



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES

ACATLAN

"ANALISIS NARRATOLOGICO DE LAS MUERTAS
DE JORGE IBARGÜENGOITIA".

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS

P R E S E N T A :
HEIDY JOJANA OLIVA TELLO

ASESORA: MTRA. MARIA DE LOURDES LOPEZ ALCARAZ



m341771

FEBRERO 2005



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos:

A la maestra María de Lourdes López Alcaraz por su apoyo y dedicación incondicionales.

A las maestras Rosario Dosal y Claudia Espinosa C. por sus amables consejos.

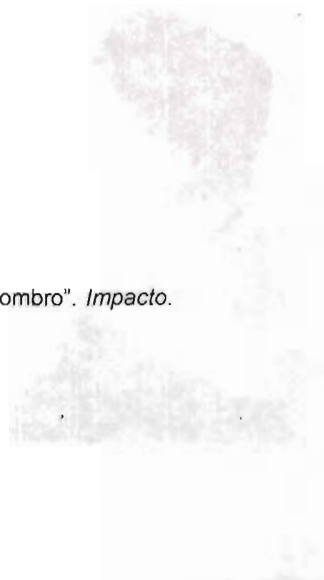
Índice

Introducción.....	1
1. El método narratológico.....	4
1.1. Antecedentes: Gérard Genette.....	7
1.2. La accesibilidad: Luz Aurora Pimentel.....	10
2. Acerca del objeto de estudio.....	13
2.1. Jorge Ibarguengoitia.....	14
2.2. <i>Las muertas</i>	23
3. Aplicación del análisis.....	30
3.1. Tiempo.....	30
3.1.1. Orden.....	32
3.1.1.1. Analepsis.....	34
3.1.1.2. Prolepsis.....	39
3.1.2. Duración.....	45
3.1.3. Frecuencia.....	58
3.2. Modo.....	66
3.2.1. Distancia.....	66
3.2.2. Perspectiva.....	77
3.2.3. Focalización.....	90
3.2.4. Alteraciones.....	97
3.3. Voz.....	101
3.3.1. Narrador homodiegético.....	103
3.3.2. Narrador heterodiegético.....	108
Conclusiones.....	113
Bibliografía.....	119

**Los más crueles
métodos de tortura
a las pupilas de Las
Poquianchis que se
rebelaran**



En: Chávez Lomelí, Elba. "Las Poquianchis, arpias que ya no causan asombro". *Impacto*.
17 de febrero 1994, Num. 2294, p. 33.



Introducción

Un acercamiento a la figura de Jorge Ibargüengoitia (1928-1983) es siempre interesante, más aún si se tiene como objetivo el reconocimiento de los rasgos en su narrativa que han quedado de lado en pos de la investigación de la ironía y el humor, aspectos por demás característicos de este autor y abordados en entrevistas y textos publicados e inéditos¹.

Si bien es clara la relevancia de la ironía en la literatura y el tono humorístico peculiar de Ibargüengoitia comparado con otras tendencias de escritores latinoamericanos –especialmente la novela de dictadura o la novela sobre la revolución mexicana–, existen otros aspectos en su narrativa, dignos de ser revisados, de ahí el interés en una de sus novelas. Se buscará en este trabajo destacar elementos valiosos de su novelística que, si acaso tienen relación con las figuras antes mencionadas será por características del estilo del autor.

Hemos seleccionado la novela *Las muertas* por tratarse, precisamente, de su obra menos lúdica y por ello los elementos narrativos pueden analizarse sin el predominio de la ironía y el humor. En este trabajo la metodología empleada se basa en la teoría narrativa de Gérard Genette.

La narratología ha sido desarrollada en los últimos años con gratificantes resultados; ha sido aplicada como método de análisis no solamente a obras literarias sino a filmes, fotografía e incluso videojuegos². El método ha sido eficaz

¹ Particularmente en investigaciones de tesis de la Universidad Nacional Autónoma de México, entre las que encontramos temas relacionados con el humorismo crítico y la ironía como elemento original. Particularmente acerca de la novela *Las muertas* se han hecho dilucidaciones de lo real y lo ficcional en el relato a partir de los hechos en que se basó la historia.

² Garfías Frías, José Ángel. "Análisis narratológico de castlevania. Para la obtención de un modelo argumental de videojuegos". Tesis inédita de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, UNAM-Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 2004

en la medida que describe por separado, aspectos presentes en todo tipo de narración. Toda expresión narra una selección orientada a comunicar "algo", dicha selección evidencia y sintetiza la intencionalidad del texto y la ideología del que la construye, por eso es importante identificar la predominancia de un estilo en la literatura junto con todos aquellos elementos que lo conforman.

El género novelesco posee características de extensión, de distribución de acontecimientos y de descripción, que resultan idóneas para el análisis narratológico, por ese motivo –sin negar el mérito de la experimentación en obras no literarias- hemos seleccionado una novela para ponerlo en práctica.

La aplicación de la narratología en *Las muertas* permite el ejercicio de un análisis contemporáneo. Nuestra metodología está formada por la teoría narrativa de Genette expuesta en su libro *Figuras III* y por *El relato en perspectiva*, obra en que Luz Aurora Pimentel replantea aspectos fundamentales de la teoría de la narración.

En el primer capítulo de este trabajo proporcionaremos un breve recorrido por el camino de los estudios narratológicos, en el segundo capítulo abordaremos monográficamente la vida y obra del guanajuatense Jorge Ibarguengoitia. Nos detendremos en el segundo apartado para mencionar rasgos generales de nuestro objeto de estudio que serán retomados en el transcurso del análisis y otros relativos al caso real en el cual se basa la novela.

Finalmente analizaremos la narración seleccionada. Al observar las obras citadas que fundamentan metodológicamente este trabajo, podremos notar que han distribuido de un modo distinto sus capítulos. En nuestro análisis, hemos tomado un esqueleto narratológico -con los elementos que desglosa Genette- que subdivide el tercer capítulo de manera que puedan reconocerse los elementos narrativos presentes en *Las muertas*.

El proceso del análisis parte de la selección y descripción de fragmentos de la novela *Las muertas* que ejemplifican el uso y efecto de los recursos narrativos correspondientes a las categorías de tiempo, modo y voz³. Por supuesto no pretendemos agotar todos los casos detectados.

Es importante explicar la metodología empleada para entender que los ejemplos mencionados en este trabajo sirven para comprender las singularidades narrativas de la novela analizada. Todas las citas pueden estar conectadas pues la narración es la misma y el estudio apunta, más que a enumerar exhaustiva y sucesivamente los casos encontrados de cada categoría en la obra (labor que además de pretenciosa sería inservible), a recoger aquellas partes del texto que nos han parecido sobresalientes.

Podemos asegurar que los capítulos 1 y 2 constituyen un aparte adyacente del análisis del capítulo 3 que nos hemos preocupado de separar en una búsqueda un tanto didáctica: practicar y mostrar la aplicación del análisis narratológico, dar a conocer datos de la vida y obra de Jorge Ibarguengoitia, resaltar otras características de *Las muertas* además de la ironía, el recurso humorístico y el apego con la realidad respecto del caso de las Poquianchis (suceso histórico en que la novela está basado), así como emplear las observaciones de la doctora Luz Aurora Pimentel al respecto de la teoría narrativa.

³ Divididos por Genette en orden, duración, frecuencia, modo y voz.

1. El método narratológico

La narratología, como bien lo describe en su *Diccionario de términos literarios*, Estébanez Calderón, es una ciencia que abarca y sistematiza los conocimientos de teoría del relato en los aspectos de tiempo, duración y frecuencia. Han destacado en esta materia los estudios de los formalistas rusos (V. Sklovski, B. Tomachevski, etc.), V. Propp, C. Lévi-Stauss, M. Bajtín, T. Todorov, R. Barthes y G. Genette, este último dado al trabajo de recoger eclécticamente las investigaciones precedentes⁴ es por ese motivo, a la par de los estudios de Luz Aurora Pimentel, la base para la conformación de la metodología narratológica en el presente acercamiento.

El origen de la narratología es explicado en la obra de Elrud Ibsch y Douwe Wessel Fokkema a la que nos referiremos en las siguientes líneas: *Teorías de la literatura del siglo XX*⁵.

Conviene distinguir entre las tendencias del estructuralismo francés, influenciadas por consideraciones en contra de la fenomenología y el existencialismo. Los textos estructuralistas clásicos son franceses, de autores como Saussure (1915) y Lévi-Strauss (1945).

El punto de partida de los estudios estructuralistas ha sido en algunos casos la lingüística, particularmente la fonología como las investigaciones de Trubetzcoy y, en ocasiones, la fusión de la antropología con la lingüística

⁴ Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1999, pp. 713-718.

⁵ Fokkema, Douwe Wessel e Ibsch, Elrud. *Teorías de la literatura del siglo XX: Estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*. Tr. Gustavo Domínguez, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 69-101.

estructuralista, sencilla y científica por su alejamiento de la subjetividad individual y su método "desmenuzador".

De la crítica de textos estructuralista, -a pesar de ciertas controversias internas- derivaron importantes obras teóricas como las de Barthes y Picard y una distinción de corrientes del estructuralismo enfocadas, unas al análisis literario y otras a la enseñanza de la literatura en general:

- a) La crítica estructuralista que trabaja con el objeto real, lo descompone y lo vuelve a unir trayéndolo a una nueva existencia; su principal exponente es Roland Barthes remontado al estructuralismo antropológico de Lévi-Strauss y al concepto de percepción de Merleau-Ponty⁶. Esta crítica tiene como meta la determinación del sentido en la cual es relevante la relación obra-individuo. Como adscrito a esta corriente podemos mencionar a Mukarovsky.
- b) El comentario de textos lingüístico-estructuralista por su parte, está basado firmemente en el estructuralismo lingüístico, omite relaciones extra-lingüísticas y de percepción.
- c) La narratología estructuralista, enumerada a propósito al final de esta lista para ampliar su descripción y tener a la mano conceptos de los que surgieron estudios generadores del estado actual de la narratología y particularmente para claridad de esta investigación.

Los inicios de la narratología se remontan a Propp, quien estimuló con sus análisis aplicados a relatos, teorías como las de Greimas, Bremond y Todorov. Propp partió de considerar las acciones como elementos constantes en la narración y los personajes como variables.

⁶ *Ibid.* p. 75.

Las pautas marcadas por Propp fueron seguidas por Bremond quien considera a la narrativa un entramado de secuencias y no una cadena lineal: es precisamente aquí donde empieza la búsqueda de una narratología general, de una semiótica de la narrativa con base lógica, con alcances analíticos que compensaran la desatención a la paradigmática.

Greimas, en continuación de este camino, estableció primero las estructuras elementales de significado dentro de un micro-universo semántico y las proyectó en operaciones establecidas por la morfología -sintácticas puede decirse- a partir de las regularidades "gramaticales" de la narración; lleva a cabo dos niveles de análisis: el de las estructuras narrativas inmanentes en primer lugar y en segundo, el de la manifestación. Este orden claramente jerárquico, responde a que el nivel profundo de las relaciones conceptuales y no temporales, determina el significado actual de la narrativa, mientras que la estructura superficial, segundo nivel de su análisis, no añade nada al contenido sino al contrario, tiende a disfrazar el significado con juegos de construcciones semióticas.

A Bremond le parecieron dogmáticas las consideraciones de Greimas, coartantes de la libertad narrativa; él desde un punto de vista más diacrónico, desdeña éstas que cree restricciones semióticas. Su flexibilidad de "secuencia" muestra un refinamiento del esquema de Propp en el sentido de hacer descansar la estructura de la narrativa en una constelación de roles o papeles que "por desgracia parece no poder abarcar la diversidad histórica, el 'devenir' y no digamos la posibilidad de explicar el valor estético de los textos narrativos"⁷.

Todorov continúa en la misma dirección su estudio al proponer una dicotomía historia-discurso, como veremos, punto de partida de las aportaciones a

⁷ *Ibid.* p. 88.

la narratología de Genette y más tarde de Luz Aurora Pimentel, que corresponden a la historia y al relato.

Todorov es quien postula la "lógica de la acción", base de su investigación narratológica, que estudia las acciones "en papel, o las descripciones de las acciones cuyo análisis permite el reconocimiento de estereotipos de actividades humanas para la construcción de modelos tipológicos y sintagmáticos que las explican"⁸.

Gérard Genette es considerado fundador de la narratología por sus estudios sobre el discurso narrativo de los cuales ya hemos mencionado antecedentes. Se propone renovar la tradición clásica y la retórica tradicional a través de una metodología estructuralista.

El estudio de la narración actualmente, atiende a las exigencias de los anteriores teóricos, lo que da como resultado el análisis del contenido de las acciones y descripciones junto con la forma (tiempo, modo y voz) que se emplea para narrarlas.

1.1. Antecedentes: Gérard Genette

Gérard Genette (1930-) forma parte de la corriente del neocriticismo. Algunas de sus obras son *Mimológicas*, *Introducción al architexto*, *Palimpsestos*, *Ficción y dicción*, *La obra de arte I*, *La obra de arte II*, *Nuevo discurso del relato* y *Umbrales*. Sus estudios narratológicos parten de una reflexión conciliadora entre crítica y poética, cuidadosa de mencionar a la historia literaria con todo y las dificultades metodológicas de la historia en general y su correlación con la historia particular

⁸ Greimas, A. J. y Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1990, p. 21.

de cada escuela y de cada época. Agrega una revisión del papel de la retórica en los estudios literarios desde el grupo de Lieja y Jacques Sojcher hasta otros más recientes, pasando por los aciertos y desaciertos de los diferentes estadios y las inclinaciones favorecedoras de imágenes particulares como el caso de la metáfora.

Genette se ha ocupado de la crítica literaria como un metalenguaje y de la complementariedad entre el estructuralismo y la hermenéutica. Entre sus obras más importantes están *Figuras I* (1966), *Figuras II* (1969), y *Figuras III* (1977). Las dos primeras reúnen textos de sus escritos entre 1959 y 1965, acerca del análisis estructural de los relatos, sobre la retórica del barroco, el *nouveau roman* y la poética narrativa.

En *Figuras III*, Genette aborda el estudio de la retórica no sólo como un repertorio de figuras sino como una construcción del pensamiento y sus formas, se detiene a describir la metonimia en la obra de Marcel Proust; comienza así, el ensayo del método en una de las obras más importantes y transgresoras (técnicamente hablando) de la literatura mundial: *En busca del tiempo perdido*. Todo esto lo hace concluir en la necesidad real de “modernizar” la teoría literaria, a través de la complementariedad entre crítica y poética, para corresponder con la “modernidad” de la literatura, de la cual se encuentra un magnífico ejemplo en la mencionada novela de Proust.

Figuras III, constituye la exposición de la teoría narrativa de Genette. Los comienzos *in media res*, el reconocimiento del estilo de un narrador y muchos casos más son atendidos por el análisis narratológico de manera que quedan contenidos e inventariados en su descripción para la comprensión del texto.

El estudio del enunciado narrativo, objeto también de nuestra investigación, es dividido por Todorov en las categorías de tiempo, modo y voz. Genette matiza

estos tres en cinco que se les superponen y son: orden, duración, frecuencia, modo y voz, facilita así la comprensión de los problemas que un relato plantea y libra de ambigüedades situaciones que pueden pertenecer a dos categorías o que afectan diferentes aspectos del discurso. Es por ello que tendremos a bien emplear su clasificación.

Las categorías de Genette corresponden con la clasificación de Todorov, de modo que podemos decir que del tiempo se desprenden:

- El orden que enumera las alteraciones temporales de la diégesis respecto del tiempo "real" de la historia.
- La duración que especifica en cuánto tiempo se cuenta qué.
- La frecuencia del relato, correspondiente a las repeticiones y el resultado de sentido que pueden acarrear.

El modo se refiere al punto de vista desde el cual se narra; abarca la distancia, la perspectiva, la focalización y las alteraciones con que el narrador (o narradores) dirigen el relato.

En la voz o instancia narrativa Genette aporta observaciones fundamentales como los estatutos del narrador, las funciones de su discurso y los tipos de narración, que más tarde serán influencia fundamental en estudios de perspectiva y focalización.

Debemos destacar las observaciones teóricas de Genette en *Figuras III* y su atención en el resurgimiento del interés por la retórica en el marco de los estudios literarios. La aparición constante de figuras retóricas en la narración junto con sus características preponderantes constituye la fisonomía del texto, de ahí la trascendencia de sus consideraciones y de su equilibrio teórico.

1.2. La accesibilidad: Luz Aurora Pimentel

Luz Aurora Pimentel es una investigadora que se ha interesado en la teoría narrativa y en la metodología de la literatura comparada⁹, entre otras cuestiones; interpreta la teoría narrativa de Gérard Genette en su libro *El relato en perspectiva*¹⁰; conforma una sencilla y amplia metodología que incluye la afinación, a su juicio necesaria, de aspectos tales como la intertextualidad y las perspectivas del personaje y del lector que abordó Genette en los apartados de modo y voz en *Figuras III*.

El interés manifestado por Luz Aurora Pimentel en la narratología, deriva de la importancia de la narración en la “vida narrativa” en comunidad. Una vez que descubrimos el lenguaje, configuramos nuestra experiencia a través de la selección de palabras y acciones que constituye el “relatar”. La misma orientación que posee en todo momento nuestro discurso la veremos reflejada –sobre todo– en la narración literaria que lleva inherente una posición ideológica.

Los estudios narrativos tienen como finalidad el estudio de la narración, de la cual se extraen conclusiones referentes al contenido del discurso y con ello, una búsqueda general del sentido que una narración comunica. *El relato en perspectiva* se enfoca en líneas generales a estos objetivos y justifica así la utilidad de su estudio.

La división de capítulos explicada en la introducción de la obra, responde a dos principios de selección para la información narrativa: cuantitativo y cualitativo. En el primero se ubican los aspectos de cierto modo mesurables de la narración, mientras que el segundo atiende elementos relacionados con la perspectiva.

⁹ Luz Aurora Pimentel, además de ser profesora del Colegio de Letras Modernas desde 1969, es creadora del Posgrado en literatura comparada de la UNAM (1989).

¹⁰ Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, UNAM-Siglo Veintiuno, 1998.

Esta división, aclara, no la hace con afán de cambiar el orden de categorías propuestas anteriormente sino de abundar convenientemente en algunas para el análisis de textos narrativos.

Pimentel parte de cuestiones narrativas no resueltas en algunos textos; profundiza aspectos que pueden yuxtaponerse sin invalidar otras características que los clasifican, pero que a una mirada superficial podrían parecerle confusiones o rasgos irreconciliables con la formalidad del análisis.

Las categorías desarrolladas en *El relato en perspectiva* están basadas en la teoría narrativa de Gérard Genette sin que por ello se limite a seguirlo sin anotar aspectos que requieren de mayor observación, pues si bien el objeto de estudio genettiano en *Figuras III (En busca del tiempo perdido)* es un ejemplo de innovación, no puede contener todas y ni siquiera la mayoría de las dificultades que pueden presentar las obras narrativas en general. No se trata de decir que una propuesta u otra son incompletas sino precisamente de notar, en la medida de las expectativas, la universalidad del análisis narratológico.

La aplicación del análisis en una obra puede mostrar mejor las aportaciones de Genette y Pimentel, sin embargo, puede mencionarse desde ya la claridad con que resuelve Pimentel la teoría narrativa, además amalgamada eficazmente con su conocimiento acerca de textos diversos y cercanos a estudiosos de la literatura.

Debemos reconocer el impulso que la doctora Pimentel da a los estudios de narrativa, porque no es la finalidad de su trabajo ni del nuestro promover tal o cual modo de análisis ciegamente, sino de valorar los textos formando sin anquilosamiento una metodología que continúe ampliándose y exponga sus resultados de manera seria, comprensible e integral.

En el caso de *Las muertas*, novela que ahora nos ocupa, quizá más que en otros por tratarse de una narración en apariencia objetiva, la perspectiva del lector cobra la importancia que Pimentel nos indica en su texto: entrecruce de todas las perspectivas de la narración, dado que el lector es quien más información posee. El conocimiento y punto de vista externo le brindan al lector la imparcialidad necesaria para sorprenderse de la crudeza de los hechos, reír ante circunstancias absurdas y valorar los acontecimientos desde un enfoque distinto al que la prensa pudo darle a un caso real como el que se aborda en *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia.

Con "accesibilidad" no queremos decir que el texto es "fácil" sino que la complejidad aportada en el estudio de Luz Aurora Pimentel, es presentada con sencillez, hace asequible la aplicación del análisis con pausas contundentes, sin perder de vista la seriedad del estudio y sin caer en superficialidades. Con "accesibilidad" intentamos decir que apreciamos una metodología clara y eficaz que nos permite acercarnos confiadamente al análisis para la comprensión de una obra y la intención de su autor.

2. Acerca del objeto de estudio

Hemos mencionado ya algunas características y conveniencias de emplear la narratología como método de análisis en textos narrativos. Del gusto y reconocimiento del ingenio creador de un autor o de la atracción por una obra, surgen estudios, teorías y reflexiones que originan otra parte del texto, llamada por Genette “metatextualidad”¹¹, y que, en este caso, ha propiciado un interés: *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia.

En este capítulo mencionaremos rasgos biobibliográficos del autor, para después detenernos en características de su novela y de la interpretación cinematográfica de la misma historia, fenómeno al que Genette llama hipertextualidad –texto(s) derivado(s) de un hipotexto-: el caso de las Poquianchis, reportado en notas periodísticas.

Las Poquianchis es el nombre con que se conoce a las hermanas González Valenzuela, lenonas de baja estofa a quienes se atribuyó la muerte y entierro clandestinos de varias personas dentro de sus propiedades durante los años cincuenta en la región del Bajío mexicano. A esta cuestión volveremos más adelante, cuando mencionemos ciertas peculiaridades de la historia y del alboroto periodístico que motivaron.

La elección de una obra de Ibarguengoitia como objeto de estudio, indica en primera instancia temas como ironía, sorpresa y humor, que efectivamente han generado el gusto y el interés del cual parte este acercamiento a *Las muertas*. Queremos marcar la pauta para un acercamiento a esta novela, mediante el empleo de una metodología que ya hemos definido ¿Búsqueda de qué?,

¹¹ La metatextualidad es uno de los cinco tipos de relaciones transtextuales que enumera Genette, aunque todos tienen relación entre sí. En orden creciente de implicación son: intertextualidad, paratexto, metatextualidad, hipertextualidad y architextualidad. Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

precisamente de las estructuras narrativas de las cuales se desprenderán conclusiones quizá impredecibles, porque, “El inconveniente de la ‘búsqueda’ es que a fuerza de buscar acaba uno encontrando... aquello que no buscaba”¹²

2.1. Jorge Ibargüengoitia

Jorge Ibargüengoitia, nació en Guanajuato, Guanajuato el 22 de enero de 1928, su familia se trasladó a México cuando él tenía tres años. Fue huérfano de padre. Creció entre mujeres ricas venidas a menos. Estudió en el Colegio Francés Morelos. Entre 1945 y 1948 cursó la carrera de Ingeniería, la cual suspendió para hacer un viaje a Europa.

Durante tres años después de su regreso a México se dedicó al cultivo de jitomate en el rancho de su familia en Guanajuato; por esas fechas, debido a una avería de su auto, visitó la casa de su madre, ahí conoció a Salvador Novo y fue invitado a la representación de *Rosalía y los llaveros* de Emilio Carballido. Esta ocasión fue decisiva para la orientación literaria de Ibargüengoitia.

Más tarde se estableció en la ciudad de México y realizó estudios de Literatura en la Universidad Nacional Autónoma de México entre 1951 y 1954. En 1965 conoció a Joy Laville, pintora inglesa compañera hasta la muerte del escritor, autora de las pinturas que ilustran las portadas de la obra de Ibargüengoitia editada por Joaquín Mortiz.

La obra pictórica de Laville fue calificada por su esposo como alegre y sensual, resultado de la labor de una artista “en buenas relaciones con la

¹² Genette. *Palimpsestos. op. cit.* p. 10.

naturaleza". La opinión acerca de sus relaciones es relatada con gran sencillez por Iburgüengoitia en un suplemento de la revista *Vuelta* llamado "Mujer pintando en cuarto azul"¹³.

La carrera literaria de Iburgüengoitia inició formalmente en la UNAM, había escrito durante su infancia y pubertad un par de obras teatrales nunca publicadas de las que ni él parecía acordarse muy bien. Al tomar la decisión de ser escritor, fue a la Facultad de Filosofía y Letras donde la única clase de composición era la de teatro, impartida por Rodolfo Usigli y la eligió. La relación entre Usigli e "Ibar", como le llamaba el dramaturgo, no puede dejar de mencionarse.

El guanajuatense fue un destacado alumno de Usigli quien lo recordó, al igual que a Luisa Josefina Hernández, con cierta preferencia respecto de sus otros alumnos lo cual era inusual en su personalidad. El aprecio entre ambos fue de maestro-discípulo, con la distancia y el respeto de un aula. Sin embargo se advierte cierto enredo de temperamentos en su correspondencia y trato en general¹⁴, "usted tiene facilidad para el diálogo" dijo Usigli y me dejó escritor para siempre", comentaba Iburgüengoitia¹⁵.

La opinión de Usigli influyó en la carrera literaria de Iburgüengoitia y fue un desaire del maestro lo que provocó el alejamiento de estos dos hombres de teatro. Usigli murió en 1979, cuando Iburgüengoitia ya había abandonado el teatro y era un implacable crítico¹⁶ de cuya severidad sólo escapó su maestro.

¹³ Iburgüengoitia, Jorge, "Mujer pintando en cuarto azul", *Vuelta*, marzo 1985, No. 100, pp. 52-53.

¹⁴ Cfr. Leñero, Vicente. *Los pasos de Jorge*. México, Joaquín Mortiz, 1989.

¹⁵ Iburgüengoitia, Jorge, "Jorge Iburgüengoitia dice de sí mismo", *Vuelta*, marzo 1985, No. 100.

