



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

TIPOS DE NARRADOR Y ELEMENTOS TEATRALES EN LA
NOVELA *LAS MUERTAS* DE JORGE IBARGÜENGOITIA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

FERNANDO HERNÁNDEZ ALMARAZ

ASESORA:

MTRA. ADRIANA AZUCENA RODRÍGUEZ TORRES



MÉXICO, D.F.

2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mis padres que fueron mis primeros maestros
Luis Fernando Hernández e Irene Almaraz.
Mamá gracias por tu suave constancia.
A mis hermanos, *Rafael, Francisco, Nohemí y Luz María.*
Son mi familia son lo que soy.

A mi hermano *Rafael* porque me dio vida con su vida,
y me enseñó que el amor puede vencerlo todo, gracias hermano.

A mi esposa *Esmeralda* y a mi hijo *Rafael*
por la felicidad de la vida y la esperanza del futuro.

A la familia Almaraz, mis tíos hermanos y mis abuelos padres.

A la familia Gómez Hernández, mi otra familia.

Gracias a la Maestra *Azucena Rodríguez*,
por mostrarme con paciencia y respecto
el camino hacia la culminación de este trabajo.

ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN	1
1.- NARRADOR Y TÉCNICAS NARRATIVAS EN <i>LAS MUERTAS</i> .-----	4
1.1.- TIPOS DE NARRADOR.-----	7
1.1.1 Narrador homodiegético-autodiegético-----	7
1.1.2 Narrador homodiegético-testimonial-----	12
1.1.3 Narrador heterodiegético-----	16
1.2.- TIPOS DE PERSPECTIVA O FOCALIZACIÓN-----	19
1.2-1 Perspectiva del narrador-----	20
A.- Focalización cero o no focalización-----	21
B.- Focalización interna-----	24
C.- Focalización externa-----	28
Narración disonante-----	30
Narración consonante-----	31
Narración y focalización-----	32
1.2.2 Perspectiva de los personajes-----	34
1.2.3 Perspectiva de la trama-----	37
1.2.4 Actores y personajes en la trama-----	42
1.2.5 Perspectiva del lector-----	48
2.- INNOVACIÓN EN LA TÉCNICA NARRATIVA DE JORGE IBARGÜENGOITIA. PERIODISMO Y LITERATURA-----	52
2.1. Elementos periodísticos-----	55
2.2.- ELEMENTOS TEATRALES	67
2.2. Inicios en el teatro de Jorge Ibarzüengoitia-----	67
2.3. Elementos teatrales	70
2.4. La ilusión del espacio en <i>Las muertas</i> -----	75
3. EL TIEMPO DEL RELATO EN <i>LAS MUERTAS</i>	85
3.1 Orden-----	85
3.2 Retrospección (Analepsis) y Prospección (prolepsis)	90
3.3 La construcción de personajes	97
CONCLUSIONES-----	107
BIBLIOGRAFÍA-----	110

INTRODUCCIÓN

Desde el primer acercamiento a la narrativa de Jorge Ibargüengoitia, intuí que estaba ante un escritor diferente, no sabía en qué consistía ese atractivo, no sólo eran las risas que provocaban las situaciones incómodas en que ubicaba a sus personajes, sino que, además, resultaba agradable y sencillo imaginar sus escenarios y la manera en que se desenvolvían los personajes ante las realidades más adversas, era entrar en un mundo conocido, sus novelas son habitables, hay vida en ellas.

A medida que fui adentrándome en su obra, descubrí, primero en la narrativa, posteriormente en su obra dramática y por último en su faceta como periodista, que sus obras como dramaturgo no desmerecen junto a sus novelas y lo mismo sucede con los artículos periodísticos, hay un estilo, algo en su trabajo como escritor que lo distingue, se puede leer a Ibargüengoitia a cualquier hora y en las circunstancias más adversas y siempre encontrará una chispa de ingenio, una mirada crítica, pero sobre todo una realidad ineludible de lo que sucede en la vida cotidiana. Esta sencillez es el resultado de un largo proceso de elaboración, que no se nota en el trabajo terminado, pero que sin duda debió ocupar gran parte de las preocupaciones estilísticas del autor, hacer sencillo lo complejo, esta cualidad del escritor, fue la que de alguna manera me convenció de realizar un estudio crítico de los elementos que integran esa compleja facilidad de narrar, olvidando un poco la fama que de escritor humorista tiene Jorge Ibargüengoitia y centrándome en los elementos que integran el trabajo oculto del autor guanajuatense.

En este trabajo examinaré la novela, *Las muertas*, que considero una de las mejores novelas de este escritor mexicano, y lo que pretendo demostrar es que Jorge Ibarguengoitia logra atrapar a sus lectores gracias al manejo de dos recursos literarios fundamentales: el primero es el narrador, punto de vista (perspectiva) del narrador, personajes, trama, y lector; el segundo son los elementos teatrales y periodísticos que maneja en la novela *Las muertas*. Así como también el manejo del tiempo u orden de la narración.

En el capítulo uno trataré el tema de la voz que cuenta el relato, el grado de participación de esa voz dentro del relato, así como si adopta la voz de un personaje o varios, si se mantiene al margen de lo que cuenta, si participa o no dentro del relato, si es masculino o femenino.

En el segundo apartado de este capítulo se analizará el punto de vista del que cuenta la historia, qué tanto conoce del relato, si conoce lo que piensan o sienten los personajes así como su pasado y su presente, en qué lugar se ubica para contarnos la historia. Este capítulo tratará, además, el punto de vista de los personajes, el de la trama o argumento y por último el punto de vista del lector, pieza fundamental en el acto de la narración ya que sin él no puede completarse el círculo de la comunicación literaria: emisor, mensaje y receptor.

El tercer apartado de este mismo capítulo está dedicado a algunas de las innovaciones de Jorge Ibarguengoitia en su narrativa ayudado de las técnicas periodísticas que aprendió en su incursión al periodismo cuando trabajaba en *Excélsior*, y el modo en que las utilizó el escritor guanajuatense para la creación de su novela *Las muertas*.

El capítulo dos se enfoca en una revisión de los elementos teatrales que aparecen en la novela, y cómo el escritor se sirve de estos recursos teatrales para hacer su narrativa más atractiva, ya que con esos elementos crea una atmósfera muy visual: utiliza por ejemplo muchas “acotaciones”, en cuanto a los lugares que describe, al igual que en una obra de

teatro, da la descripción del lugar para que el director pueda montar la escenografía adecuada para el momento en que sus personajes entren en acción, describe por medio del narrador las acciones que realizan los personajes para que cuando el personaje dice un diálogo, de algún modo ya se prevé su comportamiento. Reparte su novela en capítulos, que más bien parecen cuadros muy bien entrelazados y que en ocasiones parece que son simultáneos, uno puede en un capítulo enterarse de tres distintas cosas que después cobrarán significación conforme avanza en la lectura y que sin embargo pueden leerse muy bien en forma individual, como si fuera uno solo.

El tercer capítulo tratará el tiempo en la novela, el orden en que aparecen los acontecimientos, así como unos cuadros comparativos dónde se podrá apreciar el orden textual y el orden cronológico de forma más clara y así poder valorar el trabajo de reconstrucción e invención al que tuvo que recurrir el escritor para darle coherencia a su relato, también la forma en que se apoya en la retrospectión y la prospección, para que el hilo narrativo no se pierda y despierte interés.

Una vez desarrollado el capitulario las conclusiones ofrecerán una síntesis de las técnicas empleadas por el escritor y los elementos de los que se sirvió para ofrecernos una novela que siendo compleja se puede leer muy fácil.

