos del tratamiento temático y las técnicas estilísticas, que marcan la evolución y madurez de su escritura. Con este libro la autora ganó el *Premio Rómulo Gallegos* en 1997, uno de los premios literarios más prestigiosos en toda Hispanoamericana. Mastretta fue la primera mujer que recibió este honor, lo cual significa una gran afirmación de su escritura.

En este capítulo, primero se va a analizar la trama principal de la novela, así como el contexto histórico. Igual que la novela anterior, esta también habla de la vida de una mujer mexicana durante épocas revolucionarias. Pero a pesar de que ambas protagonistas son mujeres modernas con caracteres fuertes y peculiares, las diferencias son obvias, desde sus respectivas personalidades hasta las circunstancias alrededor de ellas. Por lo tanto, en el segundo apartado se va a hacer una comparación breve entre las dos protagonistas mientras se analizan los personajes principales.

Las dos novelas comparten muchas similitudes en términos del tema, la estructura, el estilo, así como otros aspectos. Pero al contrario de la perspectiva limitada de la primera persona en *Arráncame la vida*, la narración en tercera persona de la segunda obra proporciona al lector una perspectiva más amplia y objetiva. Así que el siguiente apartado se va a desarrollar en torno a la objetividad de la voz narrativa, hablando del narrador-omnisciente y su perspectiva. Posteriormente, se van a investigar los diálogos explícitos encontrados en esta novela: el diálogo directo, el indirecto y el monólogo, y una variación de las formas dialogadas: la comunicación a través de cartas. De hecho, los diálogos explícitos en ambos libros son similares en su mayoría en el nivel de la composición, así como sus funciones generales, lo cual ya se ha analizado en el capítulo anterior, así que en este capítulo no se va a profundizar y repetir más.

Aunque muchos estudios críticos sobre *Mal de amores* se concentran en el aspecto feminista de Mastretta, en esta novela aparte de la voz femenina también existe una voz neutra, que reflexiona sobre la historia desde un punto de partida neutral. Por lo tanto, el último apartado va a intentar analizar las múltiples voces escondidas detrás del narrador, las cuales construyen el diálogo implícito, es decir, las posibles relaciones

dialógicas entre el narrador y el lector, entre el autor y el lector, e incluso entre el autor y sus recuerdos.

8.1 Una relectura de la historia desde la mirada femenina

8.1.1 Trama principal

Igual que en *Arráncame la vida*, en esta novela Ángeles Mastretta sigue explorando la historia de México desde otro lado, es decir, desde la perspectiva de una mujer a través de sus experiencias de vida. Se narra en tercera persona la historia apasionada del personaje central, Emilia Sauri, cuya vida transcurre durante uno de los períodos más horribles y fascinantes de la historia mexicana, en concreto, desde los últimos años de la presidencia de Porfirio Díaz hasta la época posrevolucionaria y moderna, aproximadamente en el año 1965. A través de la vida de la protagonista y sus alrededores, el lector presencia el proceso de la Revolución Mexicana, así como sus influencias y secuelas que afectan a la vida cotidiana de los mexicanos comunes y corrientes.

La novela empieza a finales del siglo XIX, unos años antes del nacimiento de Emilia. En el primer capítulo se hace un breve recorrido por la vida de Diego Sauri y Josefa Veytia –los padres de la protagonista– desde su adolescencia, el encuentro de los dos y hasta el matrimonio. Diego Sauri, es un yucateco con antepasados piratas y ha pasado mucho tiempo en el extranjero en su juventud, mientras Josefa viene de una familia de clase media de Puebla que tiene negocios y relaciones con Europa (España, en concreto). Desde la trayectoria de vida de la pareja se notan dos elementos básicos. El primero es la ciudad de Puebla, donde los dos se conocen y se establecen. Igual que en la novela anterior, esta localidad sirve como escenario principal donde tienen lugar muchos sucesos clave. Y el segundo, el casamiento de los Sauri. Es, en realidad, una combinación de distintas culturas e ideologías debido al hecho de que ellos crecen bajo diferentes circunstancias. Este conocimiento allana el camino para el desarrollo del argumento posterior, ya que desde aquí se pueden encontrar los orígenes de la personalidad peculiar de su hija, quien, crecida en esta familia liberal, recibe la educación desde varias fuentes y absorbe distintos pensamientos y culturas.

Como se indica en las partes anteriores, la ciudad de Puebla era de hecho un centro bastante importante durante la Revolución Mexicana, así que antes del estallido de dicho acontecimiento se observan aires revolucionarios por todas partes. Eso se refleja en la vida cotidiana de los personajes. Por ejemplo, se mencionan con frecuencia las reuniones semanales entre los amigos de Diego, que se llenan de conversaciones y discusiones políticas. Es justamente en una de estas ocasiones cuando la protagonista, con tan solo unos meses de nacida, coincide por primera vez con Daniel Cuenca, quién más tarde se convierte en el amor de toda su vida. Desde un principio, ambos niños dejan una impresión profunda el uno en el otro, la cual se intensifica con el transcurrir del tiempo. Pero las distintas educaciones que reciben los dos hacen que se desvíen en sus ideas. Daniel, un chico con carácter vivaz, impulsado por los aires revolucionarios, decide salir de su pueblo natal y seguir los pensamientos bélicos. Primero se dedica al periodismo y luego participa personalmente en los movimientos revolucionarios.

Aunque esta novela abarca un periodo de decenas de años (de 1884 a 1965 aproximadamente), la mayoría de sus páginas se centran en la juventud de la protagonista, en concreto, desde sus quince a veinte años de edad. Durante estos años, Emilia establece una relación amorosa con Daniel mientras experimenta el frecuente ir y venir de este hombre debido a la causa revolucionaria. La separación de los dos, que se repite varias veces a lo largo de la historia, sirve como una clave para promover la trama. Emilia se desanima después de cada separación, pero al aprender medicina con su padre y tomarla como su profesión, madura cada vez más. Con el paso del tiempo, se convierte en una mujer con carácter fuerte y espíritu independiente, que se atreve a amar y a odiar.

Por otro lado, con la decepción y la sensación de distancia que le trae cada separación con Daniel, crece en Emilia un deseo de estabilidad, igual que los mexicanos de aquella época que viven en guerras y revoluciones interminables. La amistad y luego relación amorosa con el médico Antonio Zavalza, otro hombre de su vida, satisface dicha demanda. Como tienen la misma profesión, los dos comparten muchos aspectos en común. De hecho, Antonio presenta una imagen opuesta a la de Daniel. Mientras el joven revolucionario muestra la pasión y el espíritu aventurero, el maduro y confiable doctor le da a Emilia una sensación de paz y seguridad. Al llevarse bien con el doctor, la protagonista empieza una búsqueda de sí misma, de su autodefinición y autorrealización. Resulta que ama a dos hombres al mismo tiempo y vacila entre ellos sin saber con quién puede establecerse tranquilamente.

En la última parte de la novela, se hace un gran salto en el tiempo, de los años veinte a los sesenta directamente. La guerra en este país acaba por fin, pero la “guerra” entre Emilia y Daniel, –en contraste con la paz entre la protagonista y Antonio–, sigue activa. Emilia ya ha formado una familia con el doctor. Pero en su última vuelta a casa, Daniel dice que esta vez no se irá nunca más. La novela termina aquí, dejando muchos misterios sin resolver, entre ellos destaca el destino del amor que molesta y estremece a la protagonista a lo largo de la historia.

En el total de veintinueve capítulos de este libro, aparte de la historia de amor y desamor, se narran paralelamente los sucesos sociales que experimentan los personajes diariamente. Hay un capítulo (el XV) que se dedica especialmente al estallido de la Revolución. Se reproduce con detalle lo que pasa en la casa de los Serdán en el día 18 de noviembre de 1910. Cuando los hermanos Serdán estaban peleando contra los policías, los Sauri estaban en su casa a solo varias manzanas de distancia, por lo que escucharon los disparos. Sin mencionar el hecho de que la tía Milagros conoce a los hermanos Serdán porque son compañeros de los movimientos revolucionarios. En todo caso, la familia de la protagonista, a pesar de que no participa en persona, experimenta este suceso también. De tal forma se vincula la historia de los personajes con la de la Revolución. En otros casos, los elementos históricos también se han integrado en la vida cotidiana: se discute de política en las discusiones familiares en los desayunos, se preocupan por los cambios políticos que podrían afectar a la vida y a las carreras profesionales, etc. De hecho, las descripciones de la Revolución, de los cambios históricos y sociales y de las figuras políticas, constituyen la otra línea de la historia del libro.

8.1.2 El individuo y la familia: miniatura de una nación

De lo expuesto arriba se puede entender que esta novela no es simplemente una historia de amor y desamor. Tampoco es puramente una reproducción de los sucesos históricos. Se entretienen al mismo tiempo la historia de una familia poblana, –común pero no tan convencional–, y la de un país en plena revolución y guerra. Igual que en *Arráncame la vida*, la autora intenta relatar la historia desde otra perspectiva: desde la mirada de una mujer mexicana. A través de la presentación de la otra versión de la historia oficial, logra resaltar la historia de *ellas*, incorporando las múltiples voces del *Otro* (Medeiros-

Lichem, 2006: 15) y se suma al concepto de la *Otredad*. Con respecto a dicho aspecto, la crítica Trinidad Barrera (1998: 35) señala que *Mal de amores* implica dos géneros literarios:

la que prolonga el ciclo de la novela de la Revolución, en cuanto a la malla tupida de ilusiones y desencantos que van progresivamente surgiendo y muriendo a lo largo de un proceso tan confuso como doloroso [...]. La otra tendencia es heredada del boom narrativo, reproductora de los códigos actualizados de la novela romántica, del folletín rosa, del mundo mágico y maravilloso del continente. Historia y ficción se dan la mano.

Por lo mismo, existen dos líneas narrativas en esta novela: una cuenta la vida cotidiana alrededor de los protagonistas, la otra relata los cambios políticos y los sucesos revolucionarios, lo cual parece lejos de la primera. Lo que ocurre en Puebla es lo que ocurre en todo el país, mientras lo que pasa en la familia de los Sauri parece un epítome de todo el pueblo mexicano. Los revolucionarios y los políticos luchan por el poder para construir una nación estable, mientras los personajes intentan mantener una vida cotidiana pacífica y también estable; la población común y corriente, llena de angustias por la Revolución, vacila entre poderes, deseando una paz en las guerras continuas, mientras la protagonista Emilia Sauri vacila entre amores sin saber con quién puede establecerse tranquilamente; el pueblo está buscando lo esencial de lo mexicano, de igual forma, la protagonista trata de encontrar su propio destino, tanto del amor como de la carrera profesional. La novela, en buena medida, consiste en un reflejo del nacionalismo en la vida diaria de los mexicanos.

El nacionalismo mexicano es, según los estudios de David Brading (1980), entendido como la ideología central de la Revolución. De hecho, se trata de un concepto abstracto, que varía según épocas y países. Ha sido un tema muy tratado en América Latina, especialmente después de los movimientos independentistas. En el caso de México, dicho concepto suele estar relacionado con el reconocimiento cultural y la construcción de la identidad mexicana, lo cual ha sido una de las preocupaciones principales para los mexicanos a lo largo de la historia. Es que, el México de los últimos siglos parece fruto de un espíritu español en la tierra americana. Es una tarea bastante difícil definir cuál sería su cultura propia en tantas integraciones y fusiones. El patriotismo criollo, el neoztequismo y las influencias extranjeras (la conquista española, la influencia sajona y protestante ajena) complican la contradicción entre la

naturaleza biológica y la identidad nacional. Hasta tiempos modernos esta nación todavía sigue buscando una autodefinición¹.

En general el nacionalismo sirve como una etiqueta para designar cualquier cosa o característica que parezca mexicana. Así que cuenta con múltiples elementos identitarios, los cuales se reflejan en distintos aspectos y ámbitos. En cuanto a la literatura, generalmente los críticos clasifican el nacionalismo mexicano en tres tipos: el nacionalismo en la etapa de los movimientos independentistas, el correspondiente a la etapa de la construcción de la nación (etapa revolucionaria), y el que configura la etapa de la democratización social y el reconocimiento de la pluralidad cultural (Gutiérrez Chong, 2007).

Como indica Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (2002: 155), «la historia de México es la del hombre que busca su filiación, su origen», así, los mexicanos nunca dejan de buscar lo esencial de su identidad nacional. Dicha búsqueda llega a su auge en el siglo XX, marcado por la Revolución Mexicana, que se considera un brote que aúna los conflictos políticos, económicos, sociales y culturales. El nacionalismo ha sido la ideología de la Revolución e incluso del nuevo Estado (Brading, 1980). A pesar de que las luchas y reformas políticas no triunfaron completamente (e incluso se puede decir que fracasaron), la Revolución ha impulsado, en gran medida, los movimientos nacionalistas mexicanos. Se despertó en el pueblo mexicano una conciencia de nación y un deseo de descubrir otra vez su esencia bajo nuevos contextos históricos. En otras palabras, la Revolución hizo surgir muchas preocupaciones que inquietaron a los mexicanos durante décadas, entre ellas destaca la búsqueda de una autodefinición; eso también se entiende como el reconocimiento de la identidad mexicana, o sea, la mexicanidad.

En la obra de Mastretta se suelen encontrar muchos reflejos que coinciden con las angustias sobre el nacionalismo en épocas posrevolucionarias: la confusión y la vacilación frente a la realidad, la búsqueda del destino propio, entre otros. La vida cotidiana de los personajes parece una miniatura de la sociedad real. Eso quiere decir que una nación y una familia comparten muchas similitudes. En el caso de *Mal de amores*, la historia recorre casi un periodo completo en torno a la Revolución, es decir, abarca desde la época prerrevolucionaria hasta los años sesenta del siglo XX. Se presenta

¹ Por ejemplo, Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* discute la esencia de la identidad mexicana, mientras en las obras de Carlos Fuentes (*La región más transparente* y *Los cinco soles de México*, entre otros) también se puede encontrar la exploración de las características mexicanas.

claramente ante el lector un proceso de búsqueda de autodefinición y autorrealización. Ya saben que uno de los pensamientos revolucionarios es revivificar las tradiciones y revalorizar la esencia de lo mexicano, es decir, la coexistencia y convivencia de distintas culturas, ideologías y religiones, lo cual ha sido negado durante mucho tiempo, sobre todo en la época después de la independencia. En la tierra mexicana, gente de distintas creencias y orígenes logran convivir, pero siempre bajo conflictos y fusiones culturales.

Lo mismo ocurre con la familia de los Sauri. A lo largo de la historia aparece con frecuencia el choque y la fusión entre distintas culturas y creencias. Como se indica antes, el matrimonio de los padres de Emilia muestra la convivencia en armonía de un yucateco abierto y comprensivo con una poblana convencional pero no tan conservadora, mientras la protagonista es fruto de dicha fusión. La coexistencia y el conflicto dejan huella por todas partes. En una ocasión, cuando los padres tienen discrepancia de opiniones, lo achacan a sus respectivos antepasados:

- No afirmes cosas de ignorante, Josefa. Pareces poblana —dijo él volviendo a besarla.
- Soy poblana. Que tú vengas de una tierra de salvajes no es mi culpa.
- ¿Salvajes los mayas? —dijo Diego—. Por estas tierras no había pasado un pie humano cuando Tulúm era un imperio de dioses terrenales.
- Los mayas desaparecieron hace siglos. Ahora todo eso es selva y ruinas —dijo ella jugando con la vanidad de su marido.
- Todo eso es un paraíso. Tú lo vas a ver —contestó Diego [...] (Mastretta, 1996: 21).

Aquí, “poblana ignorante” y “mayas salvajes” parecen estereotipos, o por lo menos, prejuicios de gente de diferentes orígenes. Sea como sea, cada uno ha sido afectado por su propia cultura, pero en el final logran llegar a una conformidad. En otra ocasión, se describe un paisaje ordinario: «Al llegar corrieron por la cuesta que sube a la punta de la pirámide hasta la iglesia que los españoles del siglo XVI plantaron encima del gran templo, sin ningún respeto por el dios con que los habían confundido los primeros habitantes de México» (Mastretta, 1996: 67). En realidad, eso revela el hecho de que el México de los últimos siglos parece fruto de un espíritu español en la tierra americana. Además, la fusión religiosa y cultural deja en la familia un ambiente liberal por lo que en las conversaciones diarias muy a menudo discuten sobre ¿cuál dios?, como se aprecia en los siguientes ejemplos de la novela:

- Sea por Dios —rezó Josefa—. Y no me pregunten cuál Dios (143).

—Dios diría que es bueno, mamá —dijo Emilia que apareció color de rosa y alegre con un cepillo en la mano y una toalla en la cabeza.

—No le preguntes cuál dios —aconsejó Diego riéndose (160).

—De transigir con ustedes —respondió Josefa levantándose—. A ver cuál dios las protege.

—El tuyo —dijo Milagros—. Con el tuyo nos basta (370).

—Bendito sea Dios —suspiró Josefa cerrando la entrada de luz.

— ¿Cuál dios? —preguntó Milagros desde su letargo.

—El de la guerra —contestó Josefa (127).

Mientras tanto, en las personalidades de la protagonista también se puede observar alguna similitud entre un individuo y un país. En el capítulo XX se menciona que Emilia es capaz de hacerse con dos conversaciones al mismo tiempo, y la protagonista explica que tal práctica es la herencia genética de todas las mujeres de su familia. Pero enseguida comenta que eso quizás tuviera que ver con el contexto histórico del país y época en que vive: «en México pasaban tantas cosas al mismo tiempo que si uno no atendía varias a la vez, terminaba por ir siempre atrás de los hechos fundamentales. Ahí estaba como ejemplo la revolución que seguía cuatrapeándolo todo» (Mastretta, 1996: 291). De tal manera, el tema deja temporalmente la vida privada y entra en la esfera pública de la política y lo social.

Por otro lado, cualquier mexicano de aquella época, sea político, revolucionario o gente común y corriente, a pesar de sus diferentes misiones, está en busca de una paz en las guerras, tanto la paz de una familia como la de una nación. La discusión sobre la guerra y la paz se repite en muchas ocasiones a lo largo de la novela. En la casa de los Sauri se utilizan metáforas, comparando la guerra como una almohada rasgada que se despluma, «en la que se habían convertido sus anhelos democráticos» (Mastretta, 1996: 219). Los movimientos revolucionarios y los cambios sociales afectan a la vida cotidiana. Hay momentos en que se prohíbe hablar de lo político y los personajes progresistas (como el doctor Cuenca) han sido metidos en la cárcel (capítulo VII). Luego, con la derrota de Porfirio Díaz y el repetido cambio de gobernador, el país se mete otra vez en el caos. Los precios suben, por lo que en el pueblo común y corriente crece cada día más el deseo de paz.

A pesar del anhelo común de la paz, la realidad de México es que se encuentra en el siglo más aguerrido y doloroso; resulta que no hay paz por ninguna parte, y solo existe una paz de mentiras, que, —en palabras de la tía Milagros—, sirve «para los viejos y aburridos» (Mastretta, 1996: 189). De igual forma, la paz en la casa y en el amor

también es difícil de conseguir. Emilia intenta encontrar la paz en su amor con Daniel a lo largo de la historia, pero con el frecuente ir y venir de este hombre y la desviación ideológica entre ellos, solo puede obtener una paz falsa, corta y temporal. Más aún, resulta asimismo difícil conseguir la paz de la familia, dado que una vez enamorada de un revolucionario, o que tenga amigos que están en contra de la dictadura y trabajan para hacer la guerra, no solo ella misma sino también su familia se metería en estos líos: «En el lío antiporfirista estaban metidos todos» (Mastretta, 1996: 156).

De acuerdo con lo señalado por Jaucourt en la *Enciclopedia*, una familia es una sociedad civil y doméstica y sirve como fundamento a la sociedad nacional (Mangione Muro, 2000: 21). Se puede entender que la familia es una miniatura de la nación. Ya sea de forma intencionada o no, esta novela, en efecto, refleja en buena medida el nacionalismo de aquella época: todo el mundo está en búsqueda de algo, sea el amor, el destino o el poder, y, sobre todo, la autodefinición, lo cual difiere según clases o ideologías. Esencialmente, una familia y una nación son, en este sentido, lo mismo. El despertar de una nación y su deseo de cambios profundos coinciden en buena medida con el despertar y el deseo de crecimiento personal de la protagonista Emilia Sauri. Los personajes ficticios que buscan su destino, el auto-reconocimiento y la autorrealización son en realidad siluetas de los mexicanos que se buscan a sí mismos.

8.1.3 El mal de amores, incurable pero utópico, como el mal de la revolución

Originalmente, el amor y la revolución (o en el sentido general, la guerra) son dos categorías incompatibles. En muchos casos, incluso se consideran como dos esferas contrapuestas entre las que uno tendría que elegir una y renunciar a la otra, como señala Salvador Cuenca (el hermano mayor de Daniel): «el amor es un mal amigo de quienes hablan con hombres en guerra» (Mastretta, 1996: 357). Sin embargo, tampoco son inherentemente excluyentes, así que pueden entrelazarse bajo cierto contexto histórico. La combinación de los dos temas requiere la integración de los materiales discursivos por parte del autor y la legitimidad que le confiere el contexto específico. Los elementos revolucionarios en la narrativa, de hecho, son nada más que una visión y un concepto ideológico. En una época como el México de finales del siglo XIX y comienzos del XX, la revolución en buena medida sirve como un medio para expresar la insatisfacción hacia el orden social establecido y el deseo de construir una sociedad ideal derrocando

este orden con violencia. En los materiales y documentales sobre la revolución suelen incluirse contenidos tales como la opresión, la explotación, el dolor y la desgracia del pueblo, los cuales también sirven para el tema del amor, ya que los males del amor no son incompatibles con estos contenidos. El amor suele implicar un lado romántico y apasionado y otro insatisfecho con la realidad, requiriendo luchas y cambios, lo cual coincide con las características de pasión y rebelión de la revolución. Es así como lo presenta Mastretta en su narrativa, vinculando el amor y la revolución.

Del apartado anterior se sabe que en *Mal de amores* el amor y la revolución forman la estructura narrativa principal. La vida de los personajes y la historia de la Revolución son dos líneas que se desarrollan paralelamente. De igual forma, el destino del amor y el del país en gran medida comparten muchas similitudes. El mal de los amores es incurable; igualmente lo son las preocupaciones de la Revolución. No es una enfermedad que se cura a través de tratamientos médicos, ni es un problema que se resuelve por medios de una serie de movimientos y reformas sociales. El amor y sus males son algo enraizado en la mente que cambia profundamente a la persona y la influye en su modo de pensar y comportarse. Mientras tanto, eso también tiene que ver con la circunstancia cultural, es decir, con la configuración patriarcal de la sociedad mexicana de aquella época donde existe un desequilibrio entre ambos géneros en el amor, donde el hombre predomina mientras la mujer obedece. El sentimiento amoroso de Emilia hacia dos hombres al mismo tiempo está bastante idealizado o, mejor dicho, imposible de realizar en ese mundo patriarcal, que no permite que una mujer pueda vincularse con dos hombres al mismo tiempo.

Lo mismo ocurre con las ideas revolucionarias. De hecho, aunque dicen que la Revolución Mexicana triunfó en términos de derrotar a Porfirio Díaz, ganar las fuerzas revolucionarias, o promulgar la Constitución de 1917, entre otros cambios sociales, es innegable que la Revolución fracasó en buena medida. Por ejemplo, los repetidos levantamientos armados y las frecuentes sucesiones de poderes políticos detuvieron el crecimiento económico. La estructura de propiedad de la tierra tras la reforma agraria no facilitó el desarrollo agrícola, en cambio, empobreció a los campesinos, lo cual se agregó a la profunda desigualdad social (Meyer, 2004). En cuanto a la situación de las mujeres, parecía haber mejorado un poco (por ejemplo, en los derechos civiles), pero después de la Revolución todavía carecen de muchos cambios significativos, sobre todo en las relaciones íntimas. En este sentido, el crecimiento personal y del amor coincide

en buena medida con el desarrollo de la Revolución y el destino del país en que existen muchas incertidumbres, lo cual se puede observar en las dos líneas narrativas.

En el nivel social, la autora crea en esta obra un mundo perfecto e incluso un poco utópico, en que participan y conviven todos, no solo la élite liberal sino también la población rural y las clases marginadas, en concreto, los pobres y las mujeres. Es bien sabido que el amor se construye en la base de la aportación de ambas partes, mientras la construcción de una nación también requiere la participación de todas las partes relacionadas. En la realidad, durante el largo régimen de Porfirio Díaz, –1876 hasta 1910–, se formaba una imagen de una nación moderna, racional y democrática en que se introdujeron los avances industriales más modernos: la construcción de ferrocarriles, la fertilidad endemoniada de los pozos petroleros, el aumento de exportación de productos primarios, entre otros, como se menciona en la novela. El siglo XX era, en efecto, un siglo en que estaban cambiando muchas cosas. Bajo esta prosperidad de los tiempos, se crea la ilusión de que la Ciudad de México se convertiría en una elegante metrópoli.

No obstante, la mayoría del pueblo común y corriente, perdida en las conveniencias y desastres del nuevo siglo, se quedó fuera o en la base más baja de la pirámide cultural y económica en este proceso de modernización. Más aún, el llamado *porfirismo* se ha convertido en sinónimo de la represión y el autoritarismo, el pueblo, sobre todo los intelectuales desilusionados, se sintió traicionado, por lo tanto, «surgió un nuevo discurso de construcción de la nación que eventualmente desembocó en la Revolución Mexicana de 1910» (Medeiros-Lichem, 2006: 143).

En el mundo creado por Mastretta, los personajes ordinarios, –aunque no tienen la textura heroica en comparación con los protagonistas de los grandes relatos, o sea, las novelas clásicas que glorifican la Revolución, como las obras de Mariano Azuela o de Martín Luis Guzmán–, logran participar en distintas esferas del proceso de construcción de la nación. Si los hombres –por ejemplo Diego Sauri, el doctor Cuenca, el poeta Rivadeneira, entre otros– representan a los intelectuales desilusionados, los personajes femeninos –específicamente Emilia y su tía Milagros, o sea, las mujeres que logran saltar de los estereotipos de la mujer en el pensamiento tradicional y patriarcal– consisten en los marginados con quienes «la elite intelectual subversiva articula o “imagina” una nueva nación», y ambos «son más bien “sujetos disidentes” inherentes en el engranaje del contexto ideológico y social de la nación» (Medeiros-Lichem, 2006: 144-145). Mientras tanto, Mastretta pone énfasis sobre todo en la representación

significativa de las mujeres en el proceso tanto social como comunitario durante la época revolucionaria. Eso también es otro reflejo del llamado nacionalismo en esta novela.

Sea como sea, si la revolución no es un camino liso y fácil, lo mismo ocurre con el amor. Cuando Emilia está perdida en el amor, los mexicanos están perdidos en la corriente revolucionaria. El repetido ir y venir de Daniel es como los repetidos levantamientos armados durante la Revolución, que cada vez traen al pueblo un poco de esperanza, pero enseguida dejan una decepción más grande. Los reencuentros con el revolucionario le dan a la protagonista pasión y vitalidad, pero después de cada separación, Emilia se siente frustrada y abandonada, así que se dedica a sus estudios y trabajos en la medicina para olvidar todo y recuperarse. La búsqueda del amor es un proceso largo y duro en que uno aprende a conocerse, enfrentarse, corregirse y mejorarse a sí mismo. Es casi inevitable la repetición y vacilación. En el caso de Emilia, se vacila entre el amor apasionado con Daniel y el amor tranquilo con Antonio. Cada hombre despierta en ella distintas sensaciones, por lo que resulta difícil elegir entre ellos. De igual forma, el pueblo mexicano común y corriente experimenta cambios frecuentes de gobernadores y vacila entre distintos poderes políticos con la esperanza de cambiar. Sin embargo, resulta que los mexicanos comunes y corrientes (como la familia de los Sauri) consiguieron una situación pacífica, pero, la realidad es que siguen viviendo en vilo, con un destino sin destino, como comenta Diego Sauri al finalizar la lucha en 1917: «En lugar de democracia conseguimos caos y en lugar de justicia, ajusticiadores» (Mastretta, 1996: 343). Muchas cosas no cambian a pesar de la Revolución, y muchas otras han cambiado: «Había por todas partes miseria y estancamiento y entretejiendo esa desgracia, había riqueza y cambios. De remate, los viejos se empeñaban en gobernar un país que era ya el país de jóvenes para los que no había más mundo ni más pasión que el futuro» (Mastretta, 1996: 197). Eso es la realidad de aquel México. En este sentido, la revolución, igual que el amor, es incurable. La medicina, que es eficiente para curar la enfermedad del cuerpo, no sirve para curar los males del amor. Al mismo tiempo, la Revolución, que en su ideología ideal sirve como un remedio para resolver los problemas sociopolíticos de México, consigue derrotar al dictador, pero no cura las enfermedades esenciales del país como la pobreza.

Por otro lado, pese a que la Revolución Mexicana fracasó en buena medida y muchos problemas sociales de este país no se resolvieron, la historia de *Mal de amores*, en muchos sentidos, transmite un tono más optimista que el de *Arráncame la vida*. A

lo largo de la novela se discuten las esperanzas que podrían traer los cambios de la Revolución. Igual que el amor, que no se cura pero cuenta con la posibilidad de lograr un final ideal y utópico, la sociedad mexicana también podría esperar algunos cambios que curan los males. La guerra trae muchas desgracias y miserias al pueblo, pero la gente no pierde su esperanza, sigue luchando en busca del ideal y la paz y en el final logra una paz relativamente estable, que impulsa el desarrollo social mientras defiende la soberanía e independencia del país; el amor trae muchas confusiones a Emilia Sauri, pero ella tampoco se deprime y en el final consigue establecerse en un estado ideal: convivir con los dos hombres sin que ellos peleen, ni perder a ambos. Es una situación bastante utópica y rebelde en una sociedad tradicional como la de aquel entonces, e incluso hoy en día. Eso quizá involucraría algunas consideraciones morales, aquí no las profundizaremos. Lo importante es que se enfatiza en la autodeterminación de las mujeres en tomar decisiones que se prohíben en el orden convencional y patriarcal, así como la conciencia de seguir luchando por los anhelos, que todavía sirve en tiempos modernos.

Tal como reclama Marcela Lagarde, una de las figuras representativas del feminismo latinoamericano, la identidad femenina «se despliega como parte del cambio paradigmático del mundo patriarcal y es, de hecho, vivencia y fruto de su deconstrucción», por lo que la construcción y la redefinición de dicha identidad se vinculan con la convivencia y las contradicciones «entre sociedad y cultura, entre procesos singulares y grupales, y entre tradición y cambio» (Lagarde, 1998: 10). Además, la antropóloga y feminista mexicana propone en una entrevista que la evolución interna personal (la autoconciencia femenina) tiene que ver, en buena medida, con la revolución social: «No puedo entender mi vida sin preocuparme del mundo en el que vivo» (Blázquez Rodríguez, 2009: 7). Los planteamientos en las novelas de Mastretta coinciden, en este sentido, con las ideas de Lagarde. En *Mal de amores*, en concreto, la palabra *revolución* alcanza más allá de su concepto original. No solo se refiere a los movimientos y levantamientos armados, sino también a los cambios y evoluciones morales de los personajes, sobre todo de las figuras femeninas. El amor se combina con las reflexiones sobre la vida, y de aquí se generan consideraciones tales como la autoconciencia y la autorrealización personal bajo cierto contexto histórico. A través de eso, Mastretta logra combinar las prácticas de las mujeres con los problemas de la revolución social.

De la historia de Emilia Sauri el lector conoce el amor y el desamor que experimentan los personajes, la pasión y el coraje de la protagonista de buscar la libertad (tanto de la vida emocional como de la profesional), y –gracias a la línea narrativa sobre la Revolución–, las denuncias y protestas contra el antiguo orden social establecido. En este sentido, la combinación de las dos facetas, –el amor y la revolución–, le proporcionan a la novela un amplio contenido social y una función estética apasionada. En otras palabras, la obra cuenta la historia de un individuo que madura en una sociedad bajo cierto contexto histórico, pero en realidad refleja y representa el estado de un colectivo mucho más amplio, es decir, todo el pueblo mexicano. Las declaraciones del individuo, tales como las experiencias de la vida, los encuentros emocionales y el crecimiento personal, son compatibles con los temas revolucionarios de la época. Por lo tanto, en obras como esta, la *revolución* ya no es simplemente una condena que expone la realidad (que hace públicas las contradicciones sociales y la insatisfacción profunda de ciertas clases) o expresa el enojo privado (a través de violencia y movimientos armados dado que los enfrentamientos entre facciones son irreconciliables), de la misma manera el *amor* tampoco contiene los líos amorosos solo; ambos se entrelazan en un lienzo social amplio que se caracteriza por el contexto histórico y cultural.

De todas maneras, igual que en *Arráncame la vida*, en *Mal de amores* la autora también intenta buscar el valor de vida de las mujeres, basándose originalmente en el estado en que ellas se sitúan en la familia y en la sociedad. En sus narraciones, el amor, en vez de ser una lucha emocional entre hombres y mujeres, se convierte en un proceso significativo en que las mujeres se reconocen a sí mismas y comprenden las debilidades de su propia personalidad. Los personajes femeninos, sobre todo las protagonistas, experimentan al mismo tiempo los cambios que les traen la revolución social y la evolución personal, compartiendo con los demás mexicanos el mismo sentimiento de logros y pérdidas, conflictos y convivencias, dolor y alegría, frustración y crecimiento. A través de estos dos procesos paralelos, Mastretta consigue integrar de forma ingeniosa la realización del valor personal de la vida de las mujeres con el desarrollo de la historia revolucionaria.

8.2 Los personajes principales

Ambas novelas de Ángeles Mastretta, *Arráncame la vida* y *Mal de amores*, tratan de desentrañar las complejidades de la sociedad mexicana a través de la vida de los papeles femeninos, integrando distintos niveles de discursos y realidades. Pero la segunda, publicada casi diez años más tarde, resulta ser una obra más madura, tanto en el sentido del estilo de escritura como del planteamiento de los temas sociales. Llega más allá de la represión y lucha presentadas en la primera obra, que se ven limitadas por la clase social correspondiente², lo cual se refleja en la configuración de los personajes y sus voces respectivas. En el capítulo anterior se analizaron los personajes según sus funciones (dividiéndose en personajes principales y secundarios) y sus respectivas relaciones con la narradora-protagonista (es decir, la distancia y forma de interacción) debido a que la historia es narrada por la protagonista misma en primera persona, y que ella sirve sin duda como el centro narrativo. En cuanto a la segunda novela, no obstante, como se narra en tercera persona, la voz narradora queda fuera de la protagonista, por lo tanto, la distancia entre la protagonista con los personajes principales o secundarios parece similar, y la diferencia de las formas de interacción entre personajes resulta poco notable. En consecuencia, aunque el libro abarca un largo transcurso de tiempo en que aparecen un montón de personajes, la comunicación entre la protagonista y sus alrededores y la interacción entre otros personajes se realizan de forma similar. Así que en este apartado se limita a analizar los personajes más destacables para el desarrollo del argumento, concentrándose en sus múltiples papeles.

8.2.1 Emilia Sauri, una figura más progresista que Catalina Guzmán

Igual que los demás protagonistas ficticios, Emilia Sauri tiene características propias peculiares que son difíciles de concluir en pocas palabras. Sin embargo, si hay que elegir un aspecto clave, existe una descripción que se menciona varias veces a lo largo de la novela: que es una mujer de otro siglo. Por ejemplo, en el capítulo VI su padre la describe así: «—Ella vivirá en otro siglo —sentenció Diego. —Nosotros ya vivimos en otro

² Catalina, debido a su experiencia personal, tiene una visión limitada. Siendo la esposa del gobernante, sus actividades se encuadran en la clase privilegiada. Por eso la represión y la lucha representada en su vida son limitadas.

siglo –dijo Milagros encontrando un asidero para empezar otro de sus discursos» (Mastretta, 1996: 75). Más tarde, cuando reconocen la relación entre Emilia y el doctor Zavalza, los padres afirman que su hija es una mujer del siglo XX que sabrá qué hacer y tomar decisiones por su propia cuenta. Aquí, el *otro siglo* implica una metáfora, que no se refiere simplemente al hecho de que Emilia nació a finales del siglo XIX (en 1893 aproximadamente) y vive la mayoría de su vida en el siglo XX. Por otra parte, es una mujer que supera los estereotipos de la época. Es decir, el *nuevo siglo* no solo significa el siglo XX en que la nueva generación vive bajo un contexto histórico diferente al de sus padres, sino también se convierte en un concepto general que se refiere a una época más moderna y libre que la anterior.

En comparación con la madre, Josefa, quien piensa que no encuentra sitio en este nuevo siglo (capítulo X), Emilia representa a una nueva generación de mujeres, que son inteligentes y fuertes emocionalmente, libres en temas como el amor y la sexualidad, que son capaces de amar y odiar al mismo tiempo y que penetran en el mundo masculino e intentan vivir como ellos. En ella se ve la figura de una mujer que busca su camino en una sociedad tradicional, pero de una época moderna. Tiene que enfrentar no solo los problemas domésticos y los estereotipos y prejuicios que ejercen las ideologías tradicionales, sino también los embates políticos de la sociedad y del país, ya que vive en una época revuelta en que todo el mundo se ve obligado a involucrarse en el caos.

De hecho, desde el nacimiento de la protagonista se indica la peculiaridad de su futura personalidad. El hecho de que no tiene miedo desde pequeña implica su personalidad valiente y fuerte. Naturalmente eso contribuye a su futura profesión como médica que requiere cualidades tales como calma y valentía. Frente a la sangre y la muerte «nunca tembló, ni mostró miedo. Parecía una vieja acostumbrada a la pena y sus infamias» (Mastretta, 1996: 194).

Más aún, crecida en una familia bastante liberal, Emilia tiene una mente casi racionalista y masculina (Lavery, 2005: 92). Eso no se puede separar de la educación y formación moderna que ella recibe desde pequeña. La actitud de sus padres hacia la educación es bastante libre, así que hay muchas consideraciones y discusiones sobre la instrucción de la niña. Se enseña el catecismo en el colegio, pero al considerar que en la escuela de las monjas «lo único que le enseñarían son rezos y de lo que se trata es de formar una criatura que se entienda con las antinomias del mundo moderno», los padres contrarrestaban el catecismo «diciéndole a Emilia que era una teoría como cualquier

otra, tan importante aunque tal vez menos certera que la teoría sobre los dioses múltiples que predicaba la cabeza de Milagros» (Mastretta, 1996: 61-62). En consecuencia, Emilia creció escuchando historias de las diosas y mujeres de múltiples mitologías diferentes, tales como María, Eva, Ixchel, Coatlicue, Venus, Diana y Lilith, entre otras. Mientras tanto, aprende cosas y disciplinas desde muchas otras fuentes: con su madre desarrolla la pasión por el piano y las novelas; con su padre conoce la política y la medicina; más tarde aprende a tocar el chelo con el doctor Cuenca. Además, su padre le alimenta la ilusión de viajar y de conocer el mundo, lo cual realmente se realizará en el futuro.

La variedad de fuentes de educación, que suponen choques y fusiones culturales, ayuda a construir la complejidad de la personalidad de Emilia. Le otorga a Emilia una conciencia de la necesidad de autonomía. Cuanta más autonomía tenga, más podrá hacer. Naturalmente, se distingue de Catalina Guzmán. De las historias relatadas no es difícil encontrar que la figura de Emilia es mucho más moderna y progresista que Catalina. Esta es sin duda una mujer moderna, según se analiza en el capítulo anterior. No obstante, en comparación con Emilia, se convierte en una figura relativamente tradicional. En tal mundo patriarcal como el de *Arráncame la vida*, las mujeres son oprimidas y a menudo no son tratadas como individuos, sino como objetos o pertenencias de los hombres. Se les hacen sentir inferiores. Además, la falta de educación y de información externa hace que muchas veces no sean conscientes de la necesidad de independencia. Por lo que Catalina acepta el papel que le asigna la sociedad como esposa y madre, y sus luchas por la llamada libertad sirven principalmente para proteger su estado privilegiado; mientras la aspiración y pasión por una profesión como médico ayuda a Emilia a alejarse de los compromisos de los papeles tradicionales que cumplen otras mujeres de su época, tales como las esposas de los revolucionarios en el capítulo XVIII, que se quedan en casa en espera del regreso de su hombre sin poder luchar junto con ellos al igual que Emilia. Más aún, ser educada también significa tener la posibilidad de cambiar su destino. Un ejemplo llamativo es la vida distinta de Emilia y la madre de Ernesto que aparece en el capítulo XVI. Era una joven de solo veinte años pero tenía cinco partos, no tenía cónyuge fijo ni casa. Vivía en la pobreza y la miseria y murió en su sexto parto. Su vida contrasta con la de la protagonista. Solo era una de las numerosas mujeres más marginadas de la época, quienes no cuentan con la fuerza para decidir ni cambiar su destino.

En concreto, dicha libertad y autonomía de las mujeres se refleja en varios aspectos. Según lo explica Barrera en sus estudios sobre los personajes femeninos de Mastretta, de Catalina Guzmán a Emilia Sauri se observa una evolución interior de las mujeres:

El personaje de Emilia representa un paso gigante frente a la Catalina de *Arráncame la vida*. Ésta, una vez aceptado el lugar asignado como madre y esposa, utiliza sus tácticas para cambiar el sentido del lugar, las famosas ‘tretas del débil’ de las que hablara Josefina Ludmer. Emilia no necesita adoptar o asumir ningún papel tradicional femenino, ni táctica ni estrategia porque de entrada se instala en otro orbe: el que hasta el momento sólo pertenecía al hombre. Ser esposa y amante feliz es un altísimo logro que ella ha alcanzado con su carácter, su donaire, su inteligencia y demás dones, pero sobre todo es que se lo han permitido social y familiarmente, sin traumas. La utopía parece residir en combinar la seguridad de un marido que la admira, quiere y respeta por encima de todo y la de un amante que, desde su particular posición, la quiere desde la infancia, la busca ocasionalmente y le da el sabor agridulce de la pasión clandestina. No le da paz, como se dice en la novela, pero tiene la dicha (Barrera, 1998: 35).

La evolución de las figuras femeninas se refleja no solo a través de la libertad sexual sino también en el crecimiento de la conciencia política y la participación activa en las misiones sociales y revolucionarias. Catalina sí participa en actividades políticas, pero eso simplemente se debe a su papel como esposa del gobernador. Para ella eso es más un deber que una pasión. Lo hace solamente para apoyar a su marido. Mientras tanto, sus pensamientos en realidad han sido asimilados por Andrés, es decir, el general tiene una influencia decisiva en su visión del mundo, por lo que acepta y ayuda a perpetuar las normas establecidas en relación al género y rechaza las oportunidades de cambio. Muchas veces ella suprime los instintos radicales solo con el fin de mantener su estado privilegiado. En este sentido, Catalina se queda lejos de ser un modelo positivo y progresista (Lavery, 2005: 89). Su figura representa, en palabras de Alberto Vital (1998: 31), «un momento de gozo absoluto, de liberación plena y con lo mejor de la vida por delante», que vive en el momento con un impulso original, o sea, una voraz sexualidad.

En cambio, Emilia Sauri representa un papel mucho más positivo que Catalina y muestra mayor compromiso con el estado de las mujeres y la causa social. Por un lado, ella misma no es revolucionaria ni activista social, pero enamorarse de Daniel el revolucionario, le afecta mucho en sus sentimientos y pensamientos, así como sus comportamientos, por lo que participa en la Revolución de manera indirecta: ayudar a distribuir volantes de reuniones, sacar de la cárcel a su tía y a su amor, trabajar como

doctora en el pueblo donde viven las familias de los revolucionarios, etc. En un principio, sus ideas y comportamientos tienen que ver con los alrededores que le afectan mucho, en concreto, Daniel –el hombre al que ama mucho– y Milagros –la tía de quien hereda el carácter fuerte–. Pero como tiene una personalidad independiente, nunca se subordina a los demás, incluso a Daniel. En la segunda mitad de la novela, se dedica a las misiones revolucionarias a su manera, es decir, participa como una médica: ayuda a curar a las mujeres involucradas en los movimientos revolucionarios (capítulo XVIII) y atiende a los enfermos en el hospital creado por el doctor Zavalza (capítulo XXII). El motivo de hacerlo no es porque se lo recomienda o requiere su hombre, sino porque en ese momento ella está profundamente conmovida por la miseria y desgracia humana que ha visto en sus viajes y se siente obligada a hacer algo, siendo un miembro del pueblo mexicano. Tal vez sería este sentido de culpabilidad el que la distingue en gran medida de Catalina, ya que esta toma su bienestar personal por sentado y suele mostrar indiferencia ante los sufrimientos de los demás.