¹⁶ Menciona Leñero una discusión entre Monsiváis e Iburgüengoitia suscitada por alguna crítica negativa del segundo hacia Alfonso Reyes en *Los pasos de Jorge. op. cit.*

La obra dramática de Ibargüengoitia ya perfilaba su estilo, algunas de sus obras teatrales más conocidas son, *Susana y los jóvenes* (1954), *Clotilde en su casa* (1955), *El atentado* (1963), *Llegó Margo* (1956), *La lucha con el ángel* (1955), *Ante varias esfinges* (1960), *Tres piezas en un acto* (1956), *El viaje superficial* (1959), *Pájaro en mano* (1959), *Los buenos manejos* (1960), *La conspiración vendida* (1965).

Jorge Ibargüengoitia abandonó la dramaturgia por insatisfacciones propias del ego de escritor: pocas obras representadas y, dice él, por la incapacidad para hablar de los actores mexicanos:

Pone uno, por ejemplo: ¿Que no vas a venir esta noche a cenar?, como diálogo. Entonces llega el actor, lee esto y dice: Queee ¿noo vaaas a venir esta noche a cenaaa? Eso me daba a mí un horror espantoso [...] Escribiendo crítica de teatro, descubrí lo horrible que era el teatro, por un lado, y además aprendí a escribir.¹⁷

Los relámpagos de agosto (1964), su primera novela, le permitió descubrir su habilidad para la narrativa y lo alejó definitivamente de los inconvenientes que el teatro mexicano tenía para un carácter susceptible como el suyo, es decir, el trato con los directores, las dificultades físicas de la puesta en escena, el enfrentamiento directo con la reacción del público, etcétera.

Al hablar de la narrativa ibargüengoitiana debe mencionarse el humor. Ibargüengoitia es poseedor de una sensibilidad cómica y cruel. Para Ibargüengoitia el humor era:

¹⁷ Ibargüengoitia, Jorge. "Jorge Ibargüengoitia". *Cómo hablan los que escriben. 25 autores de lengua española*. Ed. Díez de Urdanivia, Fernando, México, Edamex, 1996, p. 123.

[...] una capacidad de ver la realidad dentro de una perspectiva determinada. El sentido del humor es algo que se puede erradicar [...] que se puede cultivar dentro de los límites razonables hasta convertirlo en un instrumento crítico que puede ser de beneficio para el que lo tiene y para los que lo rodean. El sentido del humor también se puede prostituir y degradar a extremos que parecerían increíbles si no nos topáramos a cada rato con ejemplos acabados de esta tendencia.¹⁸

La narrativa de Jorge Ibarguengoitia, es de toda su obra, la más reconocida para la crítica; recibió el Premio Casa de las Américas en 1964 por su primera novela *Los relámpagos de agosto*, -que además le abrió las puertas a la inspiración narrativa- y el Premio Internacional de Novela México en 1974 por *Estás ruinas que ves* (1974). Otras obras no menos importantes son: *La ley de Herodes* (1967) -único libro de cuentos-, *Maten al León* (1969), *Las muertas* (1977), *Dos crímenes* (1979), y *Los pasos de López* (1981). También escribió obras para niños.

De sus cuentos hay que mencionar el tono natural que ridiculiza la solemnidad con la cual se percibe a veces la vida cotidiana. De sus novelas hay que aplaudir la desacralización de episodios históricos y héroes nacionales que, como personajes, resultan ser seres comunes y resultan mucho más verosímiles que los de las versiones oficiales, es el caso de *Los relámpagos de agosto* y *Maten al león*, basadas en su obra de teatro *El atentado* la cual sirvió para él como un puente entre el teatro y la novela.

Sus novelas son diferenciadas por Ibarguengoitia así: Las dos primeras tratan de un tema cuya época le produjo simpatía e interés: el asesinato de Álvaro Obregón; la tercera y la cuarta de uno repulsivo: el caso de las Poquiánchis.

¹⁸ Ibarguengoitia, Jorge. "Rectificación de una imagen. Declaración de principios" en *Ideas en venta*. México, Joaquín Mortiz, 1997, p. 56.

Los relámpagos de agosto surgió de sus lecturas para escribir *El atentado*: libros escritos (y editados) por ex generales desconocidos de la Revolución que daban su versión de los sucesos en espera de un público que los justificara y admirara su menospreciada intuición.

Estas ruinas que ves y *Dos crímenes*, son las novelas de Iburgüengoitia con más rasgos autobiográficos. Las coincidencias con el narrador son varias. Mientras Iburgüengoitia investigaba y preparaba la información para escribir una novela acerca del caso de las Poquianchis, escribió *Estas ruinas que ves*, acerca de un hombre que está investigando y preparando una novela sobre las Poquianchis, el resultado en ambos casos en la novela *Las muertas*.

Dos crímenes está ambientada en lugares y circunstancias identificables con Guanajuato, es una novela policiaca en la cual puede apreciarse el ingenio de un escritor a quien se le conoce injustamente por “hacer reír” en un sentido irresponsable, más que por otras cualidades literarias como el empleo de recursos sorprendidos.

Será preciso, para el acercamiento a un escritor como Iburgüengoitia, establecer lo más cabalmente posible, ciertos términos que rodean su figura y que serán empleados en este trabajo. Debe entenderse el humor literario, como bien lo señala Jaime Castañeda¹⁹, una cualidad crítica del artista, que lo diferencia claramente de un “cuenta chistes” o de un cómico en el sentido simplista del término. Puede deberse a la falta de precisión en estos términos el que Iburgüengoitia haya negado en varias entrevistas su condición de humorista, argumentando que nunca había contado un chiste. El humorismo requiere de

¹⁹ Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Iburgüengoitia*. México, Gobierno del Estado de Guanajuato (Col. Nuestra Cultura), 1988.

cierta sutileza, su finalidad es la de despertar ingeniosamente la conciencia y no la de provocar carcajadas.

Efectivamente, al leer ciertas obras humorísticas –no humoricistas ni “cómicas”- experimentamos una sonrisa interior que nada tiene que ver con la felicidad, sino muchas veces con el desencanto o la burla, esto último coincide con otro término ligado al autor: la ironía. El significado irónico surge a partir de un contexto y de la competencia del receptor²⁰.

Ana Rosa Domenella explica que la naturalidad y el menor esfuerzo empleados en esta figura son proporcionales a la efectividad de la misma. Su función es el señalamiento evaluativo, de cierto modo peyorativo; la sonrisa o burla que ocasione responderá a un reconocimiento ya sea del mismo lector o de un tipo que le es familiar²¹.

La ironía funciona a través de una contraposición de significados: decir una expresión que en un nivel más profundo expresa lo contrario. En su obra narrativa Ibarguengoitia desarrolla esta figura y algunos otros rasgos con mayor libertad que en el teatro, además de encontrar el medio de comunicación para “tímidos”, sin enfrentamientos con el público insatisfecho.

La intertextualidad en sus obras será destacada en este trabajo como una peculiaridad del autor. El caso de sus dos primeras novelas se considera una

²⁰ La competencia del receptor puede ser: lingüística, contradicción entre lo dicho y lo implícito; genérica, a raíz del conocimiento de normas literarias y retóricas, e ideológica, basada en elitismo, perspicacia, formación literaria, rasgos culturales o por homología de valores institucionalizados (sociales, genéricos, etc.) Hutcheon, Linda en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*. México, UAM, 1992, p. 188.

²¹ Domenella, Ana Rosa. *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*. México, UAM (Cuadernos Universitarios No. 45), 1989.

audacia pues no solamente vanaliza acontecimientos tan respetados como la Revolución Mexicana sino al género nacionalista que predominó en la literatura mexicana y en la novela de dictadura latinoamericana. Se manifiesta entonces una intertextualidad respecto de la literatura anterior y de su propia obra.

Ibargüengoitia se dio a la labor de crear una atmósfera provinciana dentro de un universo real pero con nombres ficticios. Los indicios en su obra hacen suponer que Cuévano es Guanajuato, Pedrones es León, Muérdago es Celaya o Irapuato y el Estado del Plan de Abajo es el Estado de Guanajuato, por ejemplo. En estos lugares, descritos con gran maestría, se desarrollan acciones de personajes con características regionales que agregan verosimilitud al paisaje y a la conducta de los seres imaginarios.

La naturalidad es un rasgo importante en el estilo de Ibargüengoitia; su interpretación de la realidad es precisa gracias a que no se desbordaba más allá de lo que había que contar ni más allá de su experiencia humana, como destacaba Usigli. La vertiente biográfica y la visión realista del mundo predominantes en su obra responden también a esta particularidad.

Las obras artísticas vinculadas con lo cómico, menciona Domenella, como la parodia y la sátira son conocidas en sociedades más abiertas, como Grecia antigua, no así en otras culturas más autoritarias como la egipcia y la hebrea. La ironía es una presunción de madurez, está relacionada con la conciencia que genera reconocimiento y con la agudeza del individuo.

El rasgo autobiográfico en la obra de un escritor habla de su reflexión y racionalidad de juicio, y si agregamos el humorismo, resulta una personalidad autocrítica, no solo por cuestiones de estilo sino también por factores circunstanciales, de cultura y por otro factor fundamental: la responsabilidad de escritor.

Ibargüengoitia alegró con su estilo las páginas del periódico *Excélsior* durante varios años, su obra periodística se caracteriza por la brevedad, ligereza y sencillez. Su valor literario está basado en el retrato de una época. Ciertos toques de responsabilidad sin afectación se traslucen en sus artículos:

En una sola frase lapidaria iba a decir lo que pienso de este gobierno, iba a exponer los deberes que tiene el escritor con respecto a la sociedad a la que pertenece y, por último, iba a referirme a la obligación que tenemos los que nos dedicamos a este oficio de dar de vez en cuando toques de atención, como un clarín de órdenes, para evitar que la conciencia pública se sumerja en el sopor que la caracteriza. No voy a hacer nada de esto, porque mientras estaba tramando el artículo se me ocurrió una reflexión que echó todo a perder²².

La responsabilidad truncada de sus comentarios, no son más que modestia de un hombre que, quizá sin querer, llevó a reflexionar a sus lectores acerca de la idiosincrasia mexicana, de los problemas políticos de que adolece el país y de las mañas de la sociedad; basta la lectura de cualquiera de sus obras para comprobarlo.

Es importante destacar la naturalidad en el estilo de Ibargüengoitia pues existen casos en que escritores con la mejor intención de denuncia social, hacen de sus obras panfletos cuya intencionalidad llega a ser poco eficaz, porque no la leerá quien no desea aceptar situaciones injustas o simplemente no tiene interés en ello. Por otro lado están aquellos artistas que logran elaborar un retrato de la sociedad en la que viven, con las observaciones inherentes al medio en que se desarrollan, y lo reflejan en su obra; entonces, candorosamente, sin que su objetivo principal haya sido de denuncia o crítica social, logran tener mayor eficacia que los primeros. Esto sin mencionar que la calidad del artista no se determina con sus buenas intenciones.

²² Ibargüengoitia, Jorge, "¿Si tachamos nos hundimos? Escritores toreros" en *Ideas en venta...* p. 29.

Aludimos a la obra periodística de Iburgüengoitia porque es donde más se trasluce su opinión; sus artículos anecdóticos y sus comentarios informan de su punto de vista en relación con diversos acontecimientos, entre ellos la responsabilidad pero también de conductas de sus contemporáneos, de los premios Nóbel, de la Reforma Agraria o de su misma obra narrativa y su proceso creativo. Dice en un fragmento: "Cuando empecé a escribir *Dos crímenes* tenía intenciones de hacer una novela 'rápida y fácil', que contrastara en todo con *Las muertas* que fue la anterior"²³.

La sinceridad es un gesto de sencillez que puede apreciarse en su obra periodística: *Ideas en venta* (1997), compilación de artículos escritos para el periódico *Excélsior* entre diciembre de 1968 y julio de 1976, a cargo de Aline Davidoff, *La casa de usted y otros viajes* (1991) que agrupa una selección de artículos realizada por Guillermo Sheridan, en su mayor parte tomados también de *Excélsior* entre 1969 y 1976, y otros de la sección "En primera persona" de la revista *Vuelta*; *Sálvese quien pueda* (1975), selección realizada por el propio autor, *Viajes en la América ignota*, *Instrucciones para vivir en México*, *Misterios de la vida diaria*, y *¿Olvida usted su equipaje?*

Iburgüengoitia murió en un accidente aéreo el 26 de noviembre de 1983 en el aeropuerto de Barajas cercano a Madrid junto con Marta Traba y Ángel Rama cuando se dirigían al Primer Encuentro de Cultura Hispanoamericana en Colombia.

²³ Iburgüengoitia, Jorge. "En primera persona. La vida en México en tiempos de Hank González. Punto final" en *La casa de usted y otros viajes*. México, Joaquín Mortiz, 1991, p. 161.

2.2. *Las muertas*

En 1969, cuando Iburgüengoitia obtuvo la beca Guggenheim, anunció su proyecto de una novela basada en los expedientes del caso de las Poquiachis ocurrido en Guanajuato y sus alrededores a mitad del siglo XX. El autor dijo en una entrevista realizada por Díez de Urdanivia, que ya ha sido citada anteriormente en este trabajo:

Estoy escribiendo la obra que debería ser mi obra maestra. Me está costando un trabajo horrible. Es una obra que he estado platicando desde hace cinco años. Me vino la mala idea de escribir una novela sobre las Poquiachis. Bueno, primero no creía yo que iba ser una novela, sino un reportaje. Empezó así, y hay un reportaje...un reportaje que no tiene ninguna importancia, que no sirve de nada. Después de esto, se me ocurrió que de allí tenía que salir una novela. Todo el año pasado estuve escribiendo todos los días una novela: llegué a la página 38 creo que diez veces, y las diez veces la tiré a la basura. Entonces...ahora voy otra vez en la página 38, pero ya no es una novela sobre las Poquiachis, sino una novela sobre un señor que está escribiendo una novela sobre las Poquiachis²⁴.

La referencia de la anterior declaración es a su novela *Estas ruinas que ves*, cuyo protagonista -narrador intertextual de *Las muertas*, Francisco Aldebarán- tiene como actividad fundamental, al lado de sus intereses eróticos, escribir un libro sobre el caso de varias prostitutas asesinadas en la misma zona geográfica en que se desarrolla la historia. Los tres años que separan la edición de estas dos novelas nos anticipan la dedicación del autor en la elaboración de la obra.

El caso de las Poquiachis fue uno de los más famosos en los diarios durante la década de los sesenta. Se trataba de tres hermanas dedicadas al lenocinio y a la prostitución a las cuales se atribuyeron asesinatos, maltrato, rapto

²⁴ Iburgüengoitia, Jorge. *Cómo hablan los que escriben*. op. cit. p. 124

y secuestro, entre otros delitos. Estas mujeres operaban en Jalisco, Guanajuato, Querétaro y Tamaulipas. Sus nombres eran María de Jesús, Delfina y María Luisa (o Eva) González Valenzuela, nacidas en Juanacatlán, Guanajuato; una cuarta hermana involucrada es María del Carmen “la Penicilina”, dedicada al regenteo de prostitutas en menor escala y al parecer de manera independiente de las otras tres.

El *modus operandi* de las hermanas no tiene nada fuera de lo común si pensamos en provincias pobres de la república: mujeres que con engaños captan jovencitas y las llevan a trabajar a prostíbulos. Las ventajas empresariales del manejo eran fabulosas, pues conseguían ofrecer muchachas vírgenes y asustadizas a sus clientes, sin necesidad de tratar con prostitutas experimentadas que quisieran ganar un sueldo estipulado.

No es esta breve reseña del “caso Poquianchis” para juzgar moralmente las acciones que se presentaron en la realidad ni en la novela que más adelante abordaremos con mayor cuidado, sino resaltar que las prácticas por las cuales las mujeres fueron incriminadas no sorprenden aún en el siglo XXI, lo que no deja de dar repulsión es el oportunismo de ciertas publicaciones periódicas para explotar desgracias humanas. Esto, además de terminar de degradar a los afectados, tiene consecuencias negativas en los receptores que se habitúan al tratamiento morboso y poco analítico de los sucesos.

Las hermanas González Valenzuela tenían en León Guanajuato un prostíbulo llamado “Las Poquianchis” al que deben su apodo. Más tarde, en San Francisco del Rincón, abrieron “el Guadalupe de Noche”. Personas implicadas en el caso fueron el capitán del ejército Hermenegildo Zúñiga “el Águila Negra”, el hombre que servía de sepultador Salvador Estrada Bocanegra “el Verdugo”, los chóferes Francisco Camarena y Enrique Ramírez, el velador José Facio Santos, y las “celadoras” Adela Mancilla y Esther Muñoz “la Pico Chulo”, éstas últimas ex

prostitutas fieles a las madrotas, consideradas medio culpables y medio inocentes por lo involuntario de su postura frente a las otras empleadas.

También relacionado con los negocios de la prostitución estaba el hijo de Delfina, Ramón Torres González “el Tepo”, gracias a cuya muerte en una riña de mafiosos dentro de uno de los burdeles fueron cerradas las casas. Después de eso su vida fue un ir y venir de un antro a otro hasta que tuvieron que vivir ocultas en “el Guadalajara de Noche” que ya había sido clausurado.

Los burdeles en Guanajuato se cerraron, según denuncia Ibargüengoitia, porque el Gobernador quiso quedar bien con los ricos de León y creó así el problema socioeconómico de treinta mil personas que vivían de la prostitución²⁵.

Durante los sesenta, el policía Juan Martín Romero fue comisionado en la investigación y detención de las mujeres. Aseguró que se encontraron muertas pero no se concluyó la investigación correctamente. Lo oscuro de la indagación llega a extremos alarmantes: se encontraron veinte cuerpos cerca de un centro nocturno propiedad de las Poquianchis, las líneas de averiguación concluyeron por obiedad pues la descomposición de los cuerpos podría coincidir con la época de los cristeros²⁶.

Los acontecimientos fueron mostrados de forma amarillista una vez que las tres hermanas fueron aprehendidas en 1964 y encerradas por cuarenta años en la cárcel. Los diarios publicaban entrevistas con todas las prostitutas que fueron consideradas víctimas. Elisa Robledo escribió el libro *La Poquianchi ¡Por Dios que así fue!*, basado en una extensa entrevista realizada a María de Jesús a finales de

²⁵ Ibargüengoitia, Jorge. “Entrevista con Jorge Ibargüengoitia”. *Vuelta*, marzo 1985, No. 100, p. 50.

²⁶ Cfr. <http://www.jomada.unam.mx>.

los ochenta. Las mujeres eran acosadas y utilizadas por la prensa de modos inverosímiles. Existen fotografías donde las prostitutas fingen golpearse entre sí como en los días en que las Poquianchis las castigaban²⁷, otras mostrando sus golpes o rezando.

Otra vertiente más crítica en torno a la historia de las Poquianchis fue aquella que sin dejar de condenar el oportunismo y la ambición de las lenonas, consideró la responsabilidad de los gobernantes quienes permitieron que la subsistencia de poblaciones enteras dependiera del negocio de la prostitución.

Es conocido que la prostitución en los burdeles de las Poquianchis ponía en riesgo la vida y la voluntad de mujeres, y muchas veces de niñas, en beneficio propio y de las autoridades que ni siquiera tenían que mancharse las manos para recibir su tajada, así mismo los periodistas, que lejos de querer despertar la conciencia de las personas para evitar en el futuro hechos similares, se dedicaron a inmiscuirse abusiva e inútilmente en las vidas de las víctimas mientras aderezaban la historia con detalles fantasiosos y fotografías descarnadas. Nos referimos a la seriedad del film *Las Poquianchis* de Felipe Cazals y a la novela *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia por supuesto.

La película dirigida por el cineasta mexicano Felipe Cazals²⁸, *Las Poquianchis* (1976), es una adaptación cinematográfica de hechos verídicos,

²⁷ Podemos observarlo en la fotografía que se encuentra al inicio de este trabajo.

²⁸ La filmografía de Cazals es extensa, abarca veintidós películas, cinco cortometrajes y un documental, además de algunos trabajos para televisión y video. Entre las películas de Cazals fueron nominadas a premios de la Academia Mexicana por mejor película y mejor dirección *Canoa* (1975), *El año de la peste* (1978), *Bajo la metralla* (1982), *Los motivos de Luz* (1985), *Kino* (1992) y *Su alteza serenísima* (2000). *Canoa*, junto con *El Apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976) conforman una trilogía que le ha valido fama a su director como realizador de películas con una trama basada en acontecimientos reales representados crudamente para desempañar la opinión pública de cualquier sutileza. Quizá por eso el caso de las Poquianchis pudo parecerle atractivo.

basada en una selección de acontecimientos relevantes en la historia. La novela *Las muertas*, es narrada con un estilo periodístico, sin embargo, lo más importante es que a la luz del humorismo que caracteriza el estilo de Ibarguengoitia, los horribles acontecimientos se vuelven cotidianos.

La simpatía por los personajes asesinos, abre los ojos de los lectores ante la consabida situación de corruptela en el país, debido a la cual, la seriedad en el reporte de las declaraciones resulta absurdo: para empezar los personajes no creen en su culpabilidad, luego, el narrador nos ha mostrado cómo se logra la impunidad de las hermanas, por lo cual, no necesita señalar que son sólo cómplices de otros delincuentes más culpables: quienes las amparaban por lucro personal.

Adolfo Castañón²⁹ destaca la neutralidad que el autor logra al retratar un caso como el de las Poquianchis, del cual Ibarguengoitia revisó el expediente legal que consta de más de mil hojas. El narrador logra que el lector sienta afinidad con los protagonistas, pues la novela, a pesar de poseer estructura de reportaje basado en un expediente policiaco, es una historia con personajes a los que les ocurren cosas comunes: son víctimas de desamor, de confusión, ignorancia, pérdidas familiares, etcétera.

El narrador resalta las fallas de la distinción moralista entre “bueno” y “malo” de las situaciones e invita a la reflexión. De no ser así, se transmitiría al lector la misma versión maniquea que proporcionó la prensa y que llevó a la satanización de estereotipos y no a la solución del problema, mucho menos a conclusiones justas de culpabilidad.

²⁹ Castañón, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*. México, Lectorum, 2003, p. 241.

La virtud de desprejuiciar al receptor lo hace inmune a lo repulsivo del caso para pasar a un nivel analítico de observación. La impresión de estar leyendo este caso en una nota roja de periódico o en las anotaciones del ministerio público, se deben a la objetividad con que el narrador relata la historia.

La percepción de Iburgüengoitia se desprende de una indignación -o al menos intolerancia- ante un suceso. Se acentúa que las culpadas y sus cómplices, no son sino personas ignorantes con ambiciones desmedidas que, gracias al amiguismo con funcionarios locales, eran saciadas impunemente. La historia terrible provocó reacciones de chismorreo e ineptitud gracias a los medios de comunicación.

“Algunos sucesos son reales, todos los personajes son ficticios”, dice el narrador al principio de *Las muertas*. Los hechos sucedidos, o al menos así se reportan en declaraciones, son: el ataque en la panadería, el depósito del primer cadáver (el de Ernestina, Helda o Elena) en la carretera, un Simón Corona en la vida de una Poquianchi, la prohibición de la prostitución en Guanajuato, la mudanza a Lagos de Moreno y la vida clandestina dentro del burdel clausurado, la existencia del capitán que las ayudó y trasladó mientras portaba el uniforme militar para no levantar sospechas, la petición de licencia para abrir otro burdel en Jalisco, la curación con planchas y muerte de una mujer, una prostituta de nombre Blanca (que no se sabe si fue la misma que padeció la hemiplejía), el entierro de mujeres en el corral y los zopilotes que no se podían ahuyentar, el accidente de dos muchachas que cayeron del balcón, la mujer que fue “chancleteada” y las muertas a tiros durante su fuga. Todo lo demás, dice Iburgüengoitia, es ficción³⁰.

Precisamente el que a los personajes “les ocurran” los acontecimientos, hacen pensar a Castañón en Iburgüengoitia como un escritor ligero, creador de

³⁰ Iburgüengoitia, Jorge. “Memorias de novelas”. *Vuelta*, abril 1979, No. 29.

personajes inseparables de su anécdota, sin mundo interior propio, "maestro de lo solemne irrisorio y enamorado fatal pero vergonzante de la pura superficie narrativa"³¹.

Es necesario aceptar que el humor en *Las muertas* surge de las descripciones, de acontecimientos y lugares cotidianos en contraposición a lo fatal de los actos, pero la construcción de los personajes es definitivamente una estrategia narrativa sin duda eficaz para la totalidad de la novela. Los recursos retóricos empleados que descubriremos más adelante en el análisis de la novela, son también meritorios.

Frases como "uno de los mejores escritores de México", no se deben descartar ante Ibarbúengoitia, artífice de narraciones precisas y de descripciones logradas. En *Las muertas* el guanajuatense hace gala de la mimetización con los personajes, el respeto por el idiolecto de los narradores alcanza una inmersión en su mentalidad.

Con un análisis como el que a continuación presentaremos, de manera modesta pero ilustrativa, pueden conocerse cualidades de una novela que superficialmente podría parecer "humorística" en un sentido peyorativo. Con la aplicación de la metodología ya mencionada en la obra conoceremos otras estrategias de la narración y rectificaremos las que ya se han advertido con el acercamiento intuitivo.

³¹ Castañón. *op. cit.* p. 241.

3. Aplicación del análisis

Una obra y un método de análisis narrativo no necesariamente nacen el uno para el otro. La narratología, efectivamente, es aplicable a textos en prosa. En *Figuras III*, Genette, analiza *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, por su lado la doctora Luz Aurora Pimentel, complementa la teoría narrativa con aportaciones a la perspectiva de la narración; esto nos lleva a afirmar que es el género novelesco al cual parece adaptarse mejor el análisis. Las características de la historia, y en ocasiones su extensión, ofrecen un mosaico de los aspectos considerados por la narratología como interesantes de analizar.

Una novela en que se identifiquen rasgos suficientes de las categorías de tiempo, modo y voz, que además sean eficaces para provocar goce y que muestren cierto grado de dificultad (por llamar de algún modo a lo oculto del artificio del narrador), es ideal para poner en práctica el análisis. *Las muertas* es una novela que reúne todos los rasgos mencionados y por eso el objeto de nuestro estudio.

Desde donde lo veamos, existe compatibilidad entre metodología y objeto de estudio en esta ocasión. Sin embargo, no hay palabras que lo expresen con suficiente veracidad si no son parte de la aplicación directa. A continuación observaremos las categorías de tiempo, modo y voz propuestas por Genette y Pimentel en la novela *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia.