1.- NARRADOR Y TÉCNICAS NARRATIVAS EN *LAS MUERTAS*.

Un relato es la construcción progresiva,
por la meditación de un narrador, de un
mundo de acción e interacción humanos,
cuyo referente puede ser real o ficcional

Paul Ricoeur.

En el acto de la lectura se involucran dos aspectos fundamentales, uno es *¿quién cuenta?*, y el otro *¿qué es lo que cuenta?*; siempre es placentero enterarse de lo que se cuenta, entonces el quién parece perder importancia, parece no existir; y es extraño porque hablamos del autor, pero pocas veces nos detenemos a reflexionar sobre el narrador, esa voz que acompaña por todos los lugares, tiempos, espacios, tristezas, angustias y esperanzas a los personajes de la historia. Es desconcertante esta indiferencia ya que gracias al narrador nos enteramos de las vidas de los otros y en ocasiones de la vida misma de este agente, no es posible pasar por alto el hecho de que gracias a él se abre ante nuestros ojos un universo de ficción.

El ser humano, a lo largo de la historia, ha buscado la manera de transmitir sus miedos y ansiedades a los otros seres humanos que comparten su espacio y su tiempo. Es por medio de la palabra que ha tratado de representar el mundo que lo rodea, ha inventado historias que de alguna manera le hacen comprender el mundo en que vive. Para ello se ha valido de múltiples acciones, desde el baile alrededor de una fogata para representar sus cacerías, reproduciendo el acecho de otros animales, antes de capturar la presa y caer sobre ella para darle muerte y alimentarse, así como la representación pictórica de esos eventos que los hombres primitivos realizaron en sus cuevas o refugios, pero sin duda es por medio de su voz que el hombre primitivo logró capturar la atención de sus semejantes, reunidos alrededor de la fogata, generalmente el hombre hablaba de sus temores y ansiedades, de lo

que les había ocurrido en el día, del fuego, la oscuridad, la muerte y los dioses, surgiendo así un tipo de relato lleno de fantasía (en la medida que no era real) con el que trataba de explicarse el por qué de las cosas, estos relatos pasaron de generación en generación y han acompañado al hombre a lo largo de su historia y lo seguirán haciendo aunque adaptados a la tecnología, libros, películas, grabaciones, y ahora la tercera dimensión para que todo parezca más real, que es lo que busca todo relato.¹

Para que se dé un relato tiene que haber quien administre la información. Esa voz que acompaña toda historia, le da coherencia, individualidad, orden, suspenso, espacio, tiempo y personajes al relato, se llama narrador, un ente ficticio que puede colocarse dentro o fuera de la historia², pero que siempre tendrá un lugar privilegiado en cualquier texto narrativo. Gracias a él nos enteramos de los acontecimientos principales y de cómo cambian los personajes o cómo van apareciendo dentro de la historia, así como la importancia que tienen. Lo más curioso es que a medida que nos adentramos en la historia el narrador va quedando rezagado en la conciencia hasta desaparecer completamente, para atender únicamente a lo que pasa en la historia; y olvidamos a quien la cuenta.

Así como hay narradores ajenos a ella, también hay narradores que participan en diversos modos del relato, protagonistas, testigos, cronistas. Es decir, el narrador se define en la medida en que participa o no en la historia. Esta participación determina el grado de credibilidad del narrador. Luz Aurora Pimentel en su libro *Relato y perspectiva* dice sobre la identidad del narrador:

¹ Cf. Artiles Freddy, *La maravillosa historia del teatro*, Editorial GENTE NUEVA, La Habana, 1989.

² Me refiero a ente de ficción en la medida en que el autor de textos literarios narrativos, inventa un personaje o voz que cuenta una historia, en ocasiones este personaje interviene dentro de la historia, (protagonista) cuenta su propia historia, otras es un testigo de los hechos que cuenta, narra una historia que presencié pero no es la suya, y en otros no interviene en la historia pero la cuenta a pesar de no ser un personaje de la misma. A esta ilusión de la que se sirve el autor de textos literarios narrativos, se le llama narrador. Y es el ente de ficción al que me refiero.

Tradicionalmente se designa al narrador de un texto como narrador en primera o tercera persona, siendo éstas las formas vocales clásicas. En general trataré de conservar los términos por comodidad, aunque conceptualmente suscribo y me apego al modelo vocal propuesto por Genette y es que los términos primera y tercera persona, al proponer un criterio puramente pronominal, ocultan la identidad de la voz que narra, la cual no reside en la elección del pronombre sino en su relación con el mundo narrado. En sentido estricto, como dice Genette, todo acto de narración está hecho en primera persona, pues el enunciador puede enunciar su “yo” en cualquier momento. La narración en primera persona no se reduce, entonces, a una voz que se refiere a sí misma como “yo”³.

Según esta autora, lo que distingue el modelo básico de Genette es: si el narrador está involucrado en el mundo narrado, es homodiegético (o en primera persona); si no lo está es heterodiegético (o en tercera persona). Ahora bien, es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodiegético en el mundo que narra no se define sólo por narrarlo, sino por ser un personaje de la historia que cuenta; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una vocal⁴ —el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da al interior del mundo narrado— y otra por su función participativa como personaje en el mundo narrado, de tal manera que ese yo se desdobra en dos: el “yo” que narra y cuenta su historia, y el “yo” narrado, partícipe de su historia.

En tanto que el narrador heterodiegético se mantiene al margen de lo que cuenta ya que se sitúa en algún lugar fuera de la historia y sólo nos percatamos de su presencia de forma circunstancial, generalmente este tipo de narrador se manifiesta por medio de la tercera persona. Enseguida veremos de forma más detallada este tipo de variantes para contar un relato.

³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, pág. 135.

⁴ Al referirme a la función vocal de un personaje, estoy haciendo referencia a la voz que narra, identificada como la primera y tercera persona gramatical de la conjugación verbal, en primera persona, si es un narrador homodiegético, o en tercera persona si se trata de un narrador heterodiegético.

1.1 TIPOS DE NARRADOR

A continuación veremos los dos tipos de narrador que menciona Luz Aurora Pimentel en su libro *El relato en perspectiva*, (homodiegético y heterodiegético), así como las características particulares de cada uno de estos tipos de narrador.

En cuanto al grado de participación dentro de la historia pueden definirse claramente dos tipos de narrador homodiegético: el narrador homodiegético-autodiegético, que es quien cuenta su propia historia, como en las autobiografías, o las novelas epistolares o los diarios; y el homodiegético-testimonial, que podría definirse como un personaje dentro de la historia que cuenta parte de los acontecimientos pero no es el personaje principal. Enseguida veremos de manera más particular las características de estos dos tipos de narrador.

Por otra parte, el narrador heterodiegético se podría definir fácilmente por su no participación dentro de la historia. Sin embargo veremos cómo, a pesar de esta definición, encontraremos que de algún modo el narrador heterodiegético sí dejará constancia de su presencia en la historia, aunque no sea personaje de la misma. Comenzaremos entonces por definir las características del narrador homodiegético.

1.1.1 NARRADOR HOMODIEGÉTICO-AUTODIEGÉTICO

Las formas y grados de participación de un narrador homodiegético son muchas y permiten dibujar con claridad el perfil de esta clase de narradores:

Puede contar su propia historia, su “yo” diegético es el centro de atención de la narrativa y por ello es el “héroe” de su propio relato, a este narrador se le puede llamar autodiegético, es el más adecuado para las autobiografías, diarios, relatos epistolares,

confesionales y monólogos interiores. Este narrador generalmente es muy fácil de identificar por su constante participación en la historia. Los acontecimientos, personajes, secuencia de sucesos, tiempos y espacios, están determinados por él, su presencia es indispensable para la continuidad del relato. Al desaparecer de la historia, la misma llega al final junto con su narrador, lo mismo que el capitán que se hunde con su barco.