Por otro lado, esta propia manera, o sea, su profesión como médica, es otra clave que la separa de los demás papeles femeninos. Ya se sabe que, en aquella época, la medicina todavía era una profesión dominada por los hombres, apenas hubo mujeres que se dedicaran a este ámbito. Para destacar eso, Mastretta en la novela habla de los obstáculos y dificultades que una mujer podría encontrar en la carrera de medicina, tomando la historia de Elizabeth Blackwell³ como ejemplo. Mientras Catalina se resiente por su situación, las limitaciones de la realidad le impiden hacer muchas protestas y ejercer sus deseos de libertad y autorrealización personal, Emilia, a su vez, disfruta de una libertad que le permite elegir su destino y tomar control de su propia vida.

De todas maneras, se puede observar que ambas protagonistas de Mastretta se distinguen de las mujeres tradicionales, pero el papel de Emilia es obviamente más positivo y progresista. Es una mujer emocionalmente potente y parece más fuerte que los personajes masculinos en muchos casos. Incluso su amor Daniel afirma que «Emilia era más fuerte que él, más audaz que él, menos ostentosa que él, más necesaria en el mundo que él con todas sus teorías y todas sus batallas» (Mastretta, 1996: 307). Tiene

³ Elizabeth Blackwell fue la primera mujer que se licenció en la carrera de medicina y logró ejercer la profesión de médico en los Estados Unidos. Según lo establece esta novela, ella había sido maestra del doctor Arnold Hogan, un personaje ficticio que sembró en la conciencia de Emilia la devoción por su maestra.

conocimiento y no tiene miedo; habla menos y hace más que otros. Refuta al estereotipo de las mujeres indiferentes a los problemas sociopolíticos y demuestra que ellas pueden competir con los hombres en dicho ámbito también.

8.2.2 Una familia liberal: los padres y la tía Milagros

La peculiaridad de Emilia como *mujer de otro siglo* se debe en gran medida a una familia liberal. Reúnen en ella la sangre española-poblana de su madre y la yucateca de su padre. Ambos juegan papeles importantes en el crecimiento tanto emocional como educativo de la joven. En realidad, los padres son conscientes de que ellos no son tan tradicionales y normales, e incluso afirman ellos mismos que la niña crece rara debido a que son más raros que otros padres. Eso se nota muy claro en sus actitudes liberales hacia la educación de la hija. Otro caso interesante es la historia de la rata encontrada en la casa (capítulo VII). Los demás (el doctor Cuenca, Milagros, el poeta Rivadeneira) miraban a la rata con horror porque este tipo de animal les podría traer la peste bubónica o la rabia. Los Sauri, en cambio, en vez de expulsarla o matarla, deciden guardarla:

los Sauri decidieron conservar a la rata en la casa para observarla durante ocho días. Diego puso la jaula en el patio trasero del primer piso y ahí la dejó correr su tiempo. A los diez días de observarla viva y sana, quedó claro que Emilia estaba a salvo de cualquier daño. Para entonces Diego y su hija habían trabado amistad con la rata y cada tarde posponían su ejecución para el día siguiente. Como al mes no se habló más de ejecutarla y la rata se volvió una invitada habitual, a la que Diego le bajaba zanahorias cada mañana y Emilia pasaba a visitar al volver de la escuela (Mastretta, 1996: 72).

La peculiaridad de la familia también se puede encontrar en la comparación con otros padres. Por ejemplo, Sol, la buena amiga de Emilia desde pequeña, vive una vida en contraste con la protagonista debido a que crece en una familia normal y sus padres son típicos de la época, –normal y típico relativo a la peculiaridad de los Sauri–. Aunque la chica tenía algún sentimiento por Salvador Cuenca (hermano mayor de Daniel), se casó bajo el arreglo de la familia. Mientras tanto, el ambiente libre en la familia de los Sauri le ofrece a la protagonista una vida totalmente diferente. No le preparan a Emilia un matrimonio arreglado y dejan que ella misma elija a su pareja. Muestran respeto en vez de objeción a la decisión de su hija de amar a dos hombres al mismo tiempo. En

consecuencia, se desarrolla en la joven la idea de identificarse no a través de la sexualidad (relaciones amorosas y el matrimonio) sino de la carrera profesional.

De acuerdo con lo analizado arriba, en *Arráncame la vida* la protagonista tiene un fuerte lazo con su padre, que juega un papel bastante importante y positivo en el crecimiento de la hija. Lo mismo ocurre con Emilia. Diego Sauri, el yucateco con corazón aventurero, es uno de los intelectuales desilusionados durante la época revolucionaria, que «no creía como otros que en México todo había sido igual los últimos treinta años. Creía que el sueño había sido traicionado» (Mastretta, 1996: 196). Siempre expresa sus ideas de forma franca, sea en las reuniones con sus amigos, sea en la familia. Por lo tanto, la relación entre padre e hija resulta bastante cómoda y relajada. Para Emilia, la figura de Diego es como padre, como profesor, y como amigo. Los dos se comunican e intercambian ideas con igualdad. El vínculo entre padre e hija parece más íntimo que la relación tradicional:

Diego y su hija no habían conocido un desacuerdo en toda su vida. A ella le gustaba tanto su padre que no necesitó desafiarlo jamás. Siempre le parecía que la razón y las mejores ideas estaban de su parte y si en algo lo creía equivocado fue tan insignificante que nunca consideró contradecirlo. Lo mismo le sucedía a Diego: encontraba a Emilia tan perfecta y adorable como el futuro que tanto le gustaba predecir (Mastretta, 1996: 94).

En palabras de la crítica Lavery (2005: 86), «The historical provides the backdrop for the story of Emilia Sauri and of her rather unconventional upbringing, her gradual awareness of gender, class and politics, her desire to develop her medical career and her passion for two men». Es decir, de aquí se originan las posibles influencias en el desarrollo de la personalidad de la hija, de los pensamientos, e incluso de la futura actitud hacia la relación con hombres. Eso es lo que no consigue Catalina. La relación de padre e hija en *Arráncame la vida* también es relajada, como se ha analizado en el capítulo anterior, en la que los dos hablan de todo e intercambian sentimientos íntimos. No obstante, debido a las limitaciones de clase y pensamientos, el padre de Catalina no presta mucha atención en la educación de su hija, mientras la madre representa las reglas y presiones tradicionales. En consecuencia, la chica crece sin mucha educación moderna, así que no tiene suficientes estímulos familiares y culturales necesarios para despertar su conciencia de la independencia y la autonomía. Lo mismo ocurre con muchos otros personajes femeninos en la misma novela. En cambio, las mujeres en *Mal de amores* –Emilia, la tía Milagros, Helen Shell (la amiga de Emilia cuando estudiaba

medicina en EE.UU.), Doña Bauí (la hostelera del capítulo XXI), entre otras–, resultan más independientes e iluminadas. Tienen la posibilidad de independizarse, recibir educaciones profesionales, expresar sus opiniones abiertamente y participar en las actividades sociales y políticas. Las distintas circunstancias de cada una facilitan el crecimiento personal y la conciencia independiente, lo cual les permite distinguirse de las figuras femeninas relativamente negativas que aparecen en *Arráncame la vida*, y alcanzar más allá de los estereotipos tradicionales de género (Lavery, 2005: 91-92).

Por otro lado, las influencias por parte de los miembros femeninos de la familia –la madre Josefa y en particular, la tía Milagros– también juegan un papel positivo en el crecimiento de Emilia, aunque de formas distintas. Ellas encarnan en la protagonista una mezcla de lo femenino y lo varonil, lo tradicional y lo moderno. En el capítulo anterior, se menciona que la madre de Catalina tiene menos existencia que el padre y siempre le recuerda a la protagonista las reglas y estereotipos para mujeres tradicionales. En esta obra, la imagen de la madre es más positiva y progresista. Es innegable que Josefa sí es una esposa tradicional y una madre sobreprotectora. Su actitud conservadora hacia la relación de su hija con Daniel muestra un fuerte contraste con la actitud liberal del padre. Es reacia a los cambios y, en muchos sentidos, insiste en mantener la división entre lo masculino y lo femenino. Por ejemplo, considera que las tertulias de los domingos son actividades exclusivas de los hombres y prefiere quedarse fuera de este campo masculino: «la misma Josefa Sauri, que tanto y tan bien hablaba a solas con su marido, se consideraba fuera del reino masculino que presidía esas tertulias» (Mastretta, 1996: 36). Es una figura mucho menos compleja que la protagonista. Sin embargo, es indispensable su función en mantener el equilibrio en la familia, ya que los demás miembros –su marido, su hermana y su hija– son, en el sentido tradicional, más raros e irracionales.

Con respecto a esta faceta, Lavery (2005: 94-95) resume que la figura de la madre proporciona «a counterweight of common sense and practicality y is the one who keeps order in the family in times of turmoil». Desempeña un papel menos decisivo pero imprescindible en la formación de la personalidad de Emilia. Sabe que su hija es peculiar pero no la juzga, lo cual contrasta con la madre de Catalina que considera a su hija como una vergüenza. Muestra a Emilia cómo ser tierna y cariñosa y le enseña a comportarse de la manera socialmente correcta, pero no le pide con fuerza que se comporte como una chica tradicional. No tiene interés en la política, pero se preocupa de las situaciones sociales porque afectan a su vida. Más aún, cuando su marido y su

hermana llevan a su hija a caminos nuevos –en concreto, elegir medicina como profesión y participar en actos políticos y revolucionarios–, no lo impide.

Si Josefa representa las influencias femeninas tradicionales, Milagros completa la parte moderna y rebelde. En comparación con la madre, la tía es sin duda un personaje mucho más contradictorio. Igual que Josefa, Milagros también tiene instinto maternal. Aunque ella misma no tiene hijos, es siempre la tía amorosa de Emilia y cuida a Daniel como madre sustituta en los primeros años de su vida, ya que falleció la madre biológica. Es una figura hermosa e inteligente, que sabe cómo cumplir a la perfección los requisitos tradicionales que les impone la sociedad a las mujeres. Mientras tanto, sus pensamientos son progresistas y feministas y en muchos casos actúa como los hombres. Conoce la importancia del compromiso social en tiempos de desorden y agitación y se dedica a actividades sociales como repartir propagandas revolucionarias. Separa con claridad las relaciones amorosas de la responsabilidad social personal. En concreto, Milagros se opone al matrimonio tradicional porque no encuentra suficientes estímulos en los hombres, por lo tanto, aunque se enamora del poeta Rivadeneira, rechazó repetidamente sus peticiones de matrimonio durante muchos años, mientras colabora con él en las actividades sociales aceptando sus ayudas políticas.

Aunque «A Milagros su sobrina le pareció siempre una criatura excepcional» (Mastretta, 1996: 83), obviamente Emilia hereda más el carácter de su tía que el de su madre, lo cual se puede observar en sus actitudes hacia el amor y la política. Por ejemplo, toma la iniciativa en la relación de amor y no se rinde al modo de unión tradicional, es decir, el matrimonio; y justamente es la tía la que guía a Emilia a participar en las actividades sociales como la propaganda revolucionaria. De aquí también se puede encontrar un aspecto peculiar de la narrativa de Mastretta, es decir, la frecuente inversión de los roles tradicionales de género. Las mujeres desempeñan roles dominantes en la relación amorosa que generalmente son asumidos por los hombres, mientras los personajes masculinos se encuentran en un estado pasivo, como el caso de la relación entre Milagros y Rivadeneira.

En fin, todo eso implica una influencia considerable en Emilia, quien se convierte en una mujer fuerte que no depende de los hombres ni del matrimonio. Además, comparte la conciencia histórica y el compromiso social de su tía. En ella se combinan las cualidades femeninas tradicionales –tierna, cariñosa, apasionada y pasiva– con las varoniles –inteligente, independiente, resuelta y aventurera–, lo cual conduce a una personalidad singular que resulta compleja y contradictoria.

8.2.3 Los dos hombres: un paralelo de *Arráncame la vida*

De los análisis anteriores se sabe que los miembros familiares de la generación anterior juegan un papel clave en el crecimiento y la formación de la personalidad de Emilia. En cuanto a su mundo emocional, o sea, el desarrollo psicosexual, son indispensables los dos hombres que penetran e inciden en su vida: el revolucionario Daniel Cuenca y el doctor Antonio Zavalza. Igual que en *Arráncame la vida*, estos dos personajes también son modelos antitéticos, que contrastan y se complementan debido a sus respectivas características, y que estimulan distintos deseos de Emilia en varias etapas de su vida. En palabras de Rivera Villegas (1998: 43), con el joven revolucionario «Emilia aprende lo difícil y lo mezquino que es el espacio social prohibido para la mujer, mientras con el segundo, reafirma sus posibilidades de hacer revolución desde el espacio doméstico».

En concreto, Daniel, al decidir dedicarse a la causa revolucionaria, está destinado a llevar una vida nómada viajando constantemente por todo el país e incluso al extranjero. Emilia, por su parte, se ve obligada a esperar pasivamente el regreso de su amor de la guerra. A pesar de que las ideologías y actividades sociales de Daniel también le despiertan la conciencia social y la pasión por la revolución, las despedidas a toda prisa le producen daños desde un punto de vista emocional. A medida que pasa el tiempo, la joven madura y poco a poco deja de ser pasiva en esta relación. Mientras tanto, Daniel, al contrario que la protagonista que crece bajo una educación liberal de múltiples fuentes, se limita al sistema educativo tradicional (fue a un internado planeado para educar hombres, dirigido por un experto en formar el carácter de niños imposibles). Así que, a pesar de su espíritu aventurero y revolucionario, tiene características típicas de las figuras masculinas tradicionales, es decir, le molesta el deseo de independencia de Emilia y quiere que ella permanezca dentro del espacio doméstico. En un principio no acepta su profesión como doctora y revolucionaria y hace que ella se sienta inadecuada en sus papeles sociales varoniles, lo cual, a su vez, constituye una de las causas importantes en el crecimiento personal de la protagonista.

De hecho, la figura de Daniel, en este sentido, recuerda al lector al general Andrés de la novela anterior. Es cierto que existe una gran diferencia de identidad entre los dos: el primero es un luchador que se dedica a la revolución y la justicia, mientras el segundo es un dictador y asesino que está obsesionado con el poder. Lo que se

encuentra en común es la voluntad de asegurarse de que sus mujeres permanecen en el espacio doméstico y evitar que se vuelvan independientes. Pero precisamente debido a esto, estimulan más a sus mujeres en la búsqueda de la libertad y la emancipación. En particular, para Daniel es difícil imponer su voluntad a una mujer con fuerte carácter y comportamientos varoniles que han sido moldeados por una educación liberal. Todo eso, más los daños y decepciones que trae su repetido ir y venir, provoca que Emilia se sienta fuera de su territorio lleno de fe y fiebre. En consecuencia, ella se aleja gradualmente de Daniel mientras desarrolla una relación con otro hombre.

Ahora bien, si Daniel representa al «revolucionario y comprometido cabalmente con los designios del estado», Antonio se puede considerar como un hombre «liberal e indulgente respecto a los deseos autónomos de su colega y compañera sentimental» (Rivera Villegas, 1998: 43). El joven revolucionario le despierta a Emilia el interés por el compromiso social, pero al mismo tiempo le deja un gran vacío de decepción e inseguridad emocional; el maduro doctor, en cambio, llena dicho vacío a través de hacerle a la joven recordar su «deseo de regresar al hogar desde donde enfrenta al mundo con seguridad» (Rivera Villegas, 1998: 43). Literalmente parece un poco contradictorio y confuso el hecho de que un hombre quiere que su mujer permanezca dentro del espacio doméstico y evita que busque la autonomía y la emancipación, mientras el otro le ofrece a la protagonista cumplir el deseo de regresar al espacio privado con seguridad. Uno podría preguntarse: ¿qué diferencia hay entre los dos hombres si sus voluntades coinciden en mantener a Emilia en un espacio privado y seguro? Existe una explicación simple: la conciencia subjetiva de tomar la decisión. Es decir, en la relación de Emilia y Daniel, la joven quiere entrar en el espacio público y enfrentar al mundo, mientras el hombre quiere imponer sobre ella su voluntad de permanecer en el espacio privado; en la segunda relación, la joven quiere buscar un espacio seguro para librarse de la angustia encontrada en el espacio público donde ella no es completamente bienvenida y acogida, y el doctor le cumple el deseo de seguridad y estabilidad emocional, y al mismo tiempo la ayuda a desarrollar su carrera profesional como doctora. En palabras sencillas, los dos hombres se diferencian en el punto de partida de que si quieren o no que prevalezca la voluntad de Emilia. En este sentido, se puede decir que Antonio representa el modelo antitético de Daniel.

Además, de acuerdo con lo mencionado en el apartado anterior, en *Mal de amores* hay una frecuente inversión de los roles tradicionales de género, por lo que los personajes femeninos y masculinos no siempre se ajustan a los estereotipos generales,

es decir, «the general alignment of the masculine with fixity, reaction, and predictability and the feminine with change, vitality, and excess» (Davies, 2000: 85). Los hombres de la novela a menudo muestran cualidades como la emoción, la sensibilidad y la espontaneidad que tradicionalmente se consideran como atributos femeninos; mientras tanto, las mujeres están dotadas con virtudes consideradas varoniles tales como la inteligencia, la autoridad y el coraje (Lavery, 2005: 92). Uno de los reflejos evidentes de dicha inversión se encuentra en las relaciones amorosas. En concreto, es Emilia –la parte femenina– quien toma la iniciativa. Lo mismo ocurre con la tía Milagros en su amor con el poeta Rivadeneira.

Por otro lado, llama la atención el hecho de que ellos, –Daniel y Antonio–, no pelean para conseguir el amor exclusivo de Emilia a lo largo de la historia, ni requieren con autoridad a su mujer que deje al otro hombre. Es un aspecto curioso, ya que en *Arráncame la vida*, cuando Andrés conoce la relación entre su mujer y otro hombre, lo mata para resolver por completo este problema. Es él quien toma el control de principio a fin en su relación con Catalina. Sin embargo, los dos hombres de *Mal de amores*, al contrario de Andrés, nunca consiguen dominar la vida de la protagonista (aunque sí la afectan) y dejan que ella tome su propia decisión. Por lo tanto, Emilia logra la convivencia sin perder a ninguno y llega a un final utópico. ¿Por qué los dos hombres no pelean y eliminan a su rival en el amor como lo hace el general? La autora no lo deja claro. Pero lo obvio es que este final abierto y utópico destaca la independencia y la autonomía de las mujeres, lo cual distingue esta novela de la anterior.

8.3 La objetividad de la voz en la narración en tercera persona

En un sentido general, –dejando al lado las diferencias en la configuración de personajes y los detalles narrativos–, lo que tienen en común los dos libros de Mastretta consiste en relatar la historia de la vida de una mujer poblana en un período histórico particular; en el nivel narratológico, la distinción aparente es que uno se narra en primera persona mientras el otro en tercera persona. Son significativas las diferencias de funciones que tiene cada persona narrativa, entre ellas se encuentran la subjetividad y la objetividad de la voz. En el capítulo anterior se han analizado los elementos principales de la

narración en primera persona a través de un narrador-protagonista. Aquí este apartado se va a concentrar en la tercera persona.

De acuerdo con la parte teórica, elegir la persona narrativa depende, en buena medida, de la identidad del narrador y su respectivo punto de vista. Así que, según el papel y la posición del narrador, la narración en tercera persona se divide en varios tipos. Puede ser un narrador omnipotente, que conoce todos los hechos sin limitaciones por el tiempo ni espacio y sabe lo que piensan y sienten los personajes, sean protagonistas o secundarios; o un narrador que desempeña el papel como testigo u observador ajeno y cuenta lo que puede presenciar en torno a la historia del protagonista. El segundo tipo, que presenta todo al lector de un modo parecido a una cámara de cine, generalmente es uno de los personajes dentro de la historia (en la mayoría de los casos, un personaje secundario) y cuenta la historia de otra persona (el protagonista) desde su propia perspectiva. Obviamente, el narrador de *Mal de amores* pertenece al primer tipo: un narrador-omnisciente. En cuanto al caso de narrador-observador, se va a hablar más adelante en el análisis sobre *Mujeres de ojos grandes*.

8.3.1 El narrador-omnisciente y la perspectiva de focalización cero

Es relativamente más fácil de localizar al narrador en una novela narrada en primera persona ya que solo hace falta identificar quién es el “yo” que está contando la historia⁴. En cambio, resulta confusa la identificación del narrador en tercera persona, donde aparentemente no aparece un “yo” que habla. En general, sin la existencia de una primera persona, el lector suele leer el texto sin el sentido de auto-sustitución y no se da cuenta de la identidad del narrador invisible. A diferencia de la narradora Catalina de la novela anterior, que solo puede contar su propia historia mientras deja que la parte externa de su experiencia se restaure a través de la boca de otros personajes, el narrador de *Mal de amores* no se ve afectado por las limitaciones de la perspectiva personal, por lo tanto, puede saber todo lo que sucede. Además, la voz alcanza más allá de un observador situado al lado de la protagonista, porque sabe muy bien lo que sucede en todas las historias. Es decir, se trata de un narrador-omnisciente (o el tipo

⁴ Aquí se refiere a la situación general, como el caso de *Arráncame la vida*. Por supuesto existen obras narradas en primera persona pero que cuentan con múltiples voces o niveles narrativos. Dado que los libros de Mastretta no involucran estos casos complejos, en este trabajo no se discuten específicamente.

heterodieético, según la clasificación mencionada en la parte teórica), que generalmente queda fuera de la historia principal con una perspectiva de focalización cero y, por lo tanto, es capaz de observar desde cualquier punto de vista y conocer todos los detalles de la historia y de los personajes. Sus funciones cubren las de un narrador-observador y alcanzan un rango más amplio. Incluso puede relatar hechos que suceden en dos escenas distintas al mismo tiempo. Aparentemente, un observador o un testigo no tienen esta habilidad.

Como se indica en las partes anteriores, para cualquier lector, conocedor o no, el arte narrativo consiste en que el narrador muy a menudo no es el autor mismo, es decir, un narrador también es un papel creado y aceptado por el autor. No obstante, tanto el autor como el narrador sirven como el observador de los personajes y el relator de los hechos. En este caso, el narrador se ha dotado con una perspectiva igual que la del autor, que posee un conocimiento total y absoluto sobre la historia.

La perspectiva de focalización cero, de acuerdo con la clasificación de Genette (1989: 244-246), es una vista omnipotente que posee toda la información. Así que el narrador puede pasar de una posición (dentro o fuera de la historia) a otra como quiera y describir la historia desde cualquier punto de vista, como si tuviera los ojos de Dios. En la narrativa de Mastretta, dicha perspectiva omnipotente del narrador se muestra desde el primer momento. En *Arráncame la vida*, la historia empieza así: «Ese año pasaron muchas cosas en este país. Entre otras, Andrés y yo nos casamos» (Mastretta, 1987: 9). Esta descripción indica que la historia se ubica dentro del tiempo que experimenta en persona la propia narradora. *Mal de amores*, por su parte, comienza con la historia de los padres de Emilia, que tuvo lugar muchos años antes del nacimiento de la protagonista. El narrador no es un personaje específico en la historia como sí sucede en la novela anterior, por lo que su perspectiva no tiene las restricciones que tiene un narrador-protagonista.

De hecho, la narración se desarrolla girando alrededor de la vida de la protagonista, –lo cual también puede conseguir un narrador-observador–, pero no se limita a esto. Como el narrador-omnisciente queda fuera de la historia, puede alcanzar más allá de lo que rodea a la protagonista. No se limita el espacio ni el tiempo, tampoco se preocupa de las restricciones físicas o psicológicas. Es capaz de presentar directamente al lector los hechos y las reflexiones de manera bastante libre y flexible. Un ejemplo típico en *Mal de amores* es la descripción del estallido de la Revolución en el capítulo XV. El capítulo empieza así:

La revolución no empezó el veinte de noviembre a las seis de la tarde, pero empezó. Siempre a distintas horas y durante todos los días que siguieron a la mañana del día dieciocho en la ciudad de Puebla. Esa madrugada el gobierno mandó allanar las casas de algunos antirreeleccionistas sobre los que desde siempre tenía sospechas.

[...]

Eran las ocho de la mañana cuando llamaron a la puerta. Como si les gustara la visita los Serdán abrieron sin dudarlo. Un hombre con ojos de cuervo, reconocido por todos como el jefe de la policía, entró al patio de la casa en la calle de Santa Clara con una pistola en la mano. Se detuvo al encontrarse con Aquiles empuñando una carabina, y sin cruzar una palabra, hizo un disparo (Mastretta, 1996: 211).

En la página anterior acaba de hablar de la luna de miel de Sol y de la mudanza de Milagros, y aquí de repente el tema pasa a la revolución. Pero esta parte sobre los hermanos Serdán no se agrega sin razón a la historia de amor ni interrumpe la narración. En la siguiente página la escena gira de la casa de los Serdán a la de los Sauri:

Milagros Veytia estaba tomando café en la cocina de Josefa su hermana, cuando el tiroteo rompió a lo lejos un silencio tenso. Llegaba desde la iglesia de Santa Clara, frente a casa de los Serdán, no había equívoco posible. Al oírlos, lo primero que se le ocurrió a Milagros fue correr a la calle y tratar de llegar hasta la casa de sus amigos (Mastretta, 1996: 212).

Las reacciones de Milagros se corresponden con sus actividades revolucionarias mencionadas en las páginas anteriores, ya que justamente en aquellas ocasiones conoce a los hermanos Serdán. Obviamente, ni Emilia ni la gente alrededor estaban allá aquella noche experimentando todo el proceso del levantamiento, porque ninguno de ellos estaba en la casa de los Serdán. Pero el narrador aún consigue restaurar la escena viva y relata los detalles de lo que sucedió. Está dotado con una omnisciencia espacial. Eso es lo que no puede conseguir un narrador-observador, sin mencionar un narrador-protagonista en primera persona, para los cuales parece «ilógico que se relatasen dos escenas que habían sucedido en simultaneidad en dos lugares alejados, pues si el narrador estaba en uno de esos lugares no podía estar en el otro» (Bobes Naves, 1992: 202).

Vale la pena señalar que la perspectiva omnipotente de la tercera persona, aunque parece una vista desde el exterior, también coincide con la perspectiva interna en cierto momento. Generalmente, en la narración omnisciente el lector conoce el mundo novelístico y a los personajes a través de los ojos del narrador, cuya perspectiva orienta el desarrollo de la historia. Por supuesto, como se indica en la parte teórica, eso

no es absoluto. No es siempre tan clara la distinción entre las distintas perspectivas, de acuerdo con lo que señala Genette (1989: 246): «una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro, [...] Asimismo, la distribución entre focalización variable y no focalización es a veces muy difícil de establecer». Además, un texto narrativo puede contar con más de una perspectiva y la focalización no necesita mantenerse constante. A menudo las perspectivas se cruzan y penetran entre sí. Es decir, la perspectiva narrativa se puede transformar de manera flexible. En algunos casos, el autor puede reemplazar la visión del narrador-omnisciente con la de sus personajes, lo cual permite al lector observar el mundo desde una perspectiva interna.

En *Arráncame la vida*, la narradora y la protagonista son la misma Catalina. Experimenta en persona los sucesos que está relatando. Así que el lector, a través de una perspectiva interna y limitada, conoce la historia y percibe el mundo emocional de la propia protagonista. Mientras, en *Mal de amores* existe un entrelazamiento de la perspectiva omnipotente con la interna. La primera se utiliza en las descripciones de la vida cotidiana de la protagonista y sus alrededores y de los sucesos históricos. A partir de estas descripciones externas se explora el mundo interior de los personajes, utilizando una perspectiva interna para revelar las actividades mentales y sus sentimientos sobre el mundo exterior. En otras palabras, la perspectiva narrativa pasa temporalmente de la focalización cero a la interna. Justamente durante este proceso las emociones personales integran la descripción objetiva externa. En consecuencia, la narración resulta entrelazada con dos voces –la del narrador y la del personaje–, mientras se combina la perspectiva omnipotente con la interna.

8.3.2 La objetividad de la voz

En comparación con la narración en primera persona que habla desde una voz subjetiva, narrar en tercera persona suele implicar que el narrador no interviene en el relato que cuenta. La voz del narrador es una existencia relativamente objetiva. Como se indica en el último apartado, el narrador de *Mal de amores* toma como focalización narrativa la historia de Emilia y se ha dotado con una mirada omnisciente externa. Eso compone una manera relativamente más objetiva, que no se limita por el espacio y el tiempo,

cuenta con una perspectiva más amplia y libre para la narración, y se fija más en la descripción externa.

Es bien sabido que la tercera persona es una forma generalmente utilizada en la narrativa, en que el narrador emplea la tercera persona gramatical, sin participar él mismo directamente en la historia. Desde el punto de vista gramatical es la voz más objetiva, aunque no se puede ignorar la preferencia personal en la selección de información. Sea como sea, en comparación con la subjetividad de la primera persona mencionada en el capítulo 7 de este trabajo, la tercera persona se caracteriza por la objetividad, que se refleja en la ocultación del narrador y la descripción objetiva, alcanzando los efectos que muestra la primera persona.

Por un lado, el narrador, ya que se sitúa fuera de la historia y no aparece su huella de participación, parece ocultado. Eso se ve muy claro en *Mal de amores*, en que, a lo largo del libro, el narrador es indefinido. No se puede encontrar entre las líneas ninguna presencia física del sujeto narrativo, que solo está relatando los hechos con un tono objetivo sin sentimientos personales. El hecho de que el sujeto narrativo desaparezca físicamente ha creado una sensación de que la historia se cuenta ella misma, como en las oraciones impersonales donde «nadie habla; parece que los acontecimientos se cuentan ellos solos», de acuerdo con lo que señala Genette (1998: 68)⁵.

Por otro lado, como «el autor ha desaparecido definitivamente del texto, el narrador también», por lo tanto, «el lenguaje se ha hecho “conocimiento objetivo”, sus aspectos subjetivos se han vuelto opacos» (Genette, 1998: 69). Combinado con la faceta mencionada arriba, se resume que la tercera persona cuenta desde fuera por vía de un narrador oculto y omnipotente, imponiendo la autoridad. Del contenido se conocen tanto los comportamientos como las emociones y pensamientos del personaje focalizado. En la narración de dicha persona, se reproducen las actividades mentales del protagonista, dando al lector una fuerte sensación de su participación, mientras se debilitan las de los demás personajes. Aquí se puede recapitular que la distinción habitual entre la narración en primera y en tercera persona se refiere a la relación del narrador con la focalización en la historia: la primera persona indica la presencia como personaje focalizado, y la tercera, su ausencia como tal. Eso es lo que denomina Genette

⁵ En su análisis Genette cita este comentario del lingüista francés Émile Benveniste, de su obra *Problèmes de linguistique générale*.

(1998: 67), en términos más técnicos pero menos ambiguos, la narración heterodiegética u homodiegética. Desde luego, cuando es necesario, también se pueden describir los pensamientos de personajes secundarios, lo cual parece poco razonable en la narración en primera persona, ya que el narrador-protagonista, sin duda, no puede conocer el interior de los demás personajes, como se señala en las páginas anteriores.

Mientras tanto, de acuerdo con lo indicado en el último apartado, cuando la perspectiva omnipotente se entrelaza con la perspectiva interna, la descripción objetiva se ve afectada inevitablemente por las emociones personales. Es decir, el narrador, al describir la impresión de su personaje sobre el mundo externo, pierde su rasgo estático y la objetividad de su voz; en cambio, obtiene un sentido subjetivo, que presenta las cosas a través de la conciencia de dicho personaje.

Un ejemplo obvio en *Mal de amores* es la descripción del paisaje natural. En un viaje de la familia cuando Emilia era pequeña, se describe el paisaje así:

Todo era verde o agua a su alrededor.

Anduvieron por ese paisaje hasta quedarse dormidos uno contra otro [...] Las puertas del vagón se abrieron de par en par y el tren quedó enfrente de una cabaña con la mesa servida y una gran lumbre de colores. Desde entonces, siempre que sentía frío, Emilia añoraba esa noche junto al fuego de la posada [...] justo en la playa del muelle, frente al primer mar de sus ojos, Emilia conoció el calor del trópico y el café en que sus padres se enamoraron de golpe y sin regreso (Mastretta, 1996: 65-66).

En ese momento, el mundo parecía inocente, fresco y lleno de esperanza. Pero con el paso del tiempo y la llegada de la era revolucionaria, en el aire se experimenta cada día más la inquietud y angustia que trae la violencia, lo cual también se expresa en el paisaje: «tanto horror vieron sus ojos esos días que mucho tiempo después temía cerrarlos y encontrarse de nuevo con la guerra y sus designios [...] los árboles inmutables uno tras otro, cada cual con su muerto como la única fruta en el paisaje», y todo pierde sus colores: «Al fondo, dibujados en la oscuridad, estaban los volcanes, vigilando el desastre que corría por esa tierra» (Mastretta, 1996: 317). El paisaje observado desde los ojos de la protagonista está siempre lleno de sus emociones personales. Sin embargo, a pesar de que tienen un sentido subjetivo, resulta que estas descripciones muestran la situación real del México de aquella época revuelta, lo cual de hecho logra un efecto objetivo y auténtico.

8.4 El diálogo explícito en la narración en tercera persona

8.4.1 Los distintos modos del diálogo directo

Desde luego, es innegable que la tercera persona también tiene sus limitaciones. En comparación con la primera persona, que disminuye la distancia con el lector a través de una voz del “yo”, la tercera suele hacer que el lector se sienta aislado. Para compensar esto, se utiliza mucho el diálogo y el monólogo en el texto, –o como se denomina en este trabajo, el diálogo explícito–, con lo cual se exponen de manera directa los sucesos que experimentan en persona los personajes y sus actividades psicológicas.

De acuerdo con los análisis del último capítulo, el diálogo explícito en una novela sirve para retratar y configurar las características de los personajes, reproducir las escenas de los sucesos y promover el desarrollo de la historia. En comparación con la gran cantidad de diálogos directos en *Arráncame la vida*, el uso de diálogos en *Mal de amores* también es frecuente. En concreto, aparecen 209 grupos de diálogos directos, cuya longitud varía mucho. En los diálogos unilaterales solo habla un interlocutor, cuyo discurso podría ser una oración corta e incluso una sola palabra; también hay ocasiones en que participan varios personajes y el intercambio de palabras podría llegar a varias decenas de rondas, por ejemplo, en el capítulo IX aparece un grupo de diálogo con 90 enunciados, en que participa toda la familia de la protagonista (Emilia, los padres y la tía). En algunos casos, los diálogos directos son interrumpidos por la narración (por ejemplo, las descripciones objetivas o monólogos de personajes); o se combinan con el estilo indirecto, es decir, parte del discurso es citado directamente de las palabras originales de los hablantes y parte es parafraseada por el narrador.

En cuanto a los participantes, cuando el diálogo tiene lugar entre dos personajes, en algunos casos ellos hablan por turno; en otros casos, son diálogos unilaterales en que uno habla mientras el otro no responde. También hay casos en que la respuesta del otro hablante se describe de forma indirecta sin mencionar el contenido detallado. A veces en un diálogo participan tres o más personajes. Por ejemplo, en el capítulo XVIII hay una escena donde decenas de personas están conversando en un salón. En casos como este, los interlocutores no hablan por turnos, sino que intervienen libremente entre sí, interrumpiendo el discurso de los demás; además, hay personajes que están presentes

pero no hablan, simplemente escuchan como audiencia. Todo eso también se puede encontrar en *Arráncame la vida*. La diferencia con la novela anterior es que la protagonista de este libro no participa en todos estos diálogos, dado que el narrador no es un personaje en la historia. Tiene una perspectiva omnisciente y es capaz de reproducir diálogos en que la protagonista está completamente ausente y no presencia lo sucedido. Por lo que existen diálogos que tienen lugar entre personajes secundarios sin la presencia de la propia protagonista.

Se encuentran tres modos básicos del diálogo directo en la primera novela. Lo mismo ocurre con la segunda. De hecho, los diálogos directos tanto en la narración en primera persona como en tercera persona son similares en su mayoría en el nivel de la composición (es decir, el cuerpo principal es el verbo declarativo y la cita textual), así como sus funciones generales, lo cual ya se ha analizado en el capítulo anterior, así que aquí no se va a profundizar y repetir más. Lo que destaca es que el diálogo directo en la narración en tercera persona juega un papel más obvio a la hora de interrumpir el ritmo narrativo que en primera persona. Es decir, no solo logra la división de niveles, perspectivas y personas, sino también interrumpe el ritmo y tiempo del discurso.

¿Cómo el diálogo logra la división de niveles narrativos y la conversión de las perspectivas y personas narrativas? ¿Cómo el diálogo rompe el tiempo narrativo? En pocas palabras, se refiere a que cuando los personajes están conversando, la narración de la trama principal se deja de lado temporalmente, esperando a que el diálogo promueva el desarrollo de la trama. Es evidente que en el diálogo entre personajes, el tiempo del diálogo se encuentra dentro del tiempo de la historia, y el punto de vista narrativo corresponde a la perspectiva interior. Debido a que es una reproducción directa del diálogo original, sin paráfrasis por parte de otra persona, se conserva la persona que emplean en el diálogo original.

Aquí se citan un fragmento para ilustrarlo mejor:

Los niños se habían quedado junto a la fuente. Daniel tenía en una mano la rama de un arbusto y la meneaba rascando el suelo sin dejar de recorrer a Emilia con la censura de su mirada.

—No me mires así —dijo ella.

—No te estoy mirando —le contestó Daniel riéndose con unos ojos distintos de los que la habían aterrado en su pesadilla.

—Ya sé que estoy horrible.

—No estás horrible, pero no puedes correr —dijo Daniel.

—Te gano —contestó Emilia.

—Gáname —retó Daniel echándose a correr.

Emilia corrió tras él como si no la estorbara la rigidez de sus crinolinas, lo siguió hasta el fondo del jardín y lo vio encaramarse por una escalera de palos hasta la mitad de un fresno enorme (Mastretta, 196: 53).

En el contexto que describe los actos de la protagonista y su compañero, se inserta de repente un diálogo, en que “ellos” –los niños, el objeto de la narración– se convierten en un “yo” –el sujeto que lleva a cabo cada enunciado del diálogo. Eso es lo que se ha denominado arriba la interrupción del ritmo narrativo. No solo se refleja en la inserción de la primera persona en la narración, sino también en la conversión de las perspectivas. Cuando el narrador habla sobre “ellos”, la perspectiva se queda fuera de la historia, puesto que el narrador exterior no participa personalmente en los momentos de la historia contada. Mientras que en el diálogo en forma de discurso directo, la perspectiva narrativa sigue a la protagonista y se traslada al interior de la historia. Este rasgo también es un cambio temporal de la perspectiva narrativa, que corresponde con lo señalado en el apartado 8.3.1. Además, a diferencia de las narraciones descriptivas que ocupan largos párrafos, los discursos de los personajes normalmente no son muy largos, lo que dice cada hablante suele contar con una decena de palabras, algunas veces incluso solo pocas palabras. Ese frecuente intercambio de hablantes aumenta el ritmo del texto.

En cuanto a romper el tiempo narrativo, se refiere a la desaparición del tiempo del discurso. Como se analiza arriba, en los textos narrativos el tiempo del discurso y el de la historia se mezclan y se cruzan de vez en cuando, mientras en los diálogos, el tiempo solo corresponde al tiempo de la historia, sin inserción de la narración. En concreto, antes o después del discurso de cada hablante suele haber palabras indicativas que señalan el diálogo (o sea, verbos declarativos), como, por ejemplo, “él dice”, “me preguntó”, etc. En esas palabras se puede ver la función descriptiva, pero en el propio diálogo no hay ninguna huella descriptiva. Es que, visto desde la forma narrativa, el diálogo en una novela sirve para mostrar, en vez de describir, haciendo que el narrador ceda su lugar, esconda su voz narrativa, pase la iniciativa de las palabras a los personajes. En textos narrativos, cuanto mayor espacio ocupa el diálogo, más aspectos se muestran, menos se describe. Bajo esta situación, los hablantes se adelantan en el escenario de la novela, mientras el narrador se esconde, parece que solo hay personajes de la historia, sin la persona que la relata. En otras palabras, el narrador nunca, o apenas, interviene en el diálogo directo, hace todo lo posible para no dejar huellas de la narración.

De todas maneras, el diálogo directo entre personajes sirve para que el autor pueda controlar su punto de vista narrativo, transformar el estado emocional y el tono narrativo, y acercarse más al lector. En la narración, el diálogo está muy cerca del objeto descrito, con esta poca distancia, se puede transmitir información muy detallada y privada, y al mismo tiempo, oculta la voz del narrador, deja los factores subjetivos, y proporciona toda la objetividad de la historia. Además, el diálogo es más compacto que la pura descripción del narrador, pero más viva y real.

8.4.2 El diálogo indirecto y el monólogo

El diálogo directo, que, conforme a esos modos básicos mencionados arriba, reproduce las palabras de los interlocutores en su original, resulta fácil de reconocer en una novela, sea narrada en primera persona o en tercera persona. En cambio, el diálogo indirecto y el monólogo interior de los personajes, debido a que se presentan a través de la voz del narrador, comparten muchos aspectos en común con la narración en tercera persona.

El diálogo indirecto, como se menciona en el capítulo anterior, cuenta con citas textuales de los interlocutores que no se presentan directamente en su original, sino a través de la voz del narrador, que resume o parafrasea las palabras de los interlocutores desde su perspectiva. Al contrario de lo que ocurre cuando el narrador cede su lugar a los interlocutores temporalmente en un diálogo directo, en un diálogo indirecto el narrador no desaparece y juega un papel predominante. Sigue siendo el sujeto del enunciado. Debido a eso, no se usa mucho el diálogo indirecto en *Mal de amores*. En concreto, solo aparecen 54 grupos de diálogos indirectos (incluidos los que se comunican a través de notas de mensajes, cartas, telegramas y otros medios indirectos) y ocasiones más ambiguas, es decir, a veces ni siquiera se revela el contenido del discurso, solo se menciona el hecho de que un diálogo se ha llevado a cabo. Además, lo que llama la atención es la participación de Antonio Zavalza en los diálogos. Al ser el otro hombre importante en la vida de la protagonista, el diálogo entre los dos aparece con mucho menos frecuencia que el que sucede entre Emilia y Daniel; y en muchos casos, se presenta en el estilo indirecto. Eso se corresponde con lo señalado en el último capítulo, que el diálogo explícito como técnica narrativa puede servir como un índice que refleja la importancia e intimidad en las relaciones entre personajes.

En cuanto al monólogo interior de los personajes, es el discurso en que el personaje expresa sus emociones y sentimientos más íntimos. Usa frases directas con verbos declarativos, pero no va dirigido a ningún interlocutor. Es un diálogo consigo mismo, en que el personaje realiza una resonancia emocional con el lector directamente. Debido a que el narrador de esta novela tiene una perspectiva omnisciente, el monólogo interior no se limita al protagonista solo, también puede presentar los monólogos de otros personajes. En algunos casos, el monólogo interior es fácil de encontrar. Por ejemplo: «Tengo la fortuna de que ésta sea mi hermana, pensó Josefa aquel domingo mientras la veía pasear a su hija como si fuera una muñeca con la que se puede jugar» (Mastretta, 1996: 36). En este fragmento, el verbo “tengo” en tiempo presente y en primera persona indica que es una frase directa, y luego el verbo declarativo “pensó” confirma que es un monólogo del personaje.

No obstante, en otros casos, resulta más difícil distinguir el monólogo interior del personaje de la narración del narrador. Debido a su composición textual, en que se utiliza la tercera persona y el tiempo pasado, resulta muy parecido al discurso narrativo puro. Además, como no hay verbos declarativos en dichos casos, el monólogo del personaje forma parte del discurso del narrador. Es decir, se mezcla la voz del personaje con la del narrador, produciendo una hibridación de los dos. Por ejemplo, en la cita mencionada más arriba en 8.1.2, al hablar de que Emilia es capaz de conducir dos conversaciones simultáneas, el texto decía así: «Al preguntarle cómo conseguía hacerse de dos conversaciones al mismo tiempo, Emilia le contestó que tal práctica estaba en la condición genética de todas las mujeres de su familia», y enseguida afirma que eso quizás tuviera que ver con el contexto histórico del país y época en que vive: «en México pasaban tantas cosas al mismo tiempo que si uno no atendía varias a la vez, terminaba por ir siempre atrás de los hechos fundamentales. Ahí estaba como ejemplo la revolución que seguía cuatrapeándolo todo» (Mastretta, 1996: 291). Uno podría preguntar: ¿Quién comenta eso, Emilia o el narrador? Si es Emilia, eso sirve para completar su explicación sobre la habilidad de hacerse de dos conversaciones al mismo tiempo. Si es el narrador, eso es un comentario sobre la realidad del país que la autora quiere expresar a través de su narrador. Según el contenido posterior sería más lógico considerarlo como un comentario del narrador. Pero sin el contexto, no se sabe si es el monólogo del personaje o la narración pura.