3.1. Tiempo

Se dice que el relato transforma el tiempo en otro tiempo. La doble temporalidad corresponde a lo contado y al momento en que fue contado. La temporalidad está generalmente alterada en los relatos. Se subdivide según las relaciones del

tiempo del discurso con el tiempo de la historia en: orden, duración y frecuencia, y las examinaremos en el mismo apartado para caracterizar la tónica temporal de toda la novela.

Antes de comenzar con la búsqueda de las mencionadas subdivisiones, recordaremos la distinción entre los tres elementos constitutivos del tiempo en una narración: el tiempo de la historia o tiempo "real" de los acontecimientos, el tiempo de la narración, y el tiempo de la lectura. Las comillas que le pusimos a "real", podríamos borrarlas parcialmente debido a que, en este caso, la novela está basada en hechos precisamente verídicos, aunque la ficción no deja de serlo debido a que se trata de una versión novelada de los acontecimientos. El tiempo de la historia, es la anécdota contada de principio a fin en el lapso en que transcurre sin alteraciones de ningún tipo.

El tiempo de la narración es el de la escritura, objeto de estudio de este apartado, puede presentar alteraciones: falta de paralelismo entre el transcurrir de la historia y el relato, distancia que alcanza la narración respecto del presente "real", cantidad de horas abarcadas en una unidad de tiempo de la escritura y el ritmo o densidad (cantidad de acontecimientos contados), la proyección de la historia en el tiempo de la escritura (generadora de repeticiones, simultaneidad, elipsis, etc.).

Las categorías temporales son sistematizadas por Genette y retomadas por Pimentel como orden, duración y frecuencia. De ellas se desprenderán estilos característicos empleados como recursos narrativos que regulan cronológicamente el relato. Las subdivisiones generadas serán explicadas brevemente al inicio de cada apartado.

El tiempo de la lectura es un tema que ha sido poco estudiado debido a la dificultad que plantea desde el inicio: la medición y las extremas variables a las

que se enfrenta el receptor. Debe considerarse el tiempo que al lector le toma la lectura del texto de principio a fin. En el caso de que el lector tuviera la voluntad de hacerlo así, intervendrían factores como la agilidad mental, el hábito de lectura, su capacidad de abstracción y concentración, por no mencionar elementos relacionados con la cultura, la ideología, el capital simbólico y muchos otros más que entorpecen o agilizan la comprensión de la lectura.

Los elementos temporales serán mencionados en este apartado, en el cual emplearemos una distribución más general que la de Genette en *Figuras III*, y más desglosada que la de Pimentel en *El relato en perspectiva*, con el objetivo de llegar a conclusiones claras y de describir las alteraciones del tiempo que se presentan en la novela.

3.1.1. Orden

El orden es uno de los aspectos temporales del relato, define junto con la duración y la frecuencia, las discordancias entre la secuencia de la historia y la del relato: el grado cero sería un estado de perfecta coincidencia temporal entre ambos, lo cual, dicho sea de paso, es difícil encontrar en las narraciones literarias. Mucho más frecuentes son los casos de alteraciones en el tiempo o anacronías que se dividen a su vez, si son retrospectivas (miradas al pasado) o anticipaciones (miradas al futuro) en analepsis y prolepsis respectivamente.

Las analepsis y las prolepsis pueden tener función completiva, cuando explican algún vacío de información, o repetitiva, cuando se duplican los hechos en algún momento de la narración. Las anacronías tienen también propiedades que podrían llamarse "de medición": alcance, o lejanía respecto del presente interrumpido, y la amplitud o duración de la historia que rompe la linealidad.

Las analepsis según su alcance son externas o heterodiegéticas (cuando el antecedente no está contemplado en la narración), e internas u homodiegéticas, estas últimas con riesgo mayor de redundancia. Según su amplitud, son generalmente mixtas, es decir, logran su inclusión en el primer relato. El hecho de que sean completivas o repetitivas es muy sencillo de comprender dada la necesidad de exponer antecedentes o hacer evocaciones dentro de la ficción.

Las prolepsis también pueden ser internas o externas si funcionan como interferencias o epílogo respectivamente: confirman el relato del pasado y resultan completivas o repetitivas como las analepsis al llenar por adelantado lagunas o duplicar informaciones como “anuncios”.

En *Las muertas* la información está basada en los conocimientos del narrador, conformados por testimonios de los personajes, rumores e informaciones indirectas. Como es una anécdota del pasado puede decirse que toda la narración es analéptica, incluso lo son las prolepsis anticipadoras en relación con lo narrado, si recordamos la doble temporalidad del relato que determina el acto mismo de narrar.

Por el carácter testimonial de la novela son comunes las prolepsis y analepsis de alcance muy breve o de tono hipotético propio del arrepentimiento de algunos personajes. La mezcla y subordinaciones que puedan generar las anacronías en ocasiones no se ubican a simple vista.

En palabras de Genette, cuyo objeto de análisis constituye un ejemplo valioso por la complejidad del texto:

[...] las analepsis y las prolepsis, suponen una conciencia temporal perfectamente clara y relaciones sin ambigüedad entre el presente, el pasado y el porvenir [...] En realidad la propia frecuencia de las interpolaciones y su enmarañamiento recíproco

siembra tal confusión, que a veces resulta insuperable para el 'simple' lector e incluso para el analista más resuelto³²

Debemos decir que en el caso particular de *Las muertas* no se presentan ni confusión ni dificultad algunas que no puedan ser resueltas con un relativo detenimiento, esto gracias a la claridad del narrador y al empleo de frases introductorias que funcionan como marcas para ubicar las discordancias temporales, un recurso entre otros para lograr la objetividad generadora muchas veces de risa en oposición a la solemnidad del contenido narrado.

3.1.1.1. Analepsis

Las analepsis o retrospectivas pueden ser, como dijimos, completivas o repetitivas. Las completivas llenan vacíos de información o exponen datos situados en el pasado de la narración, aunque estén incluidos en ella, mientras que las repetitivas originan redundancias de información.

En el texto identificamos analepsis que claramente complementan información útil para la comprensión de los acontecimientos relatados, como los siguientes: "[El Escalera] los mira compasivo: lo que para él es el principio del día es para los otros el final de la parranda" (p. 9)³³; esta analepsis homodiegética llena la elipsis que pudo generar la actividad de los vengadores, en este caso parrandear. "[...] por fin se aleja del Salto de la Tuxpana [el automóvil conducido por el Escalera] de la misma manera que entró, entre ladridos de perros" (p. 12), informa cómo entraron, haciendo un retroceso, aunque el dato sea irrelevante para la historia.

³² Genette, Gérard. *Figuras III*. Tr. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989, p. 131.

³³ Las páginas de los ejemplos extraídos de la novela *Las muertas* estarán indicadas entre paréntesis al final de cada cita, harán referencia a la edición que a continuación proporcionamos. Ibarguengoitia, Jorge. *Las muertas*. México, Joaquín Mortiz, 2000.

Estos son otros momentos en que la información se complementa: "Cuando Blanca murió, Arcángela tenía tantas preocupaciones, que se le olvidó quitarle los dientes a la muerta [...]" (p. 102), si no supiéramos del olvido de extraer los dientes de Blanca, no comprenderíamos qué ocasionó una tragedia más adelante. "[...] varios testigos oyeron al capitán comentar lo siguiente: -Es tirar el dinero. Es posible que esa mujer vuelva a caminar pero la cara no se la compone nadie, y de qué sirve una puta que da miedo?" (p. 115).

La siguiente analepsis homodiegética es parcial y avanza para mezclarse con otras narraciones de la historia. El narrador avisa que las palabras subsecuentes corresponderán a hechos del pasado en labios del actor: "Durante su reclusión en la cárcel Simón Corona relató el caso de Ernestina, Helda o Elena de la siguiente manera" (p. 15). "Durante" es una palabra que junto con la conjugación verbal en el pasado indican la analepsis.

Existen analepsis de mayor alcance, con marcas que insinúan la lejanía de la retrospectiva: "la bofetada que acababa de darme se me olvidó, igual que se me habían olvidado otras cosas que habían pasado dos años antes, como el enredo que ella tuvo con el agente viajero y el calcetín que yo encontré debajo de la cama" (p. 16).

El hecho de descubrir a dónde se iba Simón al abandonar a Serafina es el dato que hace a la siguiente analepsis completiva, pese a que la característica conflictiva en la relación Simón-Serafina es repetitiva: "Así fueron siempre mis tratos con ella. Yo le decía una cosa bonita y ella contestaba una burrada. No me turbé porque sabía muy bien lo que ella me reclamaba. Cada vez que la abandoné yo me fui al Salto de la Tuxpana" (p. 18), esta analepsis es homodiegética si consideramos que el relato, si bien no abarca el momento en que se conocen Simón y Serafina, sí lo hace con los tratos generalizados entre

ellos dos. Podemos decir que en *Las muertas* es un relato que narra la relación de los dos personajes a partir de su encuentro en Pajares, ocasión última en que la mencionada pareja se reúne amorosamente.

En la novela encontramos retrospectivas con alcance de varios años, aludidos con señas muy claras de este tipo: "Cuando Simón llegó por primera vez a la casa del Molino era un hombre sin ninguna educación" (p. 26). Dice Eugenia Baladro: "Los periódicos dijeron que el negocio de mis hermanas lo heredaron de mi padre, que mi padre fue famoso en Guatáparo por sus costumbres disolutas, y que murió de un balazo que le dieron los federales. Puras mentiras. Mi padre fue un hombre honrado" (p. 39).

La circunstancia económica de Herminia ejemplifica la de la mayoría de las empleadas por las Baladro: "Nací en el pueblo de Encarnación, Estado de Mezcala. Éramos muy pobres" (p. 42), mismo caso de la Calavera: "Yo vivía en un rancho y necesitaba dinero porque un hijo que yo tenía estaba enfermo" (p. 43). La miseria y la falta de alternativas de subsistencia son un factor determinante en el desarrollo de los acontecimientos, al grado que, las mujeres eran a veces vendidas por sus familias a las Baladro.

Una muestra del entrecruzé que puede suceder entre analepsis y prolepsis es la que se refiere al "Casino del Danzón", último negocio fundado por las hermanas: "Al contemplar este edificio en la actualidad (1976) cuesta trabajo creer que fue construido hace apenas quince años" (p. 46), se entiende que la referencia a la fecha desde la cual se está relatando tiene el objetivo de ubicar al lector en el tiempo y se le incrusta un indicador temporal proléptico para destacar la distancia de los hechos.

Las fechas representan un juego de analepsis-prolepsis al anticipar la muerte de Blanca, de quien hasta este momento se empezará a narrar la historia: "(Blanca N: Ticomán, 1936 – Concepción de Ruiz 1963)" (p. 80), al mismo tiempo es analepsis la fecha de su nacimiento porque la narración se ubica cronológicamente en el proceso de interrogatorios, cuando Blanca ya había muerto. Las marcas temporales, lo veremos más adelante en el capítulo 3.1.2., acerca de la duración del relato, serán la pauta de una cronología tentativa de los acontecimientos narrados.

Podemos advertir algunos comentarios completivos que frecuentemente explican vacíos de información, son síntesis hechas por el narrador la mayoría de veces entre paréntesis -aunque no es una constante definitiva para identificarlos- acerca de las declaraciones de los personajes, de los sucesos en general y de su percepción. Los paréntesis sirven para destacar que una parte de la oración es prescindible, ajena a la idea principal que es desarrollada.

El empleo de paréntesis se relaciona con la inserción de comentarios del narrador, mezclados con la voz en turno de los personajes aunque en ocasiones se trata de una acotación del narrador que agrega datos descubiertos más tarde, del mismo modo adicional que lo expresa. Puede advertirse -y ya se ampliará más adelante su función- el matiz en la perspectiva del narrador que este recurso añade. Por ahora es bueno notar su aparición.

"(En los veintitrés años que el capitán Bedoya sirvió en el Ejército, no se tiene noticia de que haya impuesto ningún castigo corporal)" (p. 112). Otras veces estos comentarios tienen el mismo sentido a pesar de no estar entre paréntesis: "Conviene advertir que ni el Escalera, que fue quien llevó a las mujeres al rancho, ni Eulalia, que salió con Teófilo al encuentro del coche cuando este se quedó atascado, oyeron a Arcángela hablar de la carabina" (p. 122), "En el acta que se

levantó se pasó por alto la circunstancia de que las tortillas que había en la cocina no podían haber estado allí dos años” (p. 133).

El resultado de reunir los testimonios de diferentes personajes en torno a los mismos sucesos, es la presencia de repeticiones. Las analepsis duplican datos mencionados en el presente de la narración, aunque no es tan frecuente, estos son algunos casos: Arcángela le dice a Simón “-Me da gusto que regreses, porque los hombres que ha tenido mi hermana desde que te fuiste han sido una calamidad” (p. 20), “de los señores que tuvo la señora Serafina, don Simón fue el más respetuoso” (p. 24). Las opiniones de Arcángela y la Calavera respectivamente, sirven al narrador para proporcionar verosimilitud al reporte policiaco que se efectúa desde un punto de vista legal y confirma las declaraciones.

El inicio de la novela es *in media res*, en la página 129 encontramos el comienzo de la narración duplicado explícitamente: “Véase capítulo 1”, frase por sí sola analéptica homodiegética que repite el sentimiento de venganza de Serafina hacia Simón: “Toda la rabia contenida aquellos años se le vino encima” (p. 128).

Por el modo en que Carlos Gurmendez³⁴ explica las pasiones, podemos deducir que Serafina, herida por una ofensa, se sintió ansiosa de revancha. Un agravio de Simón la hizo sentir inferior de cómo ella se pensaba: entregada amorosamente, poseedora de bienes y sobre todo dominante. Gurmendez manifiesta que los sentimientos de envidia y celos, que vemos en Serafina, se originan de la codicia. Los codiciosos, como Serafina, orientan en un momento dado toda su vida en la posesión afectiva de los bienes. La aparición de las pasiones en las relaciones humanas se debe a la cosificación de las personas,

³⁴ Gurmendez, Carlos. *Tratado de las pasiones*. México, FCE, 1986, p. 142.

como la de Serafina por Simón, a quien hemos visto sumiso e inexperto en cuestiones de lenocinio y en la vida misma a juzgar por ella que, en ocasiones, le ha dicho "hombrezote", "bruto" y otras expresiones que denotan despectivamente torpeza e ignorancia.

Repetitiva es una característica del discurso de Simón: "Al ver tanta paz se nos olvidaron nuestros pleitos y hasta que habíamos ido a Pajares a arreglar un negocio y no habíamos arreglado nada" (p. 19), "Yo sabía que la simpatía que ella [Arcángela] me tuvo nunca fue mucha y me imaginaba que desde que abandoné a su hermana en el año 58 había sido todavía menos" (p. 19).

Las repeticiones dan cuenta de un tema constante en la relación de Simón y Serafina: el abandono y las peleas: "como si no nos hubiéramos separado dos años antes con un pleitazo, como si no nos hubiéramos reunido veinte minutos antes con una bofetada" (p. 17), recordando el episodio de la bofetada de una página atrás.

3.1.1.2. Prolepsis

Las prolepsis son anticipaciones temporales en el relato que sirven para confirmar información o para brindarle un efecto de realismo a la historia, las alusiones generalmente sacan de la atmósfera al lector para ubicarlo en un juzgado algún tiempo después o en las reseñas de periódicos y revistas locales. Al igual que las analepsis pueden ser completivas y repetitivas, según el efecto que brinden a la narración. Algunas serán muy fáciles de advertir por las marcas temporales que las acompañan.

Claros ejemplos en *Las muertas* de prolepsis que llenan vacíos de información son los siguientes: "Ella seguía caminando y acercándose, creyendo,

me dijo después que el hombre que estaba parado afuera de la nevería no podía ser yo" (p. 15), "me dijo después" es una frase que, en caso de ambigüedad, podría esclarecer la anacronía, lo mismo sucede a continuación: "Después supe que no es que no hubieran encontrado al Escalera, sino que él quería cobrar mil pesos por el trabajo" (p. 22),

Este fue el primer contacto que el capitán Bedoya tuvo con las hermanas Baladro. Unos meses más tarde, cuando Serafina, en su afán de venganza, quiso comprar un arma más poderosa que la pistola que tenía y contratar un maestro de tiro, Arcángela recomendó como hombre digno de confianza al capitán Bedoya.
(p. 34)

Anticipación de la muerte de Beto e información acerca de su *modus vivendi* de algunos años es la siguiente: "pero en cambio trajo las semillas de amapola que iban a constituir la fuente de sus ingresos en los pocos años que le quedaban de vida" (p. 58).

Existen referencias al juicio llevado a cabo tras la captura de los involucrados en el caso de las Baladro:

Las veintitrés examinadas respondieron que no habían recibido mal trato y que ejercían la prostitución voluntariamente. Este interrogatorio se llevó a cabo en condiciones propicias para que las mujeres contestaran la verdad. El interés que tiene se debe a que varias de las interrogadas declararon exactamente lo contrario catorce meses después (p. 67).

En la prolepsis anterior se explican las condiciones del interrogatorio y es lo que la hace completiva. Sin embargo, el interrogatorio al que hace referencia la misma cita lo encontramos en páginas posteriores, esto convierte a un fragmento de la cita en repetitivo.

"[...] el tribunal tardó tanto en deliberar sobre esta multa que la presente historia terminará antes de que se sepa su decisión" (p. 75), esta última prolepsis

expone la proximidad del narrador con los acontecimientos. Es además una metadiégesis por la clara alusión al texto mismo.

Con referencia a las violentas muertes de las prostitutas, encontramos algunos detalles sobre la curación con planchas a Blanca, “fue Tomasa N quien le explicó el tratamiento que se verá más tarde y se lo recomendó como eficaz” (p. 89). A propósito de la curación de Blanca, dijo Ibarguengoitia en una entrevista: “hay muchas situaciones que a muchos les dan risa [...] Que alguien crea que se puede curar a una persona planchándola puede ser ridículo, pero la situación no deja de ser terrible, porque están matando a alguien [...] No es una situación cómica ni un chiste”³⁵. La intención del autor de esta novela es construir un narrador sin intenciones de hacer reír irresponsablemente. La manera de comunicar un hecho tan terrible es característica de quien quiere destacar lo violenta que es la realidad³⁶.

“[...] no tenía heridas en la cara, pero su cuerpo y especialmente las nalgas, estaba lleno de moretones y heridas que con el tiempo y la mala atención supuraron y se hicieron llagas” (p. 111), “La Calavera, que tuvo la cara hinchada durante más de una semana, no intervino esa noche en el castigo, ni dio muestras después de guardar rencor a quienes la habían atacado” (p. 127); estas son prolepsis homodiegéticas: las llagas y la falta de rencor son abarcadas temporalmente en el discurso de *Las muertas*, aunque sean anticipaciones de los efectos de los golpes.

Anuncio de lo que sucederá es la siguiente prolepsis narrada en un tono sentencioso: “(Este viaje de Serafina a un pueblo que ella no había visto más que de lejos como un caserío en medio de un llano fue determinante en su vida y en

³⁵ Ibarguengoitia. “Entrevista con Jorge Ibarguengoitia”. *Vuelta. op. cit.* p. 49.

³⁶ Ver capítulo 2.2., donde se consignan los hechos de la novela que sucedieron en la realidad y que Ibarguengoitia extrajo de los expedientes policíacos del caso.

las de los demás protagonistas de la historia)" (p. 36), "Serafina entra en el templo (después se supo que encendió una vela, pidió de rodillas a la virgen buena suerte en la empresa y en agradecimiento anticipado clavó en el terciopelo rojo un milagro de plata en forma de corazón, como si ya se lo hubiera concedido)" (p. 110), esta última prolepsis está marcada con el "después se supo".

Es necesaria en el relato la explicación proléptica de ciertos datos para la comprensión de los hechos, el narrador entre paréntesis, se encarga de ello: "Esta suma quedó depositada en el juzgado [...] (No fue reclamada)" (p. 45), después de los vivos de independencia en la inauguración de Casino del Danzón:

(Este fue el primer incidente: El diputado Medrano y uno de los líderes campesinos consideraron que los vivos a los héroes y a las hermanas Baladro constituían una mezcla blasfema y fueron con el chisme al gobernador Cabañas, quien inmediatamente retiró su amistad y quitó el empleo al licenciado Canales, cortando así el único apoyo que tenían las Baladro en el Palacio de Gobierno de Plan de Abajo (p. 50).

El corto alcance de algunas prolepsis las convierte en anuncios de lo que pasará poco más adelante en la narración: "Lo que ocurre después es confuso (p. 11), "lo que sigue después es entre triste y aburrido" (p. 64), etc. Podemos caracterizar estas expresiones como parte del estilo del narrador, incapaz de agregar información a los hechos pero tentado siempre a comentar su impresión y la de los personajes.

Otro caso es el de las prolepsis que expresan un supuesto futuro inexistente y que pueden considerarse heterodiegéticas por tratarse de hipotéticos, la mayoría de ellos propios del arrepentimiento de Simón Corona y por lo tanto no incluidos en la historia porque "en realidad" no existieron, pero en caso de haberlo hecho, hubieran sucedido en el futuro:

"Si al despertar me hubiera ido a mi casa, aquel encuentro con Serafina hubiera sido una de tantas cosas que me han pasado en la vida de las que apenas me acuerdo y no tengo razón para andar contando" (p. 17), "si cuando llegamos a la puerta el mecánico hubiera salido a decirme, como a veces ocurre, 'el coche no está listo porque no conseguimos la pieza que le falta', yo hubiera acompañado a Serafina a la terminal de camiones, allí nos hubiéramos despedido y mi vida hubiera sido otra" (p. 18), "Hubiera sido mejor que yo la hubiera bajado cuando dijo la impertinencia. Los dos hubiéramos sido más felices" (p. 19).

El caso de hipótesis condicionales también es el del siguiente ejemplo: "eso fue lo que debimos hacer y no hicimos" (p. 116), heterodiegética dado que el tiempo no puede regresar, por lo tanto la alternativa queda fuera de la historia. Como Simón menciona, no fue así y los hechos se anticipan en los testimonios de un modo repetido como podremos ver.

Hay que destacar que la narración de lo sucedido es analéptica pues relata sucesos del pasado, lo cual hace que las vueltas al presente desde el cual se narra, sean prolepsis parciales dentro de las narraciones restituidas que son los testimonios de personajes o parte de la narración principal.

Las conjeturas de Simón son rectificadas como tales en el transcurso de la historia, específicamente al final de la novela cuando se dicta sentencia a cada uno de los implicados: "pero el coche estaba arreglado, arrancó al primer pedalazo y aquí estoy con seis años de sentencia por delante" (p. 18).

Las metadiégesis son expresadas también en prolepsis consideradas repetitivas porque duplican información: "No pagó los quinientos pesos a ninguna de sus informantes y dos años y nueve meses transcurrieron antes de que ella tomara la venganza que aparece en el primer capítulo" (p. 31).

"[el vigilante del Casino del Danzón en ruinas] permite la entrada al curioso -o grupo de estos- al lugar donde ocurrieron las iniquidades -que veremos más tarde-"(p. 47), este caso muestra el empleo de los guiones en cierto sentido como paréntesis, del que hablamos anteriormente. La repetición que citamos arriba es homodiegética puesto que de las "iniquidades" son relatadas en la novela.

Hay otras prolepsis cuya repetición consiste en volver a mencionar sucesos sin que estos estén incluidos temporalmente en la historia, por ejemplo: "sólo hay dos casas de dos pisos, el Casino del Danzón y la de junto, que fue propiedad de la señora Aurora Benavides, quien, gracias a esa peculiaridad de su casa, pasó seis años en la cárcel" (p. 48); es decir, esta repetición es una prolepsis pues anticipa que la vecina será castigada por su complicidad con las Baladro -recordemos que las dejaba entrar y salir por su casa cuando el Casino estaba clausurado-, esta situación ya se había mencionado aunque nunca "presenciaremos" el interrogatorio ni el momento en que es encarcelada Benavides.

También en las prolepsis se encuentran marcas que las explicitan con precisión, como: "Tres días después murió Blanca" (p. 79), "En vez de que los ánimos se calmaran, al día siguiente de los castigos ejemplares ocurrió otro acto de insubordinación" (p. 113). Otros indicadores temporales son menos precisos: "En las semanas que siguen, la comunidad del Casino del Danzón se divide y se reagrupa varias veces, de acuerdo con las oscilaciones oscuras del capricho de Arcángela" (p. 124).

Generalmente las prolepsis son identificables de un modo sencillo. En el siguiente apartado, veremos cómo se desarrolla la duración de los momentos en la narración.

3.1.2. Duración

Para medir exactamente la duración, otro aspecto temporal del relato, tendrían que tomarse en cuenta no sólo el tiempo de la realidad (historia) y el de la ficción (relato), sino también el tiempo de la lectura, mismo que se descartaría por imposibilidad cuantitativa. La concordancia entre historia y relato se observa en el diálogo, aunque sólo aproximadamente pues no se restituye la velocidad con que son emitidas las palabras, ni los posibles tiempos muertos y no vale la pena detenerse mucho en ello ya que siempre existirán las alteraciones de velocidad o anisocronías.

Luz Aurora Pimentel llama a la duración *tempo narrativo* y dice que indica una relación proporcional entre la duración de los acontecimientos en el tiempo de la historia y el espacio que se les destina en el texto narrativo³⁷, es decir, cuánto tiempo de la narración se emplea en contar qué o el detenimiento del narrador para describir tal o cual elemento.

Pimentel coincide con Genette en dividir las anisocronías en: pausa descriptiva, escena, resumen (al que Genette llama sumario) y elipsis. El orden en que han sido enumeradas las alteraciones, es de mayor a menor retardación en el tiempo. La pausa descriptiva se detiene al grado de darle características de relato abismado a la narración, mientras que la escena brinda una impresión de concordancia con el tiempo real, el resumen es un poco más rápido y la elipsis es muy acelerada.

Puede advertirse que estas clasificaciones constituyen sólo aproximaciones "estadísticas" que a veces dependen de la percepción de cada lector, pero vale la pena anotarlas porque no hay relato sin efectos de ritmo y es la sistematización de percepciones a las que se tiende al analizar un texto.