Veamos un ejemplo donde el narrador es homodiegético-autodiegético, masculino, Simón Corona.

Durante su reclusión en la cárcel Simón Corona relató el caso de Ernestina, Helda o Elena de la siguiente manera:

Yo estaba parado afuera del quiosco de la nevería esperando que dieran las doce para ver a un señor de la oficina de Hacienda con quien tenía que hablar para que me perdonara unos impuestos. La mujer seguía caminando entre los árboles y mientras más se acercaba a mí más se parecía a Serafina. No puede ser ella, volví a pensar para tranquilizarme: vive en otro pueblo, no tiene a que venir a Pajares.⁵

En este párrafo es evidente el cambio de narrador, el primer narrador que es heterodiegético comienza la narración para después dejar el lugar a un personaje que contará su propia historia, y por lo tanto cambiará el narrador a homodiegético-autodiegético, masculino. Y al mismo tiempo nos dejará ver cómo es este personaje, el apartado se llama “Las dos venganzas”, la primera es cuando Serafina, al sentirse despechada, decide viajar al pueblo de antiguo amante para matarlo, pero no lo consigue. Entonces Simón Corona decide mediante un telegrama anónimo, denunciar una inhumación clandestina, que realizó con Serafina en el año de 1960. Es decir el personaje decide vengarse aunque él también tenga que pasar unos años en la cárcel, sin embargo la recuerda con cariño al hacer un recuento de sus relaciones con ella:

⁵ Jorge Ibarguengoitia, *Las muertas*, pág. 15.

Ella seguía caminando y acercándose, creyendo, me dijo después, que el hombre que estaba parado afuera de la nevería no podía ser yo. Cuando alcancé a verle los pómulos salientes, los ojos negros rasgados y el pelo restirado era demasiado tarde. Era Serafina y me tenía acorralado.

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. 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.

Me pasó lo mismo que otras veces: ella me hacía groserías y yo era el que me quedaba arrepentido. 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. En mi mente no quedó más que una sola idea: yo no podía vivir sin Serafina, yo la había abandonado y nada me interesaba en el mundo más que ella me perdonara.⁶

El narrador homodiegético-autodiegético, masculino, narra una historia en retrospectiva, una parte de su pasado con Serafina Baladro, uno de los personajes principales de esta historia, de forma un tanto melancólica y completamente subjetiva. Al narrador le interesa hacer notar el gran cariño que le tuvo a esa mujer, puesto que él la había abandonado, pero estaba arrepentido, según recuerda en el momento de la confesión, y quería buscarla. La describe físicamente como una mujer madura, de pómulos salientes, ojos rasgados, pelo restirado y una peculiaridad, el diente roto, lo que da cierto grado de verosimilitud, también se queja de que ella lo engañó varias veces y sin embargo por el gran amor que le tiene decide perdonarla. Es decir, el relato está manipulado por el narrador para llamar la atención de quien lo escucha porque también es evidente que dentro de la historia hay alguien al que se la relata y desea que lo considere como víctima.

Resulta interesante este apartado porque después el escritor, por medio del narrador, contará la misma historia de amor, por voz de la protagonista femenina, y ahí el lector puede preguntarse cómo es que pueden cambiar tanto las versiones de una misma historia,

⁶ *Ibid.* p. 16.

a pesar de ser los protagonistas principales quienes nos la cuentan. Veamos el ejemplo siguiente

Sobre sus relaciones con Simón Corona Serafina Baladro Dijo:

Cuando Simón llegó por primera vez a la casa del Molino era un hombre sin ninguna educación. Lo vi parado en la barra, solo, sin hablar con nadie. ¿Y este grandote, pensé, qué querrá? para quitarle la timidez lo saqué a bailar. No sabía dar un paso, pero yo, que bailo muy bien, lo fui enseñando y él fue aprendiendo poco a poco.⁷

Ahora, en la versión femenina de esta historia de amor, el narrador es otra vez homodiegético-autodiegético, pero ahora femenino y contará su historia de amor desde su punto de vista subjetivo, es su verdad y nada más. Comienza con una retrospectiva evocando el momento en que conoció a Simón Corona, el hombre que le cambió la vida. Es muy marcado el tono de víctima que utiliza la narradora: ese hombre debería estar agradecido con ella pues le debe lo poco que es, ya que lo describe como un hombre taciturno, tímido y sin ninguna educación a quien ella tuvo que educar. Pero sigamos con la historia de este personaje.

De las tres temporadas que viví con Simón la última fue la mejor. Él me hacía menos reclamaciones y yo estaba apasionada. Tan feliz me sentía que hasta me dieron ganas de conocer el mar.⁸

Aquí el narrador hace alarde del gran amor que sentía por su pareja, de la felicidad que le proporcionaba. La historia va caminando hacia la culminación del gran amor. Estas ilusiones contrastan con el carácter agresivo con que la describió Simón Corona, este carácter de ensueño y fuga de una realidad difícil, de algún modo hace a los lectores sentir un poco de simpatía por ella. Sin embargo veamos qué sucede, volvamos con la historia:

⁷ *Ibid.* p. 26.

⁸ *Ibid.* p. 27.

Cuando bajamos del barco anduvimos caminando por el pueblo agarrados de la mano, como si fuéramos recién casados. Cuando llegamos al hotel me quité el vestido y le dije a Simón:

-Ahora sí quiero que vengas encima de mí.

Y él fue encima de mí y yo sentí que nunca había querido a nadie tanto y que el amor que nos teníamos Simón y yo iba a ser eterno. Por eso le conté la historia de mi vida.

Le dije todo, hasta que yo era la que había arreglado con el coronel Zárate que mandara soldados a que lo persiguieran y lo encerraran en el cuartel y lo molestaran cada vez que tratara de abandonarme.

Antes que yo terminara de hablar noté que la cara se le estaba poniendo seria. Tuve que explicarle:

-Esto que te cuento lo hice por el amor tan grande que te tengo.

No contestó. Se levantó de la cama dándome la espalda y empezó a vestirse.

-¿Estás enojado?- le pregunté.

-Vamos a cenar - me contestó sin mirarme.

Yo me puse la ropa a la carrera diciendo para mis adentros:

“Ya metiste la pata”.⁹

Aquí es más que evidente la manipulación que hace el narrador, Serafina, a sus posibles narratarios¹⁰, el discurso está manipulado de tal forma, que la protagonista resulta ser la afectada, Simón le debe todo lo que es y por ello debe pagarle con su amor y si ella lo entregó a las autoridades e hizo que lo persiguieran y encarcelaran fue sólo por el gran amor que le tenía, por lo tanto no es culpable. Y muestra a su vez el grado de inseguridad que tenía, ya que es necesario recurrir a la policía para que su pareja esté con ella.

⁹ *Ibid.* p. 28-29.

¹⁰ Un “narratario” es un personaje dentro de la historia que se entera de lo que cuenta el narrador, es quien recibe el mensaje que manda el que cuenta la historia, dentro de la misma. Al referirme a narratarios, lo hago porque creo que al introducir el narrador heterodiegético, al narrador homodiegético, con la frase: “Sobre sus relaciones con Simón Corona Serafina Baladro dijo...” Es lógico pensar que la historia tuvo que referírsela a alguien que se la preguntó. Y por lo tanto existe dentro de la historia alguien que la escucha desde dentro.