En otras palabras, en la narración en tercera persona, un apartado del texto narrativo puede considerarse como una descripción objetiva de lo que está pensando el

personaje, pero también puede verse como el monólogo interior de dicho personaje. De igual forma, todo el texto se puede ver como un diálogo indirecto o un monólogo del narrador. Eso se puede extender a los múltiples niveles narrativos. Se va a profundizar en ello en el siguiente capítulo.

8.4.3 Comunicar a través de cartas: una variación del diálogo explícito

Los modos del diálogo explícito analizados arriba, o sea, los diálogos directos, indirectos y monólogos, son las formas más comunes de construir las relaciones dialógicas en las novelas. No obstante, en los textos narrativos existen algunas formas menos perceptibles que también unen dos sujetos, transmiten mensajes y de tal manera desarrollan una relación dialógica. Se pueden considerar como unas variaciones del diálogo explícito, entre ellos, el diario y el epistolario. Igual que los diálogos directos, el diario y el epistolario forman parte de la estructura dialógica dentro de la narratología.

El epistolario, o sea, la carta, consiste en un tipo de «comunicación por escrito entre dos personas ausentes», que se dirige de uno a otro con el fin de hacerle saber lo que dirían si estuvieran en condiciones de hablar cara a cara, de acuerdo con lo explicado en el *Diccionario de términos literarios* (Estébanez Calderón: 2016: 189). A lo largo de la historia humana sirve como un tipo de documento escrito importante que transmite información e intercambia sentimientos a objetos específicos⁶. De acuerdo con lo propuesto en muchos estudios críticos, –entre ellos los estudios de Suárez de la Torre sobre la literatura imperial y griega–, la epistolografía es una forma materializada del diálogo oral. En este sentido, se puede considerar la comunicación por carta como una «conversación por escrito» de estilo austero y claro (Suárez de la Torre, 1988: 1148), a través de la cual se lleva a cabo un tipo de «diálogo entre dos interlocutores que se encontraban lejos el uno del otro» (Redondo Moyano, 2018: 148).

En *Mal de amores*, cuando Daniel se dedica a su carrera revolucionaria y viaja por todos los lados mientras Emilia se queda en Puebla, hay una gran distancia geográfica entre los dos. Dado el contexto histórico, la única manera práctica y ajustada de comunicarse es por medio de las cartas. A través de las páginas y letras, los dos

⁶ La historia de epistolografía como un género literario se puede remontar a épocas antiguas. Tuvo su época de mayor cultivo a partir del siglo II y se convirtió en un género de moda en siglo IV, sobre todo en el mundo grecolatino (Suárez de la Torre, 1979, 1988; Redondo Moyano, 2018).

personajes cuentan cosas cotidianas, intercambian información importante y expresan sentimientos perdidos. Lo mismo ocurre cuando Emilia se despide de la familia y los amigos y estudia en Nueva York, se comunica con ellos también a través de cartas. La gran distancia geográfica se acorta, emocionalmente, al ver las palabras escritas por la otra parte:

Las cartas de los Sauri llegaban tarde y mal, tal vez más de la mitad de los pliegos que Josefa y Diego destinaron a contarle a su hija hasta el más mínimo detalle de todo lo que pasó frente a sus ojos o su imaginación en esos años, aún ha de estar durmiendo en algún rincón de esos que esconden los deseos que alguna vez fueron imposibles. También llegaban cartas de Milagros, que aunque a diario protestara preguntando qué necesidad podría haberse llevado a su sobrina, entendía mejor que nadie la chifladura que la mantenía tan lejos (Mastretta, 1996: 292-293).

Las cartas, igual que los diálogos orales que se realizan cara a cara, sirven para transmitir mensajes. Una persona escribe la carta y la envía, luego la otra persona la recibe y la responde. Eso constituye un proceso de intercambio de información, y en términos narratológicos, un proceso de comunicación dialógica, aunque el lapso es mucho más largo que un diálogo directo. El contenido de las cartas es variable, puede ser una comunicación de noticias cotidianas, algunas opiniones personales sobre un tema determinado, o simplemente un capricho de ensayos. Cada trazo, sea escrito cuidadosamente o casualmente, refleja el estado de ánimo y los pensamientos internos, representando los sentimientos del momento al escribir la carta, sean los más honestos y sinceros, o los fingidos o deliberados para lograr algún propósito. Se guarda todo, tanto el mensaje mismo como los sentimientos personales, en el pequeño sobre. Lo mete en el buzón de correos deseando que la carta se entregue de forma segura, mientras imagina que la otra persona lo abre con el mismo humor de espera y alegría y lee cada palabra cuidadosamente. Al mismo tiempo, el destinatario, por su parte, está aún más esperanzado. En el tiempo de espera de los correos, la gente experimenta una percepción singular que le da la vida. No se sabe cuándo llegaría la carta y, de repente, se la entregan. La abre y la lee palabra por palabra, línea por línea, adivinando qué diría el próximo párrafo o la siguiente página. Mientras tanto, empieza a considerar cómo responder a la carta.

En determinados casos, surge cierto espacio entre la llegada de la carta y la lectura. Es decir, en una conversación simultánea el mensaje se emite sin hesitación ni retraso y el destinatario lo recibe inmediatamente sin tener tiempo de dudar si quiere

escucharlo o no; mientras, en un diálogo a través de cartas, el receptor, al recibir la carta, tiene toda la libertad de controlar el tiempo de abrirla. Podría abrir el sobre al momento de recibirlo, o tardaría unos momentos dudando del contenido que podría llevar esta carta. En el capítulo XX de la novela, cuando Emilia estaba en EE.UU., una mañana llegó de México un telegrama⁷ urgente. No lo abrió inmediatamente al escuchar al ruego de su amiga Helen para no ser turbada por las noticias, porque ellas iban a un viaje con el que habían fantaseado durante meses y es muy obvio que «nada bueno podría caber en un sobre enviado con urgencia desde un mundo en guerra» (Mastretta, 1996: 294). Resulta que Emilia pasó todo el día llena de angustia y curiosidad:

No se atrevió siquiera a indagar el remitente, sabía de quiénes podría venir, no quiso saber de quién. Tampoco tuvo el valor para dejarlo cerrado sobre la mesa de su recámara. Lo puso en lo más hondo de su bolso y lo llevó con ella.

Durante el día, varias veces necesitó hurgar en su bolsa hasta encontrarlo y asegurarse de que aún estaba ahí.

[...]

Sólo cuando la música terminó y salieron del salón al cielo de la última noche de febrero, Emilia, todavía recargada en el brazo del rubio eufórico con el que había bailado, sintió debilitarse por completo su compromiso de no abrir el sobre. Buscó con ansia en el fondo de su bolso y cuando lo tuvo en las manos, se detuvo a leerlo a media calle (Mastretta, 1996: 294-296).

De aquí pueden observarse unas diferencias significativas entre comunicar a través de la carta y dialogar cara a cara. Los participantes de una carta –el emisor y el receptor– se parecen a los interlocutores de un diálogo. La diferencia más intuitiva tal vez sería el ciclo de ambos actos. Escribir una carta, en comparación con realizar una conversación que termina en tiempo real, es un trabajo lento que cuesta tiempo en la escritura, así como en el envío y la entrega. La inmediatez del diálogo cara a cara significa que el proceso de la transmisión del mensaje es tan instantáneo que incluso se puede ignorar. En cambio, en el proceso de la segunda forma de comunicación siempre hay un tiempo de espera: el receptor espera la llegada de la carta y el emisor espera la respuesta, lo cual les trae alegría, expectación, inquietud e incluso ansiedad, como lo que pasa con los personajes en *Mal de amores*. Más aún, la duración del ciclo puede afectar la actitud de los participantes. Los diálogos orales se realizan con facilidad y se pueden corregir o complementar en cualquier momento, así que el lenguaje resulta

⁷ En este caso, el telegrama también se puede considerar como un tipo de carta, ya que comparte la misma forma y función de transmitir la información.

relativamente casual; las cartas, por su parte, no pueden transmitir el mensaje de forma instantánea, por lo que se organiza el lenguaje con mucho cuidado.

Las cartas, sin duda, sirven para comunicar y transmitir mensajes. Pero en algunos casos conducen a problemas debido a la larga duración del ciclo, por ejemplo, mensaje retrasado o falso. En el fragmento citado arriba, el telegrama urgente resultó que fue emitido por la tía Milagros diciendo que Daniel estaba muerto. En aquel momento, nadie sabía más detalles, mientras, Emilia, al recibir este sorprendente y chocante mensaje, tampoco tenía tiempo para averiguar más información. No quiso esperar ni un día más y se marchó sin tardanza, aunque más tarde resulta que era información equivocada. Después de todo, el coste de tiempo es bastante alto.

Pero, de todos modos, el epistolario es en efecto una variación del diálogo. Cuando uno expresa sus sentimientos en los papeles, parece que está frente a su destinatario contándole todo lo que quiere contar en voz alta o en susurros. También puede imaginar la alegría de la otra persona al recibir la carta, o suponer sus posibles respuestas sobre ciertas frases. Eso, en cierto sentido, coincide con el diálogo entre el autor y el lector: una obra parece una carta larga que escribe el autor a su lector. De igual forma, la escritura de la carta no solo es una transmisión de información, también es una reflexión mental del escritor. En otras palabras, es además un diálogo consigo mismo. En un diálogo directo, es fácil interrumpir y cambiar de tema; mientras en una carta, como no hay limitación de longitud ni riesgo de ser interrumpido, se puede escribir todo lo que se quiere decir. Organizar lo que tiene en la mente es como comunicar y discutir con sus pensamientos internos. Así se realiza el proceso de dialogar consigo mismo.

8.5 El diálogo implícito y las múltiples voces

8.5.1 La relación dialógica del narrador-lector y del autor-lector

En el capítulo anterior se han examinado los posibles diálogos implícitos, en concreto, las relaciones dialógicas entre el narrador, el autor y el lector. Debido a que en *Arráncame la vida* el protagonista de la historia y el narrador son la misma persona (Catalina), no hace falta examinar las relaciones entre los personajes y el narrador. Mientras, en *Mal de amores*, como se narra la historia en tercera persona a través de un

narrador omnisciente, existen múltiples niveles de relaciones: entre el personaje y el narrador, entre el narrador y el oyente (o el lector), etc. No obstante, este narrador se oculta detrás de las letras, por lo que no se sabe su relación con los personajes narrados, tampoco se sabe cómo obtiene la información que está contando. En cambio, en la siguiente obra que se va a analizar más adelante, *Mujeres de ojos grandes*, queda más clara la relación entre el personaje, el narrador y el oyente. Aquí, este apartado se va a concentrar en los posibles diálogos implícitos de narrador-lector y de autor-lector.

Ya saben que el diálogo entre el narrador y el lector se emplea a través del diálogo indirecto, donde el narrador sirve como la única voz que habla mientras el lector adquiere la posición de oyente, y en la mayoría de los casos, este tipo parece un monólogo del narrador. Como se señala, el narrador es invisible, es una figura abstracta; mientras su oyente, es decir, el lector, igual que en la novela anterior, representa a un público general: podrían ser las personas que tienen interés en la Revolución, las que intentan conocer la vida de las mujeres de aquella época, o también podrían ser las que simplemente quieren leer algo en su tiempo de ocio. Bajo esta situación, en que no se especifican las identidades del narrador y del lector, sería más práctico observar las voces en dicho monólogo del narrador. Y esto implica la relación dialógica entre el autor y el lector, la cual, en palabras generales, se reduce a dos preguntas simples: ¿cómo el autor habla a través de la boca del narrador? y ¿a quién o quiénes representa esta voz?

En el caso de *Mal de amores*, no es un libro de historia, ni un documental testimonial, así que no está dedicado a desempeñar las verdades y realidades que son reconocidas por la mayoría del público, sino simplemente intenta mostrar cierta verdad desde los ojos de la autora. A través de una narración relativamente objetiva y omnisciente, el lector, por un lado, puede observar claramente las personalidades y los sentimientos internos de los personajes, así como el contorno completo de toda la historia; y por otro lado, llega a tener un conocimiento general sobre el contexto histórico de aquel entonces. Pero cabe mencionar que la obra no es una narración pura de la historia, se insertan además los pensamientos de la propia autora (por lo que se dice arriba que es una narración relativamente objetiva). Por ejemplo, de los discursos de los personajes se pueden conocer algunas reflexiones sobre la Revolución y los problemas políticos y sociales. Siendo la creadora de este mundo novelístico que guía el contorno general, Mastretta en la escritura incorpora sus propias ideas al texto, lo cual permite al lector apreciar sus pensamientos y emociones en el proceso de la lectura.

Como se indica arriba, esta novela tiene dos líneas narrativas paralelas, una relata la historia diaria de la protagonista y la otra cuenta el proceso de la Revolución y los cambios de la sociedad mexicana. De igual forma, existen dos diálogos simultáneos entre el autor y el lector: uno consiste en el diálogo entre el narrador que observa la vida de Emilia y su oyente, o sea, el lector; mientras el otro de hecho es un diálogo en que la autora hace un recorrido por la Revolución, explicando a su lector los sucesos y cambios históricos. Basándose en eso, se supone que en tal comunicación del narrador-lector y del autor-lector se encuentran dos niveles de voces: una voz femenina y una voz neutra. Ambas se reflejan –y desde luego no se limitan– en la figura de la protagonista.

Emilia es una mujer, y al mismo tiempo, es una médica. Por lo que su voz puede representar a distintos grupos. La voz femenina, sin duda, se representa por medio de la protagonista. En realidad, ella es como una matrioska, en que caben, de acuerdo con lo que se describe en la novela, múltiples papeles femeninos. Es decir, es una figura que puede representar a ciertas mujeres y sus voces respectivas. Mientras tanto, la voz neutra representa al pueblo en general, tanto los mexicanos como las mexicanas. Como indica la propia autora en una entrevista, «hay una literatura que estamos haciendo las mujeres, pero lo que yo creo que debíamos pensar y proponemos es formar parte de la literatura que estamos haciendo los escritores» (Beer, 1993), las mujeres escritoras forman parte de los escritores y no son un grupo aparte, así que no solo pueden hablar por las mexicanas, sino también por los mexicanos en general. Por medio de esta voz neutra, la novela alcanza más allá de una pura mirada femenina, y propone reflexiones propias sobre la Revolución desde una perspectiva general⁸.

8.5.2 La escritura ficticia: un diálogo interior del autor con los recuerdos reales

Como una persona nunca puede abandonar la tierra, la escritura tampoco puede separarse de la propia vida de los escritores, así que es bastante común que los escritores escriban sobre la tierra, los pueblos, la gente, y todo aquello con lo que están

⁸ La autora es mujer, periodista, con unas experiencias concretas, por lo que su perspectiva nunca es absolutamente objetiva y neutra. Pero aquí decimos neutro y general en términos relativos. Es decir, la autora también reflexiona desde una posición neutra, considerándose como cualquier mexicano, no específicamente destacando la postura como una mujer. Y estas voces tampoco sirven exclusivamente para las mujeres. Pueden hacer que los lectores masculinos reflexionen también.

familiarizados; aunque sea para negarlo o para transformarlo. Según Gabriel García Márquez, siempre es bueno crear un personaje tomando la vida real como prototipo:

if I had to give a young writer some advice I would say to write about something that has happened to him; it's always easy to tell whether a writer is writing about something that has happened to him or something he has read or been told. Pablo Neruda has a line in a poem that says "God help me from inventing when I sing." It always amuses me that the biggest praise for my work comes for the imagination, while the truth is that there's not a single line in all my work that does not have a basis in reality (Stone, entrevista a Gabriel García Márquez, 1981).

Mientras Ernest Hemingway afirma que lo primero que necesita hacer un escritor es observar:

Mostly you invent people from a knowledge and understanding and experience of people [...] From things that have happened and from things as they exist and from all things that you know and all those you cannot know, you make something through your invention that is not a representation but a whole new thing truer than anything true and alive, and you make it alive, and if you make it well enough, you give it immortality. That is why you write and for no other reason that you know of (Plimpton, entrevista a Ernest Hemingway, 1958).

Lo que hace el escritor es transformar a la gente de sus alrededores y sus recuerdos reales en palabras. Se procesan en gran medida los prototipos reales según las experiencias y estilos del propio autor. En muchos casos, los prototipos sirven solamente como un punto de partida, luego los personajes forman sus personalidades a lo largo de la historia. Con el desarrollo del argumento, los personajes acuden al escenario y naturalmente construyen el eje principal de la historia, que expone todo tipo de detalles, los cuales, a su vez, completan las imágenes de los personajes. De esta forma, el autor logra configurar personajes integrales y vivos. Tal vez eso se puede explicar desde la perspectiva psicológica. De acuerdo con lo mencionado en la parte teórica, el psicoanálisis, como uno de los puntos de partida del análisis literario, puede servir para desmitificar tanto el proceso de la creación como el valor o la forma del texto en función de la biografía del autor. Esta creación novelística en realidad es una integración de la inspiración, la imaginativa y la memoria, o sea, un diálogo interior del autor consigo mismo basándose en los recuerdos reales.

En el capítulo anterior se ha mencionado que en *Arráncame la vida* hay muchas referencias del mundo real, tales como figuras históricas, lugares y acontecimientos reales. Lo mismo ocurre con *Mal de amores*, en que también se pueden encontrar

referencias reales, por ejemplo, los sucesos históricos. Además, hay algunos personajes que están basados en prototipos de personas reales. Sin embargo, al contrario que el caso de Catalina y Andrés, que se concentra en la creación de una vida ficticia basada en una figura histórica, esta novela destaca más la fijación de recuerdos reales en distintos personajes. A veces los prototipos no son únicos, es decir, se superponen en un solo personaje las características de varios prototipos reales.

«Una de las cosas que uno hace cuando escribe es inventar historias que quiere que le pasen», así lo confiesa la propia Mastretta (Ortega, 2001: 40) sobre la creación novelística. En *Mal de amores*, existen personajes que son personas reales, también hay referencias a figuras reales fijadas en personajes ficticios, entre ellos el periodista, escritor y poeta Renato Leduc (1897-1986). Dicha figura sirve de modelo para muchos personajes: para Daniel Cuenca, para Catalina Ascencio, e incluso para el abuelo de la autora, según afirmó ella misma en una mesa redonda durante la semana de autores (Ortega, 2001: 38; Lavery, 2001a: 322-323). En su libro de ensayo *El mundo iluminado* también anota algunos recuerdos con Renato, como cuando el poeta ya estaba casi ciego y la autora fue con él a las reuniones y a las corridas de toros (Mastretta, 1999a: 70). De hecho, eso le recuerda a la autora a su abuelo, que «es el Renato de mi niñez, porque yo, en Renato Leduc, lo que estaba buscando era un desaforado como mi abuelo, y a mi abuelo le gustaban mucho los toros. Por eso yo, que soy tan susceptible, no lo fui con los toros, porque accedí a ese mundo con una naturalidad que ahora, cada vez que lo pienso, me deja asombrada» (Ortega, 2001: 40).

Además, de los análisis anteriores se puede saber que tanto en *Arráncame la vida* como en *Mal de amores* el padre es una figura llamativa que afecta más a la protagonista. La propia autora afirma que como su padre ha tenido tanta importancia en su vida, ella lo refleja en la narrativa. De hecho, en la creación de los papeles de “padre”, Mastretta inserta ciertas experiencias personales y emociones privadas:

una parte de Diego Sauri es mi padre, y otra parte de Diego Sauri es mi abuelo. Diego Sauri es un apasionado de los toros, y lleva a su hija a ver los toros de la misma manera que me llevaba a mí mi abuelo, porque mi padre no era para nada taurino. Y a mi abuelo le parecía tan normal y tan lógico que yo, que tenía seis años, estuviera loca por los toros y los toreros –cosa que no era verdad–, que entonces yo puse a Emilia metida en la vorágine de tenerle que llevar un ramo de flores a un torero (Ortega, 2001: 40).

Otra referencia de personas reales en personajes ficticios es el poeta y cardiólogo Teodoro Césarman (1923-1997), Mastretta lo convierte en un personaje

literario: la curandera Teodora que aparece en el capítulo XXII. Según los recuerdos en *El mundo iluminado*, el médico era un hombre generoso y sabio que «nunca fue más juez que cómplice» (Mastretta, 1999a: 91). En la novela, Teodora enseñó técnicas médicas a Emilia; igualmente, la sabiduría y la generosidad del doctor han enseñado muchas cosas a la autora y han iluminado su vida. La coincidencia de nombre no es casual, según lo afirma la propia autora:

es deliberado que Teodora, la médica indígena que le enseña cosas a Emilia en un tren, se llame Teodora, porque yo tenía, y sigo teniendo, un gran cariño por un médico muy sabio que se llamaba Teodoro Césarman, que murió hace poco y era cardiólogo, y era un doctor que tenía una relación con la medicina distinta a la que suelen tener otros médicos. Por ejemplo, siempre me decía: “Nunca vayas a hacerte un chequeo, porque siempre te van a encontrar algo. Hay que acudir al médico cuando uno está enfermo de veras, no para ver si lo está, porque algo tiene uno siempre”. Yo creo que esa es la razón por la cual Teodoro, ese médico del tardío siglo XX, está emparentado con esa médica indígena que le enseña cosas a Emilia a principios del siglo XX (Ortega, 2001: 38).

Mastretta pone sus recuerdos reales en la escritura novelística, y justamente en este proceso, se hace un recorrido por la mente y se realiza un diálogo con ella misma. En resumen, la construcción de personajes ficticios a partir de figuras reales es de hecho un proceso de comunicación interna, realizada entre el autor actual con su memoria del pasado. Eso corresponde con el nivel del diálogo implícito, lo cual se ha mencionado en capítulos anteriores.

8.5.3 La *matrioska* y la voz de la *Otredad*

En el final de la novela, Daniel, ya con cierta edad, resume la vida de Emilia y la compara con una *matrioska*, que, si uno la abre, adentro encuentra otra y otra y otra. En este sentido, Emilia es un personaje contradictorio con múltiples papeles.

¿Cuántas Emilias? La Emilia que todos los días despertaba en la misma cama junto a un hombre más entendido que él, la que se hundía en los terrores de un hospital como quien bebe un vaso de leche, la que desde temprano se perdía en elucubraciones sobre el cerebro y sus enigmáticas respuestas, la Emilia que iluminaba la rutina de otros.

[...]

La de Zavalza, la de sus hijos, la de la piedra bajo la almohada, la del árbol, la del tren, la médica, la boticaria, la viajera, la suya.

¿Cuántas Emilias? Mil y ninguna, mil y la suya (Mastretta, 1996: 394-395).

En otras palabras, en su figura se presentan muchas imágenes. Desde diferentes perspectivas se puede describir tantas Emilias como pueda, ya que algunas de estas imágenes solo se pueden apreciar en cierta ocasión o frente a cierto personaje. Emilia, por su parte, necesita distinguir sus distintos papeles y las responsabilidades respectivas. Eso sin duda es un proceso de autodefinición. Por un lado, de su madre hereda las personalidades tradicionales de las mujeres de ser tierna y cariñosa, y cumple sus responsabilidades como hija, esposa y madre. Por otro lado, es una mujer que supera los estereotipos de la época, lo cual se ha mencionado arriba.

De hecho, en su colección de ensayos *Puerto libre* la escritora indica a través de un personaje que las mujeres mexicanas están divididas en dos categorías: son hijas de María o hijas de la Chingada, pero al mismo tiempo afirma que «con ninguna de las dos me siento a comer» (Mastretta, 1994: 129). Tradicionalmente, las mexicanas son hijas, madres y esposas en el hogar, afiliadas a los valores masculinos, sin subjetividad y palabra propia. Uno de los reflejos principales es la división social entre géneros, que los hombres dominan el espacio público (trabajan en la esfera pública, hablan de la política y hacen la guerra), mientras las mujeres se encuadran en el hogar preocupándose por los trabajos domésticos y las responsabilidades familiares. Mastretta, a su vez, suele usar el espacio doméstico para mostrar cómo el poder y la política afectan a la esfera privada, mientras señala una tercera opción para sus protagonistas femeninas: «[...] que es precisamente la que ella misma señala cuando afirma “yo no quiero pertenecer a ninguna de las dos” [...] Así que la tercera opción es ella, la tercera opción son mujeres como ella, mujeres de las que empieza a haber un montón. Mujeres que comienzan, fíjate, a ser la mayoría» (Carrera, entrevista a Mastretta, 1998). Las mujeres de su novela no se limitan a los estereotipos de los papeles femeninos encontrados en las novelas revolucionarias tales como virgen o prostituta (por ejemplo, Camila y La Pintada de *Los de abajo*, Regina de *La muerte de Artemio Cruz*), y encarnan esta tercera opción. Algunas de ellas incluso utilizan sus habilidades y recursos para participar en el desarrollo de la nación, gozando de un papel nuevo y revolucionario, como el caso de Emilia, que aprende medicina primero con su padre y luego en la universidad, convirtiéndose en boticaria y doctora, una profesión que ha sido siempre dominada por hombres a lo largo de la historia.

Se puede observar que la evolución de las figuras femeninas en esta novela se refleja no solo a través de la libertad sexual sino también en el crecimiento de la conciencia política y la participación activa en las misiones sociales y revolucionarias.

En otras palabras, la mexicanidad no solo es un término que se vincula estrechamente con la política, sino también consiste en una idea que penetra profundamente en la vida diaria de los mexicanos comunes y corrientes. Se despertó en Emilia la conciencia del compromiso social. En este proceso, ella, siendo mujer que depende de sí y vive para sí misma, aparte de ser hija, esposa o madre, asume otras identidades, como médica, boticaria o viajera. Estas identidades y sus respectivas responsabilidades que encarna la protagonista rompen el conocimiento tradicional de mujer en una posición secundaria. En otras palabras, las mujeres, buscando una autonomía y librándose de los lazos tradicionales del matrimonio y la maternidad asociados con su cultura, logran destruir las divisiones binarias dominadas por los hombres que asignan a las mujeres el plano pasivo mientras los hombres se sitúan en el plano activo (Lavery, 2005: 164, 166).

Todos estos papeles, sobre todo los últimos, en realidad muestran las apelaciones de muchas mujeres. Ellas, igual que los demás miembros marginados de la sociedad, también tienen la necesidad de expresar su demanda. Las escritoras, —en especial las mexicanas mencionadas en el capítulo 6—, bajo esta motivación, se involucran en la historia e intentan dar voz a dicho grupo. Al mismo tiempo, como lo señalado en los capítulos anteriores, las escritoras del boom femenino quieren que su escritura sea una demostración del poder femenino y que exprese figuras de mujeres autodefinidas dentro de la esfera tanto pública como privada. Para realizar esta demostración, se debe comprender primero la posición de los papeles femeninos en ambas esferas. Dicha comprensión se expresa mucho más claramente en *Mal de amores* que en *Arráncame la vida*. En concreto, Emilia tiene muchos contactos con el mundo exterior por diversas razones (el círculo social de la familia, la educación, la profesión como médica, entre otros) y cuenta con una visión más amplia, así que se da cuenta de su posición como un miembro marginado de la sociedad. Más aún, ella ha desarrollado una conciencia feminista que rompe los límites tradicionales de lo masculino y lo femenino, que la dirige al camino de lucha por una autodefinición. Catalina, por su parte, se limita casi por completo dentro de su propia clase social y solo tiene una comprensión parcial y pasiva de su posición marginada.

De hecho, la voz de los grupos marginados, o sea, la voz de la *Otredad*, ha sido siempre un tema muy popular y estudiado desde hace décadas. Entre los críticos se encuentra María Teresa Medeiros-Lichem, cuyos estudios se concentran en el dialogismo y la narrativa femenina. En su obra *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica* se explora el desarrollo de la escritura femenina

latinoamericana bajo los criterios feministas y las teorías del dialogismo de Bajtín. Según la crítica, la voz narrativa sirve como un medio para expresar las circunstancias socio-culturales y políticas; y al mismo tiempo, es considerada como la consecuencia de una interacción dialógica entre los poderes patriarcales y los silenciados, es decir, la *Otredad*, y, en particular, la representación femenina. Por lo tanto, muchas escritoras se motivan a escribir para verbalizar las experiencias específicamente femeninas y exponer las discrepancias de género. Pero no basta con inscribirse en el discurso de género, clase y raza, también intentan cuestionar y responder a los imperativos del conflicto social y político en cierto contexto histórico (Medeiros-Lichem, 2006).

De acuerdo con lo mencionado arriba, las dos novelas de Mastretta eligen la época revolucionaria como un medio de releer la historia. No solo presentan una versión opuesta a la historia oficial desde una perspectiva femenina, sino también expresan las preocupaciones sobre la política y el poder de la élite en el México revolucionario y posrevolucionario, ya que ambas protagonistas se encuentran en realidad en la clase media-alta y Catalina incluso tiene acceso al poder político (Lavery, 2005: 173). Pero la segunda novela da voz a más mujeres que la primera, es decir, aparte de la protagonista, también destacan las voces de los personajes femeninos de otras clases. Es cierto que ambas protagonistas y sus compañeras de la misma clase también son marginadas en una sociedad machista, sin embargo, hay más voces que deben ser escuchadas. Como se ha mencionado muchas veces arriba, Catalina, siendo la mujer de un político, vive una vida como pájaro enjaulado y su círculo social se limita principalmente a su propia clase. Su posición privilegiada aumenta la brecha entre ella y las mujeres de clases inferiores (tales como Lucina, la niñera), por lo que no entiende el estado de sus compatriotas reprimidos. Emilia, a su vez, cuenta con un círculo social mucho más amplio: las actividades sociales y revolucionarias y las visitas a los enfermos como médica le permiten acercarse a la comunidad de las poblaciones marginales y conocer de cerca a gente de todo tipo, en especial a las mujeres de clases bajas. En este proceso queda más claro el estado de opresión de los marginados. Mientras tanto, el narrador-omnisciente y la voz en tercera persona hacen la narración más objetiva, así que la historia de estas mujeres resulta más auténtica. El caso de la madre de Ernesto mencionado en el apartado 8.2.1, por ejemplo, es uno de los más inolvidables. En palabras resumidas, en comparación con *Arráncame la vida*, que destaca la voz de mujeres privilegiadas, *Mal de amores* prepara además espacio para las más marginadas y las más reprimidas y aumenta el volumen de sus voces.

Según los criterios definidos por Seymour Menton (1993: 16, 229), la perspectiva femenina y los discursos revolucionarios logran dar voz a la mujer reprimida, la *Otredad*, lo cual corresponde ampliamente a los parámetros de la nueva novela histórica. En una cultura de inclusión como tal, se acredita la voz de los marginados. Por eso, se notan con relevancia las palabras y esfuerzos de las mujeres que sin duda han contribuido a esta nueva condición humana (Medeiros-Lichem, 2006). Mastretta, igual que las escritoras mexicanas de generaciones anteriores o de sus contemporáneas, intenta expresar lo no dicho de lo marginal y cuestionar el desequilibrio de género en las ideologías patriarcales. Es bien sabido que, en la época posrevolucionaria, aparecen muchas obras literarias en que los escritores mexicanos intentan describir los cambios sociales e ideológicos en el país con el fin de reflexionar sobre la Revolución, así como explorar la (re)construcción y el reconocimiento de la identidad mexicana. Entre ellas destaca *El laberinto de la soledad*, en que Paz hace buen reflejo de sus preocupaciones sobre la construcción de la mexicanidad. Sin embargo, como México ha sido siempre una sociedad masculina, en la literatura suelen ignorar o dar poca importancia a las aportaciones de las mujeres mexicanas. En el libro de Paz, por ejemplo, la actitud hacia las mujeres mexicanas parece estereotípica y negativa (lo cual se puede observar de sus análisis sobre la Chingada y la Malinche). Bajo estas circunstancias, las escritoras cuestionan los estereotipos femeninos mexicanos, desafían las ideologías dominantes y buscan corregir el desequilibrio de género a través de la delimitación de los límites entre lo femenino y lo masculino y la subversión del binarismo rígido.

Medeiros-Lichem (2006) en su trabajo señala que la voz femenina en la literatura latinoamericana en gran medida contribuye a comprender, ampliar y redefinir el rol de las mujeres en el desarrollo social y el acercamiento cultural a la *Otredad*. Por lo tanto, en la narrativa femenina se puede encontrar un entrelazamiento de la pluriidentidad de las mujeres, de la social y de la realidad latinoamericana. Al incorporar a sus textos las voces múltiples del *Otro*, las escritoras pueden decir lo que no podían decir las mujeres del pasado, validar experiencias que antes no se consideran apropiadas o correctas, así como compartir con sus lectores las *fantasías inaceptables* de las mujeres en relación con la sexualidad, la libertad y el poder en mundos alternativos donde las mujeres son personas autónomas y autodefinidas (Walker, 1990: 4). De tal forma, lo que ha sido ignorado y silenciado no se pierde con el tiempo, sino que logra una continuación en la memoria colectiva.

De todas maneras, la narración sobre la *Otredad* representa una visión alternativa a la verdad histórica. A través de la construcción y presentación de los múltiples papeles de los personajes femeninos, Mastretta logra restaurar las voces ignoradas en el pasado, lo cual, según los criterios de Lavery (2005: 164-165), coincide con la nueva escritura histórica en la que el enfoque se centra en lo no canónico, lo episódico, lo anecdótico, lo contingente y lo exótico, y el *Otro* reprimido se traslada al centro del escenario. Mientras tanto, el lector, al escuchar el otro lado de la historia, tiene la oportunidad y la libertad de transferir los pensamientos de crítica del pasado generados por parte del autor a su propia situación (Braun, 1994: 128), y de allí realiza una lectura intertextual.

8.5.4 La voz neutra: reflexiones sobre la Revolución

En los apartados anteriores se ha mencionado que la literatura revolucionaria no es simplemente contar historias sobre los acontecimientos socio-políticos y la vida de los mexicanos, sino una manera en la que los escritores pueden expresar sus puntos de vista sobre la realidad social y sus propias consideraciones sobre la Revolución y la historia. Al describir los cambios sociales e ideológicos en el país, el escritor logra transmitir sus ideas al lector; mientras tanto, su audiencia también puede generar sus propias consideraciones.

Una de las reflexiones de Mastretta sobre la Revolución en *Mal de amores* trata de la educación. Eso tiene que ver con la otra identidad de la protagonista: su profesión como médico. Como se indica arriba, la medicina en aquella época era una profesión predominantemente masculina, apenas hubo mujeres que se dedicaran a este ámbito. De la historia de la doctora Elizabeth Blackwell se puede saber la dificultad y la rareza que representaba una mujer que ejercía la profesión de médico en aquel entonces. El talento y la pasión por la medicina convierten a Emilia en una mujer más independiente que Catalina. Tiene su propia profesión, lo cual significa la independencia económica relativamente. Por lo tanto, es capaz de entrar en el espacio público como un sujeto, mientras cuenta con el derecho a decidir por su propia cuenta (Rojas, 2016: 168). Eso refleja en buena medida la evolución del pensamiento de la propia autora bajo el contexto de una sociedad en la que aún predomina el machismo.

De hecho, la educación de las mujeres también ha sido una temática muy discutida durante la Revolución y épocas posteriores. Incluso la escritora chilena Gabriela Mistral dedicó mucho tiempo a estudiar la educación y el feminismo en México con el fin de promover la educación femenina en su país (Rojas, 2016). La educación moderna les otorga a las mujeres la oportunidad de tener acceso a conocimientos y pensamientos nuevos, lo cual ayuda a construir una visión abierta. Es decir, la educación conduce a la libertad, la autonomía y la emancipación de las mujeres. En el caso de Emilia concretamente, como hemos analizado en 8.2.1, la educación juega un papel bastante significativo en su crecimiento personal, y su profesión como médico la conduce a un destino distinto de los demás personajes femeninos en la novela (en comparación con su amiga Sol quien se casó bajo el arreglo de sus padres, o la joven de veinte años que murió en su sexto parto).

No obstante, dejando de lado el hecho de que la consideración de la educación tiende a ocuparse del grupo femenino, las reflexiones sobre la Revolución en realidad se expresan en gran medida a través de una voz neutra. La parte sobre la educación, por un lado, sirve para enfatizar su importancia para las mexicanas en luchar por un destino distinto; y por otro lado, no se dirige a las mujeres solo. Mastretta, igual que otras escritoras del post-boom, se caracteriza por romper la frontera entre lo masculino y lo femenino. Por lo tanto, los problemas y consideraciones generadas en la narrativa también pueden cruzar el límite de géneros. Es decir, se puede puramente tratar a los personajes como mexicanos comunes, dejando de lado su género biológico, y buscar una voz neutra, ni masculina ni femenina. En este sentido, uno puede comprender la historia y hacer la reflexión desde una perspectiva neutra.

En *Mal de amores*, la familia parece un epítome del país. De igual forma, Emilia, así como los personajes femeninos, siendo un individuo de la población mexicana, puede representar a muchos de sus compatriotas comunes y corrientes. No solo la protagonista está en la lucha por su destino y la autodefinition, los mexicanos también. Más aún, debido a la omnisciencia y la objetividad del narrador, este no solo habla en nombre de las mexicanas. En cambio, sirve para representar a todo el pueblo a través de una voz neutra. La tía Milagros participa con mucha pasión en las actividades y movimientos insurgentes tales como escribir manifiestos y distribuir propagandas, todo eso se debe a un compromiso social que despierta en ella, lo cual, según explica ella misma, los mete a todos a «estar en contra de la dictadura, a tener amigos que trabajan para hacerle la guerra, a saber dónde están escondidos los exiliados políticos y cuántas

armas consiguen sus partidarios» (Mastretta, 1996: 110). Dicho compromiso político por un lado sirve para mostrar la evolución de los personajes femeninos que dan su paso para entrar en la esfera pública; por otro lado, refleja las preocupaciones y angustias de muchos mexicanos ante la realidad decepcionante que la sociedad mexicana «que hace cincuenta años soñábamos republicana, democrática, igualitaria, racional, se nos entrega ahora gobernada por minorías, autoritaria, lenta, cerrada sobre sí misma, y cosida por sus peores tradiciones coloniales» (Mastretta, 1996: 79-80).

En relación con este aspecto, Medeiros-Lichem (2006: 146) resume que la rebelión de Milagros «es el resultado de la desilusión de la mayoría de los mejicanos a la traición de los ideales de igualdad y democracia que fueron ahogados por el abuso y mal gobierno». En este momento, no se puede definir a Milagros puramente como una mujer moderna que puede elegir su modo de vida y tener todo el control de su destino, sino un representante de muchos mexicanos decepcionados ante la traición de los políticos y del gobierno. En palabras sencillas, la autora, con la ayuda de sus personajes y del narrador omnisciente, expresa uno de los cuestionamientos que molestan a los mexicanos desde hace décadas: « ¿De qué demonios había servido la revolución?» (Mastretta, 1996: 343) si los ideales revolucionarios han sido olvidados.

Para los mexicanos comunes y corrientes como Emilia, la Revolución, nacida en el idealismo pero degenerada en los valores realistas, se ha convertido en un espectáculo con consecuencias desastrosas:

Las leyes eran algo que de momento estaba guardado en un cajón, esperando a ser necesario en un futuro más bien remoto, y los abogados, si no sabían lavar trastes o disparar una treinta treinta, eran completamente inútiles. De entre todos los profesionistas, los únicos respetados y necesarios por el rumbo eran los médicos. No importaba su grado de conocimiento ni mucho menos su especialidad, cualquier dentista sin título se buscaba como un trozo de oro (Mastretta, 1996: 305).

Aquí llama la atención otra vez la profesión de la protagonista, o mejor dicho, de los protagonistas: los médicos Emilia y Antonio, y el revolucionario Daniel. De hecho, el desarrollo de la industria médica de México experimentó unos cambios significativos a finales del siglo XIX y principios del XX. La revolución industrial empujó la revolución médica, con la creación de aparatos e instrumentos y la evolución del patrón que «inició la transformación de la medicina como ciencia y el establecimiento de las especialidades médicas» (Flisser, 2009: 353). A finales del siglo XIX se inició la medicina preventiva y la sociología médica mientras en la sociedad

mexicana surgió una corriente moralizadora asociada a la higiene. Se construyeron hospitales al progresar la industria y la economía mientras el ingreso de capitales estadounidenses y europeos contribuye con apoyo técnico y material a una especie de imperialismo científico. Además, en las primeras dos décadas del siglo XX se crearon varios departamentos e institutos sobre la salud pública, y empezaron a salir al extranjero los primeros mexicanos para hacer doctorados en dicha área. (Rodríguez de Romo, 1998; Fajardo-Ortiz, 2010). Se pueden encontrar muchas huellas en la novela de Mastretta. Por ejemplo, el hecho de que Emilia viaja a EE.UU. a estudiar la medicina corresponde a la realidad de que en aquel entonces la industria médica mexicana depende mucho de los conocimientos y las tecnologías más avanzadas estadounidenses y europeas. Mientras, el hospital de Antonio muestra el desarrollo próspero de hospitales privados en México después de la Revolución. Más aún, el tren en que viajan Emilia y Daniel en el capítulo XXII le recuerda al lector los trenes hospitales⁹.

La medicina y la revolución han sido siempre temas muy llamativos en épocas de caos y revueltas. Teóricamente, el primero cura las heridas físicas causadas por las guerras, y el segundo sirve para curar el mal de la sociedad. Sin embargo, debido a los factores del contexto histórico, la realidad a menudo no es tan ideal. Bajo esta situación, uno podría preguntar: ¿podría la medicina salvar al país?

Es sabido que, debido al desarrollo científico y tecnológico en el principio del siglo XX, se disfruta de un crecimiento de la construcción de hospitales en México. Así lo describe *Mal de amores* sobre los hospitales: «crecieron en esas épocas, sostenido más en la abundancia de enfermos y el empeño curativo de algunos soñadores, que en su capacidad real para aliviar el pedazo de vida que las balas iban dejando en los cuerpos de tanto mexicano aguerrido» (Mastretta, 1996: 310). En tal circunstancia histórica distintiva, la medicina cura las enfermedades y las heridas. Pero lo que afecta a los mexicanos no es solamente la enfermedad física sino el entorno social y político.

Según los estudios estadísticos, en 1910 la población de México era de 15 millones aproximadamente; 10 años después en 1920 solo tenía 14 millones de habitantes. El descenso se debe a múltiples rasgos, pero las más decisivas son las muertes causadas por la violencia de los movimientos armados y por las enfermedades

⁹ Los trenes hospitales son un proyecto para responder a la necesidad de la atención de los heridos de las batallas, impulsado por el Dr. Guadalupe García-García y el Dr. Manuel Cerqueda en plena Revolución Mexicana y durante la campaña contra el general Pascual Orozco. En estos trenes que recorren todo el país funcionaban salas vagones para hospitalizar enfermos y realizar quirófanos en forma rápida y efectiva (Abdo-Francis, 2011: 52).

y la pobreza. Más aún, la esperanza de vida era menor de 40 años en épocas revolucionarias, y para llegar a esta edad, uno tendría que sobrevivir a las enfermedades infectocontagiosas, a la falta de comida debido a la pobreza, y en especial, a los actos violentos de la Revolución (Fajardo-Ortiz, 2010: 266). Para los mexicanos, sobre todo el pueblo común y corriente, mantener un cuerpo sano siempre necesita un ambiente estable y pacífico, lo cual tal vez solo podría realizarse a través de cambios y movimientos sociales. Y eso requiere resolver los problemas del pensamiento primero. Los hechos históricos muestran que la medicina solo cura el mal del cuerpo humano, pero no cura los problemas ideológicos ni el mal de México. Sin mencionar el hecho de que en aquella época los médicos no pueden salvar a todo el mundo, algunas veces ni siquiera curar las enfermedades debido a las limitaciones tecnológicas. Además, «La revolución dejó al país en el aislamiento, por lo que hubo que resolver los problemas médicos con los medios disponibles y con un criterio propio» (Abdo-Francis, 2011: 55). Las guerras impidieron en gran medida la evolución hospitalaria dado que muchos establecimientos públicos fueron dañados y que los recursos eran insuficientes, mientras los movimientos armados provocaron más heridas y enfermedades:

Antes de las ocho ya estaba Emilia enfrentada a una clientela heterogénea y explosiva cuyas enfermedades iban del simple dolor de estómago a las heridas más horribles que sus ojos hubieran visto: brazos a medio arrancar, manos sin dedos, troncos con las piernas pudriéndose, cabezas desorejadas, tripas de fuera. En cualquier otra circunstancia el espectáculo que fue llamada a resolver la hubiera hecho llorar de impotencia (Mastretta, 1996: 306).