³⁷ Pimentel, Luz Aurora. *op. cit.* p. 48

Es importante para procurar la mayor certeza posible, disponer de una cronología interna clara. Para que tal claridad exista deben determinarse previamente las grandes articulaciones narrativas, las cuales en muchos de los casos no corresponden a las divisiones capitulares de la obra.

Algunas de las anisocronías están indicadas con frases como "pasaron muchos años...", "un poco después"..., etcétera, llamadas explícitas; las inferidas a partir de lagunas cronológicas en el relato, se llaman implícitas, unas más resultan ambiguas y se llaman hipotéticas.

En el caso de *Las muertas* existen a manera de marcas, alusiones exactas a los años de los acontecimientos. Puede ser de utilidad tener a la mano los nombres de los capítulos para después enumerar en orden lo relatado (lo cual puede ayudar a dilucidar también el grado de discordancia del apartado 3.1.1.) para delimitar, con la mayor precisión posible, el tiempo abarcado. La novela se divide en los siguientes capítulos:

1. Las dos venganzas
2. El caso de Ernestina, Helda o Elena
3. Un viejo amor
4. Entra Bedoya
5. Historia de las casas
6. Dos incidentes y un tropiezo
7. Una vida
8. La mala noche
9. La vida secreta
10. Historia de Blanca
11. Vistas varias
12. El catorce de septiembre
13. La ley marcial

14. Lo que hizo Teófilo
15. La mala racha
16. Llega la policía
17. La justicia del juez Peralta
18. Epílogo.

Este es el orden en que los acontecimientos se presentan en la historia:

1939- Nació Humberto Paredes Baladro

1947- Murió el padre de las Baladro

1950- Blanca es vendida a las Baladro

1952- Simón conoce a Serafina

1954- Simón abandona a Serafina

1957- Reencuentro Serafina-Simón

1958- Simón abandona a Serafina / La Calavera llega a casa de las Baladro (trabaja con ellas doce años)

1960- Simón encuentra a Serafina en Pajares (reconciliación) / Muerte de Ernestina, Helda o Elena / Simón abandona a Serafina / 16 de septiembre, desfile en que Serafina mira a Bedoya / Bedoya avisa a Arcángela de los ilícitos de Humberto / Construcción del "Casino del Danzón" y de la casa vecina

1961- 3 de febrero Serafina y Bedoya se entrevistan para tratar la compra de un arma / 15 de septiembre inauguración del Casino del Danzón / Prohibición de la prostitución en el Plan de Abajo por el gobernador Cabañas / Muere Humberto Paredes (a los 22 años)

1962- Se embaraza Blanca, el aborto le provoca la parálisis en el mes de septiembre / 4 de diciembre ingresa Blanca al hospital / 1º de diciembre, se abre el boquete para entrar y salir del Casino del Danzón

1963- Venganza de Serafina contra Simón, atentado con el cual comienza la novela (Cap. 1) / En marzo liberan la casa del Molino y es vendida, compran el Rancho / Muere Blanca (a los 27 años) / 5 de julio Tomasa N. recomienda la

curación de Blanca / 17 de julio le aplicaron la curación a Blanca / 14 de septiembre caen Evelia y Feliza del barandal / 22 de septiembre intento de fuga, agresión contra Rosa / Bedoya y Serafina viajan, ella cree ver a Simón y se venga días después

1964- Investigación de Cueto

1976- Actualidad desde la cual se narra la historia.

El relato abarca aproximadamente de 1947 a 1976, momento desde el cual se narran los hechos, es decir, alrededor de 29 años en 144 páginas. Podemos decirlo con relativa seguridad pero no es el caso de la determinación de la duración en toda la novela pues existen ambigüedades en el detenimiento con que se cuentan ciertas acciones. Será notorio en los ejemplos que citaremos pero desde ya puede anticiparse la condición sumaria o de resumen de *Las muertas*. Para comprender mejor la aparición de categorías tomaremos, ya se anunciaron, algunos fragmentos de la novela.

Las pausas descriptivas en *Las muertas* existen en la medida del detenimiento con que los personajes piensan en las circunstancias. La característica "testimonial" de la novela, deriva en una mayor aparición de resúmenes en los cuales se ven muchas veces insertas las pausas descriptivas, las escenas y las elipsis.

Las impresiones dialógicas de Simón son buen ejemplo del proceso de pensamiento, relatado en tiempo pasado; el modo gramatical confirma sus dudas del pasado y habla de un análisis -aunque tardío- del personaje. Simón Corona es, junto al narrador principal, el personaje en quien más encontramos esta retardación de discurso: "No puede ser ella, volví a pensar para tranquilizarme: vive en otro pueblo, no tiene a qué venir a Pajares" (p. 115).

La descripción es una estrategia discursiva de representación de personajes, lugares o cosas y una estructura discursiva en sí, se muestra aislada o mezclada con el resto de la narración. Puede tratarse de retrato, prosopografía, etopeya, etopea, carácter, paralelo, topografía, topofesia, cronografía o definición, de acuerdo con lo descrito.

La descripción no altera el factor temporal, en ese sentido es opuesta a la narración aunque alterna habitualmente con ella³⁸. Tradicionalmente la narración presenta acciones de los personajes, lo cual destaca la interrupción del hilo temporal que es la pausa descriptiva, cuya función es ampliar los rasgos característicos de un lugar, del modo de ser de un personaje, de una época, de costumbres, etcétera.

A propósito de la descripción es importante decir que es frecuente en todo tipo de textos; no es lo mismo que pausa descriptiva, elemento narrativo ahora analizado. Lo que hace a una pausa descriptiva serlo no es solamente describir, sino el ritmo que el relato adquiere a partir de la interrupción temporal. Sin embargo nos ha parecido útil recordar esta figura para señalar la función descriptiva en *Las muertas* como elemento de la pausa descriptiva.

El narrador principal emplea pausas descriptivas para caracterizar personajes: "Serafina vio que el capitán metía el brazo derecho debajo de la mesa y después sintió una mano que se posaba en su vientre. Dice que sintió alarma, pero que no supo qué hacer" (pp. 35-36), descripción que resulta más detenida que la acción de poner la mano en un lugar y que busca mostrar la personalidad de ambos personajes.

³⁸ Beristáin, Helena *Diccionario de retórica y poética*. 8° ed. México, Porrúa, 2000. pp. 136-138.

Las descripciones físicas son un rasgo que delinea la personalidad del narrador y de los personajes, dice Pimentel que “toda descripción de la alteridad de un personaje está coloreada por la subjetividad del personaje que describe, o por la subjetividad de la conciencia focal a través de la que el narrador hace la descripción”³⁹. Además señala que parte del retrato moral del personaje ya está indicado con la descripción de su apariencia, esto se traduce en un detenimiento en el relato que se emplea para decir, por ejemplo, que el capitán Bedoya es negro amoratado o que Serafina usa un vestido tornasolado.

Otra pausa descriptiva alude a Blanca: “la variedad de nombres parece haber correspondido a los diferentes aspectos de su personalidad que, aunque elemental, fue multitudinaria [...] sus compañeras la recuerdan con admiración y afecto” (pp. 83-84). Un rasgo que caracteriza a los personajes es el nombre, les da estabilidad y los construye cada vez que es enunciado.

El hecho de que un personaje no tenga un apelativo que fije su personalidad, por un lado expresa la atención del autor en la circunstancia indefinida de esta cualidad en la vida real de las mujeres⁴⁰ y por otro, una consideración ambigua de las prostitutas. Es una característica que, lejos de restarle rasgos a los personajes los determina como un tipo de personaje, de cierto modo disminuido socialmente.

Dice Pimentel que “gracias a la estabilidad y recurrencia del nombre, junto con toda clase de procedimientos de anaforización, el personaje puede ser reconocido como él mismo, a pesar de los cambios que provoca o sufre a lo largo

³⁹ Pimentel. *op. cit.* p. 75.

⁴⁰ Ibarguengoitia encontró en los expedientes de las Poquiánchis a declarantes que aparecían hasta con cuatro nombres de pila y tres pares de apellidos, aunque no pudieron recordar el nombre de una de las muertas. Aunque humillante, la circunstancia no deja de ser graciosa, y quizá por eso llamativa para el escritor.

del relato”⁴¹. Pasa lo contrario en *Las muertas*, las prostitutas son personajes con personalidad estable pero sus nombres no. En el relato no aparecen aludidas las mujeres de manera confusa pero sí se menciona la oscilación de sus nombres, son ellas quienes quieren modificar su existencia a través de un cambio.

Un personaje nombrado adquiere independencia de los demás, nombrar tiene una función limítrofe que notamos revertida en la novela, que lejos de querer singularizar a las mujeres, las designa juntas como “las muertas”, desencadenando así una identidad borrosa que se expresa también gráficamente en el epílogo del libro (pp. 150-151), caras sin identidad de mujeres muertas en general.

Los nombres referenciales, como el de Arcángela y Serafina, contraponen el contenido angelical con su responsabilidad de asesinato y abuso, el de la Calavera que alude a la muerte y coincide con su papel de “ama de llaves” de las Baladro, o la contradicción en el nombre de Blanca, una mujer de raza negra.

En el siguiente caso la pausa descriptiva es una especie de expediente -a tono con la naturaleza de las declaraciones- de un personaje aislado pero crucial para los acontecimientos: “El inspector Teódulo Cueto, cuyo nombre aparece en el libro de Arcángela, en el capítulo ‘entregas’ (ver anexo 5), trató al principio de cumplir con su deber y al mismo tiempo de darles a las Baladro varias oportunidades de ponerse a salvo” (p. 137).

Hay detenimiento al relatar la apariencia de ciertos lugares, como el Casino del Danzón: “Quince cuartos con quince baños, un cabaret que figuraba el fondo del mar [...] dos salones reservados [...]” (p. 46), este “dibujo” del proyecto del Casino, más adelante se vuelve un recorrido por el lugar: “Este es el cabaret. Está

⁴¹ Pimentel. *op. cit.*

iluminado por un sólo foco eléctrico. En el centro de la pista de baile hay un agujero de tres metros de diámetro" (pp. 47-48).

El narrador se detiene también en lugares relacionados indirectamente con la historia, como el lugar donde Blanca nació, influencia de su personalidad y de su sino: "En Ticomán la arena es blanca, suelta, los pies se hunden al caminar. La playa es ancha [...] Nadie sabe nadar, nadie se atreve a meterse en el mar [...] Los hijos varones, cuando crecen, se van" (p. 80).

En general el relato es resumen, decíamos a modo de establecer un punto de referencia para medir la aceleración o falta de ella. Las anteriores representan pausas que no llegan a ser muy extensas pero que comparadas con la aceleración del relato lo son. Ciertos sucesos importantes -desde la perspectiva general del narrador- son relatados en esta modalidad: "la imagen es más o menos así: hay dos mujeres con las caras muy cerca una de la otra, frente a frente, cada una está aferrada con ambas manos de las greñas de la otra [...] los ruidos que hacen las mujeres son casi animales: pujidos, quejidos [...]" (pp. 100-101).

Hay que decir que no abundan las pausas descriptivas; no es el caso de las escenas, al parecer retardación estándar permisible por la velocidad de *Las muertas*, que de otro modo no alcanzaría a contar lo fatalmente sucedido.

"Tiempo real" es un término que viene a la mente cuando se habla de escena y es ejemplificada con el diálogo. En realidad, debemos comprender que se trata de tiempo real en apariencia, como los interrogatorios (varios en la novela), y algunas intervenciones dialogadas: "por egoísta, por buscar nomás tu venganza -parece que le dijo- nos hundiste. Serafina contestó: ¿Qué culpa tengo de haber nacido apasionada?" (p. 132), "Pedro Talavera, comerciante, dice que en una ocasión encontró en la bodega de los hermanos Barajas al individuo

llamado Ticho [...] Dice que le preguntó: 'y ahora a qué se dedica compadre', que el otro le contestó, 'tengo unas gallinitas' (p. 73). En el capítulo "La justicia del juez Peralta", hay casos como: "Pregunta: ¿A qué atribuye usted la presencia de tres cadáveres en el corral de su casa? Respuesta: No sabemos nada de eso. Quién sabe quién los habrá puesto allí." (p. 139).

Caso similar al del diálogo es el de los pensamientos -en palabras siempre- con las ya mencionadas limitaciones de medición: "se detiene a ver unos boleros que arrojan tostones contra la pared en un juego de rayuela diferente al que él conoce" (p. 9), la anterior podría ser una pausa descriptiva (tardan más estas líneas que la acción de "detenerse a ver") pero hay que considerar que al Escalera ver a los boleros arrojando tostones le toma el tiempo que a ellos les entretienen los tiros del juego y alcanza a compararlo con el conocido por él.

Algunas acciones trascendentales se presentan en escena, como la muerte de Humberto Paredes Baladro:

Unos cincuenta metros más arriba de la cuesta, siguiendo sus pasos, van dos agentes de la judicial, que se detienen cuando él se detiene a tomar aliento [...] El hombre, haciendo un esfuerzo supremo, sube el escalón de la entrada, aparta las hojas de la puertecita, entra en el cabaret lleno de humo, empuja a dos parroquianos, se apoya en una mesa cuyos comensales lo miran sin reconocerlo, vuelca el vaso y cae al piso (pp. 55-56)

El mismo caso es el del asesinato en el rancho: "Ticho se distrae, se inclina sobre la pala, mueve un terrón para que corra el agua, refuerza un bordito, etc. No vuelve a levantar la cabeza hasta que oye el grito [...] cuando vuelve a mirar la escena la situación ha cambiado" (p. 120). "En la casa había una escalera de mano que se guardaba en la covacha donde dormía Ticho. Ticho tenía la fama de dormir un sueño de piedra" (p.109).

La percepción visual de Ticho junto con otras características de su “ser y hacer” nos recuerdan cierto tipo de personajes con debilidad mental que pueden identificarse con el personaje narrador Benjy de William Faulkner en *El ruido y la furia*⁴². La figura de Ticho está basada en un hombre que trabajaba con las Poquianchis de coime y fungió como enterrador.

La caracterización de los personajes tiene que ver con el punto de vista del narrador, él es quien trata de menguar la culpabilidad de los personajes. Ticho es un hombre torpe, sin objetivos personales, completamente dependiente de las Baladro desde el momento en que las conoció, antes no tuvo vida ni después pero tampoco en el momento en que las escenas describen sus pausadas acciones porque no manifiestan voluntad real: “[Habla Ticho] Hice el trabajo tal como me lo ordenaron. Cuando la Calavera vio que el agujero estaba tapado, la tierra apisonada y las sobras regadas por el corral, era de día. Me llevó a la cocina y me dio un almuerzo de chicharrones que ella acababa de guisar” (p. 94).

Siempre encontramos el nombre del coime en frases como “mandaban a Ticho”, “dile a Ticho”, etcétera; su culpabilidad -consecuencia de su complicidad-, fue castigada con doce años de prisión casi voluntaria: “A Ticho nadie lo denunció y nadie lo había buscado. Él se entregó voluntariamente cuando supo que las Baladro estaban presas. Casi le costó trabajo que la policía lo dejara entrar en una celda” (p. 136). En el epílogo se rememoran, en contraste con su culpabilidad, momentos desgraciados de su pasado:

Cuando llegaba a los pueblos pedía limosna, pero nadie me daba.
Un día me quedé dormido en la banqueta que está afuera del
mercado y cuando abrí los ojos doña Arcángela me estaba
mirando. Con ella estaban dos muchachas que llevaban canastas.
Doña Arcángela me dijo:

⁴² “No se puede sentir nada por Benjy porque él no siente nada...no es capaz de hacer el bien o el mal porque no tiene conocimiento del bien y el mal...no era lo suficientemente racional para ser egoísta. Era un animal”. En Faulkner, William. *El ruido y la furia*. 3ª ed. de Díaz Sánchez, María Eugenia. Madrid, Cátedra, 1999, [p. 24].

-Eres muy grandote, te ves muy feo y pareces muy bruto.
Voy a darte un trabajo que te va gustar.
Las muchachas se rieron.
Desde ese día fui coime. Mi obligación era sentarme en
una silla y estar listo para lo que se ofreciera. (p. 148)

Los resúmenes son comunes en la narrativa, en *Las muertas* algunos de ellos están marcados con indicadores temporales; su alcance es variable, debido a que las diferenciaciones de duración que ahora analizamos son relativas y aproximadas. Veamos algunos ejemplos:

"Es una mañana soleada de enero [...] el sol se está metiendo cuando empiezan a ladrarles los perros del Salto de la Tuxpana" (p. 10), en pocas líneas, sale y se mete el sol, es decir, que abarca una tarde entera. "De las tres temporadas que viví con Simón, la última fue la mejor. Él me hacía menos reclamaciones y yo estaba apasionada" (p. 27), esta última resume todas aquellas temporadas en que Simón y Serafina estuvieron juntos, particularmente la última; expresa todas las reclamaciones (disminuidas respecto de épocas pasadas) y su apasionamiento en general.

En el capítulo "Entra Bedoya" se resume el desfile del 15 de septiembre -en el cual Serafina mira por primera vez a Bedoya- y se mezcla con la visita del último a casa de las Baladro para informar a Arcángela acerca de las actividades ilícitas de su hijo Humberto (pp. 32-34); pasa lo mismo con el día en que Serafina y Bedoya se encuentran para las clases de tiro que él le imparte. (pp. 36-38).

Los resúmenes parecen estar destinados a la descripción de comportamientos habituales, en cuyos efectos no hay motivo para detenerse a profundizar, como el funcionamiento de las casas relatado por sus dueñas:

Cuando un cliente que está en una mesa con una muchacha siente que quiere pasar un rato con ella, le dice que lo lleve a su cuarto. Ella contesta que sí, porque está prohibido decir que no

[...] Cuando terminan bajan juntos por la escalera. Esto es importante para que la encargada de los cuartos se de cuenta de que el cliente no ha maltratado a la muchacha (p. 41-42).

La paradójica naturalidad con que se cuentan las acciones resulta llamativa dado lo ilícito de su oficio, el modo de administrarlo y el abuso que es ejercido sobre las empleadas, además de la supuesta consideración y la "precaución" de vigilar que no sean estropeadas físicamente, como si se tratara de un objeto que fue prestado.

El resumen del narrador (en este caso una Baladro) se muestra ingenuo por la inconsciencia acerca de la gravedad de lo narrado, esto deriva en un automatismo en la actitud de los personajes mencionado por Bergson como característica de lo cómico⁴³. Provoca risa del espíritu, dice el autor, los grados de pobreza psicológica y del carácter, inadaptaciones sociales, fuente de miseria, a veces ocasión de crímenes. Estos rasgos descartan el aspecto serio de la existencia.

Si bien *La risa* no es un formulario exacto del tema, sí puede en este caso comprobarse la aparición de las peculiaridades que menciona Bergson de los personajes, tales como la insensibilidad y la inteligencia con las cuales debe observarse la historia para percibir la eficacia irónica de Ibarguengoitia.

La rigidez de la acción de revisar "que una muchacha no esté maltratada" es lo que Bergson llama "transfiguración de la persona en cosa"⁴⁴, mecanización que causa risa por su alejamiento de lo natural reforzado con el resumen que implica la repetición de la acción. Este efecto de repetición lo anotaremos con

⁴³ Bergson, Henri. *La risa*. 2ª ed. Madrid, Austral Espasa-Calpe, 1986, pp. 13-61.

⁴⁴ *Ibid.* pp. 55.

más detenimiento en el apartado 3.1.3 de frecuencia donde también se presentan repeticiones.

Otros ejemplos de resumen son:

“Así han de haber pasado cerca de dos semanas. Entonces, una mañana bajé a la cocina [...] en febrero -prosigue la Calavera- la señora Arcángela dijo que no podía seguir manteniendo a tanta huevona” (p. 75). Las Baladro piden al licenciado Sanabria su ayuda para reabrir los burdeles y este se las niega, los asuntos legales subsecuentes son resumidos aproximadamente en dos páginas (pp. 75-76).

La historia de Blanca, es relatada con resúmenes como el que explica su enfermedad, la cual comienza con un aborto improvisado y sigue con su curación y muerte: “Los asistentes cubren el cuerpo de la enferma con una manta ligera de franela. Marta, con un jarrito en la mano, está encargada de rociar la manta, sobre la cual la Calavera aplica las planchas calientes” (p. 90).

Resumen es, en general, la narración de *Las muertas* debido al tiempo que abarca y al número de páginas que se emplean para ello. En los resúmenes, están insertas narraciones más retardadas, como las que ejemplificamos arriba, y otras más aceleradas que son las elipsis.

Las elipsis son aceleraciones temporales más acentuadas que el resumen. Las encontramos en la narración de Simón, cuyo testimonio en algunas partes es descriptivo y en otras se acelera temporalmente para abarcar extensas partes de su vida como los períodos de convivencia con Serafina, desde el momento en que la conoció hasta su última separación (pp. 22-23). Sucede también con la vida de Humberto Paredes: “se sabe que ingresó en la escuela de medicina, en Cuévano,

pero no terminó el primer año [...] un año pasó Humberto Paredes en los Ángeles” (p. 58).

El capítulo dedicado a relatar la vida de Blanca, emplea el resumen junto con aceleraciones bruscas: “De la playa, la historia brinca a la feria de Ocampo” (p. 80). Esta última cita reveladora del funcionamiento de este recurso pues es con estos brincos temporales como la elipsis se manifiesta, ya sea explícitamente como la presentada o no.

Las declaraciones emplean también el relato elíptico:

Dijo que conoció a Serafina Baladro en 1952, en Pedrones, en una casa que ella tenía en las calles del Molino. Que el día en que la conoció se hizo amante de ella y que vivieron juntos dos años, pasados los cuales la abandonó para regresar al Salto de la Tuxpana. Que en el año de 1957, por invitación de la citada Serafina, volvió a reunirse con ella y que vivieron juntos un año, pasado el cual la abandonó por segunda vez para regresar al Salto de la Tuxpana (pp. 22-23).

3.1.3. Frecuencia

Las relaciones de frecuencia o repetición entre el relato y la diégesis corresponden al tiempo. Dado que un acontecimiento puede producirse, reproducirse o repetirse, las narraciones pueden ser singulativa –tradicional para las escenas-, repetitiva –usada en las anacronias-, e iterativa –empleada en resúmenes-. Existe también un tipo de relato que Genette llama pseudo iterativo, “licencia narrativa” a veces hiperbólica que no se observa en *Las muertas* porque la exactitud responde a un estilo puntual, fuente de ironía; es decir, los hechos no requieren el empleo de la exageración para ser sorprendentes, tanto así que la historia corresponde a datos verídicos.

La capacidad de repetición es esquematizada por Genette de la siguiente manera:

Contar una vez lo que ha ocurrido una vez: singulativo

Contar n veces lo que ha ocurrido n veces: singulativo

Contar n veces lo que ha ocurrido una vez: repetitivo

Contar una vez lo que ha sucedido n veces: iterativo.

En general en *Las muertas*, por su carácter de testimonio, predomina el singulativo, sin embargo, a veces varios declarantes cuentan un mismo suceso y dan lugar a repeticiones que tienen igual origen que las mencionadas en el apartado 3.1.1., en el que abordamos alteraciones en el orden de la narración, aunque para la observación de la frecuencia no importa que se presenten en el pasado o en el futuro de la historia, sino la intención reiterativa de la figura en relación con el sentido que la narración quiere transmitir.

Existen casos en que los personajes describen, para efectos de librarse de culpas, la "normalidad" o naturalidad de la vida en el burdel y las actividades de los personajes, entonces se usa la narración iterativa.

El relato singulativo, como se mencionó, consiste en contar una vez lo que sucedió una vez. Por ese motivo casi cualquier parte del relato enunciada constituiría un ejemplo. Es un caso común que no representa dificultad, si "Serafina conoció a Bedoya el 13 de febrero de 1961" (p. 36), lo conoció una vez y se enuncia una vez en el discurso. Situaciones así son singulativas y no parece necesario detenerse analizarlas sino en contraste con las iterativas y las repetitivas. Puede decirse entonces que *Las muertas* es un relato singulativo porque es un estilo natural del discurso narrativo, con las excepciones que a continuación se citarán.

La repetición es una reiteración de palabras o frases que pueden ser idénticas o con igualdad de significación. El efecto estilístico que logra unas veces es rítmico y otras, enfático, en todos los casos añade sentido a la narración⁴⁵ y distingue el estilo de ciertos personajes, como veremos.

Repetitivas resultan las declaraciones de Simón, reflejo de su indecisión para relacionarse con Serafina: "En vez de eso me había quedado parado, sin decirle nada cuando se acercó [...] otra vez no hice nada, me quedé allí parado hasta que ella llegó hasta donde yo estaba" (p. 16), "En el año de 1960 encontré accidentalmente a Serafina" (p. 23). Simón enfatiza la situación accidental e involuntaria en que se ve envuelto, reitera que ella se acercaba a él inevitablemente, como una alegoría del personaje en toda la historia.

"-Yo vivo con un pie en el estribo [...] No volvía a decir en mucho tiempo que vivía con un pie en el estribo" (pp. 24-25), dice la Calavera al describir el vaivén de la voluntad de Simón Corona, su personalidad inestable y la condición desventajosa en que su amorío con Serafina Baladro lo colocó. La Calavera narra lo anterior sin saber de las truculencias de Serafina para mantener al panadero a su lado. La codicia de Serafina por Simón, lo vimos atrás, responde al modelo de Gurmendez⁴⁶ que explica que se codicia también lo que ya es propio y se expresa en el temor de perderlo, el esfuerzo por retenerlo es la actitud de Serafina.

Más adelante la repetición denota el afán de Simón de poner en evidencia la culpabilidad de Serafina: "-¿Sospecha usted de alguien que pueda ser el autor de este ataque? [...] Simón contestó sin titubear que de Serafina" (p. 131).

La clandestinidad se reafirma sin sorpresa varias veces: "Se podía entrar en la casa brincando por la azotea de junto, que era la de la señora Aurora

⁴⁵ Beristáin. *Diccionario de retórica y poética*. p. 41

⁴⁶ Gurmendez. *op. cit.*

Benavides" (p. 68), "Hay cuatro casas de dos pisos: El Palacio Municipal, el Hotel Gómez, el Casino del Danzón y la casa de la señora Benavides" (p. 71). La característica de la casa de Benavides se expone varias veces: la mujer por pura presunción no quería que hubiera otra casa más alta que la suya, la frivolidad la llevó a ser cómplice de las Baladro.