1.1.2 NARRADOR HOMODIÉGITICO-TESTIMONIAL

En este tipo de narración, aunque quien narra haya participado en los eventos que ahora relata, no tiene un papel central sino de un mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra sino la vida del otro. Como por ejemplo en el cuento “El hombre” de Juan Rulfo, en la segunda mitad de este cuento se introduce un narrador testigo, el borreguero sólo cuenta la historia del hombre muerto.

La narración testimonial, en muchos casos, asume otras formas pronominales. El “testigo” puede ser colectivo, como el caso de *Una rosa para Emily* de Faulkner, relato a cargo de toda una comunidad.

Otros relatos testimoniales pueden apelar al conocimiento compartido de un interlocutor presupuesto, incluso si este no pronuncia palabra alguna, como en “Acuérdate” de Juan Rulfo.

En algunos casos la narración puede iniciar de forma autodiegética y poco a poco cambiar de un personaje a otro. Por la subjetividad y manipulación que puede realizar este tipo de personaje-narrador se puede perder la credibilidad del relato, ya que nada pasa fuera de la mente de este personaje y lo que narra se convierte en un acontecimiento del relato, la narración se torna acción, sin que necesariamente esté de por medio un cambio de nivel narrativo.

En la narración en primera persona, entonces, el problema de la subjetividad¹¹ afecta no sólo la dimensión de credibilidad de la voz que narra sino que, además, activa el

¹¹ El problema que surge cuando un narradores primera persona (homodiegético, autodiegético), cuenta su propia historia pero al mismo tiempo, sabe todo lo relacionado con los otros personajes de la historia que cuenta, pasado, presente, futuro, temores, miedos, ansiedades y deseos, y puede al mismo tiempo estar en

problema de la ubicación espacio-temporal y cognitiva. Con respecto a un narrador en primera persona, son siempre pertinentes las preguntas: ¿cuánto narra?, ¿desde dónde narra?, ¿cómo obtuvo su información si esta concierne a la historia del otro? Veamos el siguiente ejemplo:

Dice Aurora Bautista que Serafina las reunió en el corredor y les dijo:
-Esta misma noche nos vamos. Tráiganse nomás lo puesto, dejen en sus cuartos todo lo demás, que al fin en dos meses vamos a estar de regreso.
Por más que le preguntaron no quiso decirles a dónde iba a llevarlas.

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 puesto, 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.

Dice Aurora Bautista que estaba sentada en el coche, junto al Escalera, afuera del México Lindo, cuando salió el capitán de la casa, abrió la puerta del coche y se sentó encima de ella.

Dice el capitán Bedoya que el viaje fue incómodo pero sin contratiempos. En cambio, cuando llegaron a Concepción de Ruiz y la calle Independencia estuvieron tocando en el número ochenta y tres cerca de una hora, antes de que despertara la señora Benavides y les abriera la puerta¹².

Aquí reaparece nuevamente el narrador heterodiegético en tercera persona, pero que no está completamente al margen de la historia, es un narrador con una doble función pues se hace sentir su “yo”, como afirma la doctora Pimentel, al no estar de acuerdo con Genette, en que la diferencia entre un narrador homodiegético y un heterodiegético radica solamente en la participación o no del narrador como personaje dentro de la historia. Aquí tendríamos que decir que el narrador, a pesar de encontrarse en tercera persona, sí deja de manifiesto su presencia al introducir continuamente el verbo “dice” e interpretar lo que el personaje

todos los lugares que sus personajes, adelantarse o atrasarse en la historia, como si fuera una especie de Dios, lógicamente pierde credibilidad, por que ese grado de conocimiento no lo posee persona alguna.

¹² *Las muertas*, pág. 69.

testigo relató, y se encuentra en la historia como una especie de mediador entre la información que le proporcionan los personajes testigos como actores de la historia, (aunque no como protagonistas sino como personajes ambientales y testigos sobrevivientes de esta historia), y el lector como interesado en saber lo que ocurre e ir armando el rompecabezas para formarse una opinión, el narrador, entonces, se convierte también en una especie de narratario que va descubriendo, junto con los lectores, los hilos de la trama desde dentro.

Analicemos ahora este otro ejemplo en donde Jorge Ibarguengoitia, ya más dueño del cambio de voz en la novela, introduce nuevamente un narrador heterodiegético con una doble función, una voz narrativa en tercera persona y un narrador testigo que interpreta y da su punto de vista, así como información que conoce por el hecho de ser un personaje secundario en la historia.

Señales de vida en el Casino del Danzón que fueron observadas por los vecinos entre el diez de diciembre de 1962 y mediados de enero de 1964:

Una mujer que vive en la casa contigua dice que con frecuencia oía en el corral voces y ruido de gente que lava ropa y una vez a varias mujeres que cantaban “Paloma Cucurucucú”.

Un muchacho dice que una tarde decidió brincar la barda –de la casa que creía desocupada con objeto de recoger aguacates. Estaba montado en la barda cuando vio dos mujeres agachadas, que se le habían adelantado.

Un empleado de La Compañía de Luz y Fuerza dice que cada vez que pasaba por la calle Independencia en la nochecita, le extrañaba ver una luz en las ventanas del comedor –las únicas que dan a la calle –, por haber él mismo estado encargado de cortar la luz de aquella casa el día que las autoridades la clausuraron.

El propietario del molino de nixtamal que está en la esquina dice que una mujer llamada la Calavera acostumbraba ir al negocio que es de su propiedad todos los días y hacía que le molieran seis kilos de nixtamal y a veces siete...

...Pedro Talavera, comerciante, dice que en una ocasión encontró en la bodega de los hermanos Barajas al individuo llamado Ticho, quien en una época había trabajado de coime en el casino del Danzón. Dice que le preguntó: “y ahora a que se dedica, compadre”, que el otro le contestó, “tengo unas 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 cayeron varios frijoles – que no es comida de gallinas.¹³

El narrador en tercera persona introduce comentarios o testimonios de algunos personajes ambientales, testigos de la historia, para recrearla y llenarla de vida, cotidianeidad y verosimilitud, pues los personajes de la novela están inmersos en una sociedad de la que son partícipes, aunque quieran ocultarse en un casino clausurado.

Podríamos decir, entonces, que el narrador en tercera persona es que lleva el hilo conductor de la novela, funge como detective o cronista de la historia que cuenta y es el encargado de poner el orden dentro de la novela: selecciona, entrevista, llena los huecos e imagina cómo pudieron suceder las cosas. Adelanta o recupera la información para darle coherencia, selecciona los ambientes y crea los espacios donde se desarrolla la historia, así como en ocasiones interpreta lo que pudieran pensar los personajes, pero no emite juicios de valor, se mantiene al margen, aunque en ocasiones utilice la perspectiva cero (omnisciente), nos deja la sensación que utiliza la perspectiva externa (objetiva) y los lectores quedamos con la idea de que lo que hemos leído no es sino una plática entre varias personas, que conocen de forma aislada la historia. Pero que reunidos todos los comentarios, sucede que nos enteramos y nos asombra saber que sucesos tan escabrosos pudieron ocurrir fácilmente en la realidad.

¹³ *Ibid.*, pp. 72-73.

1.1.3 NARRADOR HETERODIEGÉTICO

Si el narrador homodiegético se define por su participación en el mundo narrado, el narrador heterodiegético se define por su no participación, por su “ausencia”. A diferencia del homodiegético, el narrador heterodiegético sólo tendría una función: la vocal. Es decir, se limitará a narrar la historia sin participar de ella, sólo la contará, afirma Luz Aurora Pimentel, en su texto *El Relato en Perspectiva*, no estar de acuerdo con Genette en el sentido de analizar al narrador heterodiegético simplemente como ausente de la historia, sino que dentro de esa misma ausencia hay algunos rasgos de presencia, llamadas de atención que realiza el narrador aunque en otros momentos parezca desaparecer totalmente del mundo narrado.