En palabras sencillas, en el México revolucionario, es muy útil la medicina, pero no sirve para resolver las enfermedades esenciales: el caos, el atraso, la pobreza, etc. En consecuencia, surge otra consideración sobre la salida del país: la revolución. De hecho, dada la situación internacional, la revolución y los movimientos sociales en efecto eran una corriente y tendencia en ese momento, que se difunde por todo el mundo. Lo mismo ocurre en México. La Revolución, por un lado, despierta en el pueblo la esperanza de cambio. Hace temblar a todas las capas sociales y agita la estructura tradicional, lo cual conduce a la búsqueda de lo mexicano en todos los ámbitos (Abdo-Francis, 2011: 55). Pero, por otro lado, lleva nuevas pesadillas. Se ha integrado profundamente en la vida cotidiana, formando parte de ella. Como se ha mencionado arriba en el apartado 8.3.2, incluso pueden observarse las experiencias terroríficas de la violencia en las descripciones del paisaje físico: «tanto horror vieron sus ojos esos días

que mucho tiempo después temía cerrarlos y encontrarse de nuevo con la guerra y sus designios [...] los árboles inmutables uno tras otro, cada cual con su muerto como la única fruta en el paisaje» (Mastretta, 1996: 317). La muerte, el horror y el dolor se han convertido en costumbres que no se olvidan jamás. La gente se entumece y ahoga sus penas en alcohol: «Todos los días aparecían cadáveres regados, sin más dueño que el aire, muertos en mitad de la noche por quítame de allá estas pajas. Al anochecer no les recomendaba que salieran, porque según él a esas horas los revolucionarios andaban aún más sueltos que en el día y más borrachos que en la mañana» (Mastretta, 1996: 326).

La Revolución, cuyo punto de partida era cambiar el estado, derrota a la dictadura de Porfirio Díaz, pero no logra salvar al pueblo:

No sólo ellos vivían en vilo, la ciudad toda parecía suspendida entre un columpio y otro. Los combates en las afueras se oían como si estuvieran dentro. En las noches sus habitantes buscaban farra como si fueran soldados con licencia. Cada día era el último, cada día algo se iba perdiendo y algo llegaba a marcar las costumbres y el sol de otra manera (Mastretta, 352-353).

Combinando con la historia en *Mal de amores*, se podría preguntar: ¿cuál sería la mejor opción, el médico o el revolucionario? Ambos juegan papeles importantes en tiempos de guerras; como se menciona líneas arriba, uno cambia el estado de salud del pueblo y el otro intenta cambiar el estado social. Sería imposible decidir a cuál hay que dar prioridad. Aquí se puede relacionar con la historia de amor de Emilia. Los dos hombres a los que ama son exactamente un médico y un revolucionario. A lo largo de su vida, ella vacila entre los dos sin saber con quién puede establecerse tranquilamente. En el final de la novela, Emilia vive con Antonio y tiene hijos y nietos, y en este momento vuelve Daniel al pueblo e intenta establecerse para siempre. La historia termina sin explicar a quién elige la protagonista. Lo mismo ocurre con la Revolución, que todavía hay todo tipo de controversias sobre la salida adecuada y correcta.

De hecho, ninguna de estas dos profesiones puede cambiar la situación por sí sola. El médico cura las enfermedades físicas, pero no tiene remedios para curar problemas ideológicos y sociales; mientras, el revolucionario hace esfuerzos por cambiar el pensamiento del pueblo y lucha por un cambio social, pero fracasa en cierto sentido. El mal de la revolución es como el mal de amores, que es incurable, no obstante, igual que *Arráncame la vida*, la presente novela también cierra con un final abierto,

dejando al lector espacio para adivinar la posible decisión de la protagonista. Mientras tanto, la autora pasa sus consideraciones sobre la Revolución a su lector y al público, ya que muchos problemas sociales todavía persisten en el México de ahora, tal vez dichas reflexiones podrían tener efecto en la sociedad moderna.

9 Mujeres de ojos grandes: un espíritu que continúa

En los últimos dos capítulos se han analizado las dos obras premiadas y tal vez más conocidas de Mastretta. Pero el éxito de estas dos novelas no eclipsa *Mujeres de ojos grandes*. Publicada en 1990, es la segunda obra narrativa de la escritora mexicana. En comparación con aquellas dos novelas, el contenido de este libro es más trivial y fragmentado. Se trata de una colección de cuentos cortos y relata la historia de distintas mujeres que vivían en Puebla aproximadamente entre los años treinta y cuarenta del siglo XX. De hecho, este libro de Mastretta se puede considerar como el comienzo de una serie de historias de mujeres peculiares narradas en tercera persona, y el espíritu de “ojos grandes” continúa en sus obras posteriores.

En este capítulo se va a analizar en profundidad dicha obra, concentrándose en su modo narrativo para averiguar las distintas voces que hay en ella, así como las relaciones dialógicas correspondientes. Primero se va a hacer un recorrido por la trama principal y la estructura del libro. Como cada cuento resulta relativamente independiente y sus protagonistas son mujeres únicas de todo tipo, no se analizarán uno por uno, sino que nos centraremos en las características esenciales que unen a estos personajes, es decir, la identidad del narrador y el significado de los ojos grandes que indica el título del libro.

Igual que *Mal de amores*, esta obra también se narra en tercera persona. No obstante, debido a los múltiples niveles de narradores, existe cierta diferencia en la narración. Por lo que el segundo apartado de este capítulo se va a desarrollar en torno al modo narrativo, desde los niveles, la perspectiva y la focalización hasta el tiempo narrativo, basándose principalmente en las teorías de Genette. En seguida se van a analizar los diálogos en torno al narrador, en concreto, los diálogos explícitos entre los personajes que el narrador reproduce de forma directa e indirecta, los diálogos del narrador consigo mismo, y en especial, los diálogos entre distintos niveles de narradores.

Posteriormente, se va a investigar el diálogo implícito entre el autor y el lector. Este libro, aunque en un principio se dirige a un lector determinado (las amigas de la autora), se enfrenta, en efecto, a un lector común e impredecible. A través de un estilo cómico e irónico, Mastretta recurre a protagonistas singulares, progresistas y rebeldes para exponer las aspiraciones de ciertos grupos de mujeres, utilizando las voces y

cuerpos femeninos como medio de contestar y protestar contra las normas establecidas por la sociedad convencional y patriarcal.

En la última parte, se va a averiguar el diálogo del autor consigo mismo, basándose en la teoría de la intertextualidad. Para la autora, la escritura consiste en una forma de conversación, en que puede continuar la comunicación con sus seres queridos ya fallecidos, pero que siguen viviendo como un personaje ficticio en su mente. Conversar con ellos es como conversar con los recuerdos. Mientras tanto, en sus obras (en concreto, las narrativas y algunos ensayos) se encuentran unas relaciones intertextuales que se corresponden entre sí, lo cual lleva a cabo un diálogo entre los textos.

9.1 De la tía Milagros a las treinta y siete tías

9.1.1 Una galería femenina

Mujeres de ojos grandes, en vez de una novela, parece más como una colección de cuentos. Se trata de un libro compuesto por treinta y siete cuentos cortos y relativamente independientes, protagonizados por una serie de mujeres cuyas vidas transcurren en la misma localidad mexicana, Puebla, en la primera mitad del siglo XX. Las protagonistas, todas referidas como tías¹, viven en una sociedad tradicional, en donde las mujeres solo podían estar concentradas en la familia y no podían expresar mucha opinión sobre temas tales como la política, aparte de asuntos domésticos. Pero igual que las dos obras analizadas arriba, en este libro Mastretta también logra presentar al lector unas imágenes de mujeres con personalidades fuertes y pensamientos particulares.

En comparación con las dos novelas ya analizadas, las historias de este libro son más fragmentadas y domésticas. Abordan temas convencionales desde el amor, el abandono, la infidelidad, hasta la violencia, el dolor y la muerte. La autora, con un lenguaje relajado y un estilo humorístico, habla de la relación matrimonial, la infidelidad en el amor, la sexualidad liberal femenina y las relaciones prohibidas, en que los comportamientos de sus personajes femeninos aparentemente no se adecúan a

¹ El hecho de que el narrador se refiera a todas las protagonistas como tías es un punto clave en el mensaje del libro, porque demuestra que no se trata simplemente de una colección de relatos cortos o cuentos, en cambio, existe una conexión entre ellos. En las siguientes partes se va a explicar esto detalladamente.

las reglas elaboradas por una sociedad patriarcal. Similar a lo que ocurre con las dos novelas anteriores, las protagonistas de este libro son, en su mayoría, burguesas o de la clase media alta, con buenas condiciones económicas y más opciones de vida que las mujeres obreras o de clases bajas. A pesar de que se encuadran dentro del espacio doméstico tradicional, es decir, viven bajo el dominio del marido e hijos, de la cocina y casa, siguen explorando el mundo con su singular y exclusiva personalidad. En el final, logran tanto la autodefinición de su identidad como el encuentro con sus deseos prohibidos.

El libro empieza con la historia de la tía Leonor. Era una mujer físicamente atractiva a la que «fue imposible mirarle la cintura sin desearla entera» (Mastretta, 2014: 7). Es normal que los cuentos sobre las mujeres comienzan con una descripción de los rasgos físicos. Lo interesante es que, en vez de mostrar sus rasgos externos como la altura, el color del pelo o de la piel, aquí se describe la parte del cuerpo que permanece oculta, por ejemplo, el ombligo, la espalda y las caderas. Esta descripción secreta implica el hecho de que la protagonista es una de las mujeres con anhelos, deseos o impulsos que tal vez la sociedad no acepta. A pesar de que su rutina de vida parece bastante convencional, —«a los diecisiete años, se casó con la cabeza y con un hombre que era justo lo que una cabeza elige para cursar la vida» (Mastretta, 2014: 7), teniendo una familia feliz y un marido generoso y trabajador—, ella nunca dejó de amar a su primo, junto con quien siempre subía al árbol de la casa de los abuelos cuando era pequeña. Pero no pensó más en ese amor el día que le dijeron que los primos no podían casarse entre sí porque los castigaría Dios. En el final del cuento le aconsejó la abuela que hay más vida que tiempo y que todo fuera como subirse otra vez al árbol. Aquí se implica un doble significado: tal práctica perdida que puede recuperarse se refiere tanto a subirse al árbol como a estar con el primo otra vez. Sin embargo, esta reunión con el primo no significa abandonar a su marido, a quien sigue queriendo. En cambio, se propone mantener las relaciones con dos hombres a la vez sin renunciar a ninguno, lo cual resulta más atrevido que si abandonara al marido para irse con el primo. Otra cosa interesante es que, en las tres generaciones de mujeres de la familia, aparte de la propia Leonor, la madre y la abuela muestran imágenes contrapuestas. Lo mismo sucede en algunas otras historias también: frente a las madres que suelen parecer más normativas, las abuelas defienden la libertad y aconsejan aprovechar la vida sin limitarse por las normas convencionales. En este caso, la abuela le aconsejó a Leonor perseguir sus

anhelos, mientras el consejo que le da su madre es simplemente «cerrar los ojos y decir un avemaría» (Mastretta, 2014: 8), que resulta una actitud pasiva y obediente.

Hay otra mujer, la tía Eloísa, una atea, que junto con su marido criaron a sus hijos sin religión. Cuando su hija, que creyó necesitar el auxilio divino, intentaba convencer a su madre de creer en la fe anglicana, la tía le dio una respuesta muy sabia: «si no he podido creer en la verdadera religión ¿cómo se te ocurre que voy a creer en una falsa?» (Mastretta, 2014: 57). Aquí la autora hace un juego de palabras con ironía, ya que los católicos siempre consideran sus creencias como “la religión verdadera” y las demás como “falsas”, si ella no había podido creer en la llamada verdadera religión, debido a su negación de la existencia de Dios, por supuesto no iba a creer en una falsa fe, porque esa tampoco existía; sin embargo, esta respuesta también muestra su reconocimiento de la existencia de Dios al reconocer una religión como la verdadera, lo cual interesantemente se contradice con su postura como atea.

En otro cuento, la tía Fátima, al perder a su novio asesinado por unos agraristas hace cincuenta años, nunca se casó, porque creía que el amor, como la eternidad, era una hermosa ambición de los humanos. Tan interesantes son las historias de la tía Elena, de la tía Fernanda, y de las otras treinta y tantas tías. Hay unas tías que se enamoraron como “idiotas”, según su propio comentario; unas que abandonaron o ignoraron a su marido enamorado de otra mujer; unas que siempre estabas “radiantes” –con el rostro brillante y el estado emocional encantado– porque en su cabeza imaginaban otro mundo de ilusiones, dejando de lado el mal humor de su marido, entre todos.

Al contrario de *Arráncame la vida* y *Mal de amores*, que relatan casi la entera trayectoria de vida de sus protagonistas, en este libro solo se cuenta un asunto, una parte o un momento clave de la vida de las tías. Los cuentos en general se pueden leer de forma independiente, sin mucha relación lógica ni en orden de tiempo². No obstante, en el último cuento, todo se une por un nexo común: todos los cuentos anteriores fueron contados por la tía Jose Rivadeneira con el fin de devolverle las ganas de vivir a su pequeña hija muy enferma. El libro se cierra con la cura de la niña, aparentemente, gracias a la ciencia y los médicos, sin embargo, la tía Jose, o, mejor dicho, la autora, cree que también juega un papel sustancial el soporte sentimental por parte de aquellas

² Es cierto que algunas protagonistas son primas o amigas de las otras protagonistas, por lo que se puede encontrar su presencia en varios cuentos. Pero aquí no se centra en la llamada relación lógica de personajes, ni entrelaza lo que procede con lo que le sigue. Solo se refiere a los aspectos relacionados con el punto de vista narrativo. Luego en el siguiente apartado se va a analizar la relación lógica entre los cuentos.

mujeres que decidieron sus propios destinos para fortalecer en la niña la voluntad de vivir y salvar su vida.

De todas formas, las historias de esas tías podrían recordar al lector sus propias tías, sus abuelas, su madre, o algunas vecinas y amigas. Leerlas es como hojear un viejo álbum familiar o un collage de retratos de todo tipo de mujeres. Mientras tanto, permiten al lector pensar, cuestionando el orden de las cosas y las normas sociales, lo cual fue establecido artificialmente bajo cierto contexto y debería ser cumplido, pero obviamente las tías con ojos grandes no lo obedecían.

9.1.2 El narrador y las tías

Según la metodología anterior, para clarificar las voces que contiene el texto, primero hay que saber quién está hablando. Aparentemente, en este libro cada cuento es contado en tercera persona, parece que la voz viene de un observador que se sitúa al lado de las protagonistas y que conoce muy bien lo que sucede en todas las historias. Algunas veces incluso sabe hasta los más recónditos sentimientos, pensamientos e intenciones del personaje. De hecho, es relativamente complicada la identificación del narrador de este libro en un comienzo.

Los cuentos se pueden leer de forma independiente, como se ha señalado anteriormente, pero tampoco son tan independientes. Eso parece ser una paradoja. No obstante, si se analiza a fondo cada cuento, se encuentra una coherencia con el resto de las historias. Algunas protagonistas, aparte de en su propia historia, aparecen en otras ocasiones. Por ejemplo, en el cuento de la tía Fernanda, aparece su prima Carmen que experimenta un bajo estado de ánimo; y ella se convierte en la protagonista en el siguiente cuento, en el que se explica la causa de su tristeza. Y en este último, también hay descripciones sobre la tía Fernanda, y se repite una frase que aparece varias veces en el cuento anterior: «el cariño no se gasta» (Mastretta, 2014: 35, 40, 41). Sin duda existe alguna coherencia entre los cuentos, y más aún, se destaca un vínculo que conecta a los personajes, que justamente es la identidad del narrador.

Un primer vínculo es el nombre de los personajes. El narrador llama a cada protagonista “tía”, eso hace al lector especular sobre la relación entre el narrador y los personajes: tal vez sean miembros de la misma familia o por lo menos amigos cercanos, como es el caso de la tía Carmen y su prima la tía Fernanda. En otro caso, aunque no

se explica la relación real entre la tía Natalia Esparza y la tía Concepción Esparza, que aparecen en dos cuentos separados, las descripciones sobre sus situaciones familiares y sus apariencias físicas, así como el hecho de que comparten el mismo apellido, dejan convencido al lector que ellas son hermanas. Esa relación familiar hace la identidad del narrador más confusa.

La respuesta se encuentra en el último cuento, cuando la pequeña hija de la tía Jose Rivadeneira cayó enferma y no tenían tratamiento eficaz para curarla. La tía no sabía qué podía hacer para devolverle a la niña las ganas de vivir, hasta:

Una mañana, sin saber la causa, iluminada sólo por los fantasmas de su corazón, se acercó a la niña y empezó a contarle las historias de sus antepasadas. Quiénes habían sido, qué mujeres tejieron sus vidas con qué hombres antes de que la boca y el ombligo de su hija se anudaran a ella. De qué estaban hechas, cuántos trabajos habían pasado, qué penas y jolgorios traía ella como herencia. Quiénes sembraron con intrepidez y fantasías la vida que tocaba prolongar (Mastretta, 2014: 186).

En esta última historia se explica por fin que el narrador de los cuentos anteriores es la tía Jose, quien cuenta las historias de sus antecesoras familiares. Se puede considerar que esas historias son relatadas y transmitidas dentro de la familia de una generación a otra, aunque en la transmisión puede que haya algún error o invención de los hechos debido a la falta de memoria. La tía Jose las escuchó desde una o unas antecesoras suyas y luego las cuenta a su hija. Dado que tratan de historias de otras personas, en que no participó la tía directamente, ella no conoció en persona a todas las tías que menciona. El proceso de contar las historias es una reproducción de las escenas pasadas. En vez de ser un narrador testigo o un narrador omnisciente, la voz narrativa se acerca a un observador, que se queda fuera de las historias, pero puede contemplar todos los sucesos para luego recopilarlos y transcribirlos.

Luego, surge una nueva pregunta: ¿quién está relatando la historia de la propia tía Jose en el último cuento? Al igual que en los cuentos anteriores, este último también se narra en tercera persona, en una voz como observador. ¿Es la misma tía Jose que cuenta su propia historia? O ¿aparece un segundo narrador? Tal vez esto pueda encontrarse en el origen de este libro, que está basado en un hecho real sucedido a la propia Mastretta. La inspiración para este libro nació con vocación de oración, cuando su hija menor Catalina recién nacida cayó en coma y la autora rezaba a la “idiosincrasia” de las tías para fortalecer en la niña los deseos de no morir, diciéndole que era parte de

una cadena donde muchas mujeres lucharon para que sus vidas fueran mejores y diferentes (Roffé, 1999: 85).

De aquí se puede entender que el segundo narrador podría ser la misma tía Jose que organiza los cuentos como un autor; también podría ser la hija, que, siendo parte de dicha cadena, relata esa historia a sus descendientes. El hecho de múltiples narradores de este libro no es caso único en la narrativa de Mastretta. Tal vez se puede encontrar otra explicación posible en *Maridos*. En esta obra que se publicó mucho más tarde, también existe una cadena de narradores. Desde el principio se explica que los cuentos cortos que componen este libro son narrados por un personaje clave, Julia Corzas, y el oyente es su tercer marido. Los cuentos de estos maridos (y sus parejas), igual que las historias de las tías, son relatados entre distintas personas una y otra vez hasta llegar a Julia. Pero esta no es protagonista en ninguno de estos cuentos, solo es una narradora externa. Mientras tanto, la primera y la última parte del libro, que parecen como breves introducciones y explicaciones del contexto y circunstancia, también se pueden ver como un cuento individual, protagonizado por Julia y su marido. Y este cuento, como lo señala la protagonista, podría ser contado por otro narrador en otro libro:

— ¿Y nuestra historia? —preguntó él atrapando la moneda con la que había jugado mientras caminaban—. ¿No vas a contarla? —dijo detenido en el umbral de la puerta esgrimando la sonrisa que solía dar al despedirse.
—En otro libro —contestó Julia Corzas (Mastretta, 2007: 257).

En palabras sencillas, la historia del primer narrador es contada por un segundo narrador, y la historia de este podría ser narrada por una tercera persona. De esta manera, se puede resumir que existen múltiples capas de narradores en *Mujeres de ojos grandes*. En la capa superficial, es la tía Jose quien relata las historias anteriores, y luego un segundo narrador, –sea la misma tía Jose, su hija o una tercera persona–, relata la historia de la primera narradora. De igual forma, en la capa más profunda, como esas historias son relatadas y transmitidas de una generación a otra, existen distintos narradores que relatan cada historia. Las tías cuentan su propia historia o la de sus tías a algún miembro de la familia, y este, al escuchar estos cuentos, los transmite a otros miembros familiares o sus descendientes, y llega a la tía Jose, quien los relata a su hija, formando una cadena sin límite. Con respecto a esta faceta, se va a detallar más adelante en el apartado 9.3.3 la relación dialógica entre distintos niveles de narradores y oyentes.

9.1.3 Los “ojos grandes” que no solo contribuyen a la hermosura

Los cuentos que componen *Mujeres de ojos grandes* presentan al lector una antología de retratos femeninos. El estilo sutil y creativo de la narración presenta ante el lector una protagonista única y especial en cada historia. La idea de llamar a cada protagonista como “tía” en realidad acorta la distancia entre los personajes, cuyas experiencias y personalidades son bastante distintas. La conexión que une estas historias relativamente independientes, aparte de la relación física entre el narrador y los personajes, consiste en un aspecto común que tienen estas mujeres: los ojos grandes. Eso se corresponde al título del libro, lo cual, a primera vista, podría provocar interrogantes tales como ¿simplemente se refiere a los aspectos físicos de los personajes?, o ¿tiene algún significado metafórico?

Es bien sabido que el ojo, siendo un órgano importante del cuerpo humano, proporciona el sentido de la vista, lo cual tal vez sería el sentimiento más aplicado y confiable en los cinco sentidos básicos. En las expresiones faciales, lo que envían los ojos es la señal más obvia y precisa en la comunicación entre personas, que contiene emociones más expresivas. En otras palabras, los ojos son la ventana y el reflejo del alma, con lo cual se puede observar el mundo exterior –el paisaje, los sucesos y escenarios– y al mismo tiempo explorar el mundo interior –tales como la personalidad y el estado de actividad mental–. En el ámbito literario y sobre todo en la narrativa, el ojo ha sido siempre un elemento indispensable. No solo es un medio como un portador sensorial que refleja el mundo interior de los personajes, también sirve como una lupa que puede comprender mejor al autor. En muchas ocasiones, las descripciones de los ojos en las obras narrativas, que muestran las características distintivas de los personajes e incluso pueden implicar sus destinos, se relacionan, por un lado, con la configuración del personaje y el desarrollo del argumento, y, por otro lado, reflejan el trasfondo del autor y el mensaje que este quiere expresar detrás de las historias.

Ahora bien, volviendo a *Mujeres de ojos grandes*, es cierto que en los treinta y siete cuentos aparecen en muchos casos las descripciones sobre los aspectos físicos de las protagonistas y en algunas se destacan especialmente los ojos. Literalmente, las tías tienen un par de ojos grandes: la tía Verónica tiene ojos profundos, la tía Elvira puede ver en la oscuridad, la hija de la tía Jose tiene «ojos grandes como dos lunas, como un deseo» (Mastretta, 2014: 185). Y como se concluye en el final de la historia de la propia

tía Jose, «sólo ella supo siempre que ninguna ciencia fue capaz de mover tanto, como la escondida en los ásperos y sutiles hallazgos de otras mujeres con los ojos grandes» (Mastretta, 2014: 187). Sin embargo, a lo largo del libro, no todas las historias destacan la descripción de la apariencia física. Eso significa que los “ojos grandes” destacados en el título también sirven como una técnica metafórica o simbólica en la narración. De hecho, en la escritura de Mastretta los ojos son una imagería de uso común, que se menciona en muchas ocasiones.

Los ojos, aparte de su significado físico, también aportan una visión imaginativa, con una sensación penetrante, que puede ver más lejos, es decir, es capaz de llegar más allá que la visión física. Y como se suele decir, los ojos son las ventanas del alma, que pueden ver las cosas por dentro, llegar a los límites y descubrir la esencia. Aquí se pueden considerar los ojos grandes como una descripción de las fuertes personalidades y particulares pensamientos de esas mujeres. Como se ha dicho arriba sobre la inspiración del libro, la autora cuenta y crea estas historias con el fin de tener para su hija modelos de mujeres a las que les fuera mejor:

como consuelo, empecé a decirle a la niña que no se muriera [...] porque otras mujeres han tenido que pasar por tantísimas dificultades para que tú tengas una vida mejor, más libre, más afortunada [...] hay mujeres que han dado batalla en otros tiempos para que tú puedas quedarte en el mundo y disfrutar de muchas libertades [...] Sí, por supuesto que tienen que ver con las mujeres de mis sueños [...] Porque estas mujeres de ojos grandes viven en un mundo que no les permite ir mucho más lejos de su casa, pero son capaces de ver más allá de lo que la vida les permite que vean y entonces se dan a sí mismas derechos, tiene esa audacia (Roffé, 1999: 85-86).

En su escritura Mastretta enfatiza muy a menudo la importancia del horizonte de la vista y opina que los ojos grandes permiten a las mujeres ver más allá que los demás, y, en consecuencia, llegan a un nivel más elevado donde pueden probar más experiencias de la vida. Según Kay García (1994: 83), los ojos bien abiertos de estas mujeres apuntan a la autoafirmación y contribuyen a la capacidad de ir más allá de las normas patriarcales establecidas del género y sus comportamientos respectivos. La propia tía Jose sin duda es una de las mujeres con ojos grandes. Ella escuchó los relatos de dichas mujeres, narrados por sus antepasadas, luego los cuenta a su hija, quizá con la intención de preservar las historias familiares para la posteridad, y la niña, con “ojos grandes como dos lunas” que en el futuro se convertirá ella también en una mujer con ojos grandes, podría contar los relatos a su hija; como se indica arriba, es “parte de una cadena”. Esta niña, aunque todavía es muy pequeña, representa el futuro, un futuro que

debe apoyarse en la tradición y la memoria de las mujeres que, antes que ella, lucharon, cada una a su manera, por la libertad y la independencia femenina. Las historias siguen contándose, agregando nuevos relatos de otras mujeres con ojos grandes, como una cadena sin límite.

El libro, en efecto, hace un recorrido desde distintos ángulos por aquellas historias de mujeres fuertes que logran buscar una autodefinición, una autosatisfacción, y en el final, una autorrealización. El hecho de que estas mujeres tienen ojos grandes es una metáfora perfecta para representar sus visiones amplias y progresistas, así como sus ricos ideales, sueños y deseos que consiguen cumplir exactamente debido a esos ojos grandes. Todas esas mujeres, que son capaces de pensar, sentir, decir, aventurarse y disfrutar de su propia vida, parecen muy modernas, activas y mucho más libres, y según la misma autora, son personajes anacrónicos: «todas estas mujeres tienen vidas mucho más complejas y autónomas, toman muchas más decisiones y son más libres de lo que las mujeres de su medio eran [...] quise que fueran excepcionales y son en cierto modo anacrónicos, pero son un homenaje al esfuerzo que muchas otras mujeres tienen que haber hecho, al esfuerzo anónimo de nuestras antepasadas» (Hind, 2003: 90). La repetición de tal imaginaria a veces puede difuminar las diferencias individuales y por lo tanto crear cierto eco entre los personajes de cada historia. Además, ellas tienen que enfrentarse a otras mujeres que no tienen “ojos grandes”, cuyas ideas, al contrario, son domadas por la ideología convencional y, en consecuencia, apoyan el sistema represivo patriarcal.

Mientras tanto, cabe señalar que Mastretta también utiliza mucho la metáfora de ojos cerrados. Es un concepto ambiguo que puede significar tanto la posesión como la pérdida del poder de las mujeres. Es decir, puede mostrar su capacidad de rechazar a los hombres y romper la posesión masculina total, pero también puede implicar la represión de sí misma y de sus sentimientos o impulsos profundos ante una realidad insatisfactoria, pero ante la que no se puede resistir. En *Mal de amores*, la madre de Sol le aconseja que durante el sexo «lo mejor es cerrar los ojos y rezar un Ave María» (Mastretta, 1996: 184), y en *Mujeres de ojos grandes*, la tía Leonor sigue el mismo consejo de su madre de «cerrar los ojos y decir un avemaría. En realidad, varios avemarías» (Mastretta, 2014: 8). En *Arráncame la vida* también se discute entre las mujeres que hay momentos en que uno tiene que cerrar los ojos y rezar un Avemaría (Mastretta, 1987: 25). Mientras, en su ensayo «A ojos cerrados» (Mastretta, 1999a: 8),

se explica que los ojos cerrados, de hecho, sirven como un contraste y destacan a su vez el poder de abrir los ojos.

Se puede decir en resumen que los ojos grandes, siendo una imaginaria que se repite con frecuencia a lo largo del libro, indican que estas mujeres no tienen una perspectiva limitada por estar atrapadas en el espacio doméstico, por el contrario, tienen una visión más amplia y más profunda, tanto del mundo exterior como de sí mismas. Más aún, estos ojos grandes les proporcionan una mirada con nuevos horizontes, con los que las tías logran la conciencia y la valentía para romper con la rutina tradicional y las reglas establecidas por la sociedad patriarcal.

9.2 Narrador-observador en tercera persona

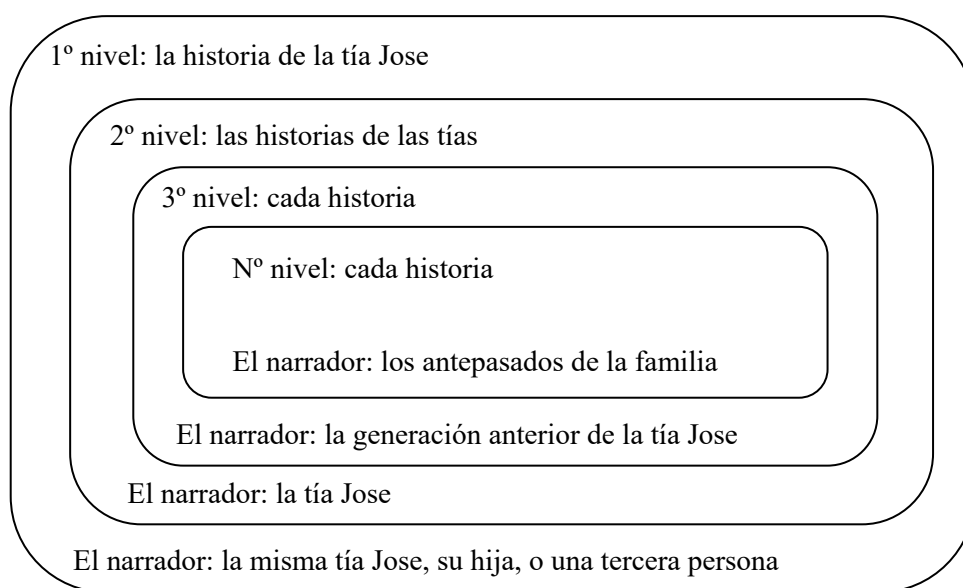
9.2.1 El modo narrativo y los múltiples niveles

Una vez examinada la identificación del narrador, –en este caso, los narradores–, llama la atención la forma de desdoblar el argumento. Una de las diferencias significativas entre las tres obras de Mastretta se encuentra en el número de las voces narrativas. En concreto, en las dos novelas analizadas antes, la narradora-protagonista Catalina y el narrador-omnisciente sin identificación sirven como la única voz en cada libro respectivamente, pero en *Mujeres de ojos grandes*, existe más de una voz que habla. Aparte de la tía Jose Rivadeneira, hay otra voz que cuenta la historia de dicha tía en el último cuento. Eso se refiere a los múltiples niveles de la narración.

El nivel narrativo, de acuerdo con lo analizado en la parte teórica, consiste en la relación entre el agente narrador y el evento narrado. El hecho de que una historia está encerrada en otra, y la otra está encerrada en una tercera, así sucesivamente, da lugar a los distintos niveles. De igual forma, el narrador (mejor dicho, los narradores) parece también como la muñeca rusa, que uno se encuentra en la narración de otro. Por eso, en el proceso de estudiar los niveles, lo primero que se debe investigar es cómo identificar el narrador de cada nivel. En una narración de múltiples niveles, no obstante, la identificación no es siempre tan evidente y fácil, como es el caso de este libro.

En el apartado 9.1.2 se indica que en *Mujeres de ojos grandes* existen múltiples narradores. En la capa superficial, es la tía Jose que relata las historias anteriores y un segundo narrador, –sea la misma tía Jose, su hija, o una tercera persona–, que relata la

historia de la primera narradora. En la capa profunda, hay distintos narradores que relatan cada historia de las tías. Aparentemente, la tía Jose y el segundo narrador pertenecen a distintos niveles narrativos. Así que se pueden clasificar tres niveles narrativos básicos en general. El nivel primario es el último cuento, donde se relata la historia de la tía Jose y se explica el origen de esta serie de cuentos; el segundo nivel es donde la propia tía sirve como narradora y relata las historias de las demás tías; el tercer nivel es relativamente abstracto porque no se refiere a un narrador determinado ni a una historia concreta, es decir, consiste en la cadena familiar que relata estos cuentos de generación en generación, hasta llegar al nivel donde la generación anterior (la madre, abuela o alguna tía) los relata a la tía Jose. Este último nivel también puede dividirse en varios niveles, cuyos orígenes pueden remontarse a las protagonistas de cada historia. De tal forma se genera la cadena de narradores, como se muestra en el esquema siguiente:



En cuanto a la relación entre diferentes niveles narrativos, de acuerdo con Genette (1998: 63), existen tres tipos fundamentales: 1) relación de causa y efecto, es decir, en el nivel secundario se proporcionan explicaciones para el nivel primario; 2) relación temática, que existen correspondencias entre los niveles; 3) relación ambigua, o sea, sin ninguna relevancia explicativa ni temática, pero el segundo nivel realiza cierta función en el primario (tales como demorar u obstaculizar algún suceso). Sin duda alguna, no son tan absolutos los límites entre estos tres tipos, que pueden convivir al mismo tiempo.

En *Mujeres de ojos grandes* obviamente existe una relación explicativa en los tres niveles básicos. Ya se sabe que los antepasados relatan estos cuentos dentro de la familia de generación en generación, y llegan a la tía Jose; por su parte, esta los transmite y pasa a su hija y posiblemente a los descendientes. Además, se pasan también a los lectores, quienes están leyendo el libro y podrían convertirse en las futuras generaciones de esta cadena. En el nivel primario se explica el origen del segundo nivel (los relatos anteriores): el narrador del segundo nivel, la misma tía Jose, narra los relatos para pedir a sus antepasados fuerzas que desde lo emocional y sentimental devuelvan a su hija muy enferma las ganas de vivir. En cuanto al tercer nivel, aunque no se menciona con claridad, también podría ser que las generaciones anteriores quieren pasar el espíritu de los ancestros femeninos de la familia a sus hijas, sobrinas o nietas, y animarlas a aventurarse y disfrutar de su propia vida, convirtiéndose también en mujeres de “ojos grandes”.

Por supuesto, existe además una relación temática, es decir, en cada historia se ve una protagonista única y especial: una tía de ojos grandes, como indica el título del libro. Por una parte, como se analiza arriba, los protagonistas de cada relato son mujeres referidas como tías por el narrador, lo cual construye una vinculación familiar entre los personajes. Por otra parte, los ojos grandes no solo son palabras descriptivas del rasgo físico que tienen en común los personajes, sino también sirven como una metáfora de sus características y personalidades, que no se limitan por su circunstancia histórica (las tías viven en Puebla en la época posrevolucionaria, muchas décadas antes del libro) y son capaces de pensar, sentir, decir, aventurarse y disfrutar de su propia vida, rompiendo los cánones impuestos por la sociedad de aquel entonces.

De igual forma, Genette resume seis funciones del nivel narrativo, que corresponden a los tres tipos de relaciones entre los niveles arriba mencionados³. Igual que los tres tipos de relaciones, el límite entre las funciones tampoco es absoluto, es decir, en las obras, las diferentes funciones se mezclan:

1. función explicativa (por analepsis metadieética, es lo que antes llamaba tipo 1);
2. [...] función predictiva de una prolepsis metadieética, que indica, no las causas anteriores, sino las consecuencias posteriores de la situación diegética, como el sueño

³ En el texto original de *Nuevo discurso del relato* Genette analiza su teoría sobre las relaciones entre niveles con la de John Barth. Ambos tienen su propio método de distinción. Barth también distingue las relaciones en tres tipos: sin relación; relación puramente temática; relación «dramática». Según Genette, los tres tipos de Barth corresponden a sus dos últimos, pero no capta su tipo 1 y subdivide el tipo 2 con más claridad.

de Jocabel sobre el futuro de Moisés en Moisés salvado; a él pertenecen todos los sueños premonitorios, relatos proféticos, el oráculo de Edipo, las brujas de Macbeth, etc.;

3. función temática pura, es el tipo 2 de Barth y el principio de mi antiguo tipo 2, cuya colocación en el abismo no es, recuerdo, más que una variante muy acentuada;

4. función persuasiva: es la continuación de mi antiguo tipo 2 y el tipo 3 («dramático») de Barth;

5. función distractiva: es el tipo 1 de Barth;

6. función obstructiva: es mi antiguo tipo 3. Hay que pensar que, en estos dos últimos tipos, la función no depende de una relación temática entre ambas diégeses, sino del propio acto narrativo, que podría ser, en definitiva, un acto de habla completamente insignificante, como en la obstrucción parlamentaria, o como en los versículos bíblicos u las estrofas de canciones que los dos reporteros, Harry Blount y Alcide Jolive, desgranaban en el mostrador del telégrafo de Kolyvan para ocupar la línea mientras espera poder enviar sus despachos (Genette, 1998: 64-65).

Para Mastretta, el uso de múltiples niveles narrativos en *Mujeres de ojos grandes* puede realizar la función explicativa, que explica la estructura y el modo narrativo del libro; la función temática, que destaca el rasgo común que relaciona a cada relato, como lo analizado sobre la relación temática; así como crear una sensación de suspenso, despertando el interés del lector: ¿por qué la autora quiere poner estos cuentos juntos en un libro?, o ¿qué es lo que tienen en común estas historias, aparte de que todas las protagonistas son “tías” literalmente?, los cuales se explican con naturalidad y espontaneidad en el proceso de la lectura.

Más aún, la conversión de los niveles narrativos es el proceso de explicar la realidad o crear más suspensos. Los narradores orientan al lector, abriendo la puerta de secreto una tras otra. Al entrar en cada puerta, el lector parece conseguir un trocito de la verdad poco a poco, pero la verdad completa podría estar oculta en la próxima puerta. Así que, con la ayuda de la función explicativa, temática y suspensiva, la narración puede mantener una diversión cognitiva hasta el final. Cuando finalmente se revela el suspenso, que contesta a las preguntas anteriores y satisface la curiosidad del lector, – como es el caso del libro en que se declara la identificación de la tía Jose como narrador en el último cuento–, se realizan sus valores literarios.

Desde luego, el hecho de que en *Mujeres de ojos grandes* solo se desarrollan tres niveles narrativos no es muy representativo, ya que no puede llegar a un resultado significativo en cuanto a analizar las funciones de múltiples niveles. Hay muchas otras obras que son más representativas en este sentido, tal como *Las mil y una noches*, en que los niveles de diferentes relaciones no solo se desarrollan uno tras otro, sino también uno encierra otro, de manera que sus diversas funciones se realizan

completamente. No obstante, en este libro de Mastretta, como se analiza en esta parte, es posible distinguir las relaciones y funciones principales de niveles narrativos, especialmente bajo la comparación con *Arráncame la vida* y *Mal de amores*.

9.2.2 Narrador-observador

En los últimos dos capítulos se han analizado dos tipos de narradores: el narrador-protagonista y el narrador-omnisciente. En el caso de *Arráncame la vida*, se relata en la voz de Catalina, en primera persona, la historia de ella misma y de sus alrededores, basada en las experiencias personales. Mientras, en *Mal de amores*, se narra la historia en tercera persona a través de una voz omnisciente, que sabe todo lo que sucede sin limitarse por el tiempo ni el espacio. En *Mujeres de ojos grandes* se utiliza la tercera persona también, pero debido a la identidad de los narradores, la voz narrativa resulta menos omnisciente. Es decir, el narrador de hecho es un personaje en el marco de la historia, así que reproduce los sucesos como si estuviera observando frente a la escena, aunque no participa en persona⁴. En comparación con *Mal de amores* en que puede describir dos sucesos que suceden simultáneamente en dos diferentes escenas, la voz narrativa en este libro siempre gira en torno a las protagonistas. Por lo tanto, en vez de una voz omnisciente, resulta más cerca de un observador.

De hecho, este narrador-observador, o el narrador *homodiegético*, puede ser omnisciente y testigo a la vez. Según Genette (1998: 74) la narración en tercera persona viene naturalmente con atributos heterodiegéticos porque «el narrador está dissociado del personaje». En cierto sentido, el narrador-observador consigue alguna característica omnisciente, como si fuera un dios que sabe todo lo que sucede y todo lo que piensan los personajes. Se entiende como un observador encuadrado en el marco de la historia, pero en realidad no se puede encontrar entre las líneas ninguna presencia física del sujeto narrativo. El autor, así como el narrador de distintos niveles, parecen desaparecidos, y solo cuentan lo que miran y observan. Por ejemplo, en las historias de las demás tías no aparece ninguna huella explícita de la tía Jose. Este tipo de narrador,

⁴ Parece un poco paradójico decir que un personaje se sitúa en el marco de la historia sin participación en persona. Aquí se refiere a que el narrador, debido a su relación con los protagonistas (la relación familiar de antepasado-descendiente), se considera como un personaje del mundo ficticio, pero de un tiempo posterior al de las historias narradas.

igual que el narrador omnisciente en *Mal de amores*, solo está presente a través de los comentarios y opiniones en la narración, e incluso del tono o emoción que reflejan los textos.

Por un lado, el narrador como observador significa que en la narración se emplea la perspectiva externa, con la cual el narrador relata las historias de los demás, las que no suceden en su propia vida e incluso las que vienen de puras ficciones. Mientras Catalina Guzmán cuenta su propia historia a través de la perspectiva interna y limitada, los narradores de múltiples niveles en *Mujeres de ojos grandes*, debido a que este libro está compuesto por cuentos protagonizados por diferentes personajes, apenas pueden relatar cada historia desde una perspectiva interna. Como lo analizado en partes anteriores, los cuentos son relativamente independientes. A causa de esta estructura especial, es más adecuado relatarlos desde una perspectiva externa, y, además, en un tono relativamente omnisciente. No basta con una voz que narra desde fuera. En efecto, tal vez algún personaje pueda contar las historias de los demás, porque conoce algunas cosas o acontecimientos de su vida, o sabe lo sucedido en ciertos momentos o escenas. Sin embargo, como es solamente un observador externo, que no está en los escenarios ni participa en las historias, es casi imposible conocer todos los detalles de estos momentos o escenas, ni reproducir cada palabra de los diálogos entre personajes. Por ejemplo, en la historia de la tía Natalia hay un salto de tiempo, dice: «Nadie sabe cómo fue la vida de la tía Natalia en Holbox. Regresó a Puebla seis meses después [...]» (Mastretta, 2014: 75). En casos similares, un narrador omnisciente o protagonista no tiene problemas en describir los que pasa en esos seis meses porque con su vista como Dios puede saber todo, mientras un narrador observador no puede conocer todo lo que pasa, que solo sabe la propia tía Natalia. Además, ese “nadie sabe” da la sensación de que es un conocimiento colectivo, ya que es como si se tratara de opiniones de todo el mundo de la localidad, que solo sabe lo que puede observar.

Por otro lado, tal observador también coincide con el narrador omnisciente en cierto momento. Es a lo que se refiere aquí la integración de la focalización externa con la focalización cero, o sea, la vista omnisciente. Dado que el narrador sabe las cosas más íntimas y privadas, no es solo un observador. En *Mujeres de ojos grandes*, el sujeto de la focalización son sin duda las tías, y la perspectiva externa se deriva de los narradores: tía Jose y el segundo narrador. Aparentemente, los dos son observadores dentro del marco de la historia. Pero también tienen un tono omnisciente por el que no hace falta explicar al lector cómo saben todo lo que pasa en las historias, como por

ejemplo la acción secreta de la tía Elena en que traía los vinos junto con su padre, clandestinamente, desde su hacienda controlada por los revolucionarios. Nadie, salvo la tía misma y su padre, sabe lo que pasa. En otros casos, se exponen los secretos y los amores imposibles de las protagonistas. De ninguna manera el lector comprende cómo la tía Jose sabe lo que pasó y lo que dijeron los personajes en esta historia.

A lo largo del libro, se pueden encontrar dos explicaciones posibles. Por una parte, como se ha señalado en el análisis sobre la identidad del narrador, se puede considerar que cada historia fue contada por su protagonista a otro miembro de la familia, y luego este la relató a futuras generaciones, por lo que el oyente y el lector obtienen toda la información detallada. Al ser una narración transmitida entre diferentes personas, acaba siendo narrada en tercera persona. El narrador (o mejor, la narradora), aunque no participa en las historias personalmente, es capaz de contarlas con una perspectiva completa de todo lo sucedido. Por otra parte, según el último cuento, donde se explica el caso de la misma tía Jose, ella no solo relata los recuerdos, sino también imagina e inventa algunas historias. No es difícil resumir que, siendo la creadora misma de esos cuentos, ella por supuesto sabe todo y puede contarlos en un tono omnisciente.