La desaparición de Blanca causó desconcierto, repetidamente tiene que explicarse con mentiras su ausencia: "Y la Calavera contestó: -Tan enferma que tuvimos que llevarla otra vez al hospital" (p. 94).

Iterativo, por ejemplo, es el modo en que se hace referencia a la relación de Simón y Serafina, muestra de la cotidianidad de su amorío y de su constante inestabilidad. La narración iterativa está señalada en la mayoría de los casos con marcas como "otras veces", "así fue siempre", etcétera, que notaremos a continuación: "Me pasó lo mismo que otras veces: ella me hacía groserías y yo era el que me quedaba arrepentido" (p. 16)," Así fue siempre nuestra relación" (p. 17). "Así fueron siempre mis tratos con ella. Yo le decía una cosa bonita y ella contestaba una burrada" (p. 18).

Dice Serafina sobre Simón: "Le daba celos que yo atendiera a los clientes, platicando con ellos o sentándome en las mesas [...] Tampoco le gustaba que yo lo mantuviera [...] Yo le proponía que se entretuviera contando las botellas vacías" (pp. 26-27).

La Calavera recuerda también momentos de Simón: "A mí me decía 'señora Calaca', a las muchachas 'señoritas', salía del cuarto 'con permiso' [...] se levantaba temprano y entraba en la cocina [...] a veces se iba y estaba ausente largo tiempo" (p. 24). Como podemos observar, estas frases consignan los hábitos de un hombre durante un período delimitado de tiempo, unas frases

explican lo que hacía cada mañana, las veces que se fue para alejarse de Serafina, etc.

La función del relato iterativo es dar a conocer condensadamente el modo de vida de los personajes, para enfatizar a través de relatos más detallados, con una aceleración más lenta y a veces repetidamente, aquellos acontecimientos que rompen con la tradicional estabilidad de sus ocupaciones e inclusive de la inconstancia sentimental.

Debemos sumar al oxímoron pasional de Simón por Serafina, la obstinación de ella por retenerlo mediante pesquisas arregladas con la policía para asustarlo y hacerlo volver a refugiarse con ella: "Lo traían de regreso a Pedrones y lo encerraban en el cuartel, haciéndolo sufrir, porque lo ponían a lavar suciedad" (p. 25).

A pesar de todo, ella se manifestaba satisfecha con su amorío: "la mayor parte del tiempo éramos felices, pero a veces yo notaba que mi negocio se interponía entre los dos" (p. 26); de ahí el dolor que le causó el rechazo de Simón (a quien consideraba de su propiedad) y su posterior ansia de venganza. El primer proyecto de llevarla a cabo, contaba con la colaboración de dos ex-amantes de Corona: "Aquellas tres mujeres que durante años se habían detestado conociéndose dos de ellas nomás de vista [...] sus dos ex-amantes cumplieron con sus respectivas partes del trato, enviando a Serafina a Pedrones sendos telegramas" (p. 31).

Como ya se señaló, las casas eran el negocio de las Baladro, ellas consideraban su oficio muy natural; en sus actividades diarias, según su parecer, no había faltas legales o morales, estas se narran iterativamente, aparentan ser actividades propias de la más ordenada vida familiar en un pueblo cualquiera: "Los periódicos dijeron que el negocio de mis hermanas lo heredaron de mi padre,

[...] porque a pesar de sus defectos siempre ha tenido la idea de que los negocios deben quedar en familia [...] Durante muchos años pareció que Dios las socorría” (pp. 39-40), que un dios esté presente en la fortuna de “las casas”, constituye una ironía extendida en la descripción del mecánico funcionamiento del burdel:

“En el México Lindo había aglomeración todas las noches. Los sábados las mujeres no se daban abasto” (p. 54), se encuentra expresada la falta de sorpresa en el modo iterativo de narrar: no se menciona alguna noche con mucha clientela en especial porque fueron así todas las noches de los sábados que el lugar funcionó. “Una mujer que vive en la casa contigua dice que con frecuencia oía en el corral voces y ruido de gente que lava ropa” (p. 72), “todas las noches apuntaba en su libro lo que cada muchacha se comía” (p. 74), etc.

El relato iterativo es útil para proporcionar biografías mediante la selección de circunstancias constantes en la historia de un personaje que resulta necesario para completar información; es el caso del secreto de la existencia de Humberto Paredes Baladro, hijo de Arcángela; los datos explican sus simultáneas reaparición y muerte: “En la época que sigue, Arcángela le escribía a su hijo cartas semanales” (p. 57), “El niño cambió varias veces de internado [...] varios alumnos de la escuela Juan Escutia, de Cuévano, se quejaron a la dirección de que el alumno Paredes Baladro los explotaba” (p. 58) “Humberto le contaba [a su novia] cosas de su vida que no coincidían con lo que decía la gente [...] El agente Guillomar hizo varios viajes a San Pedro de las Corrientes y habló varias veces con Humberto Paredes” (p. 61)

El iterativo es empleado también en el caso de la vida y enfermedad de Blanca, una de las mujeres más apreciadas por las Baladro: “Podemos imaginar que Blanca de niña, hizo lo que hacen en Ticomán las de su edad: Caminó en la playa con un perro, recogió leña a la orilla del mar, sacó agua del pozo, etc.” (p. 80), “Cuando Arcángela le explicó en qué iban a consistir sus obligaciones -según

la Calavera es el momento en que muchas lloran-, contestó sin inmutarse" (p. 82), "unos dicen que sabía escuchar con atención y en silencio [...] otros la describen locuaz [...] En los años en que ejerció la prostitución no se recuerda que haya habido contra ella ninguna queja, y en cambio, sí muchos elogios"; (p. 83). "Preparó una infusión de hojas de abrotano macho y de ruda, que la paciente tomó, caliente, una taza, tres veces al día. Este remedio, que la Calavera había preparado muchas veces [...]" (p. 85).

La defunción de Blanca, resultado de las mencionadas curaciones, desencadenó la pelea que llevó a su fin a dos mujeres más, cuya relación parecía amorosa: "- Feliza le llevaba el plato a la mesa y le remendaba la ropa, Evelia guardaba el dinero que ganaba Feliza" (p. 103). Cada muestra de afecto o de gestos "conyugales" entre Evelia y Feliza, son generalizados con pocas frases.

A partir de la compra del rancho, las actividades de los personajes se modificaron, se empleó al cuñado de las Baladro para trabajar en él y se cuenta, como situación común, su fracaso económico y su consecuente necesidad de empleo: "Teófilo acababa de perder todo lo que teníamos por tercera vez" (p. 77), razón por la que Eulalia acepta trabajar para sus hermanas, pese a sus reservas para aceptar el oficio de las mismas.

El rancho adquirido por las Baladro sirvió para exiliar a las mujeres participantes en un amotinamiento cuyo origen fue la ruptura de ciertas costumbres o "permisos" mínimos de libertad para una prostituta que alentó a otras más a escapar:

Cada año, en el 24 de septiembre, una de las mujeres, María del Carmen Régulez, tenía la costumbre de visitar a su madre que se llamaba Mercedes [...] cada año los perros desconocían a María del Carmen, cada año salían la madre y las cuñadas de la cocina a tranquilizarlos, cada año al verse las mujeres otra vez juntas, lloraban, cada año entraban en la cocina [...] (p. 106)

El permiso negado y los planes de fuga fueron la causa del incidente: "se reunieron varias veces en el cuarto de una de ellas para hacer planes" (p. 109).

La agredida por las amotinadas fue Rosa, una mujer que no ocasionaba disgustos a las Baladro, el motivo fue haber escuchado los planes de la huida, algunos fragmentos de relato iterativo describen su personalidad: "Rosa regresaba de buen modo a su cuarto.[cuando le pedían enmendar algún descuido en su apariencia] -cosa que ninguna otra hacía- y procuraba corregirlo" (p. 107), "Las Baladro soportaron a Rosa diez años y medio, en parte por ser obediente, en parte por delatora, pero sobre todo, porque no lograban deshacerse de ella" (p. 108).

Los castigos a las agresoras de Rosa se tomaron con la acostumbrada calma. "Las cuatro mujeres vivieron tres semanas en la troje [...] Teófilo abría la puerta y las dejaba salir al campo un rato, para que hicieran sus necesidades [...] A eso de las nueve Teófilo abría la puerta por segunda vez y Eulalia entraba" (p. 118).

En el rancho de las Baladro también trabajó Ticho: "Mandaban a Ticho cada sábado, con el dinero justo para pagar la raya" (p. 115). "Ticho se levanta antes de que amanezca" (p. 119). El carácter de los personajes no necesariamente se presenta solamente en pausa descriptiva, este es un modo iterativo de contar los hábitos diarios de un personaje.

De las mujeres encerradas en el rancho, algunas fueron balaceadas estúpidamente por Teófilo y de ahí en adelante se decide no dejar a nadie más a su cargo en el rancho. El regreso de las sobrevivientes fue ocasión de mayor irregularidad en el Casino, los cambios presentan una recurrencia: "y dispuso que durante el día se les permitiera salir de los cuartos, comer en la cocina hasta llenarse, reunirse entre sí y hablar con las demás" (p. 125).

Las quejas de las prostitutas y de otros empleados hacia las Baladro, así como confesiones de clientes asiduos -de los cuales se hace una etopeya que delinea el modo de ser de estos y su atracción por los prostíbulos-, reúnen todos los años que llevaron a cabo sus quehaceres y un estilo de vida particular: "[...] ella -la Calavera- podía salir a la calle y nosotras no [...] hacían cuentas cada mes, pero nunca le entregaron un centavo" (p. 142). "Mi obligación [Ticho] era sentarme en una silla y estar listo para lo que se ofreciera" (p. 148), "Dice [el Libertino] que lo que lo impulsaba a ir con tanta frecuencia al México Lindo era la curiosidad intelectual" (p. 148).

3.2. Modo

Genette define el modo narrativo como el punto de vista desde el que se cuenta tal o cual acontecimiento, es decir, la lejanía o cercanía con la que se regula la información narrativa. Separa las precisiones al respecto en los apartados de distancia, perspectiva, focalizaciones, alteraciones y primordialidad. Cabe mencionar que las aportaciones de Genette en este aspecto son las más ampliamente desarrolladas y afinadas por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, cuando alude a rasgos cualitativos de la narración, y serán mencionadas en el transcurso del análisis presente.

3.2.1. Distancia

La distancia, se refiere a la lejanía del narrador respecto de lo narrado, aunque sea en apariencia. Es frecuente su aparición como artificio del narrador para simular realismo en los acontecimientos o las descripciones. Genette distingue: relato de acontecimientos y relato de palabras. El relato de acontecimientos es el más verosímil; narra, como si las acciones estuvieran sucediendo en ese

momento. El relato de palabras o relato focalizado genera tres tipos de discurso distintos:

- a) Restituido, que finge ceder la palabra al personaje, así: Me voy para siempre.
- b) Narrativizado, el más distante por la directa intervención del narrador que está reportando lo dicho, así: Lucía dijo que se iba para siempre.
- c) Transpuesto, que bien puede encontrarse en estilo indirecto o indirecto libre, así: Ella dijo: me voy para siempre, o -Me voy para siempre (este último dialogo inserto en la narración de otro personaje o del narrador principal).

Las caracterizaciones del relato además de “medir” su lejanía y objetividad tienen una virtud desde el punto de vista del análisis de un texto: la distinción del “lenguaje objetivado” o autonomía del lenguaje concedida a los personajes mediante el idiolecto y sociolecto que individualizan su estilo. La anterior característica brinda un efecto mimético intenso en que el narrador imita al personaje.

La imitación de los personajes es evidente en *Las muertas* y en la obra literaria de Ibarra, el grado de objetividad responde a un afán de verosimilizar la narración: “Si voy a decir la verdad, la señora le vendió a don Sireno lo peorcito, las más revoltosas y las más feas. Cuando se fueron nos quedamos más contentas” (p. 75), estas últimas palabras representan un claro respeto por el sociolecto de la Calavera, que llama “lo peorcito” a un grupo de mujeres en una expresión por demás insensible.

Dice Rodomiro Reyna sobre las Baladro: “a mi esposa le causaron tan buena impresión que les ofreció Vermouth con galletas y ellas se lo tomaron con mucha decencia, sin decir palabrotas ni emborracharse” (p. 77), el narrador refleja

a través del idiolecto el modo de pensar pueblerino que estereotipa a las prostitutas como escandalosas "mal habladas" y bebedoras compulsivas, el decirle "palabrotas" a las groséras es también peculiaridad del narrador, a quien ya hemos notado pudoroso en decir directamente algunas de ellas.

En su mayor parte, *Las muertas* es un relato de acontecimientos con algunas intromisiones dramáticas, como se refiere Pimentel a los diálogos en general. Los relatos de acontecimientos constituyen la mayor parte de la novela, citaremos algunos casos: "El capitán pidió la cuenta, pagó y dejó un peso de propina –nunca dio ni más ni menos, los meseros lo odiaban–" (p. 38). "Hasta a las muchachas se les sirve lo que piden. Que alguien pide ron, pues se abre una botella de ron y se sirve en los vasos lo que hay adentro" (p. 41).

"Después de mostrar los cuartos, el cuidador conduce al visitante al corral, para que vea las excavaciones, que son la principal atracción" (p. 48), este último discurso, resulta una ironía, se refiere como "atracción" a las excavaciones después de referirse páginas antes a la atractiva "variedad" en el Casino. A través de las dos situaciones, el lector notará que ambas comparten la cualidad de despertar la curiosidad de los espectadores: la primera por ver los cuerpos y las habilidades eróticas de las mujeres y la segunda por ver las excavaciones donde fueron ocultos los "cuerpos" de las fallecidas en el accidente.

Nunca el narrador, y esto responde a la objetividad, menciona las palabras "morbo" o "amarillismo", aunque tanto en la novela como en la vida real haya sido un caso al que bien pueden atribuírsele esos adjetivos y que en el fondo la narración denuncia.

La crítica a la irresponsabilidad periodística está latente en la novela. Menciona Vicente Leñero⁴⁷, que una de las formas de faltar a la verdad en la información es involuntariamente (incapacidad o descuido son las causas) y otra es deliberada (por intereses comerciales, políticos o por consigna de la empresa).

El caso de la vida real en que *Las muertas* está basado fue por demás explotado por la prensa y la información fue tergiversada por los dos motivos que citamos en el párrafo anterior: por un lado la falta de preparación de los periodistas, necesariamente acarrea ignorancia e irresponsabilidad, al grado de manipular a otros abiertamente en pos de su labor nada profesional.

Por otro lado tenemos muchos ejemplos de periódicos cuya consigna es la búsqueda de sucesos terribles, sangrientos y situaciones particulares que no muestran la generalidad de la situación social sino casos escandalosos, con lo cual se alejan del servicio a la comunidad que la prensa debería satisfacer.

Los intereses comerciales son una explicación del modo en que se presentan las noticias y de la costumbre artificial de los receptores a la intromisión en casos cuyo contenido no lleva a ninguna conclusión útil en su vida y los aleja del trasfondo político que origina ese tipo de tragedias. El resultado es la exhibición de casos desafortunados a manera de espectáculo. Por supuesto, muchos políticos resultan beneficiados con el desvío de la atención de los receptores y su retribución a la prensa se sumará a las ganancias que las empresas obtienen por sus ventas.

En discurso de acontecimientos encontramos también el siguiente que hace alusión a la muerte sorpresiva de Humberto: "Una de las mujeres sale del cabaret para avisarle a la madre. Pasado este movimiento, la escena parece

⁴⁷ Leñero, Vicente y Marín, Carlos. *Manual de periodismo*. México, Grijalbo (Tratados y manuales), 1986, pp. 21-38.

cuadro plástico. Todos miran fascinados el cadáver. No se mueven más que los que se acomodan para ver mejor." (p. 64).

En ocasiones el discurso, aunque no sea detenidamente descriptivo, caracteriza a los personajes, es el caso del discurso en que se relatan acciones que dan a conocer la personalidad de los protagonistas, sus intenciones, etc., como en el ejemplo siguiente:

Las Baladro inauguraron el Casino del Danzón en la noche del 15 de septiembre de 1961 [...] A las doce de la noche –la fiesta empezó tardecito- se abrió la vidriera del balcón y en él aparecieron Arcángela, con una campana en la mano, y el licenciado Canales, con la bandera nacional [...] Fue así: el licenciado Sanabria, a quien nadie le había notado tendencias equivocadas, se sintió impulsado por una pasión oscura y sacó a bailar al Escalera que había entrado en el cabaret a dar un recado. Los dos hombres bailaron un danzón –“Nereidas”- de principio a fin ante las miradas horrorizadas de todos los presentes –nadie más se atrevió a bailar-. Al terminar la pieza, el Escalera dio las gracias y se retiró. (p. 49-50).

La oportunidad de dar a conocer a los personajes, se amplía en la narración de palabras, con el discurso restituído y el relato transpuesto adentro de un relato de acontecimientos: el narrador inserta en la narración un diálogo que pareció trascendental reportar literalmente.

En el relato narrativizado puede notarse la intervención del narrador principal, aunque en ocasiones parece conocer cada palabra de los personajes y logra, a pesar de su voz mediadora, una imitación de los mismos: "Serafina Baladro habla de dolores de cabeza, preferencia morbosa a comer sardinas de lata con pan [...] y dice que nomás de pensar que alguno le ponía las manotas encima sentía náusea" (p. 30).

Dice el narrador en clara imitación del personaje aunque a través de la narrativización de sus palabras. “Todos estos defectos quedaban compensados, en opinión de Serafina, con la seguridad que un arma de esta índole le daba de que el ‘ajusticiado’, ya herido, no iba a ir caminando hacia ella, con la mirada de loco y los brazos abiertos, como si quisiera darle un abrazo” (p. 34).

Reporta el narrador : “Él [Bedoya] ha de haberle hablado entonces de la esposa que tenía en Azcapotzalco, a quien había conocido, conquistado, seducido e impregnado durante el baile de graduación en el Colegio Militar” (p. 37). “Ella le dice al cliente cuánto es lo que tiene que pagar, porque no todas las muchachas cuestan lo mismo” (p. 42). “Dicen ellas [Las Baladro] que tenían el presentimiento de que Dios iba a hacerles el milagro de permitirles abrir muy pronto su tan querido burdel modelo” (p. 53), este último relato de palabras respeta el sociolecto mexicano en que las frases asociadas con Dios son, más que muestra de religiosidad o presagio, simples frases hechas que reflejan esperanza aunque, la ayuda que “Dios” les brinde contradice las virtudes que el cristianismo promueve.

“Dice que cansada de la insistencia de él accedió a ir al balneario el Farallón, que puso al principio como condición que el viaje lo hicieran en autobús y no en coche [...]” (p. 62), “dice” es un claro indicador de que el relato está narrativizado y hay más casos en las declaraciones: “Dice que cuando oyó que los mariachis tocaban “La Ingrata” sintió una angustia muy grande [...] Dice que vio que sus hermanos salían de la sala y bajaban al patio” (p. 63), etcétera.

Al hablar de Blanca, también fueron recogidas declaraciones como: “según el Libertino, que la conoció con los dientes manchados, sin dientes —en los días entre que le quitaron unos y le pusieron los otros-, y con dientes, no sabe decir cómo le gustaba más” (p. 84).

Los ejemplos que se citan a continuación son muestra de relato transpuesto: “El capitán actúa con cautela, le pregunta a la mesera: -Dígame qué tienen que esté muy sabroso” (p. 9), este es un relato transpuesto porque el narrador anuncia dentro de su narración, una frase dialogada del personaje Bedoya.

Las preguntas abundan pues debemos recordar que la investigación policial tiene que ver directamente con el estilo de reporte literal de palabras, lo notamos en interrogatorios, careos, cuestionamientos entre los personajes, etc.: [agente del Ministerio Público a Simón Corona]: Que cómo ocurrió el suceso? Respuesta: Que él estaba sentado atrás del mostrador esperando a que la señorita Aldaco hiciera las cuentas [...]” (p. 12).

Conforme avanzamos en el relato encontramos otras preguntas en estilo indirecto revueltas en la narración. “El agente del Ministerio Público hace las preguntas necesarias para levantar el acta, ‘¿dónde estaba usted cuando oyó los disparos?’, ‘no oí los disparos’; ‘¿cómo se dio cuenta entonces de que algo raro pasaba?’, ‘vi un muerto en el piso’, etc.” (pp. 64-65).

También se observa discurso transpuesto en preguntas inocentes como la que sigue: “Cuando el niño regresó a la casa preguntó a la Calavera, ‘¿tú eres puta?’, la Calavera contestó que sí, el niño preguntó si su madre era puta, la Calavera contestó que no, que era madrota” (p. 57).

Entrecomilladas encontramos más que discursos transpuestos, palabras literales que dan a conocer el idiolecto de ciertos personajes, a modo de caracterización, no solamente como respeto por rasgos de los hablantes sino también para denotar lo llamativo de las palabras, con distinta intención en cada caso:

"Serafina dice que en los meses anteriores al nacimiento encontró a su hermana en el mercado y que la notó embarazada, pero que no se atrevió a comentar el fenómeno, por parecerle 'que hubiera sido falta de respeto" (p. 56), esta "falta de respeto" es contradictoria si consideramos que ellas, poco tiempo después son socias de prostíbulos, para lo que seguramente hace falta confianza. Por otro lado Serafina no se muestra respetuosa en ningún aspecto de su vida: ni de la ley, ni de sus trabajadoras, ni de la voluntad de Simón Corona, etc.

"[...] a esto se deben las contradicciones que hay en los relatos de sus admiradores: a uno lo hizo esperar dos horas, en la barra, solo, mientras ella, en una mesa, también sola, fingía esperar a 'un novio' que no existía y que por supuesto nunca llegó" (p. 83), el narrador no resistió poner entre comillas la expresión "un novio", ya que "un" es un adjetivo indeterminado que pareciera decir al mismo tiempo "uno de ellos", pero que es de uso corriente en cierto idiolecto y no con la intención que aquí hemos hecho notar.

Cuando el narrador reporta en discurso transpuesto, entrecuillado, es generalmente para no omitir ciertas expresiones peculiares del personaje: "Por ejemplo: la invita a una ostionería y ella se toma varias cervezas, pierde la memoria, y cuando vuelve en sí siente la angustia de no saber si durante la obnubilación dijo: '¡Ay, jarajaja, soy puta!'" (p. 85).

Entre comillas también están expresiones de los protagonistas que el narrador considera importantes de modo literal porque resaltan su opinión;

[...] pasaron por un taller mecánico donde trabajaban tres muchachos que las conocían, que al verlas pasar las siguieron "diciéndoles groserías". Ellas salieron del pueblo y se fueron rumbo al ojo de agua, en donde los muchachos las alcanzaron y "abusaron de ellas" detrás de unos carrizos. Después de comer en el mercado, dieron vueltas en la Plaza hasta que dieron las cinco (p. 91).

El narrador no quiere decir con su entrecomillado que las groserías expresadas por los hombres, no se pueden considerar como tales dado que ellas son prostitutas, así como el "abuso", viene a ser un término hiperbólico porque ellas (cuya profesión es el sexo) quedaron después muy tranquilas, fueron a comer al mercado y a pasear. Repetimos, el narrador no lo dice, pero ya nos ha hecho pensar en esto y en otras interpretaciones como que la condición de prostitutas (forzadas o no), hace que las mujeres no puedan, bajo ninguna circunstancia, ser víctimas de violación y denunciarlo sin que parezca cómico y tengan que soportar como inherente a su oficio que quien las conoce les hable procazmente en la calle. El narrador –opine lo que opine al respecto- reporta literalmente las palabras para marcar la pauta de una interpretación sin crear un juicio directamente.

Así fue parte del incidente entre dos mujeres en el balcón del Casino del Danzón, "los ruidos que hacen las mujeres son casi animales: pujidos, quejidos, resoplidos, de vez en cuando, una palabra corta y malsonante –'puta', etc." (p. 100), eufemísticamente el narrador transpone la palabra que le parecería peyorativa en sus labios –puta- (dejó que se la dijeran entre ellas) se nota porque además es la única que menciona como corta y malsonante y disimula después con un etcétera. Lo mismo sucede cuando la Calavera es enfrentada por algunas de las mujeres del burdel "La Calavera dice que no abrió la boca, ellas que las insultó diciéndoles '¡Qué chingaos!' (?)" (p. 126).

El pudor ante las malas palabras, groserías (o cómo se les conozca y que mencionamos aquí no por afinidad con estos términos sino para darles un nombre) es un rasgo del autor deliberadamente cuidado en su obra, dice Iburgüengoitia en un artículo: "al hablar de tarados no me refiero a los que nacieron defectuosos, sino que estoy dándole al término un sentido eufemístico

en sustitución de otro que no vería la luz pública”⁴⁸, en este fragmento podemos ver la autocensura; también dice, refiriéndose a su relación con los correctores de estilo en el periódico *Excélsior* en donde trabajó siete años: “Por ejemplo, nunca pongo en mis textos palabrotas de las que uso todos los días, porque sé perfectamente que no verían la luz pública. Empresas, por nombre, tampoco. Pero fuera de estas salvedades todo marcha obre ruedas”⁴⁹.

Aunque la anterior es una declaración de Ibarguengoitia respecto de su trabajo periodístico con las limitantes propias del oficio, puede servirnos para conocer la preocupación por su imagen y disposición para que su obra fuera conocida y viera “la luz pública” como lo expresa.

Permanecen intactas palabras de la Calavera: “Aparte de ser obediente y rajona, Rosa no tenía más virtudes. Era verdiosa, tenía un catarro perpetuo – cuando se sonaba las narices, dice la Calavera, ‘parecía un clarín de órdenes’- y expresión de mártir [...] ‘la vida me jugó chueco’ decía con frecuencia” (p. 108); “- la chancletearon- dice la Calavera al describir esta venganza” (p. 111). “En la actualidad [Arcángela] se refiere a Teófilo como ‘el pendejo de mi cuñado” (p. 122).

Hay más ejemplos de frases transpuestas en el relato del narrador principal: “Había llegado a la conclusión de que ni Teófilo ni su esposa estaban capacitados para ‘cuidar mujeres” (p. 123). “la Calavera lo consentía [al Valiente]. Le daba de cenar dos huevos ahogados en una salsa de chile de cascabel, un altero de tortillas y una jarra de té de hojas de naranjo, con el objeto, decía la Calavera, de que el otro pudiera resistir mejor ‘los frios’ (p. 125).