Así pues, incluso un narrador heterodiegético puede estar presente o ausente en distintos grados del discurso narrativo. A mayor presencia, mejor definida estará su personalidad como narrador: a mayor “ausencia” mayor será la ilusión de objetividad y por lo tanto de confiabilidad. Porque una voz “transparente”, al no señalarse a sí misma, permite crear la ilusión de que los acontecimientos ahí narrados ocurren frente a nuestros ojos y son “verídicos”, que nadie narra; o bien, en el otro extremo se crea la ilusión de que es un personaje focal el que narra y no otro, en tercera persona,

En cambio, un narrador que se señala a sí mismo con sus juicios y prejuicios define abiertamente una posición ideológica, se sitúa en una zona de subjetividad que llama a debate.

Veamos los siguientes ejemplos extraídos de la novela *Las muertas*, novela en la cual a lo largo de los capítulos, el narrador va cambiando. Comienza en tercera persona, heterodiegético:

Es posible imaginarlos: los cuatro llevan anteojos negros, el Escalera maneja encorvado sobre el volante, a su lado está el Valiente Nicolás leyendo *Islas Mariás*, en el asiento trasero, la mujer mira por la ventanilla y el capitán Bedoya dormita cabeceando.

El coche azul cobalto sube fatigado la cuesta del perro. Es una mañana asoleada de enero. No se ve una nube. El humo de las casas flota sobre el llano. El camino es largo, al principio recto, pero pasada la cuesta serpentea por la sierra de Güemes, entre los nopales.¹⁴

Podemos observar en el texto que el narrador heterodiegético en tercera persona no participa en la historia, es un simple narrador de acontecimientos, pero que sin embargo conoce a detalle lo que pasa con sus personajes, los describe de forma general, un rasgo importante es que invita a participar a los posibles lectores de lo que se cuenta pues utiliza la frase “es posible imaginarlos”.

Describe el coche y los lugares por donde pasa, e incluso el clima. Es la introducción del ambiente y la presentación de los personajes, tres hombres y una mujer que se dirigen hacia algún lugar, todavía no sabemos a cuál, pero la escenografía está descrita a detalle para que el lector pueda poner en su mente la imagen de la escenografía que presenta como una especie de acotación en donde es necesaria la participación del lector para que la trama y los personajes cobren significado.

Veamos otro fragmento:

El Escalera detiene el coche en San Andrés, se da cuenta de que los otros tres se han quedado dormidos, despierta a la patrona para que pague la gasolina y entra en la fonda. Almuerza chicharrones en salsa, frijoles y un huevo. Cuando está tomando la segunda taza de café entran los otros tres en la fonda, amodorrados. Los mira compasivo: lo que para él es el principio del día es para los otros el final de la parranda. Ellos se sientan. El capitán actúa con cautela, le pregunta a la mesera:

-Dígame qué tiene que está muy sabroso.¹⁵

¹⁴ *Ibid.* P. 9.

¹⁵ *Ibid.* p. 9.

Sigue la descripción de sus personajes y los lugares, sabe que unos vienen dormidos por haberse ido de parranda, y es desde este momento que con pequeños detalles de los personajes los vamos reconociendo en la escala social: quiénes son subordinados y quiénes los protagonistas, tanto en la historia como en la escala social. El Escalera almorzó chicharrones en salsa, que le tiene compasión a sus compañeros por estar desvelados, quién tiene que pagar la gasolina. Además mediante la narración introduce un diálogo de personaje:

El Escalera se levanta, sale a la calle y da vueltas en la plaza con las manos en los bolsillos, paso largo y muy lento y un palillo de dientes en la boca. Se abrocha la chamarra, porque a pesar de brillar el sol sopla un vientecito helado. Se detiene a ver unos boleros que arrojan tostones contra la pared en un juego de rayuela diferente al que él conoce. Sigue su paseo reflexionando si los habitantes de Mezcala son más brutos que los de Plan de Abajo. Se detiene otro instante a leer el letrero que hay en el monumento a los Niños Héroe –“Gloria a los que murieron por la Patria...”- y ve salir de la fonda a sus tres pasajeros –“la carga”, en lenguaje de chóferes- : el capitán y el Valiente con ropa de civil que conserva rastros del uniforme, como la camisola verde olivo del segundo y las botas de caballería del primero, y Serafina, vestida de negro arrugado que pela la pierna morena y enseña el sobaco al subir en el coche. Una vez los tres se han acomodado, tocan el claxon perentoriamente para que el chofer venga a manejarles...”¹⁶.

Aquí el narrador detiene la atención en un personaje, menciona su forma de caminar y cómo hace un recorrido por la plaza mientras espera a sus compañeros, lo que mira y las reflexiones de lo que observa, nos dice además, que los otros dos hombres son militares y que la mujer es morena; sabe cómo van vestidos e incluso conoce los movimientos de la mujer al subir al coche.

El narrador puede estar ausente de la historia, pero conoce a detalle los acontecimientos y los hilos narrativos del mundo que describe.

¹⁶ *Ibid.* p. 10.

Ya en estos cambios de narrador vemos la intención del escritor que está por encima del narrador y nos guiña el ojo para darnos cuenta de que no es posible poseer la verdad absoluta: si una pareja que vive y comparte una historia, la historia que refieran cada uno por su lado será distinta, el discurso y la historia son relativos porque son susceptibles de caer en el error y la manipulación. La sinceridad y veracidad completa no existen; por lo tanto, de todas las voces que intervienen, cada individuo fabricará su propia historia, por lo mismo se permite toda clase de testimonios, puntos de vista y tipos de narrador.

Me he referido continuamente a la perspectiva o focalización de los personajes de modo un tanto arbitrario ya que es un elemento que está íntimamente ligado al tipo de narrador.

En el siguiente apartado veremos en forma más completa las definiciones de los diferentes tipos de perspectiva que acompañan a los diferentes tipos de narrador, revisando punto por punto las distintas características que ofrece la novela de Jorge Ibarguengoitia.

1. 2.- TIPOS DE PERSPECTIVA O FOCALIZACIÓN

En un relato no sólo importa la cantidad de información que se nos ofrezca, mucho de la significación depende de la calidad de esa información; es decir, de los grados de limitación, distorsión y confiabilidad a los que se le somete. En una palabra, importa no sólo qué tanto se narre sino desde qué punto de vista se está narrando. Así como también quién lo está narrando, el ambiente en donde se desenvuelven los personajes y el tipo de lenguaje utilizado. En un relato se da tanta gama de significados que el lector debe estar muy atento a las marcas que va dejando el escritor para la mejor comprensión de su novela.

Gerard Genette define la perspectiva como “una restricción de ‘campo’, que es en realidad una selección de la información narrativa” lo cual implica la elección (o no) de un punto de vista restrictivo. Y esto lo definirá a su vez también el tipo de narrador que el escritor decida utilizar para contar la historia fruto de su imaginación.

Luz Aurora Pimentel Afirma que la teoría de la focalización de Genette ha sido seminal y ha renovado todo el pensamiento teórico sobre este aspecto de la narratología, tan sólo porque el teórico francés ha insistido en el deslinde entre la voz que narra y la perspectiva que orienta el relato, aspectos estos aunque afines, no intercambiables. En otras palabras, no es lo mismo quien narra que la perspectiva o el punto de vista desde que se narra.