De acuerdo con lo indicado en la parte teórica, distintos puntos de vista determinan diferentes estructuras y funciones narrativas. Combinando con el análisis sobre los niveles, se puede ver que la perspectiva narrativa, de hecho, no es inmutable ni inflexible, es decir, cuando la narración pasa de un nivel a otro, del nivel extradiegético al intradieético o metadieético, es probable que el sujeto narrativo y su respectiva perspectiva realicen la conversión, pero también es probable que no ocurra dicha conversión. Eso constituye la variedad de la forma y el nivel narrativo. En el caso de *Mujeres de ojos grandes*, a lo largo del libro, aunque el punto de vista narrativo parece ser siempre una perspectiva externa con focalización omnisciente, es innegable el hecho de que el narrador pasa de la tía Jose al segundo narrador observante. En realidad, el punto de vista narrativo también se ha trasladado, pasando de la perspectiva de la tía Jose –fuera de los cuentos relatados por ella– a la perspectiva del narrador observante –fuera de la historia de la tía Jose–. En pocas palabras, el punto de vista se sitúa fuera de la narración, mientras el sujeto narrativo sufre una conversión, por lo que cuenta con distintas perspectivas. Es decir, no es fija la vinculación entre el sujeto, el nivel y el punto de vista narrativo. No es necesario que uno corresponda a otro. En palabras sencillas, no se puede decir que un narrador protagonista corresponde a la perspectiva interna, ni tampoco puede considerarse que el punto de vista de un narrador

observante sería la perspectiva externa. Que uno de los elementos cambie no significa necesariamente la conversión de los demás elementos.

9.2.3 Perspectiva mixta: el tono objetivo y la intervención subjetiva del narrador

En comparación con la perspectiva interna analizada en el capítulo 7, la ventaja más clara y destacada de la perspectiva externa consiste en su vista abierta y sin límite. Bajo esta vista relativamente omnipotente, el narrador puede hacer todo lo que quiere, observar lo sucedido, escuchar las conversaciones, entrar en el mundo interior del personaje focalizado, conocer sus sentimientos y pensamientos más íntimos, descubrir los secretos, saber más que todos ellos. Como es el caso de la tía Leonor mencionado antes, que no solo se describe la parte del cuerpo oculta que nadie puede ver, sino también se revela sus sentimientos secretos hacia el primo. Diferente de la vista limitada de la perspectiva interna, aquí los personajes focalizados se presentan sumariamente, es decir, el narrador los describe en una forma integral, desde dentro hacia fuera, directa e indirectamente, combinando los recuerdos y lo sucedido realmente.

Otra ventaja es su flexibilidad, o sea, puede cambiar o transferir temporalmente la perspectiva de narración u observación. Esto no solo demuestra los cambios en la forma narrativa, que refuerzan su potencia expresiva, sino también ayuda a aumentar la legibilidad de la obra. Volviendo a *Mujeres de ojos grandes*, esta flexibilidad se refleja en forma de diferentes narradores. Se narra a lo largo del libro desde una perspectiva externa, por lo que cuando la identidad del narrador pasa de tía Jose al segundo narrador en el último cuento, la transición es muy natural y nada repentina. Tal vez el lector no se da cuenta del cambio de narrador en un principio.

Sin embargo, la más destacada ventaja de esta perspectiva, –la vista abierta y sin límite–, se convierte, en muchos casos, en la causa de sus defectos. Es que todo se ve evidentemente desde fuera, se explica muy claro por parte del narrador, y no deja mucho espacio a la imaginación y recreación para el lector, quien se ve obligado a seguir pasivamente la trayectoria narrativa. La forma de expresión es sustancialmente cerrada, con una estructura rígida y directa, donde el tiempo y espacio se extiende o se desarrolla de un modo natural, sin bifurcaciones. Más aún, se critica muy a menudo la credibilidad y autenticidad de la narración debido a que, siendo un observador solo, se ubica fuera de la historia.

En el último capítulo se ha mencionado que la narración en tercera persona a través de un narrador-omnisciente suele tener un tono objetivo. Lo mismo ocurre con el narrador-observador, que en la mayoría del tiempo relata los sucesos con objetividad. No obstante, hay ocasiones en que se puede encontrar la intervención subjetiva del narrador. De acuerdo con el análisis realizado más arriba, el narrador-observador no tiene una presencia física muy evidente, solo está presente a través de los comentarios y opiniones, así como se muestra en el tono y emoción que reflejan los textos. En *Mujeres de ojos grandes* se encuentran dos formas implícitas que muestran la intervención subjetiva del narrador.

La primera se trata de las historias o detalles inventados por el narrador. Como lo indicado arriba, no todos los cuentos son reales, la tía Jose «durante muchos días recordó, imaginó, inventó» (Mastretta: 2014: 186), basándose en las experiencias personales. Mientras tanto, en la transmisión de las historias de generación a generación, es muy posible perder algún detalle, así que el narrador se ve obligado a complementarla para que la historia sea completa y lógica. De esta forma, interviene como creador –un rol relativamente subjetivo– en la narración.

La segunda ocasión, más inconsciente, se trata de la postura del narrador frente a los hechos de las tías que rompen las reglas tradicionales. En realidad, parece que los comportamientos de muchas de estas mujeres no se adecúan a los criterios morales en una sociedad patriarcal de aquella época, por ejemplo, ser infiel en el matrimonio, perseguir la libertad sexual, o buscar el amor prohibido, entre otros. Aunque el narrador no juzga ni comenta sobre eso, el hecho de que aquellas historias terminan en final feliz y las tías que se salen de las normas sociales no reciben castigos implica que el narrador (así como la autora) no está en contra de estos casos no convencionales. En cambio, toma a estas mujeres de ojos grandes como modelos para animar a la hija de la tía Jose y devolverle las ganas de vivir, y también como modelo para el lector externo del libro. Eso refleja, sin intención, la postura y tendencia ideológica del narrador. En relación con esta faceta, se va a profundizar más adelante en el apartado 9.4, ya que esta intervención del narrador de hecho sirve como una estrategia que la autora utiliza para contestar y protestar contra las normas y criterios patriarcales.

9.2.4 El tiempo en la narración en tercera persona

Mientras tanto, también existen unas formas explícitas que muestran la intervención subjetiva, que obviamente son los comentarios insertados en la narración por parte del narrador. Con respecto a eso, vale la pena analizar primero el tiempo narrativo de este libro. En el capítulo 7 se ha analizado cómo el tiempo y orden logran insertarse en la narración en primera persona y desdoblar la voz narrativa. Ya se sabe que en *Arráncame la vida* Catalina la narradora y Catalina la protagonista representan diferentes tipos de tiempo. Una vive en un momento del pasado y corresponde al tiempo de la historia, mientras la otra, vive en el presente (con respecto al tiempo del pasado, sin relación con el presente real) que constituye el tiempo del discurso. En *Mal de amores*, por su parte, a pesar de que se narra en tercera persona, resulta que las funciones de los elementos tales como el tiempo y el orden parecen similares a los de la primera novela. En cambio, el caso de la tía Jose en *Mujeres de ojos grandes* es relativamente más complicado, debido en gran medida a los diferentes niveles narrativos.

Ante todo, hay que deslindar el tiempo del discurso en los cuentos del libro. Sean las historias relatadas por la tía Jose a su hija o el último cuento de la misma tía narrado por otro narrador, lo que tienen en común es que todo el libro se narra con verbos en el tiempo del pasado. En este sentido, la narración se concentra en relatar historias sucedidas en el pasado, y el tiempo, naturalmente, es posterior al tiempo de la historia. No obstante, este tiempo del discurso cuenta con más de un nivel, es decir, existen dos niveles en cada cuento. El primero, obviamente, es el tiempo en que los narradores de este libro relatan las historias a su destinatario (tía Jose a su hija o el segundo narrador al lector); el otro, de hecho, es el tiempo en que la protagonista de cada cuento relata su historia a otra persona de la familia, puesto que, como se ha mencionado arriba, es imposible que la tía Jose sea testigo de todo lo sucedido. Los antepasados de la familia relatan estos cuentos dentro de la familia de generación en generación, y llegan a la narradora, por lo que esta conoce y relata las historias con todo detalle. Entonces, se puede decir que el primer nivel del tiempo del discurso se sincroniza con el tiempo del libro (el presente), y el segundo se sitúa en el pasado (posterior al tiempo de las historias, pero anterior al del libro).

En cuanto al tiempo de la historia, de acuerdo con la estructura de los cuentos, se intercala el tiempo de los sucesos con el de la información general. Debido al espacio

y tema principal de cada cuento, solo se relata un momento de la vida o un determinado suceso de las protagonistas, algunas veces hay un gran intervalo de tiempo dentro de la historia. La estructura de cada cuento, o sea, la forma que cuenta cada historia no es la misma. Principalmente se pueden clasificar los cuentos según su forma de relatar en dos tipos.

Algunos de los cuentos empiezan con una introducción general o peculiar de la protagonista, tales como sus aspectos físicos, características, personalidades u otra información de este tipo: «No era bonita la tía Cristina Martínez, pero algo tenía en sus piernas flacas y su voz atropellada que la hacía interesante» (Mastretta, 2014: 23). Algunos empiezan con la descripción de las circunstancias o el contexto histórico: «La hacienda de Arroyo Zarco era una larga franja de tierra fértil en la cordillera norte de Puebla. En 1910 sus dueños sembraban ahí café y caña de azúcar, maíz, frijol y legumbres menores. [...] La tía Elena vivió poco tiempo bajo esas aguas» (Mastretta, 2014: 13). En estos ejemplos, el narrador sale de la historia temporalmente en el comienzo del cuento. En vez de señalar el tiempo de lo sucedido, introduce la información relacionada en que no se puede especificar el tiempo concreto, y luego vuelve a la historia para seguir contando. Por lo tanto, no hay necesariamente un orden cronológico obvio en las historias.

En otros casos, los cuentos empiezan con un día específico o un suceso determinado, representado por frases y locuciones que indican el tiempo, tales como: «Tía Pilar y tía Marta se encontraron una tarde varios años, hijos y hombres después de terminar la escuela primaria» (Mastretta, 2014: 113), o «El día que murió su padre, la tía Isabel Cobián perdió la fe en todo poder extraterreno» (Mastretta, 2014: 43). Aquí, las locuciones indicativas como “un día”, “una tarde”, “cuando” o “el día que” llevan directamente a los momentos clave de las protagonistas, lo cual genera una sensación de que el narrador sigue el tiempo narrativo en orden cronológico. Sin embargo, en ambos tipos, igual que *Arráncame la vida*, existe un trastorno del tiempo.

El trastorno del tiempo se refleja en las descripciones generales y objetivas, y en los comentarios por parte del narrador, que se quedan fuera de la historia contada. En el cuento de la tía Cristina Martínez el límite del tiempo de la historia y el de la narración es evidente. El argumento principal trata de relatar el encuentro de la tía con el señor Arqueros, el proceso de propuesta de matrimonio, la vida después del casamiento con este hombre misterioso, la muerte de este, y la amistad de la tía con Emilio Suárez. Utilizando el pretérito imperfecto de indicativo, se narra en el orden

cronológico, lo cual corresponde a lo llamado narración ulterior. Naturalmente, eso pertenece al tiempo de la historia, que se concentra en los años en que sucedieron esos sucesos. Mientras tanto, se inserta de vez en cuando la voz narrativa, o sea, la llamada “pausa descriptiva”. El primer párrafo describe el aspecto físico, la edad, e indica el estado civil de la tía, todo eso se refiere a su difícil situación del momento (cumplió veintiuno sin casarse ni conseguir un noviazgo de buen nivel), y sirve como el fondo histórico frente a su encuentro con el señor Arqueros. Obviamente, lo que ocurre aquí no se sitúa dentro del marco de la historia, se puede considerar como información suplementaria por parte del narrador. Por lo que el tiempo de esta parte se sincroniza con el tiempo del discurso.

Lo mismo ocurre en la descripción sobre Emilio Suárez, cuyo nombre aparece por primera vez en el mensaje del señor Arqueros en que proponía matrimonio. Entonces, antes de su aparición personal, el narrador hace una breve introducción sobre este personaje: «Emilio Suárez era el hombre de los sueños adolescentes de Cristina. Le llevaba doce años y seguía soltero cuando ella tenía veintiuno. [...] se presentó en casa de Cristina para pedir, en nombre de su amigo, un matrimonio por poder en el que con mucho gusto sería su representante» (Mastretta, 2014: 24). En este párrafo, la primera mitad cuenta la situación general y objetiva de este hombre, que parece quedarse temporalmente fuera del argumento principal, y la segunda, vuelve a combinar con el argumento principal. Igual que lo que ocurre con *Arráncame la vida*, esta parte, dentro de la historia, sirve como información general, eso quiere decir que su tiempo no se sitúa en el mismo lugar que el de la historia, sino en el de la narración.

Más tarde, en el último párrafo del cuento, se inserta, obviamente, contenido que parece ser la opinión subjetiva del narrador: «Quién sabe. Lo cierto es que Emilio Suárez y Cristina Martínez fueron amigos hasta el último de sus días. Cosa que nadie les perdonó jamás, porque la amistad entre hombres y mujeres es un bien imperdonable» (Mastretta, 2014: 27). Aquí se utiliza verbos en tiempo del presente, lo cual señala que se trata de un comentario por parte del narrador. Por lo que el tiempo pertenece al de la narración.

El caso de la tía Isabel Cobián es un poco diferente pero menos complicado; en este cuento no hay comentarios u opiniones claras que indican la intrusión del narrador. La historia se cuenta en el orden cronológico, siguiendo el comienzo («el día que murió su padre»), mientras el trastorno del tiempo se refleja en los recuerdos. Hay una escena retrospectiva evidente, que se encuentra en el primer párrafo, justo después de la

primera frase “el día que”: «Cuando la enfermedad empezó [...] a lo largo de cinco días [...] su papá murió como estaba decidido desde que lo concibieron: el miércoles 15 de febrero de 1935 a las tres de la mañana» (Mastretta, 2014: 43). La primera frase “el día que” establece la base del tiempo de toda la historia, que empieza a partir de “ese día”. Pero enseguida se narra lo que sucedió en los días anteriores a esta fecha. Sin duda, el tiempo de esta escena retrospectiva se sitúa en un punto anterior al tiempo de la historia principal.

De los análisis anteriores se puede observar que el tiempo del discurso y el tiempo de la historia no tienen necesariamente una consistencia relativa. En otras palabras, la narración puede seguir el orden cronológico de lo sucedido, y también puede seguir un nuevo orden artificial, en que los sucesos se arreglan en un trastorno del tiempo, entrelazando el tiempo del discurso con el de la historia. Eso constituye dos maneras básicas de tratar el tiempo narrativo en la narrativa de Mastretta. La primera parece ser la más simple y conveniente, pero en la mayoría de los casos, la autora tiende a emplear la segunda manera en su narración, debido a la dificultad para mantener la consistencia entre el tiempo del discurso con el de la historia. En realidad, es casi imposible conseguir una consistencia completa. Para presentar el significado especial de la historia, destacar algún suceso clave, o lograr cierto efecto narrativo impresionante, en la narración suelen abandonarse el orden cronológico, romper la conexión natural de los sucesos y combinarlos de nuevo con intrusión desde el nivel del narrador, en un orden más en consonancia con las necesidades de la narración. Este proceso se realiza a través de la ordenación del tiempo narrativo, la cual constituye su función principal.

En resumen, el tiempo narrativo se produce debido a dos factores. En primer lugar, el proceso de la narración es al mismo tiempo un proceso del tiempo. Luego, en la propia historia narrada hay otro proceso del tiempo. Los dos procesos, o, mejor dicho, las dos líneas del tiempo se cruzan entre sí en la narración, por lo que resulta en el tema de tiempo narrativo en la creación literaria.

Hablando en general, en *Mujeres de ojos grandes* el tiempo de la historia corresponde a cada cuento (incluso el de la propia tía Jose), en el que todo tiene lugar en el pasado. Mientras tanto, el tiempo del discurso, aunque también se sitúa en el pasado, se divide en distintos puntos relativos: el momento que narra la historia de la tía Jose se encuentra en “el presente” en que se escribe el texto (en contraste con el momento cuando el lector lee el libro, que es el tiempo real); y el momento en que la tía Jose cuenta los demás relatos se sitúa en el pasado. Por lo tanto, se puede decir que

el tiempo narrativo no tiene necesariamente una correspondencia síncrona con el tiempo real. El momento en que sucede la historia está más o menos alejado del momento cuando se narra dicha historia, y justamente en este último interviene el narrador con sus propios comentarios.

9.3 Los diálogos en lo múltiples niveles narrativos

9.3.1 El diálogo entre personajes: estilo directo e indirecto

De acuerdo con los análisis anteriores, el uso de diálogos directos en la narrativa de Mastretta es bastante popular. Sirve como una técnica para reproducir las escenas de los sucesos y retratar las personalidades de los personajes. En cuanto a sus distintas funciones en la narración en distinta persona, se han analizado en el capítulo 8. En el caso de este libro, igual que *Mal de amores*, también se narra en tercera persona y en tiempo pasado. En consecuencia, el diálogo directo realiza funciones similares en convertir las perspectivas y personas narrativas, así como romper el tiempo narrativo. Lo que llama la atención es que, al contrario que en las dos novelas, en *Mujeres de ojos grandes*, o, mejor dicho, en los cuentos cortos, el uso de diálogos directos en la narración resulta relativamente menos frecuente. Eso tal vez tiene que ver con el narrador (los narradores). Siendo un recopilador y transcriptor de las historias transmitidas en la familia, no puede reproducir todas las palabras originales de los diálogos.

De igual forma, debido a la postura del narrador como observador, tampoco destaca mucho el diálogo indirecto. Aparecen en total 145 grupos de diálogos directos, cuya longitud varía mucho, igual que en *Mal de amores*. La mayoría de ellos tiene lugar entre la protagonista de cada historia y otros personajes; hay muy pocas ocasiones en que se describen diálogos entre personajes secundarios. Mientras tanto, hay 75 grupos de diálogos indirectos. Entre ellos, muchos tienen lugar entre personajes secundarios y no revelan el contenido concreto del discurso. Se incluyen también las comunicaciones a través de otros medios indirectos tales como las notas de mensajes, telegramas y cartas,

variaciones del diálogo explícito, de acuerdo con lo señalado en el apartado 8.4.3.; o se comunican consigo mismos a través de diarios⁵, como es el caso de la tía Fátima.

En los 37 cuentos que componen este libro se encuentra cierta diferencia en la frecuencia del uso de diálogos. En unos cuentos aparece una gran cantidad de diálogos y los participantes son diversos, por ejemplo, en la historia de la tía Celia hay 22 grupos de diálogos, tanto directos como indirectos, en que participa a veces solo una persona y a veces dos o tres. Mientras en otros casos aparecen muy pocos diálogos. Incluso hay varias ocasiones en que la historia se estructura por pura narración en su mayoría y solo aparece un poco de diálogo directo en la parte final. Por ejemplo, el cuento de la tía Eloísa es una historia corta con un total de cuatro párrafos, de los cuales tres son textos descriptivos, excepto el último. El cuento termina con un enunciado de la tía como respuesta a su hija:

[...] Cuando supo de aquel Dios y de los himnos que otros le entonaban, la muchacha quiso convencer a la tía Eloísa de cuán bella y necesaria podía ser aquella fe.
—Ay hija —le contestó su madre, acariciándola mientras hablaba—, si no he podido creer en la verdadera religión, ¿cómo se te ocurre que voy a creer en una falsa?
(Mastretta, 2014: 57).

Para conducir a esta conclusión, la autora no utiliza textos descriptivos sino acude a la voz de la propia tía. De esta forma, reproduce las palabras del personaje a través de un diálogo directo y no da ninguna explicación por parte del narrador para no perder el sentido de misterio, dejando espacio para que el lector pueda pensar.

Algo similar ocurre con la historia de la tía Rosa, la tía Mari, y muchas otras tías. En estos casos (aunque eso además tiene que ver con la longitud de cada historia), el diálogo resulta menos activo en reproducir las escenas o retratar a las personalidades que el texto narrativo; mientras tanto, juega un papel significativo en desarrollar el argumento, y, sobre todo, lograr un final sorprendente.

⁵ El diario personal originalmente no es un género comunicativo como los demás géneros literarios ya que en general no se destina a un receptor público. Se trata de un texto personal dirigido a una lectura interior y privada de quien lo escribe. En este sentido, se puede entender como una reflexión interior escrita, y, por lo tanto, un diálogo consigo mismo.

9.3.2 El diálogo consigo mismo: exclamaciones e interrogaciones

A pesar de que el narrador es un observador externo identificado, su perspectiva externa mixta con la focalización cero le otorga la posibilidad de describir el interior de los personajes, es decir, lo que piensan o sienten. Así surge la discusión sobre el monólogo del personaje y el monólogo del narrador. Ya se sabe que, en la narración en tercera persona, un apartado del texto narrativo puede considerarse como una descripción objetiva de lo que está pensando el personaje, pero también puede verse como un monólogo interior de dicho personaje. En una narración en primera persona, resulta un poco confuso distinguir cuál es la parte narrativa y cuál es la parte de reflexión personal, ya que ambos se presentan a través de “yo”, –la voz del narrador-protagonista. Lo mismo ocurre con la narración en tercera persona en *Mal de amores*, donde resulta también difícil distinguir el monólogo del personaje con la narración pura sin el contexto relacionado. Para distinguir cada ocasión, hay que tomar en cuenta el tiempo, la voz y el contexto correspondiente.

En el apartado 9.2 de este capítulo se ha señalado que no se destaca mucho la presencia física del narrador-observador y que este suele estar presente a través de los comentarios y opiniones en el texto. En este libro hay dos formas que muestran la intervención subjetiva del narrador. Entre ellas se encuentra un estilo expresivo explícito que indica la parte de reflexión personal: las exclamaciones e interrogaciones insertadas en el texto narrativo, lo cual constituye un tipo de diálogo consigo mismo. Según las teorías mencionadas en la primera parte y los análisis de obras concretas, ya se sabe que el narrador ejerce cinco funciones básicas: narrar, organizar, observar, comentar y comunicar. En vez de funcionar separadamente, se entrelazan muy a menudo entre sí. En la narración se entremezclan comentarios, mientras se realiza la comunicación después de la observación. Son estas diferencias funcionales las que hacen que el narrador muestre distintos estilos narrativos. Y dicho diálogo consigo mismo justamente es una de sus formas de representación.

Las interrogaciones insertadas en el texto, en general, son dudas o incertidumbres sobre lo que pasó o va a suceder en la narración, tanto por parte del personaje involucrado como del narrador. Dicho personaje, cuya vista está limitada por el espacio y el tiempo, se queda dentro de tal escena en tal momento, por lo que no conoce todo el panorama de la historia. Naturalmente tendrá dudas frente a ciertos

problemas o dilemas. El narrador, por su parte, a pesar de que sabe todo lo que va a suceder, a veces inserta interrogaciones, produciendo un suspenso, y las expone enseguida o en cierta ocasión adecuada para mantener la lógica y el orden de su narración. En *Mujeres de ojos grandes*, estas interrogaciones y exclamaciones suelen venir seguidas por alguna respuesta y explicación. Aquí se cita un fragmento de la historia de la tía Fernanda:

¡Cómo iba a querer algo más que ese tranquilo bienestar! De ninguna manera. A ella, la cadencia le había caído del cielo. ¿O del infierno? Se preguntaba furiosa con aquel desorden.

Pasaba toda la misa de nueve discutiendo con Dios aquel desastre. No era justo. Tanta prima solterona y ella con un desbarajuste en todo el cuerpo. Nunca pedía perdón. ¿Qué culpa tenía ella de que a la Divina Providencia se le hubiera ocurrido exagerar su infinita misericordia? No necesitaba otro castigo.

[...] ¿Cómo saber si eran seguras las escaleras de una iglesia o el piso de una cava cuando ahí a cualquier hora era posible que alguien tuviera el antojo de emborracharse o llamar a un rosario?

Estaban siempre en peligro, siempre perdiéndose [...] (Mastretta, 2014: 34-35).

Literalmente, estas exclamaciones e interrogaciones parecen las actividades mentales de la propia tía, como lo indica la frase «se preguntaba». Pero la objetividad de la voz en tercera persona hace que la narración parezca entrelazada con los comentarios externos, o sea, opiniones del narrador. Las afirmaciones tales como «De ninguna manera», «No era justo» o «No necesitaba otro castigo» sirven como respuesta a las preguntas. En palabras sencillas, parece que son sentimientos del personaje, y al mismo tiempo, pueden considerarse como una aclaración que representa la postura del narrador.

Más aún, insertar preguntas en la narración es más como una manifestación del diálogo. Preguntar y contestar lleva a cabo una interacción comunicativa entre dos sujetos. En el caso del fragmento citado arriba, el narrador inserta en su narración unas interrogaciones como si estuviera hablando cara a cara con su oyente, aunque este no le da respuesta. En cambio, el narrador es el que contesta, o sea, se realiza un diálogo entre el narrador y él mismo. Es un proceso de autoconstrucción, en que uno realiza las actividades de observar lo que pasa, organizar los sucesos en propias palabras, narrar la historia, comentar sobre algún aspecto, así como comunicar consigo mismo y con su oyente, llevando a cabo las cinco funciones básicas de su rol.

Desde luego, también hay ocasiones en que el narrador no da ninguna respuesta directa a las interrogaciones. Por ejemplo, en el caso de la tía Natalia:

Corrió al agua empujada por sus últimas fuerzas y se puso a llorar sal en la sal. Le dolían los pies, las rodillas, los muslos. Le ardían de sol los hombros y la cara. Le dolían los deseos, el corazón y el pelo. ¿Por qué estaba llorando? ¿No era hundirse ahí lo único que deseaba?

Oscureció despacio. Sola en la playa interminable tocó sus piernas y todavía no eran una cola de sirena. Hacía un aire casi frío [...] (Mastretta, 2014: 75).

El primer párrafo describe lo que hace la tía cuando llega a la playa y termina con dos oraciones interrogativas sobre su estado de ánimo, pero en el siguiente sigue las descripciones objetivas, –el paisaje y los actos de la protagonista–, sin responder a las preguntas surgidas antes. Eso, de hecho, causa un suspenso y deja cierto espacio de reflexión para su oyente y el lector.

9.3.3 El diálogo entre distintos niveles de narradores y oyentes

Por supuesto, los diálogos de estilo directo en *Mujeres de ojos grandes* provocan otra pregunta: es evidente que la tía Jose no participa personalmente en las historias de sus antepasados, ¿por qué es capaz de reproducir completamente los diálogos de aquel momento en el pasado? Eso confirma la existencia del otro nivel del diálogo –el que se produce entre el narrador y el lector oyente– en que las historias son relatadas por su protagonista a los miembros familiares y son transmitidas de generación en generación. De hecho, en este libro existen múltiples niveles de diálogos.

De acuerdo con la parte teórica, es bien sabido que el texto narrativo es un diálogo entre el narrador y su oyente, aunque es un diálogo sin respuesta. Los múltiples niveles narrativos llevan a cabo múltiples niveles de diálogos. Si se considera la relación dialógica entre Catalina y el lector como un diálogo directo, debido al hecho de que se narra en primera persona, el diálogo entre el narrador y el lector en *Mujeres de ojos grandes* parece situarse más cerca de un diálogo indirecto⁶. Más específicamente, se

⁶ La primera persona naturalmente le da al lector una sensación de que el narrador está hablando cara a cara con él. El oyente es el lector. Por lo que aquí quiere decir que en *Arráncame la vida*, debido a su único nivel narrativo, existe una sola relación dialógica entre el narrador y el lector. Mientras, en las narraciones en tercera persona, el lector no siempre se registra como el oyente directo. En el caso de *Mujeres de ojos grandes*, se encuentran múltiples narradores y oyentes, como lo indicado en 9.2.1, cuyas identificaciones quedan bastante claras. No obstante, en *Mal de amores*, el narrador es una existencia omnisciente, cuya identificación es indefinida, lo mismo ocurre con su oyente, que también es indefinido. En consecuencia, la relación dialógica entre los dos resulta un poco abstracta. Por lo tanto, aquí no se va

trata de una relación “multicapa”: entre el narrador y el oyente, entre el oyente (el siguiente narrador) y el siguiente oyente, así sucesivamente, hasta la tía Jose y su hija, puesto que el diálogo entre el narrador y el oyente, o sea, cada cuento, transmitido por los narradores del libro, se narra en tercera persona, abandonando la primera y segunda persona. Los protagonistas relatan su propia historia a algún miembro de la familia, y este, al escuchar estos cuentos, los transmite a otros miembros familiares o sus descendientes, y llega a la tía Jose, quien los relata a su hija, formando una cadena sin límite. De generación en generación, los cuentos se difunden dentro de la familia, ya ha pasado mucho tiempo desde el primer narrador de esta cadena que relata su propia historia directamente, por lo que aquí se considera que estos cuentos son diálogos indirectos, parafraseados en palabras propias de los narradores de múltiples generaciones.

Combinando con el análisis sobre el nivel narrativo en 9.2.1, también se pueden clasificar los múltiples niveles de estos diálogos de la misma forma:

1º nivel: entre el segundo narrador y el lector;

2º nivel: entre la tía Jose y su hija;

3º nivel: entre los predecesores (la madre, las tías o las abuelas, etc.) y la tía Jose;

Y así sucesivamente, hasta el Nº nivel: entre las tías protagonistas y sus generaciones posteriores.

En cada nivel narrativo, tal diálogo parece una comunicación de sentido único, ya que el oyente no da respuesta ni interviene en la narración. No obstante, todavía existe espacio de interacción. Se refiere a la inserción de interrogaciones en la narración mencionada en el apartado anterior. Las interrogaciones, con o sin respuestas, acortan la distancia entre el narrador y su oyente como si estuvieran hablando cara a cara. En un diálogo en tiempo real⁷, el oyente podría interrumpir en cualquier momento el discurso del narrador y hacer preguntas en caso de duda. Pero en un texto narrativo como los cuentos de las tías, debido a su característica indirecta (es decir, el llamado diálogo indirecto mencionado líneas arriba), se omite la presencia del oyente, sin mencionar al lector que se ubica en un tiempo y espacio totalmente distinto. El narrador reemplaza al oyente, asumiendo su papel de hacer preguntas con el fin de aclarar y

a mencionar la relación dialógica del narrador-lector de esta novela y solo se comparan los dos primeros libros.

⁷ En el sentido estricto, en un diálogo en tiempo real ya no existen el narrador y el oyente, sino los interlocutores de dos o más partes, y cada uno puede intervenir en cualquier momento como quiera. Aquí se refiere a la suposición de que el narrador y el oyente estuviera cara a cara.

complementar los detalles necesarios. Tal interacción corresponde a la función comunicativa del diálogo.

Desde luego, no se descarta la posibilidad de que el narrador, siendo el oyente del nivel predecesor (de acuerdo con la clasificación de los distintos niveles), realizara preguntas al narrador del correspondiente nivel de forma directa; pero al convertirse en el narrador del presente nivel, unifica la perspectiva y persona, por lo que el diálogo resulta indirecto y de sentido único.

Sea como sea, no es exagerado decir que escuchar y contar historias acompaña la vida de la mayoría de las personas. Todo el mundo tiene su propia historia. Al escuchar la de los demás, le conmueve y le despierta el deseo de contar tanto la historia escuchada como la suya. En el proceso de relatar, recibe alguna respuesta o reacción de su oyente, lo cual hace que el narrador cumpla y satisfaga su deseo de contar y compartir las historias. Mientras tanto, el oyente podría convertirse a un nuevo narrador y transmitir la historia a su oyente. De tal forma, se generan múltiples niveles de relaciones dialógicas, como lo que ocurre con *Mujeres de ojos grandes*.

9.4 La voz como respuesta

9.4.1 El traslado del lector: de las amigas a los lectores impredecibles

Es innegable que la narrativa de Mastretta, debido a que siempre gira en torno a las mujeres que rompen esquemas, tiene un amplio receptor femenino. De los análisis de los dos capítulos anteriores se puede saber que el marco del destinatario a menudo es inseparable de la categoría de escritoras y lectoras femeninas, a pesar de que la escritura no está destinada a un grupo específico o designado. Del origen de *Mujeres de ojos grandes* se sabe que este libro está inspirado en un hecho real sucedido a la autora y su hija. En el mundo ficticio, la tía Jose relata historias de sus antepasadas a su hija enferma, igual que lo que hizo la propia escritora a su hija en el mundo real. Las historias se transmiten de generación a generación. Se supone que la hija pueda ser la primera destinataria de estos cuentos. De aquí surge la pregunta de ¿a quiénes se dirige de verdad este libro?

En el año 1991, poco después de la publicación de este texto, Mastretta fue entrevistada por Erna Pfeiffer. En aquella ocasión, la autora habla mucho sobre temas

en torno al motivo de escribir, la creación de personajes y la actitud hacia los posibles lectores. Según Mastretta, «Toda historia está cruzada por la biografía de quien la escribe», y a ella le gusta hablar de mujeres y se sienta bien haciéndolo, «preguntándome sus preguntas, imaginándome sus desafueros y sus miedos, inventando su valor y recontándolo» (Pfeiffer, 1992: 120)⁸:

Uno va decidiendo quién ser y a qué dedicar su vida al mismo tiempo en que decide y se pregunta por otras cosas tan importantes o más que su opción profesional.

[...]

Yo quiero ser como los escritores más tradicionales, una escritora empeñada en crear mundos cerrados que se regalan a los lectores como un boleto de avión, como un viaje con todo pagado a otro mundo, al mundo privadísimo y único de otros seres humanos. Quiero trabajar para que otros puedan acceder a vidas ajenas y remotas como si fueran las suyas propias, quiero crear personajes y situaciones redondas, casi reales y sin embargo a salvo de la realidad llena de tiempos muertos, frecuentes aburriciones y tedios inevitables (Pfeiffer, 1992: 115-116).

Mientras tanto, confiesa que en un principio simplemente escribe para sus amigas «para hacerlas reír o inventarles un novio» porque las consideraba como las únicas posibles lectoras (Pfeiffer, 1992: 119-120). Cree que las mujeres tienen una recepción literaria diferente de la masculina e incluso se destacan como lectoras porque son especialistas en fantasear:

Entre otras cosas porque a las mujeres nos hace más falta imaginarnos otras vidas [...] La literatura nos ofrece la posibilidad de oír historias, ser parte de la vida ajena, entrar en la cabeza de otros. Creo que las mujeres estamos más dispuestas incluso a mostrar interés por ellas [...] Tenemos sobre los hombres la capacidad de sacarles provecho, de mirarnos en ellas, de temer y gozar sin avergonzarnos (Pfeiffer, 1992: 118).

Más aún, reconoce la importancia de la lectura femenina y las lectoras, y sostiene que una lectora podría reconocerse en las mujeres en su narrativa (Mújica, 1997: 40). No obstante, desde el éxito comercial de *Arráncame la vida*, empezó a ponerse frente a los lectores desconocidos e impredecibles, los cuales, para la autora, son unas “otras amigas” que todavía no se conocen, pero «saben muchas más cosas de mí de las que yo sé de ellas» (Roffé, 1999: 87). Por lo que en su segundo libro intentó

⁸ Originalmente esta entrevista se titula «A larga distancia» y está publicada en la columna «Cabos sueltos» de la Revista *Nexos*, No. 157, en enero de 1991. Más tarde la entrevistadora Pfeiffer la recopila en su libro *Entrevistas: Diez escritoras mexicanas desde bastidores* (1992) con el título «Las mujeres somos especialistas en fantasear».

crear personajes como representantes de los probables lectores, aunque resulta que los nuevos personajes se parecen mucho a sus amigas –las primeras lectoras–.

De hecho, en el comienzo del libro se revela que está dedicado a un hombre, el padre de la autora: «Para Carlos Mastretta Arista, que regresó de Italia» (Mastretta, 2014: 5). Eso supone que Mastretta, al escribir este libro, no está pensando solo en las lectoras, también en los posibles lectores masculinos. De los análisis en los capítulos anteriores ya sabemos que la escritura de muchas escritoras de aquella generación en gran medida no está destinada a una clase de público determinado porque no se encuentra un tono específicamente femenino absoluto. Los escritores masculinos pueden hablar a través de voces femeninas y tratan de temas dentro del espacio doméstico (con respecto a eso Mastretta en la entrevista con Pfeiffer toma dos personajes femeninos como ejemplos típicos: Ana Karénina, de Tolstói y Emma Bovary, de Flaubert). De igual forma, las escritoras también exceden el límite del género y se enfrentan al público, a todos los probables lectores.

Uno de los cuentos sobre las tías comienza así: «Hubo una tía nuestra, fiel como no lo ha sido ninguna otra mujer» (Mastretta, 2014: 29). Sin duda, la palabra “nuestra” apela mucho al lector, por una parte, acorta su distancia con el narrador, por otra parte, tal vez le recuerda a su propia tía. Como afirma la autora, a menudo le dicen sus lectores que tienen una tía muy parecida a una de las ficticias en su libro. Con respecto a eso, explica que le gusta escribir libros que brinden al lector una oportunidad de fantasear, soñar y percibir otro mundo, y de sentirse como si perteneciera a aquel lugar (Mújica, 1997: 43). Cada tía tiene su historia propia y cada historia le da al lector inspiraciones diferentes o similares.

Frente a un lector común que se deja seducir y se conmueve por la literatura, Mastretta opina que no hay mucha diferencia entre los temas favoritos para autores masculinos y femeninos: «cualquier escritor, hombre o mujer, necesita de sí mismo y de sus emociones y razones para inventar o recobrar a sus personajes», y «el amor, las pasiones prohibidas, los imposibles, la risa, la voluntad de absoluto, el poder, el odio, la guerra, son temas elegidos lo mismo por hombres que por mujeres» (Pfeiffer, 1992: 119). En otras palabras, los escritores, tanto los masculinos como los femeninos, tienen las mismas emociones y razones en llamar la atención a los lectores desconocidos e impredecibles. Mientras tanto, Mastretta, igual que muchos otros escritores y escritoras, intentan mostrar a ese lector común las aspiraciones de las mujeres mexicanas a través de sus personajes femeninos singulares, progresistas y rebeldes.

9.4.2 El cuerpo femenino

Una vez examinados los distintos lectores, vale la pena analizar lo que representan los personajes femeninos, cuya voz es una temática indispensable en la narrativa de Mastretta, como se ha visto en los análisis anteriores. En *Mujeres de ojos grandes* se describen mujeres de todo tipo: casadas o solteras, con o sin hijos, abandonadas o infieles al marido, etcétera. Se conocen sus características a través de distintos momentos clave de su vida: la infancia, la juventud, la edad adulta y la vejez. En la primera parte de este capítulo se ha analizado el significado y la simbolización de los ojos grandes, que contiene el título de este libro. No solo sirven como un rasgo en común que reúne a las treinta y tantas tías, también revela que estas mujeres tienen visiones amplias y profundas con las que intentan comprender la realidad, realizar sus deseos, así como buscar una autodefinición y enfrentarse a sí mismas.

Aparte de los ojos, también se encuentran menciones de otras partes del cuerpo de las protagonistas. Muchas de ellas tienen ombligos perfectos, pechos redondos, nuca de porcelana; algunas, aunque no son tan bonitas en el sentido convencional, tienen otras características bellas. La descripción de los rasgos físicos de los personajes femeninos, que suele aparecer en el comienzo de cada cuento, se realiza de forma rápida pero incisiva y eficaz, como se aprecia en los siguientes ejemplos de la novela:

La tía Leonor tenía el ombligo más perfecto que se haya visto. Un pequeño punto hundido justo en la mitad de su vientre planísimo. Tenía una espalda pecosa y unas caderas redondas y firmes, como los jarros en que tomaba agua cuando niña. Tenía los hombros suavemente alzados, caminaba despacio, como sobre un alambre. Quienes las vieron cuentan que sus piernas eran largas y doradas, que el vello de su pubis era un mechón rojizo y altanero, que fue imposible mirarle la cintura sin desearla entera (7).

(la tía Charo) Tenía la espalda inquieta y la nuca de porcelana. Tenía un pelo castaño y subversivo, y una lengua despiadada y alegre con la que recorría la vida y milagros de quien se ofreciera (19).

No era bonita la tía Cristina Martínez, pero algo tenía en sus piernas flacas y su voz atropellada que la hacía interesante (23).

Un día Natalia Esparza, mujer de piernas breves y redondas chichis, se enamoró del mar (73).

Concepción Esparza tuvo, igual que todas sus hermanas, las piernas flacas, grandes los pechos y una sonrisa inclemente para mirar y mirarse, una absoluta incredulidad en los santos de yeso y una fe ciega en los espíritus y sus chocarrerías (181).

La belleza, en palabras de Rosario Castellanos (2003: 10), «es un ideal que compone y que impone el hombre y que, por extraña coincidencia, corresponde a una serie de requisitos que, al satisfacerse, convierten a la mujer que los encarna en una inválida, si es que no queremos exagerar declarando, de un modo mucho más aproximado a la verdad, que en una cosa». Las descripciones citadas aquí retratan unas figuras ideales de mujeres que corresponden a los criterios convencionales desde la perspectiva masculina (Niebylski, 1997: 33). Mastretta, por su parte, inserta de vez en cuando la consideración sobre la oposición y la convivencia entre la belleza y la inteligencia, como es el caso de la tía Daniela. Es una mujer inteligente y al mismo tiempo es «hermosa como la virgen del Rosario». Tiene los ojos de miel y una boca brillante, y su cuerpo acaricia la imaginación despertando las ganas de mirarlo desnudo. Eso tal vez cumple las fantasías de los hombres en general. Sin embargo, es «tan sabia que ningún hombre quería meterse con ella [...] Daba temor quererla porque algo había en su inteligencia que sugería siempre un desprecio por el sexo opuesto y sus confusiones». Aquí se observa una contraposición de la belleza y la inteligencia según los criterios masculinos. Mientras, la propia tía, tan inteligente con los ojos grandes, se hace cerrar los ojos por el amor y «se enamoró como se enamoran siempre las mujeres inteligentes: como una idiota» (Mastretta, 2014: 167), es la otra contraposición.

Otro aspecto que llama mucho la atención es la imaginería del ombligo, que se menciona en muchas ocasiones. Por un lado, tal como se ha señalado en los análisis anteriores, el ombligo consiste en una de las partes del cuerpo que permanecen ocultas. Tiene cierto sentido secreto, lo cual implica los anhelos, deseos o impulsos de las mujeres que tal vez la sociedad no acepta, como es el caso de la tía Leonor. Por otro lado, el ombligo, desde el punto de vista estructural, es el lugar aproximado del equilibrio del cuerpo humano, es el punto que une el interior del cuerpo y lo exterior, y además, es el lazo que conecta la madre con el bebé recién nacido. En este sentido, no es simplemente un elemento corporal, sino también una imaginería metafórica y simbólica que se refiere al centro de equilibrio y de encuentro. Esas mujeres que tienen ombligos perfectos son, de modo interesante, mujeres seguras de sí mismas y bien equilibradas.

De hecho, el cuerpo femenino y los pensamientos feministas son dos temáticas bastante conectadas en la literatura moderna. Los escritores suelen utilizar el cuerpo de las mujeres como representaciones y simbolizaciones del género, la sexualidad y la intimidad. Especialistas tales como Jean Franco (1989), Amy Kaminsky (1993), Anny

Brooksbank Jones (1996), entre otros, han aportado muchos estudios en torno al cuerpo, la sexualidad y el feminismo latinoamericano.

Jane Elizabeth Lavery, por su parte, en su estudio *Ángeles Mastretta: Textual multiplicity* ha dedicado una parte especialmente a analizar el tratado del cuerpo y la sexualidad en la escritura de la autora mexicana, bajo el subtítulo de «Bodily Erotics» y «Textual Bodies and the Erotics of Language». Argumenta que Mastretta intenta desafiar la idea de que las mujeres se encuentran en un estado de ausencia al hablar de la sexualidad, así como romper las divisiones binarias occidentales de mente/cuerpo, hombre/mujer, actividad/pasividad. En su escritura, la escritora redescubre y reasigna el cuerpo y la sexualidad femenina, y los realza con una identidad individual (Lavery, 2005: 166, 176). La mujer –tanto la identidad de ella misma como su cuerpo– se percibe como una existencia inestable, por lo que abarca múltiples posibilidades:

The postmodern Mastretta portrays the female body as fragmented and objectified by the male gaze, though that same body often proves elusive, and ungovernable, arrogating to itself the active role traditionally associated with the male. The themes of female empowerment and loss of power through both the destabilization of traditional rules governing women and female acquiescence to them can also be found in the works of Elena Poniatowska, such as *Tinísima* (1992) (Lavery, 2005: 165).