⁴⁸ Ibarguengoitia, Jorge. “Mi correspondencia” en *Ideas en venta*. México, Joaquín Mortiz, 1997, pp. 62.

⁴⁹ “Eminencia grís” en Ibarguengoitia. *Ideas en venta. op. cit.*, p. 105.

Muy conocida en este sentido es Serafina de quien podemos citar un ejemplo: "Serafina [...] a la pregunta del juez '¿cree usted que este hombre – Simón Corona- merecía la muerte por dejarla en una esquina esperándolo, cuando no tenía intenciones de regresar?'; contestó que sí y después confesó que [...] disparó contra los cuerpos, pero que la pistola calibre .45 'no la obedeció' (p. 130).

Hay comentarios, preguntas y observaciones que los personajes se hacen a sí mismos reflexivamente, le sucede a menudo a Simón, quien se habla a sí mismo repetitivamente: "Fui caminando por las calles chuecas de aquel pueblo, al rayo del sol y entre las moscas, porque era junio, diciéndome a mí mismo: 'todavía te quiere, la prueba es que te dio la bofetada' [...] 'Quiero volver' hubiera querido decirle" (p. 16).

El estilo de Simón, no es estrictamente un relato de palabras, porque estas no fueron emitidas nunca, son pensamientos reportados verbalmente, introspecciones del narrador Simón y representan la parte más mimética narrador-personaje: "Aquella mañana, como si hubiera yo dicho 'Salto de la Tuxpana', ella se entristeció" (p. 19).

También Serafina tiene un idiolecto para narrar con precisión lo sucedido: "-Es mi trabajo –le decía yo- ¿si no lo hago de que chingados vivimos? [...] –Si no quieres ser mantenido trabaja –yo le decía- No es obligatorio no hacer nada" (p. 27), narra también Serafina: "Simón se paró y me dijo: -Voy a comprar una botella de ron en la tienda que está allí enfrente" (p. 29); Serafina narradora se ensimisma: "Pasado un rato comencé a angustiarme: ¿se habrá caído muerto en el momento de comprar el Bacardí?" (p. 29).

El último caso tiene una ironía que funciona con la mezcla de la contradicción de comprar un Bacardí (ron trivializado aún más con la mención de

la etiqueta de la bebida) con la muerte. Por otro lado, nada tiene que ver la compra intempestiva de un licor con morirse; el fragmento además caracteriza a Serafina, familiarizada con marcas populares de botellas por ser dueña de un burdel donde se sirven tragos cada noche.

La primordialidad se refiere a una prioridad de presencia, porque la voz narrativa y la focalización no siempre coinciden. En *Las muertas* predomina el punto de vista del narrador principal en tercera persona, de ahí se desprende la imparcialidad de la visión que le proporciona un tono reporteril a la narración: acontecimientos narrados desde lejos pero con certeza de los hechos constatados por el conocimiento del futuro; confiables para el lector por la seriedad con que se relatan anécdotas, pero además porque se le informa de consecuencias y desenlaces corroborados legalmente.

Muchos más ejemplos pueden localizarse en los careos, los interrogatorios y las declaraciones de los personajes y de todos los modos de discurso que genera el relato de acontecimientos, también se muestran en los apéndices y en los relatos de la vida de algunos personajes.

3.2.2. Perspectiva

La perspectiva es la elección del punto de vista restrictivo desde el cual se narra. El narrador se manifiesta presente o ausente respecto de la acción narrada. Genette menciona que este rasgo ha sido estudiado con mayor interés a partir del siglo XIX, destacan los estudios de Cleanth Brooks y Robert Penn Warren, los cuales pueden sintetizarse en el siguiente cuadro:

	Acontecimientos analizados desde el interior	Acontecimientos observados desde el exterior
Narrador presente como personaje de la acción	(1) Héroe cuenta su historia	(2) Un testigo cuenta la historia del héroe
Narrador ausente como personaje de la acción	(4) Autor analista u omnisciente cuenta la historia	(3) El autor cuenta la historia desde el exterior

Norman Friedman hizo una clasificación más completa al ampliar estos cuatro términos en ocho:

- Dos tipos de narración omnisciente (con o sin intrusiones de autores).
- Dos tipos de narración en primera persona (yo-testigo o yo-protagonista).
- Dos tipos de narración "omnisciente selectiva" (con punto de vista limitado múltiple o único).
- Dos tipos de narración objetiva (modo dramático e hipotético).

Bertil Roberg por su parte elabora una clasificación de cuatro tipos:

- Relato de autor omnisciente.
- Relato con punto de vista.
- Relato objetivo.
- Relato en primera persona.

Todorov habla de "aspecto" al referirse a la perspectiva del narrador y simboliza las relaciones de su visión así:

Narrador > Personaje (el narrador sabe más que cualquier personaje).

Narrador = Personaje (personaje y narrador tienen la misma información).

Narrador < Personaje (narrador sabe menos que personaje).

Aludimos a estas clasificaciones pues son las mencionadas por Genette como antecedente de su propia caracterización de perspectiva, con la cual Luz Aurora Pimentel⁵⁰ tiene claras coincidencias, y es precisamente a esta autora a quien seguiremos de cerca para poner en práctica este rubro del análisis.

Pimentel dice que no hay una sola perspectiva del discurso narrativo, sino que hay varias a considerar: la del narrador, la de los personajes, la de la trama y la del lector, establecidos en los planos espaciotemporal, cognitivo, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico. En los puntos de vista se puede tener limitaciones, como los casos en que predomina la perspectiva del narrador y éste no es omnisciente sino personaje de la historia, por lo tanto quien tendrá un punto de vista más amplio será el lector.

Desde la perspectiva del narrador lo focalizado es el relato (él es el único que puede hacerlo), los códigos bajo los cuales lo hace son de focalización cero (cuando el narrador es omnisciente), focalización interna (con mente figural y las limitaciones que acabamos de mencionar), y focalización externa (con restricción del narrador hacia su relato). La narración, tomando en cuenta los anteriores aspectos, puede ser disonante cuando se confronta la realidad con la mentira de la ficción, y consonante cuando la focalización es una sola aunque el narrador cambie, como sucede en la novela que analizamos.

En el caso de *Las muertas* la focalización es interna en general, aunque como dice Pimentel, casi no existen casos en que la perspectiva del narrador domina, la tendencia es que se mezcle con las perspectivas de los personajes o

⁵⁰ Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. op. cit.

de la trama, que se refiere a un principio de selección orientada que puede entenderse como intencionalidad del autor.

Pareciera inútil hablar de cualquier otra perspectiva que no sea la de la trama pues ésta justifica cualquier truco, pero matiza su tejido con una pluralidad de perspectivas en transformación constante.

La perspectiva de la trama es el origen de la narración y en realidad los matices de perspectivas no atienden más que a una sola: la de la trama, que se vale de las perspectivas de los personajes para exhibir desde otros puntos de vista, disonantes o consonantes, la misma orientación, tomando en cuenta que la perspectiva de la trama también se transforma y altera a su paso la predeterminación de esta perspectiva.

La perspectiva constituye un punto de vista sobre el mundo, en la del lector convergen todas las perspectivas participantes en una narración. Los roles del lector son de estructura textual y de acto estructurado, al último es considerablemente más complejo predecirlo dado que hay que agregarle la perspectiva temporal exterior (siglo XXI por ejemplo) que transforma también la evolución del relato.

En *Las muertas* la historia está armada de las declaraciones a veces ingenuas, objetivas y tendenciosas de los personajes que se quieren justificar de sus actos, lo cual le da a la diégesis un sentido que apunta al arrepentimiento, a expresar los acontecimientos como si fueran menos graves. Por eso encontramos perspectivas mezcladas de los personajes y del narrador que atenúa sutilmente las culpabilidades de los personajes.

El narrador es a veces, como explica Genette basado en la clasificación de Norman Friedman, "omnisciente selectivo", con punto de vista limitado múltiple: a

veces parece estar hasta en los pensamientos de los personajes mientras que otras parece alejado de los hechos, al grado de limitarse a hacer conjeturas de lo que pudo haber sucedido, a pesar de tener suficiente información de testimonios y noticias del conocimiento de toda la gente, como se notará en la siguiente parte:

“Es posible imaginarlos, los cuatro llevan anteojos negros, el Escalera maneja encorvado sobre el volante [...]” (p. 9), aquí el narrador parece tener limitaciones en el plano perceptual, sin embargo después de decir “imaginarlos”, comienza a detallar minuciosamente los hechos, se detiene en pensamientos y en la observación de paisajes (perspectiva de un narrador que es lugareño y que conoce el sitio), lo cual da la impresión de un narrador contemporáneo de la historia que recopiló datos para agregar aderezos con su imaginación de escritor⁵¹ y versiones extra oficiales.

“Aparte de las ventanas y los laureles, no hay nada que distinga este pueblo, en donde no se hacen ni dulces cubiertos” (p. 71), esta es una limitación estilística de la perspectiva, pues puede parecerle muy hermoso el pueblo a otra persona o mencionar como hermosos otros elementos además de los laureles. La certeza del comentario hace que parezca un punto de vista muy personal de apreciación.

“Es posible que alguna de las que vieron ocurrir el accidente haya gritado, que una o varias mujeres hayan bajado por la escalera corriendo, pero la muerte acaba siempre por imponer su silencio en los que la contemplan.” (p. 101), esta perspectiva tiene limitaciones perceptuales y espacio temporales, solamente está suponiendo como sucedió la escena.

⁵¹ Sabemos que el narrador intertextual es el mismo que relata sus andanzas como profesor de literatura y escritor en la novela *Estas ruinas que ves* de Ibargüengoitia.

Se presentan casos en que la voz narrativa no coincide con la perspectiva, y estas son finuras que Pimentel ha mencionado como importantes de destacar en el texto: “-y ve salir de la fonda a sus tres pasajeros- ‘la carga’, en lenguaje de choferes” (p. 9), esto mencionado desde la perspectiva del chofer pero en voz del narrador principal.

La objetivación del relato por el narrador no solamente se refiere al idiolecto y sociolecto que individua a los personajes sino también al modo de conservar sus impresiones, lo cual los caracteriza y, desde la perspectiva de la trama, señala el modo ora premeditado, ora “natural” en que los hechos se suscitaron.

Ejemplo de discordancia entre la voz narrativa y la perspectiva es el siguiente: “Cuando los cuatro han abordado el coche, el Escalera hace, para dar la vuelta, una maniobra más compleja que de costumbre, después acelera el coche, va por las calles del pueblo indeciso un rato antes de encontrar la salida y por fin se aleja del Salto de la Tuxpana de la misma manera que entró, entre ladridos de perros” (p. 12). Esta, por la descripción del camino parece ser la perspectiva del mismo chofer.

Un rasgo importante en la narración, y que anteriormente habíamos atendido, es la intromisión del narrador a través de guiones y paréntesis. Las observaciones vistas desde el aspecto perceptual, proporcionan comentarios con perspectiva del narrador, que busca poner en evidencia ciertos detalles: “Toca la puerta de la casa, porque la del cabaret está cerrada, y cuando la Calavera le abre, pregunta por la señorita –Serafina fue señora para todos y señorita nomás para él-”(p. 36).

La perspectiva entre comillas pertenece en ocasiones a los personajes, como Serafina en el ejemplo que sigue: “Ella dice que en el curso de esa comida

–siempre dan seis platillos- comprendió que se había enamorado del capitán Bedoya”(p. 37). También se observa la perspectiva del narrador nuevamente en este caso:

Ha de haberle dicho también que cada dos o tres años la pareja se reunía en un intento infructuoso de rehacer el matrimonio. (Nota: estas reuniones del capitán y su esposa no volvieron a ocurrir, él estaba destinado a vivir con Serafina, felices ambos, tres años, y a no separarse de ella más que para entrar en la cárcel –él en la de hombres, ella en la de mujeres). (pp. 37-38)

Además de la intromisión del narrador, notamos perspectiva de la Calavera (narradora restituida) con limitaciones en el plano ideológico, por el hecho de mencionar como una consecuencia predecible que se regateara el precio de una jovencita para ser prostituida: “Las Baladro inspeccionaron minuciosamente a la niña antes de cerrar el trato y no le encontraron más defecto que los dientes manchados –así los tienen los de Ticomán, por beber el agua que sacan de los pozos cavados en el lecho del río-, lo cual fue motivo de regateo” (p. 81),

La perspectiva de ciertos personajes está presente en fragmentos en que habla el narrador principal: “Dice que lo había visto en el coche rojo, que no le simpatizaba por parecerle que ‘nomás quería llamar la atención’ –Humberto usaba una camisa roja y anteojos verdes, abría el escape del motor, tocaba la bocina con frecuencia, etc.-”(p. 59), “[...] no podía ser malo, uno que era tan cariñoso. Conserva todavía un jarro de loza de Cuévano que él le regaló y que dice ‘amor sincero’” (p. 61), con evidentes limitaciones perceptuales, la novia de Humberto creyó en su sinceridad porque le parecía atractivo.

Perspectiva del personaje Bedoya:

Dice el capitán Bedoya que fue del Escalera la idea de que él, Bedoya, se sentara junto a la ventanilla del coche, con la gorra del uniforme puesta, con el objeto de que las tres barras infundieran respeto en caso de que algún policía de caminos los

detuviera, por parecerle raro ver cinco coches en fila, por la carretera, en la madrugada, llenos de mujeres apeñuscadas (p. 69).

Bedoya quiere justificar el uso del uniforme militar para actividades ilegales y culpa por eso al Escalera, quien evidentemente no tenía autoridad sobre él como para proponerle su papel en la misión.

Perspectiva de un testigo: "La misma testigo dice que le extrañaba que un militar visitara con frecuencia a la señora Benavides por ser ésta una señora recatada, socia de la vela perpetua" (p. 73), las limitaciones cognitivas se notan porque la testigo ignora que la señora Benavides dejó que las prostitutas entraran y salieran a través de su casa a cambio de dinero, sin importar lo que pensarán los vecinos, corriendo el riesgo de quedar como cómplice en caso de ser descubiertas ellas, y que era envidiosa, -recordemos que ella fue quien no soportó que alguien tuviera una casa mejor que la suya y por eso construyó un segundo piso a la suya- con todo y pertenecer a la vela perpetua.

Perspectiva del personaje Teófilo: "Teófilo Pinto, el marido de Eulalia Baladro, es un hombre taciturno, con la expresión funérea de quien 'trabajó toda la vida honradamente y sin descanso, para perder tres veces todo lo que tenía y acabar en la cárcel'" (p. 115), "A eso de las nueve Teófilo abría la puerta por segunda vez y Eulalia entraba llevando las cazuelas de la comida [...] No alcanzaban a llenarse pero tampoco se quedaban con mucha hambre" (p. 118), la honradez de Teófilo (que cualquiera llamaría ineptitud o mala suerte) y el hecho de considerar una cantidad de comida como suficiente para el apetito de distintas mujeres, son consideraciones hechas desde una perspectiva, en este caso la de Teófilo, que quiere demostrar buena voluntad expresada en el buen trato hacia personas que le habían encargado para ser castigadas.

Perspectiva del capitán Bedoya: "Dice el capitán que en el momento de arrancar el camión Serafina pareció olvidarse de los problemas que había en la casa, quedó absorta en la contemplación del paisaje" (p. 127).

Perspectiva de un personaje con limitaciones cognitivas:

La parte más interesante de mis visitas –dice el Libertino– eran las conversaciones que tenía siempre con doña Arcángela, en cuya mesa me sentaba. Ella era filósofa. Creía, por ejemplo, que cuando morimos nuestra alma queda flotando en el aire durante algún tiempo, sujeta al recuerdo que dejamos en las mentes de los que nos conocieron. Un mal recuerdo atormenta al alma, un buen recuerdo la hace gozar. Cuando todos han olvidado al difunto o han muerto los que lo conocieron, el alma desaparece. (pp. 148-149)

Dice el narrador en referencia al rencor de Serafina hacia Simón: "Este abandono le produjo a ella un rencor tan grande que la hizo buscarlo tres años hasta encontrarlo" (p. 13). Simón tiene limitaciones perceptuales: no la vio en tres años, no supo por lo tanto que ella se olvidó de él y estaba tranquila pensando en sus negocios, acompañada de Bedoya; quizá él fue quien pensó en ella durante esos años y tuvo remordimiento de dejarla del modo en que lo hizo. Otra limitación es la ideológica, pues podemos deducir que él creía que por ser Serafina madrota y él un "buen hombre", ella no pudo con la rabia de verlo perdido y volvió para vengarse por haber desecho su ilusión de amor.

Perspectiva de Eulalia. "Murió [...] en San Mateo, en el año 47, de un dolor que le vino, confesado y comulgado, sin saber, por fortuna, que mis hermanas anduvieran metidas en una vida que a él no le hubiera parecido bien" (p. 39), "Durante muchos años pareció que Dios las socorría" (p. 49). En la última cita tenemos más que una limitación ideológica (que nos diría que si está hablando del Dios cristiano -lo cual es lo más probable- es contradictorio que bendiga a dos lenonas), una caracterización del personaje por su sociolecto.

Se sabe que frases como "gracias a Dios", "Dios no libre" y otras más en que se menciona a ciertos santos y vírgenes, son frases hechas muy usadas por el pueblo mexicano, independientemente de si se es creyente o no e independientemente de que en ese momento se diga con fe o convicción. Eulalia denota en ese momento una ironía basada en la contradicción mencionada entre la generosidad de Dios y el tipo de negocio al que sus hermanas se dedican.

Dice la Calavera, desde su perspectiva con limitaciones ideológicas: "Las señoras no tuvieron queja de mí ni yo la tengo de ellas, porque me dieron todo lo que me hacía falta, por eso digo que son mujeres legales y que si la policía nos trajo a la cárcel fue por mala suerte" (p. 44), mencionamos las limitaciones ideológicas porque definitivamente no era buena la vida que llevó la mujer en manos de las Baladro y porque de "legales" no tenían nada: fueron responsables de muertes, explotaban laboralmente a sus empleadas al grado de la esclavitud, etcétera. El hecho de que la mayoría no tuviera mejor lugar para ir y que terminaran acostumbrándose a esa profesión, fueron circunstancias ajenas, aunque de mucho provecho para las Baladro.

Existen casos en que la perspectiva coincide con el narrador en turno en que claramente pueden considerarse indicadores las palabras "dijo", "preguntó", etc., o simplemente la guía de la voz que está narrando: "Dice María del Carmen que durante unos días creyó ser verdad lo que la Calavera le había dicho" (p. 92).

La perspectiva de Ticho se trasluce porque él es siempre el más atento en las enaguas de la Calavera y es lo que menciona haber visto en la penumbra: "Cuando la Calavera vio que yo traía las herramientas en las manos, empezó a caminar y yo la seguí. No había más luz que la de la lámpara; no alcanzaba a verse más que las enaguas de la Calavera" (p. 93),

Perspectiva de Bedoya narrador:

A la mañana siguiente desperté de buen humor, me puse los calzones y la guayabera y salí al corredor a respirar el aire fresco de la mañana. Era un día sin nubes, como si fuera tiempo de secas. Por eso miré al cielo y vi los zopilotes. Eran dos y volaban en círculos, alrededor de un punto que parecía estar encima de mi cabeza. Le juro que me persigné (p. 96).

Resulta risible el anterior ejemplo por las limitaciones cognitivas del personaje: cree que los zopilotes vuelan encima de él, pero el lector, el narrador e incluso otros personajes saben que las aves de rapiña merodean el cadáver mal enterrado de Blanca en el corral, encima del cual Bedoya estaba parado.

La omnisciencia del narrador es oscilante, a veces parece alejarse y tener las limitaciones propias de cualquier personaje. Enunciaremos algunos casos en que es omnisciente:

Conviene advertir que el capitán Bedoya cobró comisión a los vendedores por conseguir clientes que pagaran tan caro, a las compradoras, por conseguir un terreno barato, se quedó con quinientos pesos de lo que ellas le entregaron al notario y con mil quinientos de lo que le dieron a él, Bedoya, para que repartiera entre los notables del municipio (p. 46).

Sólo el narrador es quien tiene una visión completa del pasado y del futuro inmediato.

Datos como estos solamente los puede saber un narrador omnisciente: "El hombre no tiene ánimos para saber de esto: lleva la mirada turbia fija en el suelo, está absorto en llegar a la meta. Los perros que lo ven pasar le ladran y luego se acercan a oler la sangre que escurre" (p. 55). "La sinfonola automática empieza a tocar un mambo. Alguien, sensato, la desconecta" (p. 56). "En las fotos que se conservan de Humberto Paredes aparece la misma cara ancha y chata, la mandíbula firme que heredó de su madre, el pelo lacio de indio y el rictus propio

del autócrata: una especie de Benito Juárez del hampa" (p. 59). "Humberto Paredes fue velado en ausencia [...] rezaron rosarios dirigidas por la Calavera, quien había tenido una juventud devota" (p. 65). La acotación que se refiere a la juventud de la Calavera, es también una analepsis heterodiegética completiva.

"(Nótese que el capitán, que tenía dinero en el banco, prefirió esperar a que llegara el mayor Marín con la paga de la quincena y enviar el regalo de su hija con un día de retraso)" (p. 95), aunque este último es comentario del narrador, el uso de paréntesis no es una constante de la narración omnisciente, hemos visto casos entre paréntesis de percepción limitada o suposiciones del narrador, y también a un narrador omnisciente sin intervenciones entre paréntesis.

Los paréntesis y los guiones determinan la lejanía perceptual del narrador para complementar el discurso, pero también puede alejarse en el tiempo para añadir un hecho que sucederá, pero que no sabe de primera mano o lo presenció casualmente, etcétera.

Ejemplos de omnisciencia por la simultaneidad de miradas con que se relata la escenas son los siguientes: "Cuando el pleito empezó las dos mujeres estaban solas, pero duró tanto que todas las que vivían en la casa se dieron cuenta de que algo raro pasaba y se fueron acercando al corredor para ver el espectáculo. (A esas horas la Calavera está en el mercado)" (p. 100), "No hay referencia en el expediente al intento que hicieron cuatro mujeres de enterrar viva a la Calavera en el excusado viejo" (p. 142), "los periodistas y el público en general hubieran querido encontrar más cadáveres" (p. 143).

La alusión al nombre de un periódico nos hace creer que el narrador es un periodista que sabe del caso porque tiene las fuentes documentales: "En la redacción de *El Sol de Abajo* se recibieron más de treinta cartas de madres de

familia que habían perdido contacto con una o varias hijas, que tenían motivos para sospechar que estaban en casas de prostitución" (p. 144). Sin embargo no se pueden ignorar otros casos en que el conocimiento del narrador va más allá de datos periodísticos relacionados con los sentimientos u opiniones de los personajes.

la perspectiva de la trama tiene relación directa con la intencionalidad de la narración, y esta a su vez con la perspectiva del lector, que está conformada por las demás perspectivas (menos en la de la trama porque las intenciones no siempre llegan a lograr el efecto deseado en él), esto será más claro con un ejemplo:

Dice que le preguntó [A Ticho]: "Y ahora a qué se dedica, compadre", que el otro le contestó, "tengo una gallinitas", dicho lo cual cargó un costal de ochenta kilos y se fue. Antes de llegar a la puerta de la bodega, del costal se le cayeron varios frijoles – que no es comida de gallinas (p. 73).

Entendemos en el pasado ejemplo, que Ticho mentía y por eso comprendemos la gracia de su invento para evadir la pregunta del comerciante; al final, separada con un guión, notamos la observación del personaje que interceptó a Ticho, el cual nota que mentía dado que las gallinas no comen frijoles, pero es una añadidura sin la cual podría leerse el embuste porque sabemos el resto de la historia.

La perspectiva de la trama, pone en evidencia las limitaciones cognitivas de los personajes, que actúan por ignorancia: "Al principio pareció que la curación iba tener éxito. La enferma no sólo gritó con más coherencia de la que había tenido al hablar en los últimos meses, sino que al serle aplicadas las planchas se notó que movía músculos que habían estado inmóviles mucho tiempo" (p. 90), si esto no es una perspectiva de la trama, consecuencia de la intencionalidad de la narración, entonces el autor usó la perspectiva de un narrador que comparte

ignorancia con los personajes, para dar ironía al momento en que varias mujeres, previo consentimiento de las Baladro, matan a Blanca en lo que ellas creen una curación a su parálisis.

Dice Iburgüengoitia, al hablar de ciertos pasajes de la novela en que se demuestra más que la culpabilidad, la ignorancia de los protagonistas de la historia real en que se inspiró esta novela: "se trataba, desde luego, de personas muy tontas: la clase de gente a la que le da una pulmonía y quiere curarla con té de orégano"⁵².

3.2.3. Focalización

La focalización es, como bien sintetiza Beristáin⁵³, la ubicación de la "mirada" que observa los hechos. El foco, que nos recuerda a la narración cinematográfica, es un concepto equivalente a la cámara que filma los movimientos y las imágenes.

La focalización no se mantiene constante en un relato, por lo general su descripción se aplica a un segmento, aunque, como en el caso de otros rasgos mencionados, prepondera un tipo de focalización. La narrativa, en sus inicios desarrolló el relato cero o relato no focalizado (se encuentra en relatos clásicos vivenciales, líricos), después fue sustituido por el de focalización interna, en el cual el narrador era parte de lo acontecido y cita su experiencia, o su visión de espectador.

El relato de focalización externa, es el más objetivo o "discreto", "la focalización en el protagonista es para el narrador una restricción de campo tan

⁵² Iburgüengoitia. "Entrevista con Jorge Iburgüengoitia". *Vuelta. op. cit.* p. 50

⁵³ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México, Porrúa, 2000, pp. 356.

artificial en primera como en tercera persona”⁵⁴, dado que un narrador no puede decir más allá de lo que el personaje sabe cuando lo parafrasea o hace un reporte de su pensamiento (en el caso del narrador omnisciente). Los relatos, entonces, pueden ser:

No focalizados.

De focalización interna.

Fija (cuando es una sola en todo el relato).

Variable (a veces interna, a veces externa).

Múltiple (más de una focalización interna).

De focalización externa (mirada externa).