A continuación veremos cuatro diferentes tipos de perspectivas, así como sus características particulares apoyándonos y siguiendo la *Teoría de Relato* de la doctora Luz Aurora Pimentel y tomando como base para el análisis, ejemplos de la novela de *Las muertas* del escritor Jorge Ibarguengoitia novela elegida para la realización de este trabajo.

1.2.1- PERSPECTIVA DEL NARRADOR

Las elecciones narrativas que se le presentan al narrador son tres; su propia perspectiva, desde la perspectiva de uno o varios personajes, o bien desde una perspectiva neutra fuera de toda conciencia.

Así pues, la focalización es un filtro, una especie de tamiz de conciencia por el que se hace pasar la información narrativa transmitida por medio del discurso narrativo.

Para Genette la focalización es un fenómeno puramente relacional (las relaciones específicas de selección y restricción entre la historia y el discurso narrativo) por lo tanto lo

que se focaliza es el relato; mientras que el único agente capaz de focalizarlo es el narrador. El punto focal de esa restricción puede (o no) ser un personaje, en cuyo caso se habla de un relato focalizado en algún personaje. Existen tres códigos de focalización básicos:

A.- La focalización cero o no focalización

B.- La focalización interna

C.- La focalización externa.

En seguida iniciaremos con las características de la focalización cero, para posteriormente ir definiendo cada una de las perspectivas señaladas:

A.- FOCALIZACIÓN CERO O NO FOCALIZACIÓN

En este tipo de perspectiva el narrador se impone asimismo restricciones mínimas: entra y sale con toda libertad de la mente de los personajes más diversos, mientras su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia de ese modo el foco o perspectiva del relato se desplaza constantemente de una mente figural¹⁷ a otra, en forma indiscriminada, este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente, aunque su omnisciencia es de hecho una libertad mayor no sólo para acceder a la conciencia de los diversos personajes, sino para ofrecer información narrativa que no dependa del tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes, es por ello que el relato en focalización cero nos ofrece toda clase de antecedentes:

... 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

¹⁷ Al referirnos a mente figural, estamos refiriéndonos a los personajes que intervienen en la historia de ficción que escribe el escritor y nos cuenta el narrador.

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. El licenciado Sanabria intentó bailar con varios señores que no aceptaron su invitación, comprendió que había hecho el ridículo y les guardó para siempre mala voluntad a todos los que habían presenciado su deshonra, y especial a las Baladro, por haberlo puesto en la tentación¹⁸.

El ejemplo deja ver cómo es que el narrador en tercera persona describe la escena, interpreta lo que los otros personajes piensan del licenciado Sanabria, “nadie le había notado una tendencia equivocada”; sin embargo, se deja llevar por una “pasión oscura” (interpretación del narrador) y baila un danzón de principio a fin con otro personaje, los personajes a su alrededor miran “horrorizados” otra vez la mirada del narrador, que nos recuerda su presencia, además nos adelanta que ese acontecimiento marcó al personaje dejándole un rencor y que buscará venganza, así, no sólo nos da información del personaje principal de esta pequeña narración descriptiva, sino que interpreta lo que piensan los personajes a su alrededor y nos da un antecedente de lo que sucederá después.

El narrador se desplaza en el tiempo con un mínimo de restricciones, abre o cierra el ángulo que permite pasar la información de lugares de los que incluso pueden estar ausentes los personajes. La perspectiva del narrador es autónoma y claramente identificable, tanto por los juicios y opiniones que emite en su propia voz, como por la libertad que tiene para dar información narrativa que él considera pertinentes en el momento que juzgue adecuado. Un ejemplo de este tipo de perspectiva tomado de la novela:

(Blanca N: Ticomán, 1936- Concepción de Ruiz, 1963.)

En Ticomán la arena es blanca, suelta, los pies se hunden al caminar. La playa es ancha. Hay un río pedregoso. En el lecho del río los habitantes del lugar han cavado pozos en tiempo de secas desde que alcanza la memoria. La gente de Ticomán es de

¹⁸ *Las muertas* p. 50

tierra adentro y vive de espaldas al mar. Los hombres trabajan en las milpas que están en la falda del cerro, las mujeres dan de comer a los puercos que están en el corral. Nadie sabe nadar, nadie se atreve a meterse al mar, nadie espera nada de él. Lo único que aprovechan del mar es la leña: esperan a que el río en tiempo de aguas la arrastre al mar y que el mar la arroje a la playa.

En el mar olvidado se ven, a lo lejos, dos peñascos blancos, y más lejos, barcos que pasan y nunca llegan a Ticomán.

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.

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. Hasta que llegó a Ticomán una vieja de rebozo, que dio por sentarse en las tardes en una silla de tule y quedarse mirando el mar. Vio pasar a la niña que llevaba una brazada de leña.

De la playa, la historia brinca a la feria de Ocampo. Unos, por hacer penitencia, bajan cargando vigas desde la Ermita – que es donde está el manantial de aguas milagrosas -, otros caminan descalzos un trecho sobre pencas de nopal, las mujeres cruzan de rodillas el atrio del santuario, que tiene piso de piedra pómez y cien metros de largo. El caso es llegar sangrando ante la imagen venerada: sólo así se tiene la seguridad de que ha sido uno perdonado o de que se le va a conceder el milagro.

Muchos no van a la feria por motivos religiosos, sino por el comercio que hay. En Ocampo, durante los días de feria se compra y se vende de todo: incienso, cirios pascuales, milagritos de plata, triduos, caballos, gallos de pelea, una yunta de bueyes, una mujer¹⁹.

La cita es larga pero necesaria, en ella se puede apreciar el trabajo de reconstrucción de hechos que tuvo que realizar Ibarguengoitia para contar su historia, el narrador se encarga de darle un pasado y una justificación a uno de los personajes principales de esta historia, para ello se vale de la perspectiva cero, sabe de qué lugar salió cuáles eran sus costumbres, paseos, quien la vendió y dónde, logrando con esto un personaje más verosímil. Creemos la historia del narrador, porque en apariencia las cosas suceden y no nos están siendo contadas por un narrador, parece que las cosas pasan y no hay nada que pueda evitarlas. Nos proporciona un ambiente, narrando de manera bastante clara los usos y costumbres de algunos lugares (que aún ahora suceden), los seres humanos convertidos en mercancía siempre a disposición del mejor postor.

¹⁹ *Ibid.*, p. 80 y 81.

B.- FOCALIZACIÓN INTERNA

El foco del relato coincide con la mente figural; es decir, el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que deja entrever las limitaciones cognoscitivas, perceptuales y espacio temporales de esa mente figural. El relato puede estar focalizado sistemáticamente en un personaje (focalización interna fija).

Por ejemplo, dice el capitán:

Una noche de principios de agosto, cuando estábamos en la cama, ya a oscuras, Serafina me dijo que estaba perdiendo la esperanza de poder reabrir el negocio. A mí me dio mucho gusto que empezara a ver la razón, porque yo esa esperanza la había perdido hacía mucho tiempo. Pero no se me ocurrió preguntarle que era lo que la hacía pensar así.

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 de 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 soy ateo, pero sentí una sensación tan fea que me persigné ²⁰.

Como podemos observar, el narrador introduce a un personaje que toma la voz de narrador y desde su perspectiva comienza a contarnos su propia historia, y el relato sólo mantiene la perspectiva del personaje, perspectiva que no le permite, tener una visión más amplia de lo que sucede dentro de la historia, no puede tener acceso a información que los lectores conocen, por la ubicación que tiene dentro de la historia su visión es limitada y tiene que someterse al poco conocimiento, perceptual, cognoscitivo, temporal y espacial, que su condición de personaje le proporciona. Lo que limita su visión total de los acontecimientos.

²⁰ *Ibid.* p. 96.