La presentación del cuerpo femenino se basa en gran medida en las fantasías eróticas de los hombres en general y en las imágenes sexuales arquetípicas, sea hermosa o fea, virgen o puta, domesticada o indómita. En consecuencia, el cuerpo femenino y su identidad construidos bajo los criterios socio-culturales a menudo pierden su subjetividad. Sin embargo, en la escritura de Mastretta se enfatiza mucho en las mujeres, tanto en el sentido físico como en el psicológico, y, sobre todo, en la convivencia de las cualidades como la belleza y la inteligencia que tradicionalmente se consideran contrapuestas. Eso también puede combinarse con su reflexión sobre la educación de las mujeres analizada en el capítulo 8, que contribuye a despertar en las mujeres la conciencia de autodefinición y autorrealización.

El uso del cuerpo femenino como manifestación, por una parte, muestra cómo el espacio público (lo histórico y lo político) afecta el espacio privado (la vida individual); por otra parte, provoca la idea de desafiar y romper el concepto de que las mujeres se sitúan en un estado de carencia o inválido a través de la exploración de la cara oscura de la sexualidad desde una perspectiva femenina.

9.4.3 La solterona y las desafortunadas

Aparte del tratado del cuerpo femenino, en la narrativa de Mastretta se utilizan distintos cargos o etiquetas para definir a los personajes femeninos, y, además, retratar su autonomía y liberación. En *Arráncame la vida* y *Mal de amores* los personajes femeninos asumen múltiples papeles que en general son hijas, madres y esposas, y Emilia Sauri tiene unos roles más tales como médica y activista. En *Mujeres de ojos grandes*, aparte de estos papeles convencionales, se mencionan unas etiquetas peculiares, entre ellas, “solterona” y “desafortunada”. No son extraños tales conceptos, ya que aparecen con cierta frecuencia en los libros de Mastretta.

La figura de la “solterona” forma un elemento básico de la novela realista y el melodrama en América Latina. Tradicionalmente se refiere a una mujer que ha cumplido cierta edad, pero es incapaz de procurarse un marido o mantener el matrimonio, por lo que termina con una vida aburrida y amargada, cuidando a sus padres mayores y a los sobrinos y generaciones posteriores. Podría ser una mujer ya entrada en años, también podría ser una que todavía está en sus veintes y claramente no es vieja, pero ha alcanzado la edad apropiada para casarse según los criterios de su cultura y la sociedad⁹. Según lo indica Rosario Castellanos, solterona es una expresión particular para describir el estado de quedarse soltera sin más opción:

no se elige ser soltera como una forma de vida sino que, la expresión ya lo dice, se queda uno soltera, esto es, se acepta pasivamente un destino que los demás nos imponen. Quedarse soltera significa que ningún hombre consideró a la susodicha digna de llevar su nombre ni de remendar sus calcetines. Significa no haber transitado jamás de un modo de ser superfluo y adjetivo a otro necesario y sustancial. Significa convertirse en el comodín de la familia (Castellanos, 2003: 27).

Siendo uno de los preceptos tradicionales del mundo patriarcal, la figura de la “solterona” en muchos casos tiene un significado despectivo. Está destinada a llevar una vida incolora y siempre en olor de santidad, es decir, como una virgen. En el caso de la tía Cristina Martínez, por ejemplo, como no era bonita, «cumplió veinte años sin que nadie le hubiera propuesto ni siquiera un noviazgo de buen nivel». Sufrió «la humillación de estarse quedando para vestir santos mientras sus sobrinos la llamarían

⁹ Según las estadísticas, durante el primer tercio de siglo XX la edad mínima requerida por la ley para contraer matrimonio era entre 12 a 14 años para las mujeres (Quilodrán de Aguirre, 1974: 36). Por lo tanto, una mujer de unos veinte y tantos años sin casarse es relativamente mayor.

quedada» y su cumpleaños de veintiuno «terminó con las lágrimas de su madre» (Mastretta, 2014: 23).

Hay que tomar en cuenta que la explicación de Castellanos se refiere casi con exclusividad a las mujeres que permanecen solteras, e implica que ellas a las que se dirige tal concepto no tienen otra opción en este asunto. Mientras Núñez-Méndez (2002: 122) y Niebylski (1997: 32) en sus estudios indican que los personajes femeninos de Mastretta –sobre todo Emilia Sauri y las tías– no todos se adecúan a los estereotipos de la solterona. En muchos casos, no se casan no porque ningún hombre las ama. Por el contrario, estas mujeres mantienen relaciones amorosas con uno o más hombres, así que llevan una vida plena y abundante y de ninguna manera están solas ni se morirán como una doncella vieja. Prefieren quedarse solteras rechazando las peticiones de sus novios o amantes porque no encuentran suficientes estímulos en los hombres que les despiertan el deseo de establecerse a través del matrimonio tradicional. Si ellas quieren, o encuentran lo que persiguen en el amor, pueden casarse sin dificultad, como es el caso de la tía Milagros; si no, pueden seguir disfrutando de su estado liberal sin ser atadas por el matrimonio, como es el caso de la tía Clemencia que se va a analizar más adelante.

De hecho, en las obras de Mastretta los personajes femeninos solteros han sobrepasado del estado de solterona a otro nivel: el celibato. Ambos términos se utilizan para referirse al estado de una persona que no se casa, aunque cumple cierta edad. Pero en el sentido estricto, existe una distinción clara, ya que el segundo es una decisión personal que se toma por su propia voluntad. La autora, a través de sus personajes que llevan una vida plenamente amorosa (aunque a veces intrincada), desmitifica y ridiculiza el concepto de solterona, que suele acompañarse con la virginidad y la soledad, porque ninguna de sus protagonistas se adecúa al estereotipo de la solterona –quedarse soltera y llevar una vida amarga–, y ninguna lamenta la ausencia de un marido (Niebylski, 1997: 32).

En *Mujeres de ojos grandes* se encuentra una figura representativa: la tía Clemencia Ortega. Es una mujer que prefiere quedarse soltera que casarse. Está satisfecha con esta decisión y lleva una vida liberal que la llamada solterona convencional ni siquiera imagina. Según ella, las relaciones sexuales son independientes de la vida matrimonial, por lo que rechaza la petición de su novio, diciéndole que casarse no está en su plan de vida. El hombre, al ser rechazado, la insulta preguntándole: «¿Quieres ser una puta toda tu vida?». La tía, por su parte, le responde con un tono sarcástico: «Vete, antes de que te cobre el dineral que me debes» (Mastretta,

2014: 79). Luego pasaron diecinueve años y han cambiado muchas cosas. Los dos vuelven a encontrarse, él ya dueño de treinta panaderías con seis hijos y ella con la experiencia de doce novios. Clemencia acoge una vez más al amante de antaño en sus brazos. De nuevo el hombre le pide matrimonio, pero recibe otra vez una respuesta negativa. Al ser rechazado por la misma mujer dos veces, se siente herido en su orgullo e intenta insultarla otra vez. Antes de poder decir la palabra insultante, la tía le interrumpe avisando «cuidado con lo que dices porque te cobro, y no te alcanza con las treinta panaderías» (Mastretta, 2014: 81). La historia termina con un final cómico: a la mañana siguiente Clemencia recibió las escrituras de treinta panaderías y una nota que dice “eres una terca”. Resulta un final feliz para la tía que prefiere quedarse soltera, pero insatisfactorio para este hombre que quiere casarse con ella. A lo largo de la historia se celebra la emancipación sexual de la mujer y este final quiebra lo que se espera de un final romántico convencional. Combinando con lo señalado en 9.4.1 sobre los posibles lectores masculinos, eso también parece una propuesta para los hombres, para que ellos cambien sus actitudes hacia las mujeres, y se relacionen con ellas de otra forma, desde la libertad y no desde la posesión.

Al hablar de romper con las reglas y estereotipos, llama la atención otro concepto: la “desaforada”. En *Mal de amores* se usa esta palabra adjetiva en una descripción sobre la juventud de la tía Milagros: «Había pasado el tiempo y su ardor sobre Milagros, pero la belleza de sus facciones seguía siendo excepcional, arrogante y noble como en su desafortunada juventud» (Mastretta, 1996: 207). Mientras, en *Mujeres de ojos grandes*, tal concepto aparece en varias ocasiones, entre ellas la historia de la tía Leonor con que se inicia el libro. Literalmente, esta palabra tiene significados de que uno quebranta la ley o el fuero que le corresponde, o que es exceso, fuera de lo común y sin límites. Combinando con las historias, se puede entender que esta palabra se utiliza para describir a las tías que sobrepasan los límites, que tienen exceso de pasión o que rompen con las reglas y estereotipos.

La tía Leonor, como se ha mencionado arriba, a pesar de que tenía una familia feliz y un marido generoso y trabajador, nunca dejaba de lado el amor hacia su primo, una pasión prohibida por la cultura. No está frustrada ni decepcionada como esposa y madre, por lo que no tiene ninguna razón socialmente aceptable para querer algo más, y, en consecuencia, la relación con su primo es totalmente transgresora o “desafortunada”. Con respecto a eso, Niebylski (1997: 31) en su estudio subraya que se debe a que, aunque la protagonista está satisfecha y feliz con tal vida, no puede ni podría dejarse

limitar por las expectativas del estereotipo que ella representa. Ella misma está consciente de que su comportamiento es transgresor: su deseo nostálgico por el primo es un exceso de pasión y está fuera de los límites del decoro y de la necesidad. En consecuencia, cualquier cumplimiento de tal deseo podría implicar la quiebra de las reglas. La tía Leonor es desaforada, igual que muchas otras tías. Con estas historias apasionantes, Mastretta sobrepasa y rompe con los clichés morales y los valores tradicionales que se aplican a las mujeres, haciendo a sus protagonistas mujeres independientes, aventureras y, sobre todo, liberales y satisfechas sexualmente (Núñez-Méndez, 2002: 122).

De todas maneras, tanto la subversión del concepto de solterona como la descripción sobre las mujeres desaforadas transmiten una información común: la emancipación de las mujeres. Como es el caso de Julieta, la prima de la tía Fernanda que tuvo la audaz idea de salvar a la patria. Se fue a guerrear en las montañas y dejó a sus hijos a cargo de su prima, renunciando su papel convencional como madre y ama de casa para perseguir la gran pasión de ser luchadora. Las tías –que también representan a las abuelas, las madres¹⁰, las hermanas y las primas, así como las mujeres antepasadas– desean la libertad y valor de su propio cuerpo y vida, y por fin lo consiguen a través de luchas e intentos interminables. Se atreven a perseguir la pasión mientras no pierden el dominio de sí mismas; al mismo tiempo, mantienen su pasión y disciplina por la vida a pesar de que sus comportamientos muchas veces no se adecúan a los criterios convencionales.

9.4.4 El valor tradicional, el desequilibrio y los roles inversos

Rosario Castellanos señala que la cultura de Occidente a lo largo de los siglos ha establecido un marco sobre el ideal femenino, según el cual las virtudes de las mujeres son «la constancia, la lealtad, la paciencia, la castidad, la sumisión, la humildad, el recato, la abnegación, el espíritu de sacrificio, el regir todos sus actos por aquel precepto

¹⁰ Como lo señalado en 9.1.1, las figuras de la madre y la abuela en este libro suelen ser contrastes. Algunas madres parecen más conservadoras y quieren que sus hijas se adapten al modelo de género que les propone la sociedad, mientras algunas abuelas aconsejan a sus nietas aprovechar la vida sin limitarse por las normas convencionales. Sin embargo, las abuelas también son madres primero, y las madres se convertirán en abuelas. El proceso de transformación tal vez es un proceso de crecimiento personal. Aquí se refiere a casos generales.

evangélico de que los últimos serán los primeros», por lo tanto, las mujeres fuertes se caracterizan «por su fidelidad al marido, por su devoción a los hijos, por su laboriosidad en la casa, por su cuidado y prudencia para administrar un patrimonio que ella no estaba capacitada para heredar y para poseer» (Castellanos, 2003: 19). Aparentemente, aquellas tías de ojos grandes solo se adaptan parcialmente a estos criterios. En sus figuras se ve una contraposición: se pueden encontrar algunas virtudes convencionales, pero las otras se van quebrando por sus actos transgresores.

De hecho, las descripciones del cuerpo femenino y de las mujeres desafortunadas y la subversión del concepto de solterona subvierten hábilmente las imágenes estereotípicas de las mujeres mexicanas de aquella época, lo cual es, en efecto, un intento de agitar el valor tradicional. Tal intento no solo causa la risa para un efecto de entretenimiento, sino también sirve como una manera de celebrar la emancipación del cuerpo femenino y la sexualidad, así como la liberación de los pensamientos. El retrato de la sexualidad femenina destaca su determinación de romper con los tabúes morales y repudiar la idea patriarcal de que para las mujeres el sexo es una actividad impura cuya legitimidad se limita a fines reproductivos. Mientras tanto, tomar el control de su propio cuerpo y de la decisión de casarse o no muestra el intento de romper con los valores y prejuicios convencionales, así como el desequilibrio entre géneros en la relación amorosa o familiar.

Da vuelta a la historia de la tía Clemencia, tal como se la describe en el comienzo: «Era bonita la tía Clemencia, pero abajo de los rizos morenos tenía pensamientos y eso a la larga resultó un problema» (Mastretta, 2014: 77), debajo del cuerpo ideal –según los criterios convencionales– están sus características nada convencionales. Los dos aspectos se contrastan, produciendo un efecto de comedia y al mismo tiempo destacando su peculiaridad. Igual que Catalina Guzmán, Emilia Sauri y Milagros Veytia, las treinta y siete tías de *Mujeres de ojos grandes* también son bastante curiosas e inteligentes, lo cual hace que ellas se alejen poco a poco de las heroínas románticas típicas.

Como subraya Núñez-Méndez (2002: 121), estas tías de ojos grandes «son mujeres que van por delante de su tiempo; sus vidas concuerdan más con los años noventa que con el primer tercio de siglo». Aunque la época revolucionaria y posrevolucionaria sigue siendo el contexto histórico de este libro, la existencia de la Revolución y los elementos políticos parece menos significativos que en las otras dos novelas. Catalina y Emilia participan en persona en las actividades políticas y sociales,

lo cual también consiste en algunos elementos clave en sus historias, pero en los cuentos de estas tías se mencionan con menos frecuencia las actividades revolucionarias. Las tías se encuadran en su mayoría en el espacio doméstico. Solo en algunas ocasiones los sucesos sociales juegan un papel clave, como por ejemplo el caso de la tía Fátima, cuyo novio ha sido matado por los agraristas; o en el cuento de la tía Elena, la familia entregó su propiedad a los revolucionarios y eso luego originó la aventura de traer de vuelta los vinos. Además, debido al origen social de todas ellas, es decir, la burguesía acomodada, estas mujeres, en muchos casos, no tienen la preocupación de trabajar duro para ganarse la vida, por lo que pueden centrarse más en reforzar los lazos familiares. Solo en algunos cuentos en el final del libro aparecen mujeres que quieren ser profesionales o dirigir empresas, como es el caso de Amanda Rodoreda quien estudia derecho en la universidad, o la tía Elvira que empezó a administrar los negocios al fallecer su padre y acabó dueña de gran riqueza. En estos cuentos se nota que están en épocas más modernas, pero siempre dentro de la clase burguesa.

La aparición con menos frecuencia de los elementos socio-políticos no significa que no importa el contexto histórico en que viven ellas. En cambio, exactamente debido a esta circunstancia, se muestra la no convencionalidad de estas mujeres. Viviendo en una época como aquella, es inevitable enfrentar los estereotipos, los prejuicios, las ideologías sociales y culturales, y todo tipo de conflictos que definen y asignan la posición de las mujeres. Es cierto que algunas de las tías logran ocultarse bajo una apariencia deliberada de una mujer modesta, tenue y decente, pero los estereotipos se desmoronan finalmente (Niebylski, 1997: 33). De las figuras de estas mujeres que van por delante de su tiempo, se encuentra un delicado contrapunto entre las expectativas de género, es decir, entre lo que es aceptable y esperado del comportamiento de mujeres (y de hombres¹¹) en la sociedad y cultura tradicional mexicana, y lo que en realidad ellos comportan. Eso sin duda despierta el sentido crítico del lector sobre las ideas preconcebidas del rol al que la mujer debe adecuarse en la sociedad. Las tías, bajo las influencias e instrucciones por parte de las madres, abuelas, hermanas y primas, aprenden a cumplir sus papeles como hijas, esposas y madres. Y deberían cumplirlo. Si no, las considerarían locas y las castigarían, no solo por parte de los maridos, sino también por otros miembros familiares, sobre todo las mujeres cuyas ideas son domadas

¹¹ De hecho, en las historias de Mastretta, no solo los personajes femeninos son peculiares, sino también algunos hombres. Con respecto a esta faceta, se va a mencionar más adelante en este mismo apartado.

por la ideología patriarcal. Como es el caso de la tía Carmen, al desatender sus funciones como madre y esposa debido al adulterio de su marido, las demás mujeres de su familia, –no solo la suegra y la cuñada, sino hasta su propia madre–, la consideran una loca y la llegan a encerrar en un manicomio.

Pero exactamente en estas mismas mujeres las tías encuentran la complicidad y la fuerza para hacerse simplemente mujeres, sin ningún rol asignado. Como ya se ha señalado, en su narrativa Mastretta muy a menudo celebra la emancipación del cuerpo femenino y la sexualidad. Pero la liberación de tales aspectos no significa un estado privilegiado, sino la igualdad, o un equilibrio entre géneros. Mientras la sociedad mexicana está cruzando una de las revoluciones más importantes del siglo XX, el lugar de la mujer queda inalterado, o al menos, poco alterado. Las mujeres de este libro, gracias en buena medida a su origen burgués, están haciendo una revolución oculta e íntima, que les permita ganar la libertad a la vez que mantienen las apariencias. La autora intenta corregir el desequilibrio convencional entre los sexos en los matrimonios convencionales planteando el tema de la sexualidad femenina desde el punto de vista de una mujer. Resulta que muchas de las protagonistas no se adecúan a los estereotipos ni obedecen a los valores tradicionales: la exclusividad y la fidelidad en el amor.

Una de las representaciones se encuentra en el amor plural, con dos o más amantes al mismo tiempo. En los capítulos anteriores se ha analizado que Catalina Guzmán tiene otros amantes aparte de su marido; mientras Emilia Sauri ama a dos hombres al mismo tiempo y vacila entre ellos hasta el final de la novela. El amor no es exclusivo. Lo mismo ocurre con muchas tías: la tía Magdalena que piensa en amar a dos hombres con la misma intensidad, la tía Fernanda que se reúne con su “cadencia” en los sótanos y las azoteas, la tía Mariana que encuentra una pasión en otro hombre además de su marido, entre otras. Según criterios tradicionales, ellas pueden ser consideradas como adúlteras, pero Mastretta prefiere describirlas como mujeres capaces de tener más de un amor, que es una manera adecuada de expresar los anhelos de la libertad, «porque en aquella época, en la época de mi mamá y de mis tías, no había posibilidad de otras libertades» (Roffé, 1999: 86).

De hecho, al hablar de la exclusividad y la fidelidad en el amor siempre hay un desequilibrio entre géneros. Eso se refiere al hecho de que en una sociedad patriarcal existen criterios obviamente distintos para los hombres y para las mujeres que tienen amantes plurales. Como el típico caso de Don Juan, que se considera como una fantasía ideal del poder y la libertad sexual masculina (Niebylski, 1997: 33). O el caso de Andrés

Ascencio de *Arráncame la vida*. Es mujeriego, pero su infidelidad de amor no perjudica su imagen pública como hombre exitoso y poderoso. En la historia de la tía Carmen también existe tal desequilibrio. El hecho de que fue metida en el manicomio revela una realidad: es más grave para la sociedad que ella se niegue a cumplir con sus funciones y tareas como madre y esposa que el hecho de que su marido la engañe. Para los demás miembros familiares, el adulterio del marido de Carmen parece una situación aceptable y si se niega aceptarla es porque está loca. La única que la comprende y la ayuda a salir del manicomio es su prima Fernanda, otra tía de ojos grandes que en aquel entonces vivía en el trance de amar a dos hombres al mismo tiempo.

Para un hombre, tener más de una mujer parece algo como un éxito y honor; mientras para una mujer, por ser infiel a su marido podría ser castigada o criticada por los demás, incluso podría provocar en ella misma el sentido de culpabilidad. Su romance con otro hombre muchas veces se considera como algo prohibido. Aquí se toma el caso de la tía Mariana, por ejemplo. Se casó con un hombre de buen estado. Para todo el mundo ella era una mujer con suerte y debería vivir agradecida y feliz todos los días de su vida. Pero en realidad, «Decía *la vida* para darle algún nombre al montón de casualidades que la habían colocado poco a poco, aunque la suma se presentara como una tragedia fulminante, en las condiciones de postración con las cuales tenía que lidiar cada mañana» (Mastretta, 2014: 131, cursiva en el original). Naturalmente, no es sorprendente que la vida se dirige de otro modo. Y la tía se enamoró. Aquí se repite tres veces consecutivamente la locución «se enamoró» para enfatizar la pérdida de la suave tranquilidad de la tía en busca de la pasión. No obstante, resulta que esta infidelidad a su marido le provoca unas sensaciones de miedo e insensatez: «Vivía de pronto en el caos que se deriva de la excitación permanente, en el palabrerío que esconde un miedo enorme, saltando del júbilo a la desdicha con la obsesión enfebrecida de quienes están poseídos por una sola causa» (Mastretta, 2014: 132). Incluso ella misma no quería reconocer este amor a otro hombre y pensaba que estaba loca, un adjetivo calificativo que ella siempre usa para describir a quienes no estaban de acuerdo con ella. La culpabilidad la acompañaba y la molestaba: «A veces pasaba horas presa de la quemazón que la destruiría, oyendo hasta las voces de sus amigas llamarla “puta” y “mal agradecida”» (Mastretta, 2014: 133-134). Aquí los nombres de “puta” y “mal agradecida” representan con bastante claridad los criterios convencionales hacia mujeres infieles. Pero esa sensación de culpabilidad y pena fue sustituida por la

tranquilidad una vez descubrió el romance de su marido con otra mujer. Se sorprendió en un principio, pero luego sintió alivio y recuperó la vida tranquila.

De aquí se puede deducir que, a través de aliviar a las mujeres de la culpabilidad y la pena de ser infieles y exclusivas en amor, Mastretta logra establecer un nuevo equilibrio entre géneros, liberando a sus protagonistas psicológica y sexualmente del contexto masculino. Ellas integran las emociones sin culpabilidad, «consiguen su emancipación sin enfrentarse directamente con el hombre y sin necesidad de suplantar los roles tradicionales masculinos» (Atzori, 2011: 42-43).

Dicho equilibrio y subversión de roles también se encuentran en los personajes masculinos. El libro se titula *Mujeres de ojos grandes*, el foco sin duda son las tías y la presencia física de los hombres parece fugaz. Los personajes masculinos tienen roles muy diferentes, son esposos, amantes, padres, sacerdotes, etc., y en su mayoría no logran conquistar los roles de primera importancia¹², por lo que «son a menudo eclipsados por las personalidades femenina» y «suelen representar un apoyo para las protagonistas» (Atzori, 2011: 44-45). En muchos casos el narrador no les da nombres. Por ejemplo, en la historia de la tía Mariana, el lector incluso sabe que la otra mujer de su marido se llama Amelia Berumen, pero del comienzo al final el marido no tiene nombre, ni el amante de la tía, quien simplemente es referido como “aquel señor”. Desde luego, eso no quiere decir que los personajes masculinos no importan. Por el contrario, son imprescindibles sus actitudes y comportamientos para empujar el desarrollo del argumento y mostrar la peculiaridad de las tías, ya que en la mayoría de las historias se involucran temas del amor y la sexualidad.

En concreto, algunos de los personajes masculinos son descritos como los “burócratas domésticos”. Es el prototipo de la figura masculina convencional, tal como el marido de la tía Valeria:

Su marido era un hombre común y corriente, con sus imprescindibles ataques de mal humor, con su necesario desprecio por la comida del día, con su ingrata certidumbre de que la mejor hora para querer era la que a él se le antojaba, con sus euforias matutinas y sus ausencias nocturnas, con su perfecto discurso y su prudentísima distancia sobre lo que son y deben ser los hijos. Un marido como cualquiera (Mastretta, 2014: 29).

¹² Con la excepción de las figuras paternas, lo cual se va a profundizar más adelante.

Estos aspectos machistas conducen en gran medida a la soledad y la depresión de las mujeres en el espacio doméstico. Por lo que algunas de ellas –aquellas con ojos grandes–, empiezan a comportar activamente para perseguir la felicidad.

Mientras tanto, también hay algunos hombres que no tienen tanta autoridad en la familia o en la relación. Parecen ser inferiores a sus mujeres, a las cuales tienen la suerte de atrapar, pero no son capaces de igualar la pasión, la energía o el ingenio. Por lo que estas mujeres, que son capaces o por lo menos tienen la confianza en mantener el amor plural, buscan pasión y estimulación en otros hombres. De acuerdo con lo mencionado arriba, en este libro se encuentra un delicado contrapunto entre las expectativas de género, y eso no solo se refiere a las tías anacrónicas, sino también a estos hombres, cuyos comportamientos y reacciones frente a ciertas situaciones tampoco parecen convencionales.

El marido de la tía Magdalena es un ejemplo que llama mucho la atención. Un día este hombre recibió una carta dirigida a su mujer y la abrió. No consideraba eso violación de la intimidad porque la pareja nunca tenía secretos, tal era la simbiosis de aquel matrimonio. El hecho de que las cartas las abría uno, aunque fueran dirigidas al otro, muestra al principio la igualdad de la tía y su marido en esta relación matrimonial. Luego, resultó que era una carta de despedida por parte del amante de la tía. El marido estaba furioso, no porque descubre el romance de su mujer, sino por el hecho de que alguien abandona a su mujer y la llama loca:

Si algo en la vida él quería y respetaba por encima de todo, eran el cuerpo y la sabiduría de su mujer. ¿Cómo podía alguien atreverse a escribirle de aquel modo? Magdalena era una reina, un tesoro, una diosa. Magdalena era un pan, un árbol, una espada. Era generosa, íntegra, valiente, perfecta. Y si ella alguna vez le había dicho a alguien te quiero, ese alguien debió postrarse a sus pies. ¿Cómo era posible que la hiciera llorar? [...]
¿Cómo había alguien en el mundo capaz de permitirse perder a esa mujer? Debía estar loco (Mastretta, 2014: 90-91).

Sin duda, esta reacción del marido muestra una inversión inesperada de roles que transgrede el género. En vez de culpar a la infidelidad de su mujer, acusa al amante que no sabe valorar y disfrutar del amor de esta mujer perfecta, lo cual revela una denegación del llamado honor machista que ejerce la cultura patriarcal (Niebylski, 1997: 35). Por otro lado, este hombre, distinto a los burócratas domésticos, se sitúa en un estado relativamente inferior en esta relación matrimonial, ya que no confronta directamente con su mujer sobre el romance. En cambio, plantea el tema de la

infidelidad de una manera gentil, diciéndole que ella es afortunada en el juego y desafortunada en el amor cuando ella se jacta de haber ganado la competencia en brincar la reata. La tía, por su parte, le contesta que es afortunada en todo y pregunta: «¿O me vas a salir tú también con que ya no me quieres?» (Mastretta, 2014: 93). El marido solamente necesita una forma tranquila para que la situación vuelva a la normalidad. Su inseguridad por la situación actual ha sido sobrepasada al saber que su mujer no podría brincar la reata si él se fuera también como lo que hizo el amante: «— ¿Si yo me fuera podrías brincar la reata? —preguntó él. —Creo que no —dijo la tía Magdalena. —Entonces me quedo —contestó el marido, recuperando su alma. Y se quedó» (Mastretta, 2014: 94).

Desde luego, la tía Magdalena es un caso menos general, porque pocos hombres son tan comprensivos y tolerantes como su marido frente a la indiscreción e infidelidad de su mujer. La mayoría de las tías que tienen romances clandestinos nunca piensan en compartir tal secreto con su marido ni esperar a que él reaccione con tranquilidad. Proceden a llevar una vida doble con cuidado, cautela y astucia, como es el caso de la tía Mariana, que vivía en miedo y culpabilidad. O el ejemplo de Catalina de *Arráncame la vida*, cuyo amante ha sido asesinado por su marido.

Al mismo tiempo, se nota otra subversión de roles en estas historias. Las mujeres tienen confianza en su capacidad de mantener el amor plural, pero los hombres involucrados apenas pueden enfrentarse con tal idea de amor tan liberal. La tía Magdalena insiste que ama tanto a su marido como a su amante, con la misma intensidad. Pero para este último eso parece una locura, lo cual hace que rompa el romance con la tía. Dado que el amor plural, en general, ha sido una prerrogativa masculina, como es el caso de Don Juan, en que siempre es el hombre –sea el marido o el amante– quien confía en su capacidad de repartir su amor, esperando que su mujer entendiera que su infidelidad no disminuye su amor por ella (Niebylski, 1997: 34). No obstante, en la historia de la tía Magdalena, es la mujer la que declara el derecho al amor plural. No es sorprendente la reacción del amante, que muestra la incapacidad de algunos hombres de comprender los comportamientos de las mujeres que trascienden los límites establecidos, sin mencionar que estas mujeres, al tener un romance con ellos, ya han salido obviamente de su rol esperado.

De todas maneras, a través de construir estas dos figuras subversivas de la tía Magdalena y su marido en una relación matrimonial (o tres, si calculan al amante, que también juega un rol subversivo), Mastretta muestra con claridad su intento de desafiar

el valor tradicional y lograr la igualdad entre géneros, mientras sus protagonistas en la desequilibrante relación convencional logran una autoafirmación y persiguen sus deseos auténticos (aunque a veces prohibidos). Además, igual que lo propuesto en los últimos apartados, los papeles poco convencionales tal como el marido de Magdalena constituyen otra propuesta para los posibles lectores masculinos, que lean y encuentren en ellos otros modelos y otras formas de actuar.

9.4.5 El estilo humorístico y el final feliz como respuesta

Igual que las dos novelas analizadas arriba, en *Mujeres de ojos grandes* también se usan las voces femeninas con el fin de manifestar y protestar contra el sistema social patriarcal establecido. Este libro se propone «salvar del olvido a mujeres que con menos ruido y a veces más éxito, empezaron el litigio que ahora tanto nos enorgullecemos nosotras» (Pfeiffer, 1992: 121), por lo que construyen unos modelos típicos, es decir, un grupo de mujeres que encarnó un tipo de sabiduría femenina. Para realizarlo, se utiliza la estrategia del humor y la ironía.

Sin duda, en la historia de la tía Magdalena la reacción del marido, que conduce a un final feliz, tiene cierto efecto cómico. De acuerdo con lo que supone Niebylski (1997: 35): «The humor provoked by such a surprising –and surprisingly unorthodox– reaction does nothing to obscure our knowledge that, had the story been told in a serious (not to mention tragic) tone, the ending would certainly have been much darker». Si el marido no pudiera aceptar el hecho de que su mujer era infiel ni comprender su filosofía de amor, tal vez la tía terminaría siendo abandonada por ambos hombres; u obtendría un resultado peor y más extremo, igual que el romance entre Catalina Guzmán y Carlos Vives que termina con la muerte de uno de ellos.

De hecho, el uso del humor es una estrategia frecuentemente utilizada en la narrativa, sobre todo en los textos contemporáneos. Mastretta también emplea mucho las técnicas cómicas en su narrativa. Según la autora, para contar las historias en torno al poder, la corrupción, el autoritarismo, la sumisión y muchas otras temáticas socio-políticas, el uso de la ironía y el humor sirve como una estrategia narrativa eficiente y útil con la que la narración puede ser más tolerable y a veces más agradable, así que los temas serios y pesados pueden ser más aceptables para el público (Hölz, 1997: 117). Eso se encuentra de vez en cuando en *Arráncame la vida* y *Mal de amores*. En cuanto

a *Mujeres de ojos grandes*, a lo largo del libro se nota muy a menudo un tono humorístico, sea cuando la tía Clemencia amenaza con cobrar a su amante por insultarla, o cuando el marido de la tía Magdalena enfurece por el hombre que llama a su mujer loca y la abandona.

Por otro lado, como se observa en los análisis anteriores, en muchas historias, lo que hacen las protagonistas es bastante desaforado, pero muchas terminan con un final feliz (es cierto que no todos los cuentos terminan con felicidad, pero la tragedia no se debe al hecho de que rompen las reglas). El efecto humorístico y los finales felices en realidad contrastan con las reglas y tabúes convencionales. Las tías “desaforadas” desafían y transgreden los límites convencionales, sobrepasando los sentimientos de culpabilidad y arrepentimiento. Pero sus comportamientos, que evidentemente parecen peligrosos y reprobables según los criterios sociales y morales, no son tratados como trágicos sino como cómicos. El narrador (o, mejor dicho, la autora) no justifica ni condena estos actos, tampoco intenta moralizar sobre ellos. En palabras sencillas, el final feliz implica el hecho de que las tías rompen las reglas, pero no son castigadas. En este sentido, el estilo cómico se puede considerar como una estrategia eficiente de responder y protestar contra las normas y valores tradicionales.

Acerca de eso, la escritora Rosario Castellanos en *Mujer que sabe latín* (2003) propuso emprender una campaña en que las mujeres pudieran exponer y ridiculizar las expectativas absurdas de los órdenes patriarcales que las oprimen, utilizando el humor y la ironía como la estrategia para la crítica y la liberación. La investigadora Eileen Gillooly (1991: 481), por su parte, supone que el humor en la narrativa femenina es «unauthorized discourse: not a necessary antithetical principle enforcing the law by negation, but in fact outside the law and therefore dangerously subversive of its hegemony». Mientras el crítico Peter Michelson (1993: 188) señala que el acercamiento al sexo y la pornografía desde la perspectiva femenina con un estilo cómico es en parte una respuesta a la necesidad cultural de divertirse un poco con el sexo y aliviar la opresión que ejercen las preocupaciones sobre el género. Y obviamente, la narrativa de Mastretta logra cumplir tal tarea y la realiza de manera eficaz. Gracias a tal estrategia, la autora consigue desmitificar el poder de los tabúes sin dramatizar las situaciones y evita que las transgresiones de sus protagonistas apasionadas se convirtieran en tragedia. Al mismo tiempo que logra un efecto cómico y paródico, resalta los estereotipos que sus personajes van a disolver o ridiculizar y a la vez hace que el lector cuestione el valor convencional que les asigna a las mujeres.

Cabe destacar aquí que el llamado final feliz está basado en los sentimientos de las protagonistas. No tiene el mismo significado que en los cuentos de romance que terminan con el casamiento feliz de la heroína con su príncipe azul, –al contrario del caso de la tía Clemencia que rechazó por dos veces consecutivas la petición de matrimonio de su amante–; o la vuelta al matrimonio después de acabar con los asuntos románticos, –al contrario del caso de la tía Mariana que se perdona a sí misma por ser infiel–. Clemencia, aún más, consigue cobrar al amante al ser insultada por este. El hecho de que las historias de estas tías no siguen los valores generalmente adoptados por los romances tradicionales quiebra las expectativas de una resolución romántica convencional, y, en consecuencia, se convierte en una demostración del poder sexual femenino de obtener el destino en sus propios términos.

Aunque en la narración no se encuentran juicios sobre los comportamientos de las tías que parecen desaforados moralmente, el final de cada historia más o menos muestra con claridad la postura de la autora. Igual que muchas otras escritoras latinoamericanas de la época que se encaminan a defender a las voces femeninas por su condición de tal y por su ausencia en el campo literario, Mastretta utiliza las figuras de unas mujeres progresistas y poco convencionales para comunicar con el público y dejar que el mundo conozca las aspiraciones de las silenciadas, tomando el comportamiento contradictorio de sus personajes como un mecanismo de supervivencia y una postura defensiva.

Combinando con las discusiones sobre la liberación sexual y los movimientos feministas en la segunda mitad del siglo XX que continúan hasta hoy, se puede encontrar que muchas cosas que los activistas luchan por conseguir en realidad han sido experimentadas y probadas por las mujeres de ojos grandes. Estas protagonistas anacrónicas muestran unas actitudes desafiantes y audaces que también se encuentran en las mujeres contemporáneas. Tienen deseos y sueños; se atreven a actuar y luchar por ello. Son misteriosas y, al mismo tiempo, puras, que conocen y aprecian el verdadero encanto de la vida. El deseo de libertad en su naturaleza hace que no actúen obedientemente ni sean limitadas por las normas y restricciones de la sociedad convencional. Sus ideologías y comportamientos también son significativos para la sociedad moderna. Mastretta intenta desafiar a las mujeres de hoy a adoptar las posturas atrevidas y valientes de sus protagonistas, ya que, si las tías consiguieron eso en el pasado, también las mujeres de hoy lo podrían realizar en el presente (Ferman, 1993; Carrera, 1998).

Tal como lo señalado en las partes anteriores, las obras de Mastretta van dirigidas no solo a un receptor femenino sino también a un lector cómplice. Se destaca mucho el triunfo del conocimiento personal, que la libertad personal sobrepasa al amor (Roffé, 1999: 83), así como la lucha por la igualdad y contra los opresivos roles de género. Las mujeres del pasado, ansiosas por tener la libertad y el valor de su propio cuerpo y vida, han hecho grandes esfuerzos para abrir los ojos y lo han logrado implacablemente. A través de estas historias de las tías, –de las abuelas, las madres, las primas y las hermanas–, la autora describe el despertar de la autoconciencia femenina, explorando la esencia de la vida en unas experiencias personales, lo cual también sirve para que el lector del presente pueda pensar y reflexionar.

9.5 La escritura como diálogo: Mastretta y sus textos intertextuales

9.5.1 La continuación de la escritura

En la parte teórica se enfatiza la importancia del diálogo entre distintos individuos. Siendo escritora, Mastretta (1994: 126) también destaca el valor de la comunicación oral: «no hay mejor cura que un rato de conversación». En la entrevista realizada por Reina Roffé (1999: 77), la autora afirma que ella creció en una familia muy apta para conversar, bajo esta circunstancia, aprendió que es importante platicar y que escribir es una forma de conversar. Mientras, en otra ocasión, enfatiza otra vez la importancia de escuchar a sus familiares contando historias, y opina que la escritura consiste en una forma de continuar esta comunicación:

Yo viví en un mundo de grandes contadores [...] Todo el que llegaba, contaba su día con tal naturalidad: «me pasó tal cosa», «me encontré a tal gente» y ella estaba urgida de que uno le contara pero los demás que habían tenido su propia experiencia se quedaban y oían. Yo creo que sí tengo un parentesco con y vengo de un mundo en el que contar historias y regalarlas completas era un mérito. Yo vivo oyendo a los demás. Me gusta mucho oírlos y reproducirlos. Disfruto mucho más conversando que escribiendo. Escribo porque no puedo seguir conversando (Lavery, 2001a: 321-322).

Eso recuerda al lector la historia de la tía Jose Rivadeneira (y de la propia autora, como lo indicado sobre el origen de la obra), que había escuchado historias de sus antepasadas y las reproducía contándoselas a su hija. Con respecto al estilo que

conversa cada uno, la autora indica en un ensayo titulado «Don de lengua» que la lengua, el órgano con que uno habla, muestra la herencia familiar. Cada uno tiene su estilo dialogal individual, por ejemplo, su padre era un gran conversador, mientras su madre era una conversadora agazapada que le tiene miedo a su lengua memoriosa y fatal; su abuelo tenía una lengua exacta y alegre que «recordaba lo necesario cuando era necesario y olvidaba lo desagradable cuando era innecesario»; su tía Alicia podía describir con fervor y precisión con solo una mirada de reojo. Pero, de todos modos, «la lengua conversadora es de contagio y uno siempre anda buscando con quién compartirla» (Mastretta, 1994: 61-62). Para la autora, este tipo de comunicación en la familia contribuye en gran medida a la naturaleza oral y popular de su escritura. Cuando no puede seguir conversando, empieza a escribir. En vez de la lengua, sigue contando cosas a través de las letras. Mientras tanto, como la escritura parece un viaje interno para descubrir las propias fantasías, por un lado, se lleva a cabo un diálogo consigo misma, lo cual se ha mencionado en los análisis de los capítulos anteriores. Por otro lado, la escritura sirve también como medio de comunicarse con sus seres queridos, porque en las historias se encuentran no solo las fantasías sino también los recuerdos privados.

Aquí cabe mencionar el libro *Puerto Libre*, en que Mastretta recopila una serie de ensayos suyos, entre ellos, «Don de lengua» mencionado líneas arriba. El puerto, literalmente dicho, es un punto de conexión donde se reúne y se ampara todo. Y el puerto de la escritora mexicana contiene hitos, ambiciones, absurdos, sueños, y todo tipo de reflexiones sobre la vida. El título es en realidad una metáfora, según lo indicado en el capítulo 6 de este trabajo: «he querido llamar *Puerto libre* a la región impertinente y ávida desde la que escribí los textos que hacen este libro, como un homenaje menor a esas zonas de la euforia y el desafuero que languidecen sin remedio a la orilla del mar» (Mastretta, 1994: 15). Por la misma razón, una de sus varias ediciones –la de la Editorial El País-Aguilar, 1994– se subtitula *Un refugio para el azar y la memoria*. Mastretta recurre a tal metáfora para representar su imaginación y mostrar los lugares que le evocan sus mundos imaginarios, por lo tanto, el primer ensayo de esta colección se titula «Abrir un puerto».

En uno de los ensayos, «Fantasmas en el puerto», la autora menciona que su estudio de escritura –un pequeño cuarto decorado con fotos de familiares, de amigos y de paisajes, y en especial, una foto de su padre abrazándola mientras le muestra el horizonte– es el puerto libre suyo que evoca los recuerdos nostálgicos sobre sus seres

queridos: «Tengo secretos y profecías en este cuarto y a pesar de que le falta horizonte y uno sólo oye el mar de vez en cuando, es un puerto libre» (Mastretta, 1994: 218). En este refugio libre y privado, Mastretta mantiene conversaciones imaginarias con sus amigos y familiares fallecidos, permitiéndole retener recuerdos de ellos, porque, según escribe en «Memoria y acantilado», «uno de los primeros modos de establecer algún tipo de conversación con nuestros muertos es buscarlos en el pasado que no les conocimos. Otro es reandar los caminos que fueron suyos y que no compartimos» (Mastretta, 1994: 233). En este mismo ensayo, que termina este libro, la escritora aprovecha la oportunidad para decir a su padre muchas cosas y sentimientos que no le dijo cuando aún se podía y ahora lamenta no haber dicho. Lo hace de una forma directa, como si estuviera hablando cara a cara:

Papá, no importa que no seas rico.
Papá, ya entendí por qué no eres rico.
Papá, cuéntame de la guerra, y de las otras cosas que te duelen.
Papá, en un tiempo más no tendrás que mantenernos. No cometas la estupidez de morirte, porque el resto será la mejor parte. Será un premio la vida que te falta.
Papá, tú mismo eres un premio, y yo sé de la fortuna que es tenerte (Mastretta, 1994: 232).

En otro artículo, «Personajes», la escritora explora el mecanismo por el cual uno se convierte en un personaje: «¿Solo los inventados y los muertos son personajes inolvidables? Los seres excepcionales que van cruzando nuestra vida se vuelven personajes cuando la muerte los hace inaccesibles. Porque solo son personajes aquellos a quienes deseamos mantener a salvo del olvido» (Mastretta, 1994: 114). Propone que las personas fallecidas siguen viviendo en la mente de los demás –los que no quieren olvidarlas–. Se registran en los recuerdos y a veces en la escritura a través de una imagen mental y emocional. De esta forma, asumen unas características similares a los personajes ficticios. Basada en esta idea, en la narrativa de Mastretta se suele encontrar cierto entrelazamiento de la ficción con la realidad, en que la autora intenta expresar sus emociones hacia sus seres queridos, que siguen viviendo entre las líneas como un personaje creado, como lo que menciona en el último capítulo sobre la figura de Renato Leduc en *Mal de amores*, el poeta y amigo personal de la autora.

En cuanto a su padre, fallecido hace muchos años, es sin duda la figura más importante que no quiere olvidar nunca la escritora. De acuerdo con lo mencionado arriba, en su cuarto de estudio destaca la foto de su padre enseñándole el horizonte. El

horizonte, una imaginería popular que puede evocar la idea del futuro, de las aventuras y de las posibilidades, aparece de vez en cuando en las obras de Mastretta. Se usa a menudo cuando habla de los modelos a seguir, es decir, las personas que la animan o inspiran en su persecución del sueño. La imagen del padre, con el brazo extendido hacia el horizonte, exactamente coincide con el hecho de que era este hombre quien orienta su visión del futuro.