En *Las muertas*, el hecho de que la focalización no sea la misma en todo el relato, está relacionado con los cambios de narrador y con la perspectiva del relato que tampoco es una sola y a veces ni siquiera es coincidente con la del narrador. Como consecuencia la focalización es generalmente interna, pero múltiple, ojo de todos los que desde adentro “enfocan” la narración: personajes, testigos, el narrador, etcétera.

La focalización es sencilla de comprender si imaginamos la ubicación del foco (mirada del narrador); este, aunque siempre dirigido hacia los acontecimientos, unas veces está afuera como espectador incógnito, y otras dentro de la escena narrada (valga la analogía cinematográfica).

Dentro de la focalización interna puede haber matices como los mencionados anteriormente, dado que las focalizaciones son tan variables como lo son el narrador y la perspectiva.

⁵⁴ Genette, Gérard. *Figuras III. op .cit.* p. 248.

Ejemplos de focalización interna son los siguientes: "Cuando abrí los ojos me acordé de la mujer con la que yo vivía entonces, y la imaginé afligidísima, creyendo que yo estaría tirado en la carretera, cubierto de sangre, y menos ganas me dieron de verla" (p. 17),

Las palabras de Simón Corona muestran su focalización, al momento de narrar, su focalización es interna, habla como protagonista del relato (focalización cero), pero además complementa su narración con partes que supone, y esto último lo hace testigo-espectador de lo que sucede con otros participantes de las acciones, como Serafina Baladro:

Pero mientras yo miraba a la izquierda y veía el valle, ella miraba a la derecha y veía la sierra de Güemes. Por eso entendió que lo que me ensanchaba el corazón era la estatua de Cristo Rey, que está en la punta del cerro más alto, mirando hacia el poniente, dice la gente que como si quisiera abrazar el Estado de Mezcala. (p. 18)

Por su parte, Serafina relata su viaje a Acapulco después de su reencuentro con Simón:

Con tan mala suerte que en un ratito que me quedé dormida se vio el mar y cuando desperté ya estábamos en el pueblo. Nos quedamos en un hotelito que tenía un árbol de chico zapote en el patio. Treinta pesos pagamos por el cuarto. Apenas cerré la puerta, me quité la ropa y me acosté boca arriba. En menos de un minuto estaba Simón encima de mí (p. 27).

La focalización caracteriza a una Serafina que revuelve la cifra de alquiler de un cuarto con su contacto amoroso, a fin de cuentas determinado por su condición de madrota.

Otros casos de focalización interna son: "Lo que no permito es que alguien –suelen ser estudiantes los que tienen esa costumbre–, saque a una muchacha y baile con ella pieza tras pieza y se vaya en la madrugada sin haber gastado un

peso" (p. 41). "Una tarde llegó a mi casa una señora que se llamaba Soledad, que habló con mi mamá y se comprometió a conseguirme un trabajo de criada en Pedrones" (p. 42).

En algunas ocasiones, la focalización es inherente a la voz narrativa. Podemos identificar la focalización interna en una voz de primera persona, pero a veces es la tercera persona (la del narrador) la que focaliza internamente los sucesos:

Quando las exclamaciones se calmaron, entraron las muchachas, bien vestidas y adornadas. En ese momento Serafina anunció que aquella noche todo era gratis. Este aviso provocó confusión. Los invitados entendieron que todo era gratis, hasta las mujeres, ellas, en cambio, entendieron que si nadie iba pagar consumo no tenían obligación de acostarse con nadie (p. 50).

Se percibe a veces, que la narración se realiza desde la casa de las Baladro y del burdel aunque el narrador no es ninguno de los personajes: "Después de eliminar la idea de despedir a las mujeres, Serafina y el capitán discutieron dónde llevarlas mientras volvía a funcionar el México Lindo [...] La solución que adoptaron fue ilegal pero sencillísima: salir de un burdel clausurado para entrar en otro burdel clausurado" (p. 68). Los detalles de cada fragmento del relato son una pauta para identificar las focalizaciones internas.

La mayor parte del relato está narrado en tiempo pasado por el carácter testimonial del que hemos hablado ya, tiene rasgos de focalización interna: "Los dientes medio asomaban en el brassiere de Evelia ya muerta. Arcángela, cuando andaba entre los escombros, los vio, los recogió, los guardó en su bolsa y se los vendió a un joyero de Pedrones quince días después en quinientos pesos" (p. 102). "Se reunieron varias veces en el cuarto de una de ellas para hacer planes. Decidieron que la fuga tenía que hacerse en la noche, entre las once, hora en que

todos estaban dormidos, y las doce, hora en que salía el último camión que iba a Pedrones" (p. 109).

Del fragmento siguiente podemos destacar que en realidad ("caso Poquianchis") fueron llevadas a cabo prácticas de tortura contra las prostitutas⁵⁵: "Esa noche el capitán Bedoya vigiló el castigo. Hizo que las cuatro culpables se golpearan unas a otras con el cucharón de palo. Fue en esa ocasión cuando Aurora Bautista, impulsada por un instinto oscuro, golpeó varias veces a Socorro hasta romperle los dientes" (p. 126).

Otra cuestión a considerar nuevamente son las intrusiones del narrador, que en este caso propician la focalización variable:

"Trece mujeres contemplan a dos desgredarse sin que ninguna intervenga para separarlas. Esto es porque las dos que están peleando son 'amigas del alma', es decir, son amantes, y las demás consideran que su pleito es asunto privado en que no debe intervenir la comunidad" (p. 100). "Al poco rato de recibir la noticia Arcángela se sintió mal –se enfermó de coraje, según ella-, tuvo que acostarse y la Calavera le llevó a la cama una taza de té de istafiate. Según la Calavera, Arcángela dijo en esa ocasión: -Se me hace, Calaverita, que ya nos llevó la chingada" (p. 122).

A pesar de las partes dialogadas, los dos fragmentos que acabamos de citar muestran entre comillas o guiones las intervenciones del narrador hechas desde afuera del relato. Con "amigas del alma", el narrador quiere resaltar el nombre designado por las prostitutas a dos amantes mujeres, si esta frase no estuviera entre comillas quizá no advertiríamos tan claramente la opinión del

⁵⁵ Los periodistas, tras la captura de las Poquianchis, hicieron que las víctimas fingieran golpearse como en los años de cautiverio en los burdeles. El momento que se reproduce en la vida real, resulta similar al recién citado en la novela. La fotografía incluida al inicio de este trabajo resulta ilustradora de la mencionada situación.

narrador. Entre guiones el narrador también expresa que Arcángela se enfermó de coraje, indica así cierta reserva para creer en lo que Arcángela dijo para evadir la situación probablemente.

El hecho de que las focalizaciones externa e interna se combinen en la focalización variable responde también a la necesidad de imparcialidad ante los acontecimientos: "Llega el 17 de julio. Ticho une con alambre las patas de tres mesas para darles rigidez y las coloca en el centro del cabaret, que es el lugar que la Calavera ha considerado más propicio para llevar a cabo la curación. Hecho esto, Ticho sale a la calle y no sabe lo que ocurrirá después. (p. 89)

La focalización externa es abundante y permite mayor objetividad a lo narrado, se usa generalmente en la transcripción de declaraciones:

Dijo llamarse Simón Corona González, tener 42 años, ser casado, mexicano y estar radicado en el Salto de la Tuxpana; que es panadero, que no sabe leer ni escribir, nomás firmar, que es católico, que poco acostumbra tomar bebidas embriagantes, que no fuma marihuana ni se intoxica con droga o enervante. Interrogado sobre si declara voluntariamente contestó que sí. (p. 22)

Era el desfile del 16 de septiembre de 1960. Ella dice que se fijó en él porque iba montado en un caballo diferente a los demás y porque era el más prieto de todos los que pasaron —un regimiento—. Él no la vio a ella. Pasado el desfile Serafina se fue a su casa y no volvió a acordarse del capitán hasta cinco meses después, que volvió a encontrarlo y lo reconoció (p. 32).

La percepción simultánea de varios lugares en un momento y la comparación pasado-presente-futuro, son propiedades permitidas por una focalización externa, en el caso de *Las muertas* arroja informaciones que se pueden entender como consecuencias del presente.

Desde afuera se aprecian con mayor amplitud los sucesos, con miras flexibles temporal y espacialmente, los datos percibidos con una focalización externa brindan explicaciones a los hechos y un carácter objetivo al relato: "Se sabe que ingresó en la escuela de Medicina, en Cuévano, pero no terminó el primer año. Sus estudios se interrumpieron bruscamente el día en que le dio una puñalada a un compañero –no se sabe el motivo-." (p. 58).

Una focalización interna hecha por un personaje no permitiría el conocimiento del motivo de la llegada de un agente de policía al pueblo sin saber concretamente la causa de la aprehensión de Humberto Paredes: "El agente Demetrio Guillomar llegó a Pedrones con instrucciones precisas. Su misión consistía en descubrir al intermediario entre los campesinos productores de amapola y los que refinaban, y en reunir pruebas para abrirle juicio." (p. 60).

Se presentan afirmaciones que sólo las permite una focalización externa, con el alcance suficiente para medir la migración de los habitantes de una comunidad: "Las familias son numerosas. Los hombres adultos, cuando se emborrachan, dicen que quisieran irse a trabajar en otra parte. Los hijos varones, cuando crecen, se van. Las mujeres se quedan, aunque no todas" (p. 80).

Observemos finalmente la amplitud de foco en los siguientes fragmentos (cargados de ironía): "Carácter de Blanca: Fue apartada de su familia con engaños, vendida y comprada, iniciada en la prostitución a los catorce años y sin embargo, todo parece indicar que fue feliz." (p. 82), "Según los testimonios, dos mujeres bajaban todas las mañanas a Blanca de su cuarto y la llevaban al corral en donde la dejaban que tomara el sol un rato, acurrucada en una artesa." (p. 89).

3.2.4. Alteraciones

Las variaciones de "punto de vista" pueden analizarse como cambios de focalización pero también –sobre todo si están aislados- como una infracción momentánea del código. Existen dos tipos de alteraciones: las paralipsis, que son omisiones laterales de información y las paralepsis que son informaciones extras a la narración interrumpida. La sorpresa en los textos responde a ocultamientos o paralipsis. Las paralepsis, en cambio, pueden ser informaciones que brinda el narrador, aunque el narrador de ese segmento sea un personaje con focalización interna.

En este apartado encontraremos explicación a algunas intervenciones del narrador entre guiones o entre paréntesis y las omisiones que provocan interpretaciones del lector respecto de la historia. No quiere decir que la información (omitida o explícita) sea lo mismo que la interpretación o sean equivalentes en segmentos del texto, sino que la imaginación, la sorpresa, etcétera, son factores que propician la interpretación y la suspicacia.

Citaremos primero algunas paralipsis: "Un día le pregunté qué llevaba en la conciencia que tanto lo perseguían los verdes. Me dijo que era desertor: de joven había entrado en la caballería y no aguantó las penalidades. Por salirse tres meses antes de completar el servicio vivió perseguido veinte años" (p. 26). El funcionamiento de esta paralipsis es el siguiente: La información omitida es que Serafina hizo un arreglo para que los soldados asustaran a Simón, él no podía irse de su lado, pues se sentía perseguido. No lo sabe Simón, no lo sabe la Calavera, ni el lector en ese momento, pero poco después Serafina se lo dice a Simón: provoca la sorpresa del lector que ahora entiende que Simón abandone a Serafina quien lo hace quedar como un débil y manipulado, condición menos honrosa que la intrépida versión de considerarse prófugo por una rebeldía. La Calavera, al parecer, nunca lo sabrá.

Más adelante Serafina habla de su encuentro con el capitán Bedoya: "Dice que no sabe qué le dio por platicar otro ratito con aquel hombre tan feo" (p. 35), la información que debemos suponer elidida es la atracción que Serafina sintió por el capitán, que necesariamente es igual a cierto gusto aunque Serafina no lo exprese así.

"[...] se queja de que nunca le alcanzó lo que ganaba para pagar lo que Serafina le descontaba por concepto de alojamiento, comida, los vestidos que compraba y los doscientos pesos que Serafina enviaba a la madre cada mes –la declarante y su madre nunca se comunicaron por carta, por no saber ni la primera escribir ni la segunda leer-" (p. 43), la declaración y el comentario que el narrador agrega, no dicen directamente la información que interpreta el lector: el dinero nunca fue enviado a los familiares de esta ni de ninguna otra empleada de las Baladro, más adelante se confirma esta parálisis, al igual que casi todas las demás.

En este caso se omite el resto de la historia que más adelante conoceremos: "La siguiente semana hizo su primer viaje al Salto de la Tuxpana, el pueblo que aborrecía. Llevaba en su bolsa de charol una pistola calibre .25, a la que no le tenía confianza, y unas tijeras, por si fallaba" (p. 31): ella y el capitán Bedoya se conocen a través de la compraventa de una pistola, destinada a la venganza de Serafina, para la cual inclusive tomó clases de tiro con el mismo individuo.

Acerca de la enfermedad de Blanca, a cuya historia se dedica un capítulo: "[...] los documentos de salida del Sanatorio de Nuestra señora del Pilar dan la impresión de que la enferma fue recogida por unos parientes –hay una firma ilegible-" (p. 87): anteriormente se había mencionado que los doctores notaban el abandono de la paciente, que no estaban dispuestos a tenerla hospitalizada gratuitamente y que no tenía curación, es obvio que la firma es ilegible porque

nadie fue a recogerla y lo imbricado libraba de cualquier compromiso a los responsables de la expulsión: los doctores del hospital.

Las muertas es una novela donde los testimonios de los personajes componen una historia, de la cual conoceremos el desenlace y el narrador se encargará de informarnos las consecuencias de ciertos hechos. La información adicional es conocida como paralepsis.

El narrador agrega ciertos comentarios, señalados o sin señalar, para proporcionar informaciones que ayudan a la caracterización de los personajes cuyo comportamiento no tiene como objetivo aleccionar ni juzgar su proceder: "Se detiene otro instante a leer el letrero que hay en el monumento a los Niños Héroes –'Gloria a los que murieron por la Patria'- y ve salir de la fonda a sus tres pasajeros" (p. 9). Entre guiones está la información de lo que el letrero decía, que no es trascendental para la historia, pero brinda verosimilitud a los hechos, pasa lo mismo a continuación:

Siguen su camino que pasa por parajes famosos: por Aquisgrán el Alto –'Señor Presidente, nos robaron el agua', dice un letrero en la entrada- en donde a Serafina se le antoja un refresco [...] al pasar frente al cerro del Cazahuate, el capitán pide que se pare el coche para bajarse a orinar –'echar una firma', dice-, y en San Juan del Camino, que tiene una virgen milagrosa, se detienen a descansar. (p. 10).

Las intervenciones del narrador que hemos mencionado son paralepsis porque agregan al texto, en palabras de los propios personajes, lo que el narrador ya había parafraseado, es clara la intención de humanizar a los personajes y dar la impresión de que estuvo presente en esos momentos.

Segmentos citados anteriormente como cuando Serafina entra a pedirle a la virgen que salga bien su venganza y le prende un milagro como gratitud, es también un ejemplo de paralepsis. Otra más es: "Al principio de la entrevista

ocurrió algo que Serafina no había tenido en cuenta: al entrar el capitán en el apartado ella lo reconoció como el hombre más prieto del regimiento —el capitán Bedoya es negro amoratado” (p. 35).

A diferencia de la relación Simón-Serafina, relatada detalladamente (focalización interna y perspectivas de ambos), la de Bedoya y Serafina es mostrada a través de paralepsis que nos dan cuenta de sus tratos indirectamente así como de ciertas circunstancias que caracterizan a Bedoya: “Para terminar, el capitán ha de haberse quejado de su soledad. Serafina ha de haberlo compadecido” (p. 38).

El capitán Bedoya, a quien Serafina avisó por teléfono del suceso, llegó a San Pedro de las Corrientes en el último autobús de la Flecha escarlata, entró en el comedor a la mitad de un Padre Nuestro, se quitó la gorra, hincó una sola rodilla en tierra y se santiguó, cosa que rara vez hacía por ser ateo. Al cabo de un rato, cuando se dio cuenta de que el difunto no estaba en el cuarto, se sentó en una silla [...] (p. 65).

Las informaciones agregadas, muestran objetivamente el comportamiento de Bedoya.

Las paralepsis son informaciones a veces traídas del pasado para completar la historia, eso hace que sean a la vez analepsis en un momento dado y prolepsis cuando los datos son del futuro.

Las intervenciones del narrador agregan al texto información, el empleo de los paréntesis y más aún de los guiones sirven de indicación para encontrar paralepsis: “Ella fue derecho a donde yo estaba, abrió la boca como si empezara a sonreír —alcancé a verle el diente roto- y me dio la bofetada” (p. 15). “En la fiesta de inauguración, las Baladro se vistieron, por única vez en sus vidas, de largo —Serafina describe su vestido como tornasolado-”(p. 50).

En ocasiones las paralepsis no se anuncian con signos como los recién mencionados arriba: "Cuando acabé la frase ya me había arrepentido de decirla, pero era demasiado tarde" (p.21). "Después supe que no es que no hubieran encontrado al Escalera, sino que él quería cobrar mil pesos por el trabajo" (p. 22). "Eran los primeros meses del régimen del Gobernador Cabañas, antes de que a nadie se le ocurriera que a éste iba a darle por perseguir la prostitución" (p. 45).

Habrá que agregar que hay paralepsis que cuentan la infancia de ciertos personajes (como las de Blanca, Ticho y Humberto Paredes), así como descripciones y lugares relacionados indirectamente con la historia. Hemos mencionado la virtual imposibilidad de enumerar cada caso (y también su ineficacia), pero estos ejemplos serán una muestra en que convergen lo llamativo y lo interesante, igual que en cada uno de los aspectos del análisis.

3.3. Voz

Los factores que intervienen en la narración son el enunciador y el enunciado, la enunciación verbal es la condición para que exista el modelo narrativo⁵⁶ del cual la voz es la "instancia narrativa". Dice Pimentel "[...] el criterio rector en la definición del relato propuesta en este estudio [refiriéndose a *El relato en perspectiva*] reside en su modo de enunciación y no en las estructuras semio-narrativas de su contenido"⁵⁷. En el mismo tenor, hemos llegado al punto de reflexionar en el papel del narrador en el acto narrativo; preguntas como quién narra y qué narra, hacen derivar grados de confiabilidad, subjetividad, presencia, ausencia, etcétera.

⁵⁶ Pimentel, Luz Aurora. *op. cit.* pp. 134.

⁵⁷ *Ibid.*

Pueden distinguirse varios elementos, de los cuales anotaremos los nombres que Pimentel les asigna y entre paréntesis agregaremos el modo en que les llama Gérard Genette en *Figuras III*:

- El tiempo de la narración:
 - Retrospectiva (Ulterior), en el pasado.
 - Prospectiva (Anterior), predictiva.
 - Simultánea (Simultánea), en el presente.
 - Intercalada (Intercalada), mezcla las anteriores.

Acerca de este elemento diremos ahora, sin anotar casos particulares, que la narración es retrospectiva, con las salvedades que citamos en el apartado dedicado a la temporalidad. En pocas ocasiones la narración se vuelve simultánea. La predominancia en *Las muertas* es la retrospección o narración ulterior, y da como resultado una objetivación que brinda el carácter terminado de los acontecimientos, tanto en la diégesis como en la historia.

- Los niveles narrativos
 - Relato metadieгético o en segundo grado, unido al primero por casualidad directa (cuando el segundo es explicativo), relación temática sin casualidad (inserto como un ejemplo) y un último que aparece sin relación explícita.
 - Metalepsis (intromisión del autor).

En *Las muertas*, el narrador cumple una función explicativa, está situado en un momento posterior a lo sucedido y a la recopilación de los reportes verbales. La distancia desde la cual observa los sucesos, brinda una objetividad

mayor que la del relato homodiegético común, y lo logra sin ser completamente heterodiegético⁵⁸.

Genette menciona que en sentido estricto toda narración está hecha en primera persona porque el narrador tiene la facultad de enunciar su "yo" en cualquier momento. Sin embargo, existe una elección vocal que no depende del uso de un pronombre u otro sino de la relación del narrador con el mundo narrado: la participación puede ser homodiegética (deítica) y heterodiegética.

Los posibles narradores son:

- Narrador homodiegético:
 - Autodiegético
 - Testimonial
- Narrador heterodiegético.

3.3.1. Narrador homodiegético

La narración homodiegética siempre lleva consigo cierto grado de subjetividad: al lector, en un primer momento, no le queda más remedio que confiar en la voz del narrador, pero cuando el narrador define su propia subjetividad, lo narrado deja de ser completamente confiable.

La subjetividad consiste en que el actor homodiegético ficcionaliza el acto mismo de la narración, como es el caso de algunos de los personajes que relatan lo que pasó en forma de declaración legal, sucede igual con las acotaciones del narrador, como posible reportero, como investigador, como espectador y simple

⁵⁸ Pimentel dice que la narración es anamnésica, lo que de por sí la hace ya ulterior; es lo que tratamos de explicar ahora. Los testimonios ya son narración de los acontecimientos, duplican así la lejanía del narrador respecto de los hechos.

contemporáneo, o como narrador omnisciente, en cualquiera de estos casos heterodiegético, independientemente del conocimiento intertextual que de él tenemos.

Dentro del relato homodiegético pueden considerarse, según Genette, dos tipos fundamentales del estatuto del narrador: extradiegético-homodiegético (narrador en primer grado que cuenta su propia historia), e intradiegético-homodiegético (narrador en segundo grado que cuenta su propia historia)⁵⁹. Al segundo tipo, el de narradores restituidos que cuentan su vivencia, pertenecen los testimonios en la anécdota de *Las muertas*; el relato, sin embargo, no tiene forma autobiográfica pues se trata de narradores en segundo grado, sus perspectivas y focalizaciones no predominan.

Casos de narrador autodiegético son: [después del momento en que Serafina Baladro encuentra a Simón Corona y le da una cachetada a la mitad de la calle, dice él]:

No me moví. Ella dio la vuelta y empezó a alejarse. Yo miré a mi alrededor para ver quién había presenciado mi deshonra y no encontré más que al nevero que desvió la mirada e hizo como si estuviera muy ocupado poniendo la cuchara en el bote. Si se ríe en ese momento yo le parto el hocico, pero no se rió y a mí no me quedó más remedio que irme caminando en dirección opuesta a la que había tomado Serafina. (pp. 15-16).

Yo quería explicarte que no estaba de regreso, sino que nomás iba de paso, pero ella no me dejó hablar. Hizo que me sentara en una silla, me puso enfrente una botella de tequila muy especial, según ella, le dijo a las dos muchachas que andaban con ella que me trajeran un limón y sal y después salió del comedor con Serafina (p. 21).

⁵⁹ Los grados del narrador a los que se hacen referencia, son los también llamados narradores principal y secundario, o principal y restituido, de los cuales ya hemos enumerado algunos ejemplos.

El narrador citado es Simón Corona, en el texto se avisa que será él quien declarará acerca de su complicidad con Serafina.

Es evidente que la voz narrativa de Simón es subjetiva debido a que no tiene idea de que las Baladro están metidas en un problema y van a pedir su ayuda. Él mismo continúa: "No vi cuando pusieron a la difunta en el coche, pero tuve que ayudar a bajarla, porque se había puesto tiesa y entre Arcángela, Serafina y una muchacha llamada Elvira, que nos acompañó, no podían sacarla de la cajuela" (p. 23).

Serafina relata su experiencia con Simón Corona, cuando en un arranque de dicha luego de su última reconciliación, decide ir a Acapulco de paseo con él, y confesarle que los militares lo perseguían no por "méritos propios" sino porque ella había arreglado que lo capturasen y amedrentaran cada vez que él intentaba huir de su lado. Simón se sintió ridículo, ofendido y molesto. Un fragmento de la versión de Serafina es esta: "Lo primero que hicimos fue comprar trajes de baño y después fuimos a la playa. No me atreví a meterme en el mar, sino que me senté debajo de una enramada a tomar cerveza y a ver cómo a Simón lo revolcaban las olas" (p. 28).

Dice la Calavera: "En los primeros días que pasamos en Concepción de Ruiz después de nuestro regreso, la señora Arcángela no levantó la cabeza. Pasaba los días y las noches acostada en la cama [...] Ella me daba el dinero, yo iba al mercado y le hacía a ella las cuentas" (p. 74); el tipo de narrador, que en este caso es la Calavera, muestra subjetividad mediante sus limitaciones de percepción, ella advierte los cambios en el temperamento de las Baladro por su comportamiento dentro de la casa, particularmente ante las labores domésticas y organizativas, como la administración del dinero y las instrucciones en general.

Dice el dueño anterior del rancho Los Ángeles adquirido por las Baladro: "Me llamo Rodomiro Reyna Razo, soy natural de Concepción de Ruiz. Yo fui quien vendió a las hermanas Baladro el rancho Los Ángeles, pero advierto que cuando firmé la escritura ignoraba quiénes eran ellas, a qué negocio se dedicaban y nunca imaginé el uso que iban a dar a las tierras que les vendí" (p. 76).

Mencionaremos algunos otros casos de narrador autodiegético: "Una mañana llegaron mis hermanas [las Baladro] al rancho con un bulto largo, envuelto en periódico. Arcángela lo puso en la mesa de la cocina y le dijo a Teófilo que lo des envolviera. Era la carabina" (p. 78) "[Bedoya:] El 17 de julio lo tengo presente porque fue un día muy atrabancado. El mayor Marín, que traía la paga, se atrasó dos días y llegó al cuartel de Concepción de Ruiz a la misma hora que el camión del forraje, que debía haber llegado el día veinte" (p. 94), de la confesión de Bedoya se deduce automáticamente la pregunta a la que contesta: ¿Qué hizo usted el 17 de julio?

Otras declaraciones son: "La situación había sido mala, pero se puso peor a mediados de octubre. Llegó el sábado y llegó el mediodía y Ticho no apareció. Los peones y yo [Teófilo] nos sentamos en la punta del caño y nos quedamos mirando la carretera, viendo pasar camiones, sin que ninguno se detuviera y se bajara de él Ticho con el sobre de los centavos" (p. 115).