También puede focalizarse en un número limitado de personajes en cuyo caso habrá un desplazamiento focal (focalización interna variable)

En focalización interna, ya sea fija o variable, el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia. Un ejemplo de este tipo de perspectiva figural variable sería este careo que sostienen Aurora Bautista y Eustaquio Natera, Ticho.

Aurora Bautista: ¿No es cierto que un día estabas entrando en la casa con un costal de carbón en la espalda cuando doña Arcángela te dijo, “corta una rama de cahuaste y ve a espantar esos animales, que andan en el corral”, no es cierto que eso te dijo?

Ticho: No recuerdo la ocasión.

Aurora Bautista: ¿Tampoco te acuerdas de que fuiste a la mata y cortaste una rama grandecita y fuiste con ella a donde estaban los zopilotes y los espantaste y ellos revolotearon y volvieron a pararse en el piso?

Ticho: En los años que tengo de vida he espantado zopilotes varias veces. No sé cuál de ellas es la que quieres que tenga presente.

Aurora Bautista: la vez que doña Serafina se desesperó, sacó la pistola, te la entregó y te dijo, “mátalos a balazos”, y entonces la señora Arcángela salió al corredor y les dijo, “¿qué es lo que quieren asustar al vecindario?” ¿Ya no te acuerdas?

Ticho: Yo creo que no era yo el que estaba allí.

Aurora Bautista: ¿No eras tú tampoco el que estaba en la cocina con la Calavera, Luz María y conmigo, cuando entró el capitán Bedoya a pedir un jarro de agua, y después de bebérselo dijo, “no sé de dónde viene esta jodidéz”, y la Calavera contestó, “del perro que se murió en la casa de junto”? ¿No eras tú el que estaba allí sentado, comiéndose una tortilla?

(Ticho contesta con evasivas a ésta y a las siguientes preguntas de Aurora Bautista:)

¿No es cierto que una tarde llegaste con un bote redondito y doña Arcángela te preguntó, “cuánto te costo la gasolina”?

¿No te acuerdas de que esa noche sacaste la pala y el pico y estuviste escarbando en el corral?

¿...y que más noche encendiste una lumbrera que duró mucho rato y que al día siguiente amaneció el aire apestoso?

Ticho: Yo creo que lo que dices lo viste en sueños. Nunca pasó.²¹

Aquí podemos apreciar el cambio de perspectiva figural fija, ya que cambia de un personaje a otro, se cambia de narrador y de perspectiva, continuamente, ya que cada uno

²¹ *Ibid.* p. 96 y 97.

da su versión de los acontecimientos sucedidos en los que de una u otra manera ambos participaron.

En cuanto a la focalización interna múltiple, el desplazamiento vocal, es otro el que narra una misma historia o segmento de la historia desde otra perspectiva figural. El narrador nos cuenta la historia de Blanca, una prostituta, de la cual nos dice incluso dónde vivía y cómo fue vendida para ser prostituida. Continuamente se cambiaba de nombre y contaba diferentes historias a cada uno de sus clientes. Veamos el ejemplo:

La variedad de nombres parece haber correspondido a los diferentes aspectos de su personalidad que, aunque elemental, fue multitudinaria. Según la describen los que la conocieron, su gran talento y el secreto de su éxito, consistió en la habilidad de permitir aflorar ante cada hombre ciertas cualidades que él, sin darse cuenta, esperaba. 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. Después fingió estar despechada, fue por el que estaba en la barra, lo llevó a su cuarto y se le entregó en una especie de catalepsia erótica que al otro le pareció formidable. En cambio, a otro, un abogado, le rasgó la corbata al desnudarlo, de un empujón lo echó en la cama y se lanzó sobre él. Este cliente también quedó satisfecho.

Unos dicen que sabía escuchar con atención y en silencio, y que tenía paciencia para oír historias que le contaban, por largas que fueran. Otros la describen locuaz.²²

En este primer ejemplo vemos la perspectiva del narrador que narra desde una perspectiva interna objetiva, y en tercera persona, interna porque podemos adivinar que si sabe esos testimonios es porque es una especie de narratario²³ que se encuentra cerca de las versiones y protagonistas de esta historia. Además de ser el narrador de la misma, es decir en ocasiones se entera de los acontecimientos a la par que los lectores. Ahora veamos un

²² *Ibid.*, p. 83

²³ Al referirme al narratario, me refiero, a un ser ficticio dentro de la novela que cierra el círculo de la comunicación dentro del texto literario que puede estar explícito o no, pero que indudablemente existe ya que cuando alguien cuenta una historia se la está contando a otro u otros. Y así se cierra el circuito emisor-mensaje-receptor, o narrador-mensaje-narratario.

cambio de voz y de perspectiva en otro ejemplo. Habla Eulalia Baladro de Pinto, hermana de Arcángela y Serafina, las protagonistas de nuestra historia:

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 de Gómez Farías, 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. Le fue tan bien que a la vuelta de dos años abrió la casa del Molino, que llegó a ser famosa en Pedrones.

Años más tarde, gracias a la amistad que tuvo con un político del estado de Mezcala, le dieron licencia de abrir un negocio en San Pedro de las Corrientes. En esa ocasión fue a visitarme y me dijo:

—Voy a radicarme en San Pedro, ¿no te interesaría encargarte de un changarro que tengo en la calle del Molino?

Yo estaba casada con Teófilo y nada me faltaba entonces, pero quise saber qué clase de changarro era para ver si podía atenderlo sin faltar a mis obligaciones domésticas. Hasta ese día supe a qué se dedicaba mi hermana. Apenas podía creerlo.

—Primero muerta – le dije- que administrar un lugar de esos.

Arcángela tomó a mal esta respuesta y durante años estuvimos distanciadas. Al ver que yo me negaba fue con el ofrecimiento a mi hermana Serafina, porque a pesar de sus defectos siempre ha tenido la idea de que los negocios deben quedar en la familia. Serafina aceptó porque era joven, inexperta, acababa de tener una desilusión amorosa y trabajaba de hilandera en la fábrica La Aurora. Ella se quedó al frente de la casa del Molino y Arcángela se fue a vivir en San Pedro de las Corrientes en donde abrió el México Lindo, que iba a ser el cabaret más famoso de esa ciudad.

Durante muchos años parecía que Dios las socorría. Mientras mi marido y yo perdimos todo lo que teníamos tres veces, trabajando honradamente, mis hermanas se volvieron ricas viviendo de la inmoralidad.²⁴

En estos dos ejemplos podemos apreciar el contraste entre un narrador en tercera persona, con una perspectiva cero y narrador en primera persona femenino, con una perspectiva subjetiva, lo que hace que el relato sea más interesante, ya que lo hace aparecer como una plática entre conocidos. A la par de lo que narra el personaje nos enteramos de su carácter y moralidad, así como también sigue dándonos información de los personajes principales, Serafina siempre en líos amorosos, y Arcángela ocupada siempre en el trabajo y preocupada por los ingresos y el mejoramiento económico propio y el de su familia. Por ello se aprecia el

²⁴ *Ibid.* p. 40.

acierto del escritor Jorge Ibarguengoitia, puesto que este cambio de narrador y perspectiva constante, nos da información a cuenta gotas de sus personajes principales, para recordarnos su presencia de forma constante a lo largo de la novela. Esta característica da a la novela una simultaneidad de puntos de vista, que la hacen amena y entretenida.