De todas maneras, a través de su creatividad, la escritora logra comunicarse figurativamente con sus seres queridos, y en especial, intenta mantener una conexión con su padre a través de los recuerdos. La gran simpatía y admiración que siente por él se refugia en la escritura. Con respecto a la figura del padre y los personajes ficticios, se va a analizar en el siguiente apartado. Aquí vale la pena mencionar primero la influencia de este hombre en la escritura en el sentido de motivaciones. Por supuesto, eligió ser escritora porque a ella le gusta contar historias, pero también era determinante el hecho de que su padre escribía. Carlos Mastretta era periodista, aunque no ganaba dinero con eso.

Si mi padre no hubiera decidido primero tratar de cambiar el mundo y, después, mantener a una familia como si fuera rica con el sueldo de un empleado medio, entonces hubiera sido escritor. Escribía en los periódicos poblanos sin cobrar un centavo. A mí me gustaba sentarme en el suelo, junto a él, a mirar la rapidez con que sus dedos índices golpeando una vieja Olivetti verde. Escribir para él era un placer, un juego, un modo de perderse inventando parodias y permitiéndose chistes que jamás se le hubieran permitido en una reunión social. A veces escribía cosas destinadas a no publicarse: diarios, recuerdos, elucubraciones. Algunos de esos textos se salvaron del naufragio que pasó por su escritorio tras su muerte. Eso y la Olivetti verde fueron mi herencia. Quizá por eso elegí ser escritora (Pfeiffer, 1992: 115).

Aparte de la herencia material –la máquina de escribir–, el padre dejó a su hija una imagen inolvidable de escribir para divertirse: «Si alguien me pide que evoque una imagen de mi padre contento, es la de él escribiendo» (Roffé, 1999: 77). Le estimuló el interés en la escritura a la joven Ángeles, y décadas más tarde, lo mismo ocurre con la escritora y su hija Catalina, exactamente la niña mencionada en el apartado 9.1.2 sobre el origen de *Mujeres de ojos grandes*. Igual que su madre, Catalina Aguilar Mastretta creció en un ambiente que le dio la idea de que el lenguaje era importante. Se dedicó a las letras bajo la influencia no explícita de los padres novelistas (su padre Héctor Aguilar Camín también es escritor), según afirma la joven en una entrevista (Sáliche, 2017). La niña enferma de aquel entonces se ha convertido en una guionista y directora

de cine, y se lanzó a la literatura en 2016 con la novela *Todos los días son nuestros*. La cadena no se detiene y continuará, igual que las historias de las tías, que motivan a nuevas generaciones de mujeres y niñas de ojos grandes.

9.5.2 Carlos Mastretta y la figura paterna

De acuerdo con lo señalado en los capítulos anteriores, Mastretta tiene buenas relaciones y profundos sentimientos con su padre, lo cual se refleja en su mundo ficticio. Se pueden encontrar ciertas personalidades o cualidades positivas de su propio padre en los personajes de sus novelas (sobre todo los padres de las protagonistas). Como se vio, en *Arráncame la vida* y *Mal de amores*, ambas protagonistas mantienen un fuerte lazo con su padre, quien juega un papel bastante importante y positivo en el crecimiento de la hija. Para Catalina, la figura del padre parece una existencia cómoda y segura donde puede encontrar consuelo, y la pérdida de ese querido hombre produce un enorme hueco en su corazón. Mientras, para Emilia, Diego Sauri, aparte de ser el padre de la familia, también es un profesor y un amigo que guía a la joven en la dirección de la vida, por lo que el vínculo entre ellos parece más íntimo que la relación tradicional de padre e hija.

En *Mujeres de ojos grandes*, debido a que el espacio doméstico ocupa la escena principal en casi todas las historias, es imprescindible mencionar a los miembros familiares alrededor de las protagonistas. En concreto, aparte de los temas amorosos analizados arriba, también hay ocasiones en que se habla de la relación de padre e hija. Cuando la mayoría de los personajes masculinos aparecen como papeles secundarios en sus historias respectivas (además, muestran imágenes poco positivas en la relación con las mujeres), las figuras de varios padres resultan bastante llamativas. A diferencia de los burócratas domésticos o los hombres con roles subversivos analizados en el apartado 9.4.3, la imagen paterna es relativamente positiva, lo cual resulta en una relación armoniosa entre padre e hija. En el libro se pueden encontrar varios ejemplos.

El padre de la tía Leonor era un marido ejemplar que «no había dejado que su mujer pensara ni media hora de vida. Todo hacía por ella menos ir al mercado y cocinar» (Mastretta, 2014: 7). Para Leonor, fue siempre el papá, una presencia confiable. El padre de la tía Fernanda «era un hombre risueño, era el mejor cobijo» (Mastretta, 2014: 36) en quien la tía buscaba consuelo cuando se encontraba en desbarajuste.

El padre de la tía Elena también era el pilar de la familia que tranquiliza a su mujer y a sus hijas frente a situaciones difíciles, tal como «cuando los alzados entraron a la hacienda para tomar posesión de sus planicies y sus aguas, el papá de la tía no opuso resistencia. Entregó la casa, el patio, la capilla y los muebles con la misma gentileza que siempre lo había distinguido de los otros rancheros [...] Luego se llevó a la familia a Teziutlán acomodada en un coche y casi sonriente» (Mastretta, 2014: 13). Era un hombre firme y moderado por lo que incluso el novio de la propia Elena no le creía su aventura junto con su padre en que traían vinos clandestinamente desde su hacienda controlada por los revolucionarios.

Algunas tías heredan el aspecto físico de su madre mientras sus características se parecen más a las del padre, como es el caso de la tía Elvira: «tenía los ojos negros de su mamá y la boca imprudente de su padre [...] El mundo de su padre estaba lleno de proyectos y espejismos y ella era feliz intentando que todos en la familia navegaran por ese mar» (Mastretta, 2014: 152-153).

En suma, casi todas las figuras del padre en este libro son positivas. Son moderados, amables y sobre todo confiables, y tienen buenas influencias en el crecimiento de la hija. Además, no tratan a las hijas con los estereotipos patriarcales sobre la mujer, por ejemplo, no las impiden entrar en el mundo público, o muestran tolerancia ante los amores de la hija. En consecuencia, las relaciones entre padre e hija son bastante íntimas y armoniosas, como opina el padre de la tía Elvira: «Yo soy el único hombre de tu vida que te va a querer sin pedirte algo» mientras su hija le contesta: «Y yo la única mujer que te va a seguir queriendo cuando seas un anciano y te hagas pipí en los pantalones» (Mastretta, 2014: 156). Dicho en general, Mastretta crea en su mundo ficticio un tipo de relación armoniosa entre padre e hija como un homenaje a su querido padre fallecido, lo cual consiste en otro tema llamativo en sus obras narrativas. Igual que la relación entre Catalina y Don Marcos, y la que se da entre Emilia y Diego Sauri, en *Mujeres de ojos grandes* las conexiones de padre-hija también son casi todas positivas, como señalan los ejemplos mencionados arriba.

Los afectos entre padre e hija¹³ son tan intensos que la pérdida del padre les podría afectar profundamente a las protagonistas, como lo que ocurre con la propia

¹³ O sea, el amor familiar, en comparación con el amor entre amantes. De hecho, en este libro se encuentra otro tipo de amor entre padre e hija: la historia de Amanda, que se casó con el mejor amigo de su padre con el fin de acabar con los rumores sobre cuál de los dos hombres es su verdadero padre. Además, surge la duda sobre si los dos hombres solo son amigos o si se enamora uno del otro. Todo eso no se expone en el cuento. Aquí no se va a detallar.

autora. Eso se ve con claridad en la historia de la tía Isabel Cobián. Tuvo tanto miedo de perder a su padre y consideró que la muerte de este era una traición total, que nunca se lo perdonó. «Con el tiempo, supo que la cosa era peor, que esa pena iba a seguirla por la vida con la misma asiduidad con que la seguían sus piernas» (Mastretta, 2014: 43). Perdió la fe en todo poder extraterreno porque cuando su padre se enfermó, la tía se dirigió a Jesucristo y a los santos para rogar por la salud y vida, pero, de todos modos, su papá murió. Desde entonces, en vez de ir a iglesias, se iba al panteón los domingos, y en vez de rezarles a los santos, mantenía largas conversaciones con la foto de su padre. Cuando un día la tía se cayó de un caballo y se encontraba en estado grave, incluso el médico dijo que todo estaba en manos de Dios, su hija le prendió una vela al abuelo y se fue al panteón. Al volver, afirmó que no le iba a pasar nada a su madre porque se lo acababa de asegurar el abuelo. Y al poco rato, la tía Isabel se veía mucho mejor. Se puede decir que, para la protagonista, el padre, aunque la traicionó por morirse, era su verdadera fe, como dijo su hija: «Tienes razón, mamá [...] El abuelito es santo» (Mastretta, 2014: 45).

La historia de la tía Isabel le recuerda al lector la anécdota de la propia autora que se ha mencionado antes. Según escribe en «Memoria y acantilado», ella también “conversa” con la foto de su padre, intentando encontrar en el retrato pequeño los rasgos esenciales que definen a este hombre, así como los vínculos emocionales con sus recuerdos vivos. A través de este tipo de conversación (aunque sin respuesta), minimiza la ausencia causada por la muerte y logra encontrar una «sensación más o menos frecuente de que alguien me observa y casi siempre se hace mi cómplice» (Mastretta, 1994: 236), como si el padre todavía estuviera consolándola, dándole la fuerza y coraje que necesita para enfrentarse a la realidad.

Combinando con los análisis anteriores, es innegable que el padre de Mastretta afecta mucho a su escritura, tanto en la dedicación a esta carrera como en la creación de las figuras imaginarias. De estas descripciones sobre padres confiables se puede observar la sombra del propio padre de la autora, lo cual le recuerda a los momentos felices que pasaban los dos juntos cuando era niña. Del afecto entre padre e hija también se ve su nostalgia por el padre y cómo la muerte de este le afecta profundamente hasta el día de hoy. Se puede decir que Mastretta ha fijado los sentimientos por su padre en las letras, fusionando la imagen de este con sus personajes ficticios. De esta forma, logra mantener un diálogo imaginario e implícito entre los dos, mientras los recuerdos

sobre este hombre querido ocupan y siguen ocupando un sitio significativo en su escritura.

9.5.3 Las tías en *Puerto Libre*

De los análisis anteriores se sabe que la autora mantiene un diálogo implícito con su padre fallecido a través de los personajes paternos. Mientras tanto, el hecho de que los contenidos de distintos textos coinciden con experiencias de la propia autora (por ejemplo, la historia de la tía Isabel), en buena medida establece otro tipo de comunicación, es decir, un diálogo de la autora consigo misma¹⁴.

La autora admite que en su narrativa «hay historias de todo tipo: unas que inventé, otras que alguien me contó y otras que me pasaron. A veces se mezclan las tres cosas en un solo cuento; yo creo que me pasa mucho eso» (Márquez, 2007). Combinando con lo mencionado arriba, en el proceso de la creación literaria, aparte del diálogo que se lleva a cabo entre la autora y los demás que le cuentan y pasan las historias, existe un diálogo consigo misma. En otras palabras, la escritura se puede entender como un intercambio entre el escritor como autor y él mismo como lector. El autor podría tener diferentes sensaciones y comprensiones cuando se sale del papel creador y entra como receptor del mismo texto (o sigue siendo el creador, pero en un momento más tarde). Eso ocurre con *Mal de amores*. En la entrevista con Jane Lavery, Mastretta confiesa que, si escribiera una secuela de la novela, la figura de Emilia hubiera sido más promiscua y liberal:

Si yo contara la vida de Emilia Sauri después de casada, a lo mejor hubiera sido incluso más promiscua. A lo mejor hubiera tenido más amores que Zavalza y Daniel Cuenca. Es probable que yo me deba esa historia porque se nos hacen tan normales que los hombres se enamoren muchas veces y de muchas mujeres y se nos hace tan anormales las mujeres que hacen eso pero a las mismas mujeres y ya no se diga a los hombres (Lavery, 2001a: 338).

Dejando al lado la secuela, que no destaca en la escritura de Mastretta, lo que llama más la atención es la mención de determinados personajes o anécdotas —en

¹⁴ En los capítulos anteriores se ha discutido sobre el diálogo del autor consigo mismo en el proceso de la creación literaria. Aquí se va a desarrollar desde las relaciones entre textos, en concreto, los vínculos en su narrativa con sus ensayos y memorias, para corresponder a las teorías sobre la intertextualidad.

especial, los creados— en sus otros textos. Es decir, en las distintas obras de la autora se pueden encontrar muy a menudo unas vinculaciones entre sí, por ejemplo, la figura de Emilia Sauri también aparece en sus ensayos posteriores. Eso en realidad implica la teoría sobre la intertextualidad y el diálogo entre textos.

De acuerdo con lo explicado en la parte teórica, la intertextualidad establece una relación entre distintos textos de manera implícita o explícita. En un sentido amplio, en cualquier texto se pueden encontrar las huellas de otros textos, con varias formas de identificación. Es un modo en que los textos influyen unos en otros, cuyo valor se concentra en la heterogeneidad y el diálogo entre textos. Cuando parte del texto original entra en el texto actual, se genera cierto significado nuevo, que corresponde o contrasta con el original, así que forma una relación dialógica entre ambos textos. Existen múltiples tipos de clasificación sobre este concepto según distintos criterios, como por ejemplo el de Lucien Dallenbach (1976), que establece tres tipos: la general (la intertextualidad entre distintos autores o de la cultura); la *restreinte* (entre distintos textos de un mismo autor) y la *autarcique* (dentro de un mismo texto).

La referencia a personas y lugares reales en las novelas ficticias se pueden entender como un tipo de la intertextualidad general, como ocurre con *Arráncame la vida* analizado en el capítulo 7 (el hecho de que el título de la novela viene de un bolero también pertenece a este tipo de intertextualidad). Mientras en *El viento de las horas* (2016), otra colección de ensayos de la escritora, se menciona la piedra de Emilia y Daniel. Sin duda es el tipo *restreinte*. El artículo («Piedras en la memoria») se escribe posteriormente a la historia de *Mal de amores*. No es una secuela de la novela sino un complemento de las sensaciones que experimenta la autora en distintas etapas, es decir, un intercambio entre la escritora como autora y ella como lectora.

Lo mismo ocurre con las tías. En *Puerto libre* se encuentra un artículo «Máximas y decires de algunas mujeres con los ojos grandes». Este título recuerda al lector enseguida el libro *Mujeres de ojos grandes*. Contiene veintinueve monólogos cortos, cuyos hablantes son las tías. Algunos nombres suenan muy familiares: la tía Leonor, la tía Magdalena, la tía Mariana, entre otros, cuyas historias se han analizado en los apartados anteriores. También aparecen nuevas tías: la tía Elisa, la tía Sara, la tía Liliana y otras mujeres cuyos nombres entran en la vista del lector por primera vez. Hablan del amor y el matrimonio, del cuerpo y la mente, de la vida y todo tipo de sensaciones: la tía Clemencia dice que «Todo amor es eterno mientras dura»; «El amor para toda la vida se inventó cuando el promedio de vida era treinta años. Ahora que es

de setenta, ¿qué se hace con los otros cuarenta?» se pregunta la tía Isabel; la tía Verónica dice que «La costumbre es la enemiga de la inteligencia» mientras su hermana añade «Y la inteligencia es enemiga de todo lo demás» (Mastretta, 1994: 126-127).

No hay evidencia de que estas tías sean exactamente las que protagonizan *Mujeres de ojos grandes*. Pero, de todos modos, son mujeres de “ojos grandes”, cuyas peculiaridades y sabidurías se ven con claridad en estas máximas cortas. En otras palabras, Mastretta sigue usando la metáfora de ojos grandes para describir a las mujeres que comparten las mismas peculiaridades con las protagonistas del libro anterior, que tienen una visión amplia y progresista y logran cumplir sus ricos ideales, sueños y deseos.

De hecho, en la entrevista con Roffé, la escritora afirma que algunas de las tías en sus obras son reales, cuatro o cinco de ellas, y también ella misma: «Así que empecé a contarle historias de mis verdaderas tías. Hay, en el libro, dos mujeres que se quieren mucho y una de ellas se muere de cáncer, éstas son como mi mamá y mi tía; hay otra que cultiva violetas. Sí, por supuesto que tienen que ver con las mujeres de mis sueños» (Roffé, 1999: 85). Bajo esta premisa, Julián Bravo Vega analiza en su estudio un marco donde algunas de las tías emergen:

aparecen nuevas tías, como la tía Nena, en realidad Elena Ramos Sauri, tía de su madre, que presenta similitudes palpables con la tía Elena Ramos de *Mujeres*, e incluso con la Emilia Sauri de *Mal de amores*; la tía Verónica, que recuerda a su homónima de *Mujeres*; Teresa Priesca, personaje real, cuya muerte de cáncer encuentra paralelismos con la tía Marcela de *Mujeres*; la anécdota sobre la loca del manicomio de Puebla, que recoge su hermana Verónica, se traslada a la tía Carmen de *Mujeres*; “el guiso feminista” guarda relación con la perenne inutilidad doméstica de los hombres que alumbran a las páginas de *Mujeres*; la mujer que litiga con los muertos se asocia a la tía Rebeca Paz y Puente, la tía Angelina a la tía Isabel Cobián, de *Mujeres*, y así sucesivamente fluyen los personajes de una a otra obra (Bravo Vega, 1999: 31-32).

De todas maneras, las tías que aparecen en *Puerto libre* muestran tanto la intertextualidad general como la *restreinte*. En palabras resumidas, la referencia a personas y lugares reales en las novelas, la mención de determinados personajes creados y sus anécdotas en los demás textos llevan a cabo una serie de relaciones intertextuales. Sean las piedras de Emilia o las tías en *Puerto libre*, todo eso vincula los textos de Mastretta entre sí. No es simplemente una cita del fragmento o una repetición del nombre, sino una innovación, que trasciende el significado original. En el diálogo con el texto anterior, el nuevo texto adquiere un nuevo sentido.

9.5.4 *Ninguna eternidad como la mía, otra de las mujeres de ojos grandes*

Si se hace un recorrido por las cinco obras narrativas de Ángeles Mastretta, se puede encontrar que excepto la primera que cuenta la historia a través de un narrador protagonista en primera persona, todas las demás se narran en tercera persona. En los capítulos anteriores se han analizado las diferencias entre distintas personas y sus respectivas características desde el punto de vista narratológico. También hay que tomar en cuenta la consideración de la propia autora sobre en qué persona se narra la historia. Con respecto a eso, Mastretta señala que la primera persona asume la forma de una autobiografía, lo cual resulta una manera más directa de transmitir lo que quiere contar, sin embargo, después de escribir la historia de *Arráncame la vida*, no podía mantener y repetir la misma forma, por lo que comenzó las narraciones en tercera persona:

Había comenzado a escribirla en tercera persona, con una voz mucho más omnipotente que la de Catalina. Pero cuando me di cuenta de que había muchas cosas que yo no sabía y que no las iba a saber nunca, empecé a probar la primera persona, y di con Catalina, y Catalina, la protagonista, se volvió la voz que narra esa historia. Yo tuve un problema grande cuando la terminé, porque si yo soy una escritora, pero en mi primera novela había entregado una voz narrativa que no era yo, sino el personaje, ¿ahora yo quién era? ¿Ahora cómo escribo? Tuve la buena fortuna de darme cuenta de que una novela en primera persona con el tono de *Arráncame...* ya no podía hacerla. Entonces, escribí los cuentos de *Mujeres de ojos grandes* [...] (Roffé, 1999: 82).

De hecho, esta segunda obra puede considerarse como un inicio del modo de escritura propio de Mastretta de relatar las historias de “ellas” en tercera persona, ya que en sus obras posteriores se adopta la misma forma y estructura narrativa y se recupera el espíritu de las tías con ojos grandes. En concreto, las historias se desdobl原因 en torno a cierto grupo de personajes de determinado contexto histórico, en su mayoría, mujeres mexicanas de clase media¹⁵ que vivían en la época revolucionaria y posrevolucionaria. Se observan en estas mujeres que crecieron bajo tal circunstancia convencional unas personalidades progresistas y subversivas que se contrastan con las cualidades tradicionales que la sociedad les impone. Sin duda, eso se debe a los ojos grandes que extienden su visión por el mundo exterior.

¹⁵ Aparentemente, debido a tal estado de clase, las protagonistas tienen el acceso a nuevos pensamientos y conocimientos con que despiertan su conciencia de la emancipación, lo cual hace que se distingan con las mujeres de las clases bajas que apenas tienen la posibilidad de cambiar su destino. El hecho de que Mastretta no habla mucho sobre las mujeres más marginadas constituye uno de los defectos de su narrativa, pero al mismo tiempo evita convertir su escritura en algo feminista radical.

En *Mal de amores*, Emilia Sauri y la tía Milagros son sin duda dos mujeres de ojos grandes que saben lo que quieren, tienen su carrera propia, toman la iniciativa en la relación amorosa, y luchan por cumplir sus deseos. En su última obra narrativa (o, mejor dicho, otra recopilación de cuentos cortos), aparte de su modo narrativo de múltiples narradores (como se ha mencionado en el apartado 9.1.2), existe también un punto clave que recupera el espíritu de los ojos grandes. Aunque se titula *Maridos* y relata las historias de amor y desamor de parejas, el foco gira en torno a los personajes femeninos, porque la palabra “marido”, según lo define la Real Academia Española, se refiere a un hombre casado, con respecto a su mujer. Es decir, los hombres de estas historias no son individuos independientes, sino conceptos correlativos que aparecen con la identidad de “el marido de determinada mujer”. Los protagonistas auténticos son las esposas, aunque esta vez el marco no se limita a las mujeres poblanas y a la época posrevolucionaria. Atrapadas por el matrimonio, la pasión o el amor, ellas desarrollan unas actitudes y opiniones sorprendentes sobre las relaciones con su pareja, amantes u hombres en general.

Por lo tanto, se puede decir que las protagonistas en estas obras posteriores también son unas tías con ojos grandes. En especial, destaca Isabel Arango, la protagonista de *Ninguna eternidad como la mía*, libro publicado en 1999. La historia, que tuvo lugar en la segunda década del siglo XX, habla de la vida de Isabel, una joven que nace en un puerto en el Atlántico en una familia con padres de origen asturiano. A los diecisiete años emigra sola a la Ciudad de México para seguir una carrera en la danza. Igual que los libros anteriores, trata del tema del amor y la liberación femenina mientras Isabel constituye otra figura llena de pasión –por el amor y por la danza– que busca la autenticidad de la vida. Está libre de las restricciones tanto sexuales como sociales. En palabras sencillas, es otra de las mujeres de ojos grandes.

Este relato suele recordar al lector *Mal de amores*, publicado solo unos años antes. En efecto, los dos comparten múltiples similitudes, sobre todo en las configuraciones de los personajes. Las protagonistas en cada obra son jóvenes crecidas en una circunstancia liberal y no tan convencional, con padres ilustrados y tolerantes. Ambas ignoran las restricciones tradicionales y salen de sus casas solas antes de casarse: Emilia viaja al extranjero sin compañía para estudiar medicina, mientras Isabel se traslada sola a la Ciudad de México para estudiar danza. Los hombres (Daniel Cuenca y Javier Corzas) de los que se enamoran no pueden comprometerse completamente con ellas, tampoco mostrar apoyo en su vida profesional: Daniel se resiente por la devoción

de Emilia por su carrera en medicina, mientras Javier se siente amenazado por la dedicación de Isabel a la danza e intenta convencerla con su dinero de abandonar la carrera de baile y vivir con él. La propia autora también se dio cuenta de que el carácter y la vida de Isabel parecían en gran medida a los de Emilia, por lo que en la entrevista con Roffé, Mastretta afirmó que «esta historia está completamente perfumada con personajes de mi novela anterior, se parecen mucho, por eso este cuento no lo convertí en una novela. Hay que dejar pasar el tiempo para crear algo nuevo, sin parentescos» (Roffé, 1999: 88-90).

En realidad, distinta de la historia de Emilia, esta narración en tercera persona se dedica principalmente a unos momentos cruciales de Isabel cuando experimenta determinados sucesos que cambian su vida. Por lo tanto, parece más similar a los cuentos en *Mujeres de ojos grandes*, con una trama lineal de una protagonista que transgrede las convenciones sociales. O en las palabras de Mastretta, «El análisis de ese libro lo puedes hacer como un cuento más de *Mujeres de ojos grandes*. Es como una cosa más larga de *Mujeres de ojos grandes*. También el aroma y los sonidos de ese texto están emparentados con *Mal de amores*» (Lavery, 2001a: 338). Isabel Arango, sin duda, es otra mujer de ojos grandes, que se esfuerza para perseguir su sueño y una carrera propia, que se enamora como cualquier otra mujer libre pero no se deja atrapar por el amor ni por el hombre y que tiene un final abierto con muchas posibilidades. Sin mencionar el hecho de que ella vive en la misma época que las tías.

A lo largo del libro, se pueden encontrar muchos elementos que corresponden con *Mujeres de ojos grandes* (desde luego, con otras obras de la autora también debido a las relaciones intertextuales de su escritura). Un aspecto que se hace eco de la trama lineal se encuentra en el ensalmo de la protagonista. Igual que las conjuraciones de felicidad que Milagros hizo para celebrar el nacimiento de Emilia en *Mal de amores*, el ensalmo de Isabel también es una tradición oral que se transmite entre los miembros femeninos de la familia. Las mujeres lo recitan antes de usar la mecedora, y esta, en realidad, tiene un significado especial porque se usa para evocar recuerdos. La bisabuela de Isabel legó su mecedora a la madre de la protagonista junto con el ensalmo escrito, y esta le prometió que se lo enseñaría a sus hijas. Y en efecto se lo enseñó, aunque no traía la mecedora cuando emigró a México. La protagonista, por su parte, luego compró su propia mecedora y continuó esta tradición familiar de recitar el largo ensalmo antes de usar la silla. El ensalmo, de hecho, muestra un vínculo entre las mujeres de diferentes generaciones al recordar y transmitir las historias y memorias. En este sentido, coincide

con la tradición familiar de la tía Jose Rivadeneira que transmite oralmente las historias de sus antecesoras familiares para recuperar el espíritu y esfuerzo anónimo de estas mujeres fuertes.

Otro aspecto similar es el final abierto. Igual que las historias de las tías, este libro tampoco transcurre por toda la vida de la protagonista. Termina cuando Javier se marchó mientras Isabel, todavía en sus veintes, continúa su carrera en el ballet, dejando un futuro con muchas posibilidades. Por una parte, tal final muestra el intento de Mastretta de romper con los desenlaces convencionales de una historia sobre amor y desamor, como lo supone Lavery (2001b: 181). Por otra parte, igual que ocurre con Catalina y Emilia, el final abierto deja al lector suficiente espacio para imaginar la posible decisión de la protagonista.

En cuanto a las temáticas, se pueden encontrar numerosas correspondencias intertextuales en las narraciones de Mastretta. La amistad entre mujeres y hombres, por ejemplo, se discute tanto en *Mujeres de ojos grandes* como en *Ninguna eternidad como la mía*. En el cuento de la tía Cristina Martínez, el que llama la atención no es su marido, el misterioso señor Arqueros que nunca apareció en persona, sino su amigo Emilio Suárez quien se encargó de todos los asuntos en nombre del señor Arqueros, incluso la petición de matrimonio a la tía. El final de la historia parece un poco paradójico. Se argumenta que la amistad entre hombres y mujeres es un bien imperdonable, mientras revela el hecho de que la tía y Emilio fueron amigos hasta el último de sus días. Eso revela la postura de la propia autora y se puede encontrar una posible explicación en *Puerto libre*: «es difícil la amistad entre hombres y mujeres, casi siempre se interponen las ganas de besarse o la certidumbre de que será imposible decirlo todo antes de que el otro levante los hombros y empiece a hablar de la situación política» (Mastretta, 1994: 219). Mientras en el otro libro, Isabel también mantiene buena amistad con un amigo varón, Pablito, un bailarín homosexual con quien comparte y discute las preocupaciones sobre el amor. Esta vez no resulta tan difícil mantener una amistad; tal vez se debería a que los dos tienen mucho en común por lo que son capaces de llevarse bien mientras la orientación sexual consolida la estabilidad de esta relación.

Además, el hecho de que Isabel llora mucho sobre el fin del amor pone énfasis otra vez en el uso del llanto como una experiencia depurativa. Es otra temática que Mastretta repite mucho en su escritura. En *Puerto libre*, se examina con detalle el significado del llanto en términos de expresar sentimientos en «Don de lágrimas». Según la autora, uno no debe reprimir sus emociones cuando hace falta librarlas, y llorar

es una buena manera de hacerlo: «When I was young, especially when my father died, everybody said that it was laudable not to cry. I didn't want to behave myself and gracefully receive visitors when my father died. I wanted to howl, and everybody would have thought I was crazy. The people who repress their emotions are the ones who are crazy, not I» (García, 1994: 83). Por lo tanto, en su escritura se puede encontrar que los protagonistas, sobre todo los femeninos, suelen usar tal concepto para expresar sus emociones. En *Arráncame la vida*, Catalina lloraba mucho cuando murió su padre, incluso más tarde cuando escuchó la música que le recuerda a su padre, lloraba otra vez (como lo analizado en el capítulo 7). Isabel, a su vez, parece más similar a las tías, –por ejemplo, la tía Fernanda y la tía Magdalena–, que lloran constantemente por el fin del amor, librando sus emociones sin tomar en cuenta las opiniones de los demás.

Desde luego, existen muchos otros elementos que se corresponden en el relato de Isabel y las historias de las tías, por ejemplo, los significados simbólicos de los volcanes y de los toros, que evocan al lector reflexiones sobre la identidad mexicana, entre otros. En suma, sea el contenido principal, –el argumento y las características de las protagonistas–, o la estructura, –el modo narrativo y la longitud de las historias¹⁶–, *Ninguna eternidad como la mía*, en efecto, puede considerarse como un cuento más de *Mujeres de ojos grandes*. Isabel Arango es una de las tías de ojos grandes, de las muchas antepasadas cuyas historias se transmiten de generación a generación.

En otras palabras, se puede decir que *Mujeres de ojos grandes*, siendo la segunda obra narrativa de Mastretta, inicia su modo de narrar en tercera persona las historias de todo tipo de mujeres, mientras en sus obras posteriores continúa tal espíritu y presenta las historias de otras “tías” más, todas las cuales son mujeres de ojos grandes.

¹⁶ El relato de Isabel es relativamente más largo que los cuentos de las tías, pero en comparación con las dos novelas, resulta mucho más corto. Por lo que aquí dice que la longitud de estas historias parece similar.

Conclusiones: los diálogos y sus manifestaciones a través de las voces

En comparación con algunas de sus compañeras escritoras mexicanas, –Elena Garro, Rosario Castellanos y Elena Poniatowska, entre otras–, Ángeles Mastretta ha recibido relativamente menos atención en el ámbito de la crítica literaria. Pero eso no encubre el hecho de que su escritura comparte muchos de los valores artísticos, estilísticos e ideológicos de aquellas escritoras. El éxito comercial y la buena recepción por parte del público de sus obras ilustran en buena medida sus aspectos valiosos. Con un estilo relajado y un lenguaje cotidiano, Mastretta nos presenta una galería de mujeres fuertes y peculiares cuyos anhelos de libertad tanto en la esfera pública (en la política y las actividades sociales) como en la privada (en la profesión y las relaciones amorosas y familiares) reflejan los cambios sociales en el México moderno.

Como hemos visto en los análisis concretos de los últimos capítulos, las historias de aquellas mujeres parecen similares, pero son contadas en distintas formas. Eso puede considerarse como una característica peculiar de su escritura, pero también consiste en uno de los defectos de su narrativa. Por ejemplo, de acuerdo con lo señalado en el capítulo nueve, *Mujeres de ojos grandes* se puede considerar como un inicio del modo de escritura propio de Mastretta de relatar las historias de mujeres peculiares en tercera persona, y luego en las obras posteriores continúa tal espíritu y presenta las historias de otras mujeres de “ojos grandes”. Pensando desde otro punto de vista, sin embargo, también se puede decir que las obras posteriores se encuadran en un estilo fijo con argumentos sencillos y carentes de nuevas ideas. Además, aunque en las historias Mastretta pone mucho énfasis en la liberación de las mujeres y destaca sus luchas por cumplir los deseos, sus personajes femeninos solo representan a ciertos grupos, en concreto, las mujeres de la clase media acomodada. No habla mucho sobre las mujeres de las clases bajas y obreras, que son más marginadas y oprimidas. Pero, de todos modos, a través de las historias aquellas mujeres, la autora explora la esencia de la vida, expone sus consideraciones sobre los problemas sociales, presenta el despertar de la autoconciencia femenina, y construye unos modelos para que el lector del presente pueda pensar y reflexionar.

Ahora bien, volviendo al tema central de esta investigación, después de un recorrido analítico por las tres obras elegidas de Mastretta basado en las teorías

relevantes, nos encontramos con una variedad de tipo de diálogos, tanto explícitos como implícitos. A modo de conclusión, se pueden resumir unos rasgos y características de las relaciones dialógicas en la narrativa de la autora.

En *Arráncame la vida*, novela narrada a través de un narrador-protagonista en primera persona, hemos analizado primero los diálogos explícitos entre los personajes en los que predomina el estilo directo. En ellos participan todo tipo de personajes, tanto los principales como secundarios, pero sea cual sea el caso, está presente la narradora Catalina en la escena y presencia todo lo sucedido sin necesariamente intervenir con sus palabras, excepto los pocos casos en que los diálogos son parafraseados ante ella por otros. En este nivel, los diálogos sirven como una técnica narrativa, que reproducen las escenas, promueven el desarrollo de la trama y retratan a los personajes. Cabe destacar que algunos diálogos son unilaterales y, en su mayoría, tienen lugar entre dos participantes con posiciones desiguales, es decir, una de las partes da órdenes a la otra, como es el caso entre Andrés y Catalina. Además, los diálogos explícitos también reflejan las vinculaciones entre personajes, tal y como hemos visto en la diferencia de la cantidad de diálogos sucedidos entre Catalina con el padre y con la madre. También hemos indicado dos tipos de diálogos entre la narradora consigo misma: las reflexiones mentales como monólogos interiores; y el diálogo entre “yo” la narradora y “yo” la protagonista dado que hay un desdoblamiento de la voz narrativa debido al tiempo y orden narrativo.

Luego, partiendo de la voz de las mujeres mexicanas privilegiadas presentada a través de la protagonista y la posición de la propia autora, realizamos una exploración de los diálogos entre autor y lector, y ponemos el foco en los posibles lectores cuyas interpretaciones del texto constituyen una respuesta a la autora. Más aún, inspirados por las nociones de la intertextualidad que proponen las ideas del diálogo entre autores y textos, intentamos explorar el posible diálogo intertextual entre esta novela con *La muerte de Artemio Cruz*, de Carlos Fuentes. Los ecos entre estas dos obras de distintas épocas y de distintos autores nos presentan dos versiones paralelas y complementarias de la historia, en que destacan las reflexiones de Mastretta sobre los criterios y valores tradicionales dominados por los hombres.

Siguiendo esta línea de análisis, en la segunda novela, *Mal de amores*, encontramos que los diálogos explícitos son más o menos de los mismos tipos que los de la obra anterior. Los diálogos directos son similares en su mayoría en términos de la composición, en que el cuerpo principal es el verbo declarativo y la cita textual, así

como sus funciones generales que acabamos de mencionar en el último párrafo. La diferencia con la novela anterior es que la protagonista no participa en todos estos diálogos, dado que el narrador tiene una perspectiva externa y omnisciente y es capaz de reproducir diálogos en que la protagonista está completamente ausente y no presencia lo sucedido. Los diálogos indirectos y los monólogos interiores, por el contrario, no son tan fáciles de distinguir, dado que esta novela se narra en tercera persona y el diálogo indirecto es parafraseado en palabras propias del narrador; mientras que en el monólogo del personaje se utiliza la tercera persona y el tiempo pasado, así que forma parte del discurso del narrador. Es decir, se mezcla la voz del personaje con la del narrador, produciendo una hibridación de los dos.

Cabe mencionar que en esta novela destaca una variación del diálogo explícito: el diálogo realizado a través de cartas. Por un lado, es considerado una forma materializada del diálogo oral entre dos partes según varios estudios críticos (por ejemplo, Suárez de la Torre, 1979, 1988). Por el otro, coincide, en cierto sentido, con el diálogo entre autor y lector, si consideramos una obra como una carta larga que escribe el autor a su lector. En cuanto a los diálogos implícitos, encontramos dos diálogos paralelos entre el autor y el lector: uno consiste en el diálogo entre el narrador que observa la vida de la protagonista y su oyente, o sea, el lector; mientras el otro de hecho es un diálogo en que la autora hace un recorrido por la Revolución Mexicana, explicando a su lector los sucesos y cambios históricos de aquella época. De aquí surgen una voz femenina y una voz neutra respectivamente. Por último, también examinamos el diálogo interior de la autora consigo misma, considerando la escritura ficticia como una comunicación con los recuerdos reales.

Mujeres de ojos grandes, por su parte, utiliza con menos frecuencia los diálogos explícitos de estilo directo e indirecto en comparación con las otras dos novelas, aunque logran realizar funciones similares. Mientras tanto, en cada historia que compone esta colección de cuentos también se encuentra cierta diferencia en la frecuencia del uso de diálogos: en unos casos existe una gran cantidad de diálogos y los participantes son diversos, mientras en algunos solo aparece un grupo de diálogo directo y dos participantes (aunque eso además tiene que ver con la longitud de cada historia). En todos estos diálogos solo participan los personajes, sin la presencia física del narrador, dado que este se ubica en la posición de un observador, –no es el protagonista, tampoco tiene el poder omnisciente, como ocurre con las dos novelas anteriores–. Más aún, este libro se caracteriza por sus múltiples niveles narrativos. Por lo que nos encontramos

con diálogos de distintos niveles: el diálogo entre la tía Jose, –la narradora primordial–, y su hija, –la primera oyente–; el que se da entre el segundo narrador y el lector que cuenta la historia de la propia tía Jose; el diálogo entre los predecesores (la madre, las tías o las abuelas, etc.) y la tía Jose, dado que las historias son transmitidas de generación a generación en la familia; y así sucesivamente, el diálogo entre las tías protagonistas y sus generaciones posteriores, donde se genera esta cadena de narradoras.

Luego, partiendo del origen del libro, nos concentramos en el lector de las historias, que se ha trasladado de las amigas de la propia autora a los lectores impredecibles; y, además, asumimos que este libro se dirige a los lectores masculinos también, porque desafía el valor tradicional y expone el desequilibrio entre géneros a través de los roles inversos, tanto de las mujeres como de los hombres. Mastretta, por medio de una voz femenina, un estilo humorístico, así como unos finales felices, logra dar una respuesta a las preocupaciones sobre la liberación sexual, el conocimiento personal y los problemas de la igualdad y los opresivos roles de género. Entretanto, hace que el lector del presente pueda pensar y reflexionar, y de este modo, se lleva a cabo la relación dialógica entre autor y lector.

Por otro lado, como hemos reiterado muchas veces en este trabajo, el modo de *Mujeres de ojos grandes* continúa y su espíritu se recupera en las obras posteriores, de ahí se pueden encontrar muchas correspondencias intertextuales entre distintas obras de la autora. Por lo que en el último apartado del análisis nos enfocamos en los vínculos entre los textos, basándonos principalmente en las teorías de Kristeva sobre la intertextualidad. Examinamos varios elementos intertextuales que constituyen el diálogo entre textos. Además, guiados por las teorías sobre la creación literaria y las críticas psicoanalíticas, exploramos el proceso de la escritura como una forma de diálogo, tanto de la autora consigo misma como con los demás. Estos, sin duda, forman parte de la relación dialógica implícita.

A pesar de que el tema central de esta investigación se enfoca en las relaciones dialógicas, el análisis no se limita a los elementos lingüísticos y semánticos. Las teorías sobre la narrativa y el dialogismo, así como las metodologías de combinar la literatura con los elementos contextuales han ayudado a comprender e interpretar los textos desde un nuevo punto de vista. Con la revisión de los diversos tipos de diálogos en la narrativa de Mastretta, tanto los explícitos como los implícitos, quedan bastante claras las voces escondidas detrás de las letras. Estas voces narrativas, sobre todo las femeninas, representadas por la variedad de figuras de los personajes, implican inevitablemente las

circunstancias socio-culturales, sin mencionar el complejo contexto histórico, social y político de la literatura mexicana en el siglo XX. Teniendo en cuenta los temas frecuentes en la escritura de Mastretta, entre ellos la Revolución Mexicana, la modernidad, el equilibrio y el género, así como otros problemas generales mencionados en este trabajo, comprendemos que escritoras como ella, en efecto, ocupan un sitio imprescindible en la creación literaria mexicana e incluso latinoamericana en las últimas décadas, cuyas palabras han aportado puntos de vista variados y alternativos a las representaciones de las mujeres en la historia, en la cultura y en la sociedad moderna.

Las tres obras analizadas en este trabajo, *Arráncame la vida*, *Mujeres de ojos grandes* y *Mal de amores*, no solo nos presentan una versión opuesta a la historia oficial desde una perspectiva femenina, sino también expresan las preocupaciones sobre la sociedad, la política y el poder en el México revolucionario y posrevolucionario. Al mismo tiempo, exponen un proceso de autodefinición, autodeterminación y autorrealización de los personajes femeninos de todo tipo. A través de estas voces, la autora se dirige a un lector general y da su propia respuesta y consideraciones a los problemas que enfrenta la sociedad, tales como el orden de las cosas, los papeles tradicionales y estereotipados, las normas sociales y familiares establecidos artificialmente bajo cierto contexto, entre otros.

Por ejemplo, como hemos visto en *Mal de amores*, destacan una voz femenina y una neutra. A través de la construcción y presentación de los múltiples papeles de los personajes femeninos, Mastretta logra restaurar las voces de los grupos marginados que han sido ignorados en el pasado y da voz a más mujeres (en comparación con la voz de las mujeres mexicanas privilegiadas en *Arráncame la vida*). Mientras que la voz neutra, que representa al pueblo común y corriente sin enfatizar el género, hace que el lector comprenda y reflexione sobre la historia desde una perspectiva neutral, rompiendo la frontera entre lo masculino y lo femenino.

Desde luego, tenemos claro que las protagonistas de Mastretta en su mayoría pertenecen a clases sociales similares, es decir, la clase media acomodada, que cuentan con un estado económico y social relativamente estable, y que la calidad de vida está garantizada. En muchos casos, no tienen la preocupación de trabajar duro para ganarse la vida, por lo que son capaces (tienen suficiente tiempo y apoyo económico) de perseguir diferentes cosas material y emocionalmente según sus propias perspectivas y necesidades. Eso nos hemos dado cuenta en cada libro, pero las historias acentúan distintos aspectos. No es lo mismo el anhelo de la libertad que persigue Catalina

Guzmán, que se centra en salir del control de su marido, que el de Emilia Sauri, que se refiere a la toma de decisiones desde una cosmovisión más amplia, tanto en elegir la carrera profesional como el amor. De igual forma, tampoco es la misma libertad que siente la tía Clemencia, puesto que esta enfatiza la libertad sexual y el control de su propio cuerpo.

Además, a pesar de los diferentes focos de cada historia, hemos observado una evolución interior de las figuras femeninas: el crecimiento personal de la propia Catalina; el paso gigante de Emilia frente a Catalina, que muestra mayor compromiso con el estado de las mujeres y la causa social; o la evolución entre las mujeres de diferentes generaciones en la familia, como en el caso de la tía Leonor, donde las figuras de la madre y la abuela muestran un proceso de transformación. Además, los roles inversos y la ruptura de los papeles estereotipados (como la figura de la solterona), aparte de traer un efecto cómico, contribuyen a mostrar la transformación del lado pasivo al activo de la representación femenina en la esfera tanto pública como privada.

De todos modos, la variedad de papeles de los personajes femeninos forma distintas voces que suenan y resuenan en los textos. Es innegable que las protagonistas de Mastretta no representan a todas las mujeres mexicanas, pero ellas logran, en buena medida, hablar para cierto grupo de la *Otredad*. Es decir, muchas mujeres de la clase media, aunque tengan menos problemas y preocupaciones en la vida que las mujeres de clases bajas y trabajadoras, también se sitúan en una posición marginada y oprimida en su propia clase e incluso en la familia en una sociedad machista y patriarcal como el México de aquel entonces. Por lo que ellas forman parte de los marginados y silenciados, también tienen la necesidad de expresar su demanda.

Adicionalmente, Mastretta intenta desafiar a las mujeres de hoy con sus protagonistas anacrónicas, quienes muestran unas actitudes desafiantes y audaces que también se encuentran en las mujeres contemporáneas. Propone ideas y posibilidades que son significativas para la sociedad moderna. Su escritura trasciende las letras y textos puros y está conectada con el contexto real. En otras palabras, la literatura conecta la realidad, refleja la realidad y, más aún, reflexiona sobre la realidad. De tal manera, la escritura realiza la función comunicativa, lo cual se corresponde con lo señalado por la crítica feminista Giulia Colaizzi (2007: 59), que la literatura no mimetiza la realidad, sino dialoga con ella.