Un cliente de las Baladro relata:

[...] fui de los seleccionados para representar al D.F. en el campeonato panamericano de judo que se celebró en la ciudad de Pedrones en 1958 [...] la dueña de la casa (Serafina) fue a estrecharnos la mano, hizo que nos pusieran collares de flores de papel y que nos sirvieran una copa por cuenta de la casa [...] No tuvimos alientos para decirte que ya habíamos sido eliminados (p. 149).

La anterior declaración es la versión de las Baladro hecha por los clientes, que las consideraban mujeres respetables y las estimaban, las casas eran parte de su vida, esa es subjetividad en el relato:

Estaba obnubilado. Cada sábado, dando las nueve en el reloj de la parroquia, cerraba la mercería y me iba al México Lindo. En el momento en que pisaba yo el interior de aquel lugar todo me parecía bonito: el decorado, las mujeres, la música. Hice de todo: bailé, bebí, platiqué y ninguna de las mujeres que pasaron por allí entre 57 y 60 se me escapó. (p. 157).

El narrador testimonial es un espectador de los acontecimientos que no es omnisciente y por eso relata lo que su presencia física le permite saber. El narrador en segundo grado, es aparentemente el recaudador oficial –refiriéndonos a la policía- de información. Si es un involucrado en el esclarecimiento del caso, entonces está dentro de la diégesis y no fuera de ella. Fue testigo presencial dentro de la diégesis, la cual abarca las declaraciones y disposiciones de la justicia; está relacionado indirectamente con el resto de los personajes, reporta las declaraciones de los mismos, es decir, es testigo de los interrogatorios:

Dicen que don Simón pasaba las mañanas sentado en la Plaza de Armas, oyendo la música, y las tardes jugando dominó en una cantina. Regresaba a la casa de noche y no entraba en el cabaret, sino que iba derecho al cuarto de la señora. No volvíamos a verlo hasta el día siguiente (p. 124).

Las siguientes líneas permitirán ver la subjetividad de la voz narradora. Eulalia Baladro quiere disculpar a sus hermanas al mostrar como accidental el hecho de que adquirieran un burdel:

Mi hermana Arcángela llegó a ser dueña de un antro de vicio sin querer. Ella era prestamista, uno de los deudores no le pagó a tiempo y ella tuvo que quedarse con las propiedades, entre las que había una cantinita que estaba en las calles se Gómez Farias, en Pedrones. Durante meses anduvo buscándole administrador sin encontrar ninguno que saliera honrado, por lo que no le quedó más remedio que regentearla ella misma (p. 39).

Cuenta el Libertino: "Blanca dijo que había salido a la calle, había llegado a la Plaza de Armas y se había sentado en una banca. Pasó un hombre que a ella le pareció muy guapo, y volvió a pasar y volvió a pasar, hasta que se sentó en la banca de enfrente y se le quedó mirando" (p. 84). El Libertino (narrador en segundo grado), cuenta lo que contó Blanca (relato de acontecimientos), el relato es subjetivo, tanto, que lo narrado es falso.

El narrador Ticho informa:

Dice el señor don Teófilo que las cuatro mujeres que usted le dejó encargadas ya se le estaban fugando, por lo que, en obediencia de las órdenes que usted le tenía dadas, disparó sobre ellas con aquella carabina que usted le había dado para que cuidara las vacas. Una ya se murió. Otra está agonizando. Las otras dos se rindieron y pudimos volver a encerrarlas. Esta es la novedad. Dice don Teófilo también que está en espera de las nuevas órdenes que usted quiera darle (p. 122).

Como los declarantes quieren justificarse a sí mismos, hablan en primera persona, de lo que hicieron y lo que no, a lo cual hay que agregar el hecho de que las preguntas en los interrogatorios van dirigidas a los actos de cada individuo. Veremos lo que pasa con los narradores heterodieéticos.

3.3.2. Narrador heterodieético

Este tipo de narrador, mediante el empleo de la tercera persona, relata acontecimientos en los cuales no estuvo presente y brinda la objetividad de la lejanía. En *Las muertas*, buena parte del relato lo encontramos hecho por un narrador heterodieético, esto brinda imparcialidad a lo narrado.

En algunos de los ejemplos hemos encontrado, además del uso de la tercera persona, frases introductorias que señalan al narrador fuera de la diégesis

como "Es posible imaginarlos [...]", "Durante su reclusión en la cárcel dijo [...]", etc., como el siguiente:

[...] podemos imaginar la emboscada: dos campesinos llegan a la cañada —que parece desierta— con unos costales para cosechar su hierba; el susto: comprenden que están rodeados de federales; el tormento: algo muy sencillo, como el dedo roto, o el pie tostado de Cuauhtémoc. No son heroicos. Dicen el nombre del aparcerista que les da la semilla y les compra la producción (p. 32).

El narrador heterodiegético, no es el mismo que se ha presentado en el apartado anterior como homodiegético testimonial; aquél narra en tercera persona, pero sí es parte de la diégesis. El narrador heterodiegético tiene una visión más completa que el anterior:

El pacto estaba destinado a quedar sin efecto. Simón Corona, después de abandonar a Serafina en Acapulco, estuvo trabajando durante tres meses en una panadería de Mezcala. Cuando regresó por fin al Salto de la Tuxpana, sus dos ex amantes cumplieron con sus respectivas partes del trato, enviando a Serafina en Pedrones sendos telegramas. (p. 31).

Aclaremos el anterior punto por parecer posible motivo de confusión el hecho de que en este relato existen dos narradores más o menos ajenos a la historia, por un lado el narrador heterodiegético omnisciente y por otro un narrador que parece tener relación con el aspecto judicial del caso y reporta la historia como extraída de un expediente, sintetiza las declaraciones que los personajes quieren aligerar con su manera de contar lo sucedido.

En los ejemplos que anotaremos a continuación podemos advertir la multiplicidad de informaciones con las que cuenta el narrador, rasgo de su carácter heterodiegético: "Las Baladro construyeron el edificio tal y como estaba en los planos, bajo la dirección de ellas mismas, el asesoramiento de un maestro de obras de confianza, el consejo de un joven que había decorado un salón de belleza en Pedrones, y la vigilancia del capitán Bedoya" (p. 46). "Cada mujer tenía

en su cuarto algo que lo hacía distinguirse de los demás: un Divino Rostro en la puerta, una jarra de vidrio pintado, una cabeza de indio piel roja de barro, un calendario que representa el rapto de la Malinche, la fotografía de una amiga, una plancha eléctrica, etc.” (p. 48).

Después del grito, dicen los testimonios, los invitados fueron conducidos por Arcángela al salón Bagdad, en donde por primera vez se hizo la variedad, en la que participaban tres mujeres. Algunos de los señores se excitaban más de la cuenta y hubieran tomado parte en el espectáculo si Arcángela no se los hubiera impedido. Cuando el grupo regresó al cabaret, se generalizó el baile y ocurrió el segundo incidente (p. 50)

El manejo disfuncional de leyes estatales es una característica que se resalta en la novela junto con otras decisiones erróneas del gobierno de Cabañas: “Además de cambiar el nombre a las dependencias, Cabañas emprendió varias obras monumentales –un palacio, una carretera y un túnel- que costaron mucho dinero y que produjeron un déficit. Para contrarrestarlo, Cabañas tuvo que aumentar los impuestos.” (p. 51).

La ley de moralización del Plan de Abajo, que proscribía la prostitución y el lenocinio y hace delincuentes hasta a los que entregan refrescos en los burdeles, fue presentada por iniciativa del Gobernador Cabañas ante el Congreso del Estado, discutida durante media hora y aprobada por unanimidad y con aplausos, el día dos de marzo de 1962. (p. 52)

La mención de fechas es otro rasgo que caracteriza al narrador heterodiegético: “El día 14 de julio las hermanas Baladro hicieron un día de campo en el rancho Los Ángeles. Invitaron a un sacerdote que bendijo las tierras que ellas acababan de comprar y las bautizó con su nuevo nombre anteriormente el rancho se había llamado El Pitayo-“(p. 79)⁶⁰. En manos del narrador están

⁶⁰ “Los Ángeles” es un nombre referencial como los casos de “Arcángela” y Serafina”, que representan juntos una contradicción con el resto de la historia. En el rancho “Los Angeles”, bautizado así intencionalmente, se priva de la libertad y posteriormente se asesina a varias personas.

recursos irónicos como este, en el cual, dice el anterior nombre del rancho y relata su contradicción, no sólo con el oficio de las nuevas dueñas y sus antecedentes, sino con el nombre de la novela (los ángeles-las muertas).

Marcas cronológicas hay también en este caso:

En mayo, Arcángela, que se quejaba constantemente de los gastos que tenían que hacer para mantener tantas bocas y de la falta de ingresos, decidió que puesto que Blanca no podía masticar, lo mejor sería quitarle los dientes de oro y venderlos, en compensación de los trabajos que estaban pasando por su culpa (p. 89).

El narrador heterodiegético, deja ver la credibilidad de la obra en sus descripciones: "Las mujeres, las sillas, las camas, las palanganas, los colchones, los bultos de ropa, llegaron a San Pedro de las Corrientes en camiones, al atardecer de un día triste. Las patronas llegaron en el coche, de humor negro" (pp. 53-54).

Como dijimos, el narrador evidencia su intención de ordenar los acontecimientos de modo que sea eficaz el empleo de recursos como la analepsis: regresar a la infancia de Humberto Paredes en un apartado que cuenta sus andanzas de adulto y su muerte: "Humberto fue enviado a su casa con un mozo, un sobre con los treinta pesos que Arcángela había pagado por la inscripción y un recado de la directora que rogaba a la madre enviar al niño a otra escuela" (p. 57).

Ella [la novia de Humberto] le hablaba del futuro, de sus planes matrimoniales, de los hijos que iba a tener, de cómo se iban a llamar y de la educación que ella les iba a dar. No comprendía que estas conversaciones lo exasperaban hasta el día en que, tomándola del brazo firmemente la llevó al talud, la tumbó en el piso y le arrancó los calzones (p. 61).

Esto sucede antes de la operación de Blanca: “El doctor Arrellano, cuya firma aparecía al pie de varios documentos que estaban en poder de Arcángela, aceptó provocar el aborto a cambio de éstos, después de hacerse del rogar y advertir que la operación era peligrosa por estar el embarazo muy avanzado” (p.86), y fue la causa de su parálisis y posterior muerte presenciada por todas las involucradas en la curación con planchas a la que ya hemos hecho referencia: “En apariencia todo se simplifica. No hay necesidad, por ejemplo, de hacer el entierro a la media noche, procurando no hacer ruido para no despertar a las durmientes” (p. 104).

Conclusiones

La aplicación del análisis de *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia ha llevado consigo conclusiones que caracterizan la narración y el resultado del presente acercamiento; las sintetizaremos a continuación.

Aunque el objeto de estudio seleccionado es una novela de un autor cuyo estilo nos anticipa la presencia de recursos como la ironía y el humor, quisimos que otros elementos de su narración fueran tomados en cuenta para confirmar la personalidad crítica de Jorge Ibargüengoitia y así la trascendencia de su obra en la literatura mexicana tal como se expuso en la introducción.

La metodología empleada nos ha permitido llegar a la conclusión de que hablamos de un autor serio, con responsabilidad moral y que *Las muertas* es una denuncia social que se comunica a través de una narración de estilo reporteril.

El hecho de mezclar en el mismo relato un tema como la muerte y un estilo caracterizado por su objetividad como es el periodístico, nos habla de la intención de alejar al lector de sensiblerías y maniqueísmo para acercarle los verdaderos acontecimientos y quitar de su vista imágenes hipócritas que la prensa amarillista quiso rescatar con el fin de vender, de enajenar y de solapar la verdadera culpabilidad de las injusticias que los gobernantes suelen llevar a cabo.

Ibargüengoitia, en toda su obra, muestra un punto de vista certero de la vida, en la medida que se despoja de prejuicios para notar la realidad: desacralizó personajes que eran mitos nacionales participantes del movimiento independentista mexicano y de la Revolución. También, en la obra de nuestro estudio presenta humanamente a unas lenonas, las hermanas Baladro, pobretonas después de todo, muy ignorantes y sobre todo ambiciosas.

Los personajes en la novela son magistralmente expuestos: dos mujeres con nombres angelicales (Arcángela y Serafina) se enriquecen con el rapto y sometimiento sexual de niñas y jóvenes pueblerinas a las que hacen esclavas cada noche en sus negocios. Por el día las maltratan y las hacen sufrir encierros, abusos psicológicos, hambre y enfermedad. Una mujer con sobrenombre "Calavera", intermedia entre los bandos del explotador y el explotado no llega a saber si la injusticia mayor es que mueran personas que pudieron tener una vida diferente, o que dicten prisión a sus patronas.

Existen personajes sin voluntad, como Ticho o Simón, que sólo se dejan llevar por el transcurso de los acontecimientos; unos más oportunistas, ayudan a las Baladro en sus planes con tal de sacar una tajada. Pero las caracterizaciones van más allá de lo que reporta la prensa: en la vida de un asesino hay también amores frustrados, rencor, soledad e incluso tragedias como la muerte del hijo de Arcángela por el cual ella sintió una pena desfigurada.

Sin la narración transpuesta de los personajes sería difícil conocerlos del modo descrito y diferenciarlos de otros: las prostitutas que como personajes son uno solo, están amalgamadas en un solo tipo de personaje social, desarraigado de su pasado, de su voluntad y de sus exigencias personales. La variabilidad de sus nombres (cualidad destacada en la obra del autor) y su circunstancia, las convierte en personajes con personalidad prestada, mal pintada, con vestidos tornasolados que les vienen incómodos y con un trago de bacardí en la mano que de buena gana cambiarían por un vaso de leche.

La fotografía incluida en la novela representa una alegoría de toda la historia narrada, en ella se muestra a las mujeres sin rostro, únicamente con números, al estilo de nota policiaca, en la que lo importante es que alguien se murió pero no atienden ni la responsabilidad de los hechos ni la trascendencia de la muerte para el resto de la humanidad que le sobrevive. La ligereza de la

imagen podemos apreciarla en la vida real en el caso de las Poquiachis tal como se muestra en la fotografía que presentamos al principio de este trabajo.

La mayor parte del relato es un resumen iterativo que busca mostrar la cotidianeidad de las acciones en un afán de disminuir la maldad de los personajes para concentrarse en una reflexión acerca de los sucesos y denunciar la moral escasa de una sociedad y de la prensa amarillista.

Las Baladro son desagradables tanto como la muerte de las mujeres, el atractivo inicial de la novela concluye en una postura ideológica que condena la irresponsabilidad de algunos medios de comunicación cuyo actuar fue (y es actualmente) tan inverosímil y grotesco como la impunidad en que se mantuvieron las autoridades que las solaparon y la manera de terminar sus vidas.

Como dijimos, *Las muertas* está basada en un caso que sucedió en la vida real. El interés expresado de Ibarguengoitia por las Poquiachis se confirma con su novela *Estas ruinas que ves*, en la que el narrador Francisco Aldebarán prepara una novela basada en los hechos.

Francisco Aldebarán es el autor ficcional que construye a su vez un narrador para *Las muertas*. De modo que la construcción del narrador es doblemente pensada: por el autor y por el narrador intertextual. La narración es fruto de las coincidencias entre Ibarguengoitia y su personaje semi-autobiográfico (como en la mayor parte de su obra) Francisco Aldebarán, quien también es profesor de literatura, escribe literatura y está interesado en las Poquiachis.

La perspectiva desde la cual se aborda el relato es múltiple. Por un lado tenemos la de los personajes que no creen ser culpables y por otro la del narrador que trata de ser objetivo pero no cesa de acotar su punto de vista. La perspectiva de la narración se ve reforzada con el conocimiento del narrador intertextual que

mencionamos, y la perspectiva del lector -en la que confluyen todas las anteriores- sin más remedio que concluir críticamente respecto de lo sucedido, y experimentar gusto por el modo de tratar el tema, por su identificación con los personajes que se expresan con verosimilitud y por el orden en que el narrador relata las acciones.

Una serie de omisiones en la historia hace que por momentos se ignoren acontecimientos que más tarde se descubrirán para asombro del lector; en otros casos la lectura proporciona información que los personajes no poseen y se distingue mejor la limitación cognitiva, perceptual o ideológica de los personajes.

Como puede advertirse, el método ha sido eficaz para hallar trucos narrativos que hacen que *Las muertas* no sea un reportaje, esto refuerza una caracterización del género novelesco, cuya definición ha sido y seguirá siendo imprecisa por la cantidad de variantes que puede contener pero que ahora hemos podido identificar, tales como la caracterización de los personajes, no sólo desde un punto de vista mimético (el respeto por sus idiolecto y sociolecto) sino por la inserción en su pensamiento y el reconocimiento de rasgos humanos en su actuar. También hemos notado la descripción del entorno, el cual es creado por Ibargüengoitia a partir de una serie de paisajes, costumbres, construcciones y personajes de la vida real provinciana llevados a la ficción en un afán de identificación con la realidad y porque es el ambiente que conoce.

La procedencia y arraigo de Ibargüengoitia a Guanajuato es evidente en toda su obra pese a que no vivió allí muchos años de su vida (que abarca su formación académica y orientación literaria). La maestría de sus descripciones va más allá del conocimiento geográfico o sociológico, responden a una topografía, llamémosle interior, que se vuelve pausa descriptiva o escena en el momento preciso en que se requiere no solamente para la ambientación de la novela sino para caracterizar la perspectiva de tal o cual personaje.

También es importante destacar que estas precisiones fueron resultado de una metodología que fundamenta la intuición que de la narración se tenía. La narratología es un método de análisis ordenado y firme que ha sido aplicado en obras ambiciosas por su estructura, como el caso de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, demostrando así su eficacia y alcances.

Las muertas es una novela que satiriza los mecanismos de la nota roja y de la prensa amarillista en general, en esto el autor coincide con la visión de Felipe Cazals en su película *Las Poquianchis* en la que muestra a un grupo de reporteros sacando provecho del sufrimiento de las lenonas, pero nada hacen para que las inocentes —en el caso de los personajes de su historia— sean liberadas.

Las categorías que se refieren a la temporalidad de la narración son las menos frecuentes y en las que menos se distinguen dificultades de lectura porque han sido las más empleadas en literatura pero ha servido detenernos en ellas cuando omite datos del pasado o del futuro.

Además de el método narratológico de Genette en *Figuras III* hemos empleado las aportaciones de Luz Aurora Pimentel, las caracterizaciones de los personajes, los mecanismos de descripción, la perspectiva del lector y la intertextualidad, son elementos que nos han llevado a la conclusión de que Jorge Ibargüengoitia es un observador y creador de espacios en la ficción. Gracias a esta cualidad puede emplear recursos como la ironía, como mencionamos, con muy poco esfuerzo y mucha eficacia.

Debemos aprovechar el modo en que una buena lectora de la narratología como la doctora Pimentel nos ofrece a estudiantes hispanohablantes; en este caso su interpretación es valorada por su aportación a la narratología, abundada

en su obra para profundización de ciertos aspectos que anticipaba Genette en su teoría narrativa.

El gusto por un autor como Ibarra, y principalmente por su novela *Las muertas* puede ser ahora declarado como una identificación con su postura ante el caso narrado y como una valoración de su imparcialidad crítica y de su agudeza humorística natural para interpretar los acontecimientos.

La sensibilidad del autor de *Las muertas* por un caso espantoso sucedido en una región que le es cotidiana, junto con la indignación y crítica al comportamiento de la prensa ante los hechos es innegable, tanto que lo expresa del modo en que su estilo le permite y no en un tono de denuncia forzada o con un reportaje como pensó hacerlo en un inicio, que excluiría la psicología de los personajes.

No quisimos en ningún momento juzgar la novela como solemne pero si sustentar la idea de que "hacer reír" o mostrar acontecimientos desde una perspectiva desprejuiciada, también es una herramienta relacionada con la responsabilidad y con una postura crítica. Todos estos elementos tienen como resultado una obra agradable por su estilo de narrar, pero que invitan a la reflexión y a un modo sincero de percibir injusticias, la realidad de la muerte y los fraudes periodísticos.

Bibliografía

- Angenot, Marc, Bessière, Jean. et. al. *Teoría literaria*. México, Siglo Veintiuno, 1993, 471 pp.
- Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. Intr., sel. y notas Domínguez Michael, Christopher. México, FCE, 1991, 1393 pp.
- Bajtín. *Estética de la creación verbal*. 10ª ed., Tr. Bubnova, T. México, Siglo Veintiuno, 1999, 396 pp.
- Bergson, Henri. *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Madrid, Austral Espasa-Calpe, 1973, 164 pp.
- Beristáin, Helena, Comp. *El horizonte interdisciplinario de la retórica* México, UNAM-IIF, 2001, 357 pp.
- Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., México, Porrúa, 2000, 520 pp.
- Cándano, Graciela. *La seriedad y la risa. La comicidad en la literatura ejemplar de la Baja Edad Media*. México, UNAM-IIF, 2000, 383 pp.
- Castañeda Iturbide, Jaime. *El humorismo desmitificador de Jorge Ibarguengoitia*. México, Gobierno del estado de Guanajuato (Nuestra Cultura), 1988, 114 pp.
- Castañón, Adolfo. *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos I*. México, Lectorum, 2003, 447 pp.
- Cómo hablan los que escriben. 25 autores de la Lengua Española. Entrevistados por Fernando Díez de Urdanivia*. México, Edamex, 1996, 278 pp.
- De la ironía a lo grotesco (en algunos textos hispanoamericanos)*. México, UAM, 1992, 221 pp.
- Domenella, Ana Rosa. *Jorge Ibarguengoitia: la transgresión por la ironía*. México, UAM (Cuadernos Universitarios No. 45), 1989, 183 pp.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996, 1134 pp.
- Faulkner, William. *El ruido y la furia*. 3ª ed. Ed. María Eugenia Díaz Sánchez, Madrid, Cátedra, 1999, 359 pp.

- Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*. Tomo I. 5ª ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975, 1072 pp.
- Fokkema, Doue Wessel e Ibsch, Elrud. *Teorías de la literatura del siglo XX: Estructuralismo, marxismo, estética de la recepción, semiótica*. Tr. Gustavo Domínguez. Madrid, Cátedra, 1985. 240 pp.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Tr. Carlos Manzano. Barcelona, Lumen, 1989, 338 pp.
- La obra de arte II. La relación estética*. Tr. Juan Vivanco. Barcelona, Lumen, 1997, 285 pp.
- Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Tr. Celia Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1989, 515 pp.
- Umbrales*. México, Siglo Veintiuno, 2001, 366 pp.
- Greimas, A.G. y Courtés, J. *Semiótica. Diccionario razonado de las ciencias del lenguaje*. Madrid, Gredos, 1990, 475 pp.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Dos crímenes*. México, Joaquín Mortiz, 1979, 211 pp.
- El atentado*. 2ª ed. México, Joaquín Mortiz, 1985, 80 pp.
- Estas ruinas que ves*. México, Joaquín Mortiz, 2003, 181 pp.
- Ideas en venta*. México, Joaquín Mortiz, 1994, 364 pp.
- La casa de usted y otros viajes*. México, Joaquín Mortiz, 1991, 338 pp.
- Las muertas*. México, Joaquín Mortiz, 2000, 156 pp.
- Los pasos de López*. México, Joaquín Mortiz, 2003, 171 pp.
- Llegó Margo*. México, Plaza y Valdés-CNCA, 1995, 103 pp.
- Maten al león*. 6ª ed. México, Joaquín Mortiz, 1987, 178 pp.
- Los relámpagos de agosto*. Barcelona, CONACULTA-Planeta DeAgostini, 2003, 132 pp.
- Sálvese quien pueda*. México, Joaquín Mortiz, 2003, 162 pp.
- Teatro I*. México, Joaquín Mortiz, 1998, 306 pp.

- Teatro II*. México, Joaquín Mortiz, 1997, 301 pp.
- Teatro III*. México, Joaquín Mortiz, 1997, 357 pp.
- Leñero, Vicente. *Manual de periodismo*. México, Grijalbo (Tratados y manuales), 1986, 315 pp.
- Los pasos de Jorge*. México, Joaquín Mortiz (Cuadernos de Joaquín Mortiz), 1989, 89 pp.
- Medina, Rubén D. *La otra cara de la Revolución: Hacia una explicación retórica de la risa*. México, UNAM-IIF, 1996, 67 pp.
- Ocampo de Gómez, Aurora y Prado Velásquez, Ernesto. *Diccionario de escritores mexicanos*. México, UNAM-Centro de Estudios Literarios, 1967, 422 pp.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. La representación del espacio en los textos narrativos*. México, Siglo Veintiuno-UNAM, 2001, 250 pp.
- El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, Siglo Veintiuno-UNAM, 1998, 191 pp.
- Portilla, Jorge. *Fenomenología del relajo y otros ensayos*. México, FCE, 1984, 213 pp.
- Ruiz Gusils, Jorge. *Índice de escritores latinoamericanos*. México, UNAM-Dirección Nacional de Bibliotecas, 2002, 417 pp.
- Textos de teorías y crítica literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Sel. Est. y notas Araújo, Nara y Delgado, Teresa. México, UAM-Universidad de La Habana, 2003, 804 pp.

Filmografía:

- Las Poquianchis*. Dir. Cazals, Felipe. Prod. Fragoso, Jesús. Guionista. Pérez Turrent, Tomás. Con Diana Bracho, Jorge Martínez de Hoyos, Salvador Sánchez, Pilar Pellicer, Malena Doria, Leonor Llausas, Ana Ofelia Murgia. Conacine y Alpha Century, 1976. 100 min.

Hemerografía:

Chávez Lomelí, Elba. "Las Poquianchis, arpías que ya no causan asombro". *Impacto*. 27 de enero 1994, Num. 2291; 10 de febrero 1994, Num. 2293; 17 de febrero 1994, Num. 2294; 3 de marzo 1994, Num. 2296.

Estrada Barrera, Enrique. "Castigos que llegaron tarde". *Impacto*. 10 de marzo 1994, Num. 2297.

Ibargüengoitia, Jorge. "Los papeles de Amaral. Del cuaderno de Jorge Ibargüengoitia (Apuntes)". *Letras Libres*. Noviembre 2003.

Ibargüengoitia, Jorge. "Memorias de novelas". *Vuelta*, abril 1979, Num. 29.

Laville, Joy, *et.al.* "Jorge Ibargüengoitia. Llevaba el sol adentro". *Vuelta*, marzo 1985, Num. 100.