De allí volvemos a la intertextualidad, otra noción que tiene mucho que ver con el diálogo. Hemos encontrado muchos vínculos y correspondencias en la narrativa de

Mastretta, no solo con el resto de su escritura, sino también con los textos de otros escritores, por ejemplo, el posible diálogo entre *Arráncame la vida* y *La muerte de Artemio Cruz*. También podemos tener en cuenta los vínculos intertextuales de los títulos de sus libros: el modo paralelo de *Arráncame la vida* y el bolero que lleva el mismo nombre; el libro de ensayos *El mundo iluminado* nos recuerda el verso de Sor Juana, que «es el final del Primero Sueño: *el mundo iluminado y yo despierta*» (Mastretta, 1997: 380, cursiva en el original); y el título *La emoción de las cosas* en realidad está extraído del poema de Antonio Machado «Sólo recuerdo la emoción de las cosas». Con estos títulos y los textos debajo de tales nombres, Mastretta logra establecer cierto tipo de comunicación con aquellos autores de generaciones anteriores, cruzando el límite del tiempo y espacio. Sin mencionar los diálogos implícitos de la autora con ella misma, –con sus recuerdos, presentados en forma de la narración o a través de los personajes–, los cuales nos lleva de nuevo al proceso de la escritura.

Además de todo eso, de las entrevistas y los ensayos podemos saber que Mastretta escribe porque le encanta escribir, no solo para ella misma, también para los demás: los amigos y familiares, los lectores y, sobre todo, aquellos que no tienen medios para contar su propia historia. La escritura sirve como una forma útil y eficiente de expresión personal, con las palabras y los textos como instrumentos de comunicación. Con un intenso carnaval, la autora nos presenta sin reserva el mundo de sus protagonistas. El lector, por su parte, al leer las historias de aquellas mujeres peculiares con humor, energía y fuerza, encuentra resonancia y condiciona su experiencia de lectura. Pero un final abierto e incierto (como las historias de Catalina y Emilia) deja muchas posibilidades y suficiente espacio para que el lector imagine y juzgue según su propia comprensión y razonamientos generados en el proceso de la lectura. De esta forma, el lector logra participar en el doble proceso de la escritura y la lectura, en el que se conecta con el autor mediante el texto, de manera directa o implícita. Y de allí se establece el diálogo autor-lector.

Las obras de Mastretta muestran una abundante fuente de historias y experiencias, la cual sirve como el nudo que conecta a lectores de diferentes condiciones, tiempos y culturas. Mientras tanto, como hemos enfatizado mucho en este trabajo, el lector, debido a su propia visión del mundo y suma de conocimientos, podría tener distintas interpretaciones sobre el mismo texto basadas en diferentes perspectivas o referencias. Eso, por un lado, hace que el significado del texto sea más extenso y diverso; y por el otro, puede generar ecos o discrepancias entre cada lector.

Lo mismo ocurre con los críticos e investigadores, que también son lectores primero. Como se ha visto en la parte teórica, el proceso de interpretar y analizar un texto lleva a cabo un diálogo entre el lector (el crítico o el investigador) y el autor. En este sentido, esta investigación misma, que realiza un recorrido por su narrativa partiendo de las relaciones dialógicas, también puede considerarse como un proceso de la lectura de las obras de Mastretta desde otro ángulo con distintos criterios, y, en consecuencia, se establecerá un diálogo con la autora. Más aún, como cada investigador tiene ideas peculiares, existen, sin duda, discrepancias en la forma de pensar. Así que cada estudio también podría llevar a cabo un diálogo con otros, que coinciden en ciertos puntos de vistas, y se desvían en otros. Como es el caso del presente trabajo, en que se podrían encontrar, más o menos, algunas huellas de la interpretación de un texto occidental desde una perspectiva oriental. Debido a las discrepancias en la forma de pensar entre occidente y oriente, tal vez también podrían generar posibles diálogos con otros estudios.

Después de todo eso, para concluir con esta tesis, podemos resumir los siguientes rasgos o características principales de los diálogos y las relaciones dialógicas que contribuyen a la narrativa de Mastretta:

- 1) El uso de los diálogos entre los personajes, sea de estilo directo o indirecto, enriquece el argumento y las figuras, asimismo, promueve el desarrollo de la historia.
- 2) Los diálogos entre el narrador y sus oyentes consisten en una estrategia eficiente de estructurar y organizar la narración.
- 3) A través de los diálogos entre la autora consigo misma, así como los diálogos entre sus propios textos, se exponen los recuerdos y las reflexiones personales. Y de tal manera, se lleva a cabo el proceso de la escritura mientras lo enriquece.
- 4) Lo más destacable es el diálogo entre autor y lector. Por medio de su escritura, Mastretta da voz a las mujeres mexicanas, exponiendo sus opiniones y reflexiones sobre los problemas de la realidad, de la sociedad, del género y de la historia. Al mismo tiempo, hace que sus lectores del presente, sean mujeres u hombres, también puedan pensar y reflexionar, y al final, participar en la literatura.

- 5) La autora también realiza un tipo de comunicación con otros autores, dando sus respuestas o juicios sobre determinado tema o fenómeno social. De igual forma, sus textos se hace eco y dialogan con los textos de otros escritores.
- 6) Por último, pero no menos importante, los diálogos entre los lectores generan ideas nuevas y complementarias, proporcionando nuevos ángulos de comprensión e interpretación. Eso hace que el significado del texto sea más extenso y diverso. De esta manera, podría formular un nuevo método para leer y comprender la narrativa de Mastretta, así como las obras de las demás escritoras latinoamericanas.

Finalmente, queremos aprovechar estas últimas líneas para llamar la atención sobre la presencia de las relaciones dialógicas y las voces en la literatura mexicana escrita por mujeres en el siglo XX (por supuesto, también en la escritura femenina hoy en día), un ámbito de gran riqueza y valor, pero en el que todavía queda mucho por descubrir. Por supuesto, es preciso añadir que son muchos otros los temas que podría haber recorrido este trabajo: el lenguaje utilizado por los personajes en sus discursos, que también representa su estado educativo y social; las representaciones de la modernidad y las manifestaciones de la posmodernidad en los textos, que podrían generar la transformación de las voces; y otros aspectos lingüísticos, estéticos e ideológicos que quedan pendientes para futuras investigaciones. Además, entendemos de la dificultad y el riesgo de tratar un tema tan amplio como es el fenómeno del diálogo y el dialogismo en la literatura. Y somos conscientes de los posibles defectos y carencias que se puedan encontrar en esta investigación debido a las visiones limitadas así como las discrepancias en la forma de pensar de cada uno. El tema sigue abierto a una diversidad de posibilidades y diferentes interpretaciones, por lo tanto, merece la pena una ampliación con más puntos de partida y más obras en el futuro.

Bibliografía

OBRAS DE MASTRETTA

- MASTRETTA, Ángeles (1987), *Arráncame la vida*, Madrid, Alfaguara.
- ——— (1994), *Puerto libre*, Madrid, Aguilar.
- ——— (1996), *Mal de amores*, Madrid, Alfaguara.
- ——— (1999a), *El mundo iluminado*, Madrid, Alfaguara.
- ——— (1999b), *Ninguna eternidad como la mía*, México, D. F., Cal y arena.
- ——— (2004), *El cielo de los leones*, Barcelona, Seix Barral.
- ——— (2007), *Maridos*, Barcelona, Seix Barral.
- ——— (2013), *La emoción de las cosas*, Barcelona, Seix Barral.
- ——— (2014), *Mujeres de ojos grandes*, Barcelona, Booket.
- ——— (2016), *El viento de las horas*, Barcelona, Seix Barral.
- ——— (2019), Blog personal en la revista NEXOS. En línea: <https://delabsurdocotidiano.nexos.com.mx/>. Último acceso 19 de enero, 2019.

BIBLIOGRAFÍA DE REFERENCIA:

- ABDO-FRANCIS, Miguel, y Ramón Vázquez-Ortega (2011), «La cirugía en la Revolución Mexicana», en *Revista Médica del Hospital General de México*, Vol. 74. No. 1, págs. 50-55. En línea: <https://www.elsevier.es/es-revista-revista-medica-del-hospital-general-325-articulo-la-cirurgia-revolucion-mexicana-X018510631102551X>. Último acceso 7 de noviembre, 2019.
- ÁLVAREZ-RUBIO, Pilar (1994), «Una conversación con Isabel Allende», en *Revista Iberoamericana*, No. 168-169, págs. 1064-1071. En línea: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6459/6635>. Último acceso 5 de febrero, 2019.
- ANDERSON, Blanca (1990), *Julio Cortázar: la imposibilidad de narrar*, Madrid, Pliegos.
- APTER-CRAGNOLINO, Aída (1995), «Jugando con el melodrama: género literario y mirada femenina en *Arráncame la vida* de Ángeles Mastretta», en *Confluencia*, 11, No. 1, págs. 126-133.
- ARANGO L., Manuel Antonio (1984), *Tema y estructura en la novela de la Revolución mexicana*, Bogotá, Ediciones Tercer Mundo.

- ARAÚJO, Helena (1983), «Escritoras latinoamericanas: ¿Por fuera del “Boom”?», en *Quimera*, No. 32, págs. 19-25.
- ATZORI, Chiara (2011), «La perspectiva femenina en la obra *Mujeres de ojos grandes*, de Ángeles Mastretta», en *Ogigia: Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, No. 10, págs. 39-45.
- AULLÓN DE HARO, Pedro (coord.) (1984), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor.
- AYUSO DE VICENTE, Victoria, Consuelo García Gallarín, y Sagrario Solano Santos (1997), *Diccionario de términos literarios*, Tres Cantos (Madrid), Akal.
- AZUELA, Mariano (1915), *Los de abajo*, El Paso, Texas, Folletín de El Paso del Norte.
- BAJTÍN, Mijaíl (1986), *Problemas de la poética de Dostoievski*, (trad.) Tatiana Bubnova, 1ª ed. en español, México, Fondo de Cultura Económica.
 ——— (1989), *Teoría y estética de la novela*, (trad.) Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus.
 ——— (1997), *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, (trad.) Tatiana Bubnova, comentario de Iris M. Zavala y Augusto Ponzio, Barcelona, Anthropos.
 ——— (1998), *Estética de la creación verbal*, (trad.) Tatiana Bubnova, México, Siglo XXI Editores.
 ——— (2000), *Yo también soy: fragmentos sobre el otro*, (trad.) Tatiana Bubnova, México, Taurus.
- BAL, Mieke (1987), *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, (trad.) Javier Franco, Madrid, Cátedra.
- BAREI, Silvia N., y Adriana Boria (2006), «Territorios afines: sociocrítica y feminismo», en *Acta poética*, Vol. 27, No. 1, págs. 63-95. En línea: <http://www.scielo.org.mx/pdf/ap/v27n1/v27n1a5.pdf>. Último acceso 20 de abril 2020.
- BARNET, Miguel (1983), «La novela-testimonio: socio-literatura», en M. Barnet, *La fuente viva*, La Habana, Letras Cubanas, págs. 12-42.
- BARRERA, Trinidad (1998), «Tácticas, estrategias y utopías de Ángeles Mastretta», en *Ínsula*, No. 618-619, págs. 33-35.

- BARRY, Peter (2002), *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, 2ª ed., Manchester y New York, Manchester University Press.
- BARTHES, Roland (1974), «Introducción al análisis estructural», en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, (trad.) Beatriz Dorriots, 3ª ed., Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 9-43.
 ——— (1987), *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, 1ª ed., Barcelona, Paidós.
 ——— (2004), *S / Z*, (trad.) Nicolás Rosa, 1ª edición argentina, Buenos Aires, Siglo XXI editores (edición original: 1970, Seuil).
- BARTLETT, Frederic C. (1995), *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press.
- BAUER, Dale M., y Susan Jaret McKinstry (ed.) (1991), *Feminism, Bakhtin, and the dialogic*, Albany, State University of New York Press.
- BAXTER, Leslie A., y Dawn O. Braithwaite, (2008), *Engaging theories in interpersonal communication: Multiple Perspectives*, Thousand Oaks, California, Sage Publications.
- BEER, Gabriella de (1993), «Una entrevista con Ángeles Mastretta: Entre la aventura y el litigio», 1 de abril. En línea: <https://www.nexos.com.mx/?p=6743>. Último acceso 20 de enero, 2019.
 ——— (1994), «Interview with Ángeles Mastretta», en *Latin American Literature and Arts*, 48, págs. 14-17.
- BENVENISTE, Émile (2004), *Problemas de lingüística general*, Tomo II, 17ª ed., Madrid, Siglo Veintiuno Editores.
- BETANCUR GARCÉS, Ángela (2005), *Aproximación semiótica a la narrativa*, 1ª ed., Medellín, Universidad de Antioquia.
- BLÁZQUEZ RODRÍGUEZ, Maribel, y José Ignacio Pichardo Galán (2009), «Entrevista a Marcela Lagarde», en *Revista de Antropología Iberoamericana*, Vol. 4, No. 1, págs. 4-10. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2800416>. Último acceso 25 de marzo, 2020.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1977), *Gramática textual de "Belarmino y Apolonio": Análisis semiológico*, Madrid, Cupsa.

- (1992), *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.
- (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- BOOTH, Wayne C. (1961), *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press.
 - BRADING, David A. (1980), *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, 2ª ed., México, D. F., Ediciones Era.
 - BRAUN, Diane (1994), *Silence and dream as textual strategies in selected works of Sor Juana Inés de la Cruz, María Luisa Bombal and Ángeles Mastretta*, tesis doctoral, Florida State University.
 - BRAVO VEGA, Julián (1999), «El relato fragmentado en la narrativa de Ángeles Mastretta», en *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 11, págs. 30-35.
 - BROOKSBANK JONES, Anny, y Catherine Davies (1996), *Latin American women's writing: feminist readings in theory and crisis*, Oxford & New York, Clarendon Press & Oxford University Press.
 - BUBER, Martin, (1993), *Yo y tú*, (trad.) Carlos Díaz, Madrid, Caparrós editores.
 - ——— (1995), *¿Qué es el hombre?*, (trad.) Eugenio Imaz, 1ª ed., 19 reimp., México, Fondo de Cultura Económica.
 - CAMPOBELLO, Nellie (1931), *Cartucho*, México, Ediciones Integrales.
 - CANTERO ROSALES, María Ángeles (2004), *El "boom femenino" hispanoamericano de los años ochenta: Un proyecto narrativo de "ser mujer"*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
 - CARRERA, Mauricio (1998), «Mastretta y sus ángeles: mujeres poderosas, barcos a la deriva», en *Alpha*, No. 14, págs. 189-200.
 - CASTAGNINO, Raúl Héctor (1984), *Teoría del teatro*, 4ª ed., Buenos Aires, Plus Ultra.
 - CASTELLANOS, Rosario (1962), *Oficio de Tinieblas*, México, Editorial Joaquín Mortiz.
 - ——— (2003), *Mujer que sabe latín...*, 4ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
 - CASTILLA DEL PINO, Carlos (1984), «El psicoanálisis y el universo literario», en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, págs. 251-343.

- CASTILLO, Debra A. (1992), *Talking back: Toward a Latin American feminist literary criticism*, New York, Cornell University Press.
- CASTRO LEAL, Antonio (1960), *La novela de la Revolución Mexicana*, Tomo I, México, Aguilar.
- CLARÍN (revista digital, 2002), «Diez autores cuentan cómo crear un personaje de novela», en *Clarín Sociedad*, 03 de noviembre. En línea: https://www.clarin.com/sociedad/autores-cuentan-crear-personaje-novela_0_H1UmlumeRtl.html. Último acceso 10 de abril, 2019.
- COLAIZZI, Giulia (1990), «Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate», en G. Colaizzi (ed.) *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, págs. 13-25.
 ——— (2007), *La pasión del significante: Teoría de género y cultura visual*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- COMPARÁN FERRER, Alejandro (2004), «Economía mexicana: ¿fueron mejores los sesenta?», en *Red Universitaria / Gaceta de la Universidad de Guadalajara*, 19 de julio, Centro Universitario de Ciencias Económico Administrativas. En línea: <https://web.archive.org/web/20151210204520/http://www.gaceta.udg.mx/Hemeroteca/paginas/353/353-21.pdf>. Archivado desde el original el 10 de diciembre de 2015. Último acceso 5 de marzo de 2020.
- CUESTA BUSTILLO, Josefina (1998), «Memoria e Historia: Un estado de la cuestión», en *Ayer*, No. 32, págs. 203-246. En línea: http://revistaayer.com/sites/default/files/articulos/32-11-ayer32_MemoriaeHistoria_Cuesta.pdf. Último acceso 11 de marzo de 2020.
- DALLENBACH, Lucien (1976), «Intertexte et autotexte», en *Poétique*, 7, págs. 282-296.
- DAVIES, Lloyd (2000), *Isabel Allende: "La casa de los espíritus"*, London, Grant & Cutler.
- DESSAU, Adalbert (1973), *La novela de la Revolución Mexicana*, (trad.) Juan José Utrilla, primera reimpresión, México, Fondo de Cultura Económica.
- DONAVAN, Josephine (1991), «Style and Power», en Dale M. Bauer y Susan Jaret McKinstry (ed.) *Feminism, Bakhtin, and the dialogic*, Albany, State University of New York Press, págs. 85-94.

- DUCROT, Oswald, y Tzvetan Todorov (1975), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, 2ª ed., Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- EAGLETON, Terry (1976), *Marxism and Literary Criticism*, London, Methuen & Co.
- ——— (1978), *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*, London, Verso.
- ECHEVERRÍA, María Dolores (1973), «Prólogo», en Tzvetan Todorov, *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones, págs. 9-13.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2016), *Diccionario de términos literarios*, 3ª ed., Madrid, Alianza.
- ESTRADA, Oswaldo (2016), «Otras lecturas de la Revolución Mexicana en el siglo XXI», en *Revista de Estudios Hispánicos*, No. 50, págs. 241-246.
- FAJARDO-ORTIZ, Guillermo (2010), «Tiempos y destiempos de los hospitales mexicanos hacia 1910», en *Revista Médica del Instituto Mexicano del Seguro Social*, No. 48(3), págs. 265-272. En línea: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=457745508006>. Último acceso 7 de noviembre, 2019.
- FERMAN, Claudia (1993), *Política y posmodernidad: Hacia una lectura de la anti-modernidad en Latinoamérica*, Coral Gables, University of Miami.
- FINKE, Laurie A. (1992), *Feminist Theory, Women's Writing*, Ithaca, New York, Cornell University Press.
- FLISSER, Ana (2009), «La medicina en México hacia el siglo XX», en *Gaceta médica de México*, Vol. 145, No. 4, págs. 353-356. En línea: https://www.anmm.org.mx/GMM/2009/n4/87_vol_145_n4.pdf. Último acceso 12 de marzo, 2020.
- FOKKEMA, Douwe Wessel, y Elrud Ibsch (1988), *Teorías de la literatura del siglo XX: estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*, 3ª ed., Madrid, Cátedra.
- FOREST, Aimé (1958), «The Meaning of Dialogue», en *Philosophy Today*, Vol. 2, No. 2, págs. 116–118.
- FRANCO, Jean (1989), *Plotting women: gender and representation in Mexico*, New York, Columbia University Press.

- (1992), «Going Public: Reinhabiting the Private», en George Yúdice (ed.), *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota.
- FREUD, Sigmund (1991), «Algunas lecciones elementales sobre psicoanálisis», en S. Freud, *Sigmund Freud. Obras completas*, Tomo XXIII, Buenos Aires, Amorrortu, págs. 279-288.
 - (1992), *Sigmund Freud. Obras completas*, Tomo IX, Tomo XI, Tomo XXI, Buenos Aires, Amorrortu.
 - FUENTES, Carlos (1962), *La muerte de Artemio Cruz*, México, Fondo de Cultura Económica.
 - GARCÍA, Gustavo V. (2003), *Literatura testimonial latinoamericana. (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*, Madrid, editorial Pliegos.
 - GARCÍA, Kay S. (1994), *Broken Bars: New Perspectives from Mexican Women Writers*, Albuquerque, University of New Mexico Press.
 - GARCÍA BERRIO, Antonio (1984), «Epílogo. Más allá de los “ismos”: Sobre la imprescindible globalidad crítica», en P. Aullón de Haro (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, págs. 347-387.
 - (1989), *Teoría de la literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
 - GARCÍA LANDA, José Ángel (1998), *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
 - GARCÍA YEBRA, Valentín (1974), *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos.
 - GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
 - GARRO, Elena (1963), *Los recuerdos del porvenir*, México, D. F., Editorial Joaquín Mortiz.
 - GENETTE, Gérard (1972), «La escritura liberadora: lo verosímil en la “Jerusalén Liberada” del Tasso», en R. Barthes, *Lo verosímil*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 31-62.
 - (1974), «Fronteras del relato», en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, (trad.) Beatriz Dorriots, 3ª ed., Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 193-208.
 - (1989a), *Figuras III*, (trad.) Carlos Manzano, Barcelona, Editorial Lumen.

- (1989b), *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*, (trad.) Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus.
- (1993), *Ficción y dicción*, (trad.) Carlos Manzano, Barcelona, Editorial Lumen.
- (1998), *Nuevo discurso del relato*, (trad.) Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra.
- GILLOOLY, Eileen (1991), «Women and humor», en *Feminist Studies*, Vol. 17, No. 3, págs. 473-492.
 - GOLLÁS, Manuel (2003), *México. Crecimiento con desigualdad y pobreza (De la sustitución de importaciones a los tratados de libre comercio con quien se deje)*, Serie Documentos de Trabajo, No. III, El Colegio de México. En línea: <https://cee.colmex.mx/documentos/documentos-de-trabajo/2003/dt20033.pdf>. Último acceso 5 de marzo, 2020.
 - GÓMEZ GARCÍA, Manuel (1998), *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Akal.
 - GONZÁLEZ DE GAMBIER, Emma (2002), *Diccionario de terminología literaria*, Madrid, Síntesis.
 - GRACIA ALDAZ, Jesús (2001), «Introducción a la primera sección de la Semana de Autor», en Julio Ortega (coord.), *Ángeles Mastretta. La Semana de autor sobre Ángeles Mastretta se celebró en Madrid del 21 al 23 de junio de 1999 en la Casa de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica & Agencia Española de Cooperación Internacional, págs. 17-18.
 - GREIMAS, Algirdas Julien (1973), *Semántica estructural. Investigación metodológica*, (trad.) Alfredo de la Fuente, Madrid, Gredos.
 - (1974), «Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico», en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, (trad.) Beatriz Dorriots, 3ª ed., Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 45-86.
 - GRICE, Paul (1975), «Logic and conversation», en Peter Cole y Jerry L. Morgan (eds.), *Syntax and Semantics*, Vol. 3, Nueva York, Academic Press, págs. 41-48.
 - GUTIÉRREZ CHONG, Natividad (2007), *Women, Ethnicity and Nationalisms in Latin America*, Aldershot Hampshire, Ashgate.
 - GUZMÁN, Martín Luis (1928), *El águila y la serpiente*, Madrid / México, M. Aguilar Editor.

- GYURKO, Lanin A. (1974), «Women in Mexican Society: Fuentes' Portrayal of Oppression», en *Revista Hispánica Moderna*, Año 38, No. 4, págs. 206-229.
- HARRIS, Christopher (2014), «“De la música y los toros”: masculinities and the representation of Carlos Vives in Ángeles Mastretta's *Arráncame la vida* (1985)», en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, Vol. 20, No.1, págs. 103-118.
- HERNÁNDEZ, Arturo G. (1997), «Galardón a Mastretta», en *La Jornada*, 5 de junio. En línea: <https://www.jornada.com.mx/1997/07/05/mastreta.html>. Último acceso 18 de enero, 2019.
- HJELMSLEV, Louis, y José Luis Díaz de Liaño (1971), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos.
- HIND, Emily (2003), «Ángeles Mastretta», en *Entrevistas con quince autoras mexicanas*, Madrid, Iberoamericana & Vervuert, págs. 89-102.
- HOLQUIST, Michael (1983), «Answering as Authoring. Mikhail Bakhtin's Translinguistics», en *Critical Inquiry*, Vol. 10, No. 2, págs. 307-319.
- HÖLZ, Karl (1997), «Entrevista con Ángeles Mastretta», en Juttner Siegfried (ed.). *Mythos und Text*, Frankfurt, Peter Lang, págs. 113-119.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1846), *Examen de ingenios para las ciencias*, Madrid, Imp. de Ramón Campuzano. En línea: <https://archive.org/details/examendeingenios00huar/mode/2up>. Último acceso 1 de abril, 2020.
- IBSEN, Kristine (1995), «Entrevistas: Bárbara Jacobs / Carmen Boullosa», en *Chasqui*, Vol. 24, No. 2, págs. 46-63.
——— (1997), «The Other Mirror: An Introduction», en K. Ibsen (ed.), *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico, 1980-1995*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, págs. 1-11.
- IGLESIAS, Amalia (2001), «Introducción a la segunda sección de la Semana de Autor», en Julio Ortega (coord.), *Ángeles Mastretta. La Semana de autor sobre Ángeles Mastretta se celebró en Madrid del 21 al 23 de junio de 1999 en la Casa de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica & Agencia Española de Cooperación Internacional, págs. 35-36.
- IRIGARAY, Luce (1985), «Women on the Market», en L. Irigaray, *This Sex Which Is Not One*, (trad.) Catherine Porter y Carolyn Burke, Ithaca, New York, Cornell University Press, págs. 170-191.

- ISER, Wolfgang (1983), *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
——— (1987), *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- JAMESON, Fredric (1989), *Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico*, (trad.) Tomás Segovia, Madrid, Visor.
- JÖRGENSEN, Beth E. (1991), «Framing Questions: The Role of the Editor in Elena Poniatowska's *La noche de Tlatelolco*», en *Latin American Perspectives*, Vol. 18, No. 3, págs. 80-90.
- KAMINSKY, Amy K. (1993), *Reading the Body Politic: Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- KERR, Lucille (1991), «Gestos de autoría: Mentir para decir la verdad en *Hasta no verte Jesús mío* de Elena Poniatowska», en *Modern Language Notes*, 106, págs. 370-394.
- KRISTEVA, Julia (1981), *Semiótica I*, (trad.) José Martín Arancibia, 2ª ed., Madrid, Fundamentos.
- LAGARDE, Marcela (1998), *Identidad genérica y feminismo*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer.
- LAVERY, Jane Elizabeth (2001a), «Entrevista a Ángeles Mastretta: la escritura como juego erótico y multiplicidad textual», en *Anales de literatura hispanoamericana*, 30, págs. 313-340. En línea:
<https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0101110313A/22223>.
Último acceso 04 de noviembre, 2019.
- (2001b), «The Physical and Textual Bodies in the Works of Ángeles Mastretta and Elena Poniatowska», en *Journal Romance Studies*, Vol. 19, No. 2, págs. 173-186.
- (2005), *Ángeles Mastretta: Textual multiplicity*, Rochester New York, Tamesis.
- LÓPEZ, Irma M. (2005), «El boom de la narrativa femenina de México: su aporte social y sus rasgos literarios», en *Cuadernos de la Corregidora*, No. 4, octubre-diciembre. En línea:
<http://www.mujeresypunto.org.mx/publicaciones/2005/el%20boom.pdf>. Último acceso 20 de enero, 2019.

- LOTMAN, Yuri M. (1978), *Estructura del texto artístico*, (trad.) Victoriano Imbert, Madrid, Istmo.
- MACÍAS, Ana (2002), *Contra viento y marea: el movimiento feminista en México hasta 1940*, (trad.) María Irene Artigas, México, Programa Universitario de Estudios de Género / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- MAGNARELLI, Sharon (1985), *The lost rib: Female Characters in the Spanish-American Novel*, Lewisburg, PA, Bucknell University Press.
- MALCUZYNSKI, Pierrette (1996), «Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista», en *Poligrafías. Revista de literatura comparada*, No. 1, págs. 23-43. En línea: <http://revistas.unam.mx/index.php/poligrafias/article/view/31271/28940>. Último acceso 28 de abril, 2020.
- MANGIONE MURO, Mirta Hebe (2000), *Derecho de familia: Familia y proceso de estado*, Argentina, Universidad Nacional del Litoral.
- MARISTAIN, Mónica (2012), «‘Para mí escribir siempre es una fiesta’: Ángeles Mastretta», 30 de octubre. En línea: <https://vanguardia.com.mx/paramiescribirsiempreesunafiestaangelesmastretta-1407694.html>. Último acceso 20 de enero, 2019.
- MÁRQUEZ, Marisa (2007), entrevista «Ángeles Mastretta: “Lo ideal es tener marido y amante”», en *MUJERHOY*, 15 de noviembre. En línea: https://www.mujerhoy.com/trabajo/lideres/angeles,mastretta,ideal,tener,44359,11_2007.html. Último acceso 19 de julio, 2019.
- MARTÍNEZ, José Luis (1949), *Literatura mexicana, siglo XX. Primera parte*, México, Antigua Librería Robredo.
——— (1961), «La literatura», en VV.AA., *México 50 años de Revolución, Tomo IV: La cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, págs. 341-343.
- MARTÍNEZ ALARCÓN, Ángel Rafael (2015), «A 70 años de la muerte de Maximino Ávila Camacho», en *Opinión*, 12 de febrero. En línea: <https://plumaslibres.com.mx/2015/02/12/70-anos-de-la-muerte-de-maximino-avila-camacho/>. Último acceso 5 de abril, 2019.
- MASIELLO, Francine (1986), «Discurso de mujeres, lenguaje del poder: Reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década de los 80», en *Hispanamérica*, No. 45, págs. 53-60.

- MASTRETTA, Ángeles (1997), «El mundo iluminado», en *Debate Feminista*, No. 16, págs. 375-380. En línea: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/016_21.pdf. Último acceso 22 de abril, 2020.
——— (2001), «Mi sombra en el espejo», en Julio Ortega (coord.), *Ángeles Mastretta. La Semana de autor sobre Ángeles Mastretta se celebró en Madrid del 21 al 23 de junio de 1999 en la Casa de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica & Agencia Española de Cooperación Internacional, págs. 73-74.
- MEDEIROS-LICHEM, María Teresa (2006), *La voz femenina en la narrativa latinoamericana: una relectura crítica*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.
- MENDOZA, Antonio (1998), *Tú, lector: aspectos de la interacción texto-lector en el proceso de lectura*, Barcelona, Octaedro.
——— (2001), *El Intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*, Almagro, Universidad de Castilla La Mancha.
- MENTON, Seymour (1993), *La nueva novela histórica de la América Latina: (1979-1992)*, 1ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
- MEYER, Jean A. (2004), *La Revolución mexicana*, (trad.) Héctor Pérez-Rincón, México, Tusquets.
- MICHELSON, Peter (1993), *Speaking the unspeakable: a poetics of obscenity*, Albany (New York), State University of New York Press.
- MIGNOLO, Walter (1978), *Elementos para una teoría del texto literario*, Barcelona, Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo.
- MOLINA SEVILLA DE MORELOCK, Ela (2013), *Relecturas y narraciones femeninas de la Revolución Mexicana: Campobello, Garro, Esquivel y Mastretta*, Suffolk England, Tamesis.
- MOLINER, María (2007), *Diccionario de uso del español*, 3ª ed., Madrid, Gredos.
- MORA, Gabriela (1982), «Narradoras hispanoamericanas: Vieja y nueva problemática en renovadas elaboraciones», en Gabriela Mora y Karen S. Van Hooft (ed.), *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*, Ypsilanti, Mich., Bilingual Press, págs. 156-171.
- MORENO, Hortensia (1994), «Crítica literaria feminista», en *Debate Feminista*, No. 5, Vol.9, págs. 107-112. En línea: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/009_10.pdf. Último acceso 19 de marzo, 2020.

- MÚJICA, Bárbara (1997), «Ángeles Mastretta: Women of Will in Love and War», en *Américas*, No. 4, págs. 36-43.
- MUSEO REGIONAL DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA (Casa de los Hermanos Serdán). En línea: https://sic.cultura.gob.mx/ficha.php?table=museo&table_id=283. Último acceso 19 de enero, 2019.
- NAVARRO, Joaquina (1955), *La novela realista mexicana*, 1ª ed., México, Compañía General de Ediciones.
- NIEBYLSKI, Dianna (1997), «Transgression in the Comic Mode: Ángeles Mastretta and Her Cast of Liberated Aunts», en Kristine Ibsen (ed.), *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico, 1980-1995*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, págs. 29-40.
- NIELSEN, Niels Møller (2005), *Counter argument: In defence of common sense*, Frederiksberg, Roskilde University.
- NÚÑEZ-MÉNDEZ, Eva (2002), «Mastretta y sus protagonistas, ejemplos de emancipación femenina», en *Romance Studies*, 20, No. 2, págs. 115-127.
- OJEDA, Alberto (2013), «Ángeles Mastretta: “Ya no me enoja que me llamen escritora de mujeres”», en *El Cultural*, 28 de mayo. En línea: <https://elcultural.com/angeles-mastretta-ya-no-me-enoja-que-me-llamen-escritora-de-mujeres>. Último acceso 5 de marzo, 2020.
- ORTEGA, Julio (coord.) (2001), *Ángeles Mastretta. La Semana de autor sobre Ángeles Mastretta se celebró en Madrid del 21 al 23 de junio de 1999 en la Casa de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica & Agencia Española de Cooperación Internacional.
- ORTIZ, Lucía (1997), *La novela colombiana hacia finales del siglo veinte: una nueva aproximación a la historia*, New York, Peter Lang.
- OVIEDO, José Miguel (1977), *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- PANSTERS, Wil. G. (1990), *Politics and power in Puebla: the political history of a Mexican state, 1937-1987*, Amsterdam, CEDLA.
- PAZ, Octavio (2002), *El laberinto de la soledad*, 8ª ed., Madrid, Cátedra.
- PERALTA, Braulio (1985), «Mi novela es una historia, no un ensayo feminista: Ángeles Mastretta», en *La Jornada*, 11, junio, pág. 25.

- PFEIFFER, Erna (1992), «Las mujeres somos especialistas en fantasear» en E. Pfeiffer, *Entrevistas: diez escritoras mexicanas desde bastidores*, Frankfurt, Vervuert Verlag, págs. 115-121.
- PLIMPTON, George (1958), entrevista «Ernest Hemingway, The Art of Fiction No. 21», en *The Paris Review Interviews*, No. 18. En línea: <https://www.theparisreview.org/interviews/4825/ernest-hemingway-the-art-of-fiction-no-21-ernest-hemingway>. Último acceso 15 de septiembre, 2019.
- PONIATOWSKA, Elena (1969), *Hasta no verte Jesús mío*, México, Ediciones Era.
- PONZIO, Augusto (1998), *La revolución bajtiniana. El pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Valencia, Fronesis.
- PORTAL, Marta (2001), ponencia en Julio Ortega (coord.), *Ángeles Mastretta. La Semana de autor sobre Ángeles Mastretta se celebró en Madrid del 21 al 23 de junio de 1999 en la Casa de América*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica & Agencia Española de Cooperación Internacional, págs. 21-24.
- PRINCE, Gerald (1982), *Narratology. The form and functioning of narrative*, Berlin/New York/Amsterdam, Mouton.
 ——— (2003), *A Dictionary of Narratology*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- QUILODRÁN DE AGUIRRE, Julieta (1974), «Evolución de la nupcialidad en México, 1900-1970», en *Estudios demográficos y urbanos*, Vol. 8, No. 01, págs. 34-49.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014), *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. Madrid, Real Academia Española. Versión electrónica: <https://dle.rae.es/>. Último acceso 10 de enero, 2020.
- REDONDO MOYANO, Elena (2018), «La construcción de una identidad política: La carta de Juliano el Apóstata Al Senado y al pueblo de Atenas», en *Ítaca: Quaderns Catalans de Cultura Clàssica*, No. 34, págs. 147-171. En línea: <https://publicacions.iec.cat/repository/pdf/00000271/00000022.pdf>. Último acceso 23 de febrero, 2020.
- REIS, Carlos, y Ana Cristina M. Lopes (1996), *Diccionario de narratología*, (trad.) Ángel Marcos de Dios, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- REISZ DE RIVAROLA, Susana (1990), «Hipótesis sobre el tema “Escritura Femenina e Hispanidad”», en *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, No. 1, págs. 199-213.

- (1996), *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*, 1ª ed., Lleida, Universidad de Lleida & Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- RESTREPO DUQUE, Hernán (1992), *Lo que cuentan los boleros*, Bogotá, Centro Editorial de Estudios Musicales.
 - REY, Carlos (2009), «Las otras lecturas de Freud. Psicoanálisis y literatura», en *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, Vol. XXIX, No. 103, págs. 145-155. En línea: <http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/view/16050/15909>. Último acceso 26 de marzo, 2020.
 - RICARDOU, Jean (1971), *Pour une théorie du nouveau roman*, París, Seuil.
 - RIVERA VILLEGAS, Carmen M. (1998), «Las mujeres y la Revolución Mexicana en “Mal de amores” de Ángeles Mastretta», en *Letras Femeninas*, Vol. 24, No. 1-2, págs. 37-48.
 - RODRÍGUEZ DE ROMO, Ana Cecilia, y Martha Eugenia Rodríguez Pérez (1998), «Historia de la salud pública en México: siglos XIX y XX», en *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Vol. 5, No. 2, págs. 293-310. En línea: <https://doi.org/10.1590/S0104-59701998000200002>. Último acceso 13 de marzo, 2020.
 - ROFFÉ, Reina (1999), «Entrevista con Ángeles Mastretta», en *Cuadernos hispanoamericanos*, No. 593, págs. 77-90.
 - ROJAS, Gabriel Farías (2016), «Gabriela Mistral: feminismo y educación en la Revolución Mexicana y sus alcances en la actualidad», en *Revista Acesso Livre*, No. 6, págs. 158-172.
 - RUFFINELLI, Jorge (1990), «Los 80: ¿ingreso a la posmodernidad?», en *Nuevo Texto Crítico*, Año III, No. 6, págs. 31-42.
 - RULFO, Juan (1955), *Pedro Páramo*, México, D. F., Fondo de Cultura Económica.
 - RUPRECHT, Hans-George (1991), «Intertextuality», en Heinrich F. Plett (ed.), *Intertextuality*, Berlin y New York, Walter de Gruyter.
 - SÁLICHE, Luciano (2017), «Catalina Aguilar Mastretta: “Hay un misterio rarísimo en el amor, por eso hay tantos libros escritos y películas hechas”», en *Infobae*, 9 de junio. En línea: <https://www.infobae.com/cultura/2017/06/09/catalina-aguilar->

mastretta-hay-un-misterio-rarisimo-en-el-amor-por-eso-hay-tantas-libros-escritos-y-peliculas-hechas/. Último acceso 23 de noviembre, 2019.

- SALVADOR, Álvaro (1999), «Novelas como boleros, boleros como novelas: una lectura de *Arráncame la vida*», en *Anales de literatura hispanoamericana*, No. 28, 2, págs. 1171-1190.
——— (2002), *Espacios, estrategias, territorios: algunas aproximaciones a la literatura hispanoamericana del siglo XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- SAMPSON, Edward E. (1993), *Celebrating the Other. A Dialogic Account of Human Nature*, Boulder, Westview Press.
- SÁNCHEZ, Luis Alberto (1944), *Nueva historia de la literatura americana*, Buenos Aires, Americalee.
- SEGRE, Cesare (1976), *Las estructuras y el tiempo. Narración, poesía, modelos*, Barcelona, Planeta.
——— (1985), *Principios de análisis del texto literario*, (trad.) María Pardo de Santayana, Barcelona, Editorial Crítica.
- SELDEN, Raman (2010), *La teoría literaria contemporánea*, (trad.) Blanca Ribera de Madariaga, 3ª ed., 7ª impresión, Barcelona, Ariel.
- SHAW, Donald (1998), *The Post-Boom in Spanish American Fiction*, New York, State University of New York Press.
- SILVA CÁCERES, Raúl (1974), «Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, No. 173, págs. 416-422.
- SMITH, Verity (1997), *Encyclopedia of Latin American literature*, London & Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers.
- SOMMERS, Joseph (1966), *Francisco Rojas González: Exponente literario del nacionalismo mexicano*, Xalapa: Universidad Veracruzana.
- STONE, Peter H. (1981), entrevista «Gabriel García Márquez, The Art of Fiction No. 69», en *The Paris Review Interviews*, No. 82. En línea: <https://www.theparisreview.org/interviews/3196/gabriel-garcia-marquez-the-art-of-fiction-no-69-gabriel-garcia-marquez>. Último acceso 15 de septiembre, 2019.
- SUÁREZ DE LA TORRE, Emilio (1979), «La epistolografía griega», en *Estudios clásicos*, Tomo 23, No. 83, págs. 19-46. En línea:

<http://interclassica.um.es/var/plain/storage/original/application/a757900df19260b09f9e81f774adc1b6.pdf>. Último acceso 11 de febrero, 2020.

——— (1988), «Literatura imperial. Prosa: epistolografía», en Juan Antonio López Férez (coord.), *Historia de la literatura griega*, Madrid, Cátedra, págs. 1144-1152.

- TARIFEÑO, Leonardo (2007), «En las mujeres hay algo especial», entrevista a Ángeles Mastretta, 29 de diciembre. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/974112-en-las-mujeres-hay-algo-especial>. Último acceso 20 de mayo, 2019.
- TEICHMAN, Ron (1987), «Con la precisión del arrebató», en *NEXOS*, 112, México, págs. 5-8. En línea: <http://www.nexos.com.mx/?p=4748>. Último acceso 23 de enero, 2019.
- TEICHMANN, Reinhard (1987), *De la onda en adelante: conversaciones con 21 novelistas mexicanos*, México, Editorial Posada.
- THEODOSÍADIS, Francisco (1996), *Literatura testimonial. Análisis de un discurso periférico*, Bogotá, Cooperativa Editorial Magisterio.
- TODOROV, Tzvetan (1973), *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones.
——— (1974), «Las categorías del relato literario», en R. Barthes, *Análisis estructural del relato*, (trad.) Beatriz Dorriots, 3ª ed., Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, págs. 155-192.
——— (2012), *Mijaíl Bajtín: El principio dialógico*, (trad.) Mateo Cardona Vallejo, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.
- TORO GARLAND, Fernando de (1989), *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, 2ª ed., Buenos Aires, Galerna.
- VALLES CALATRAVA, José R. (2002), *Diccionario de teoría de la narrativa*, Salobreña (Granada), Alhulia.
——— (2008), *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*, Madrid y Frankfurt Am Main, Iberoamericana Vervuert.
- VERDÍN DÍAZ, Guillermo. (1970), *Introducción al estilo indirecto libre en español*, Anejos XCI de *Revista de Filología Española*, Madrid, C.S.I.C., Instituto Miguel De Cervantes.

- VILLANUEVA, Darío (1995), *El comentario de textos narrativos: la novela*, 3ª ed., Gijón, Ediciones Júcar.
- ——— (2006), *El comentario del texto narrativo: novela y cuento*, Madrid, Mare Nostrum.
- VITAL, Alberto (1998), «Erotismo, feminismo y postfeminismo», en *Texto Crítico*, No. 7, págs. 25–34.
- WAHNÓN BENSUSAN, Sultana (1991), *Introducción a la historia de las teorías literarias*, Granada, Universidad de Granada.
- WALKER, Nancy A. (1990), *Feminist alternatives: irony and fantasy in the contemporary novel by women*, Jackson EE. UU., University Press of Mississippi.
- WIESE, Monica (2016), *La mimesis y la representación del cacique y la historia en La muerte de Artemio Cruz de Carlos Fuentes y en Arráncame la vida de Ángeles Mastretta*, tesis de maestría, Oslo, Universitetet i Oslo. En línea: <http://bora.uib.no/bitstream/handle/1956/12388/144682203.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Último acceso 9 de marzo, 2020.
- WOOLF, Virginia (2010), *El lector común*, (trad.) Daniel Nisa, Madrid, Debolsillo.
- YAEGER, Patricia (1991), «Afterword», en Dale M. Bauer y Susan Jaret McKinstry (ed.) *Feminism, Bakhtin, and the dialogic*, Albany, State University of New York Press, págs. 239-246.
- YÁÑEZ, Agustín (1947), *Al filo del agua*, México, D. F., Editorial Porrúa.
- YÚDICE, George, Jean Franco, y Juan Flores (ed.) (1992), *On Edge: The Crisis of Contemporary Latin American Culture*, Minneapolis, University of Minnesota.
- ZAVALA, Iris M. (1987), *Lecturas y lectores del discurso narrativo dieciochesco*, Amsterdam, Rodopi.
- ——— (1991), *La posmodernidad y Mijail Bajtín: Una poética dialógica*, (trad.) Epicteto Díaz Navarro, Madrid, Espasa Calpe.