C.- FOCALIZACIÓN EXTERNA

Dice Luz Aurora Pimentel que pese a las afirmaciones en contra de algunos narratólogos, la perspectiva externa es también una restricción que impone el narrador sobre su relato, pues al no participar dentro de la historia sólo puede narrarla desde el punto que haya querido colocarlo el escritor y por lo tanto le es imposible acceder a información que el autor no quiere que posea. Es decir, al no ser protagonista de la historia sólo puede contar lo que su posición de testigo le permite conocer. En este caso la restricción no está constituida por las limitaciones de las mentes figurales; al contrario, en la focalización externa el foco se ubica en un punto dado del universo diegético, punto que ha sido elegido por el narrador fuera de cualquier personaje y que por tanto excluye toda posibilidad de información sobre cualquiera de ellos.

El hombre baja la cuesta con los hombros erguidos, los brazos rígidos, los puños cerrados, la cabeza gacha, las piernas tías a veces y a veces lacias, los pies encuentran el suelo a medio camino o bien pierden fondo en el escalón y lo obligan a dar un traspie. (Los que lo vieron pasar, después se supo, creyeron que estaba borracho.)

Son las nueve de la noche. La bajada del santuario es una calle empedrada, con escalones cada que hace falta, bordeada de casas de dos pisos, con muros de colores y puertas cerradas. Hay un farol cada cien metros. Al pie de la loma están las luces del centro. El cielo se ilumina cada rato con los fuegos artificiales que hay en la plaza de la Concepción. Se oyen cohetes, bandas de música, sinfonías, mariachis, voces, gritos de alegría ranchera, aullidos de perros. Es el ocho de diciembre.

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, unos cincuenta metros más arriba de la cuesta, siguiendo sus pasos, van los dos agentes de la judicial, que se detienen cuando él se detiene a

tomar aliento, apoyado en el tronco de un fresno, y echan a andar cuando él sigue su camino terco.

Al llegar al pie de la loma viene la prueba más grave. En la esquina el hombre se detiene y, sin levantar la mirada, como reconociendo las piedras del piso, da vuelta a la derecha y va por la calle de Allende, caminando con paso más lento. La gente lo ve pasar, tropezar, golpearse con la pared y dejar una mancha que nadie reconocerá hasta el día siguiente. —Aquí dejó la sangre el muerto— dirán las mujeres señalando el borrón negruzco.

El hombre va de un traspíe en otro, pierde el sentido de dirección, cruza la calle de sesgo y se estrella con un puesto de fritangas que está en el umbral de una casa, la mesa, el anafre, las brasas, el sartén y los tacos, se separan con estruendo y van a caer, cada cual por su lado, en el empedrado. El hombre sigue su camino, cada vez más torpe y cada vez más rápido. La gente le abre paso. La fritanguera lo persigue, lo alcanza, empieza a reclamarle, pero la palidez que le nota lo cohibe y regresa desalentada a recoger los tacos.

“México Lindo”, dice el letrero de luces. 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 un vaso y cae al piso.

El rumor de la conversación cesa cuando una mujer grita. La gente se amontona. La sinfonola automática empieza a tocar un mambo. Alguien, sensato, la desconecta. Hay un silencio. Serafina que está en la caja, cruza la pista de baile, se abre paso entre los curiosos y llega hasta el lugar que es el centro de la atención, se da cuenta de que el cadáver que está en el suelo es el de su sobrino.²⁵

Vemos en este ejemplo cómo el narrador queda al margen de lo que narra: simplemente describe la acción, no participa de ella, es la acción del otro lo que cuenta, y ello limita su visión, se entera a la par de lo que narra de los acontecimientos que suceden, es un simple espectador que describe lo que ve de forma objetiva. Todo parece una larga acotación o la descripción detallada de acontecimientos que bien pueden ser representados como la agonía de un personaje, parece que el escritor Jorge Ibargüengoitia estuviera sugiriendo la forma en que desea que se lleve a cabo la puesta en escena de su obra, la dramática y la narrativa, una especie de conciencia superior que se toma el papel de director de escena.

²⁵ *Ibid.*, p. 56.

En focalización externa, la limitación cognitiva del narrador es suplementada por la información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes, cuya perspectiva tiende a dominar. Este código de focalización puede organizar la totalidad del relato, en ciertos relatos la focalización externa puede ser consecuencia de una elección vocal en primera persona. Si, por definición, quien narra en “yo” no puede acceder a ninguna otra conciencia que no sea la suya porque su posición dentro de la historia limita el grado de conocimiento que pueda tener de los otros personajes que participan en la historia, Porque cuando el interés narrativo es la vida del otro y no la propia interioridad de quien narra, mucha información permanece inexorablemente sellada para el narrador.

A continuación apuntaremos ciertos aspectos que tienen que ver con la perspectiva y el tipo de narrador, que están entre la frontera de uno u otro. Narrador y perspectiva

NARRACIÓN DISONANTE

Aun cuando el narrador se limita a las restricciones de orden cognitivo, perceptual, espacial, temporal etc. del personaje focal, puede hacerlo en distintos grados y sin perder la individualidad de su punto de vista.

En un relato, focalizado en un personaje, el narrador asume ciertas restricciones y rechaza otras, ahora bien, con que haya divergencia en una de las siete restricciones (espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, ideológica y estilística) se introduce una clara nota de disonancia.

Así, en el rechazo el narrador define su posición ideológica frente a la del personaje y, por lo tanto, trata de imponer su propia perspectiva. Lo que define las zonas de no coincidencia entre focalización y perspectiva:

Dice el capitán Bedoya que cuando regresó al hotel encontró a Serafina transformada. En vez de estar asomada en el balcón, como él esperaba, la vio, cuando abrió la puerta, sentada en una silla, en un rincón de la habitación casi a oscuras. Lo miraba. Era evidente que había estado esperándolo. Apenas había entrado él, ella dijo:

–Hay en mi vida algo que tú no sabes.

Es posible imaginarse al capitán quitándose la chamarra, entrando en el cuarto de baño y orinando con la puerta abierta, mientras Serafina, de pie en el centro de la habitación, describe con voz transida por la emoción, la historia de sus relaciones con Simón Corona – de quien el capitán ignoraba la existencia -. Se oyen palabras “burla”, “ingratitude”, “imperdonable”, etc. Y termina diciendo:

–Para matar a ese hombre quería yo la pistola calibre. 45 que tú me vendiste...

Lo que ocurre después es sorprendente: el capitán Bedoya, en vez de decirle a Serafina que está diciendo tonterías, que procure calmarse y olvidar el incidente, le da la razón y promete ayudarle a llevar a cabo la venganza.²⁶

Podemos apreciar en este ejemplo cómo es clara la disonancia entre el narrador y los personajes. Los personajes están de acuerdo que una ofensa tan grande, no es posible pasarla por alto; sin embargo el narrador dice que es una tontería buscar una venganza que ya tenía mucho tiempo de olvidada, y que no se debe matar a alguien por una traición amorosa. Vemos además nuevamente una descripción sobre el carácter de Serafina, se siente burlada y vulnerable, por lo mismo actúa impulsada por un instinto y no como consecuencia de la reflexión, el coraje le impide actuar razonablemente.

NARRACIÓN CONSONANTE

En esta forma de focalización interna nos encontramos en la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes.

El narrador se pliega totalmente a la conciencia focal: narra y describe desde las limitaciones espaciales, temporales, cognitivas, perceptuales, estilísticas e ideológicas del personaje en que se centra la focalización.

²⁶ *Ibid.* p. 129.

Al coincidir el narrador con el personaje en las limitaciones antes mencionadas, prácticamente se vuelve invisible porque no da su punto de vista al estar de acuerdo con el personaje, es decir se vuelve transparente y es por esta “transparencia” que la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes se vuelve sumamente compleja, porque no es que el narrador le ceda la palabra al personaje focal y así podamos acceder directamente a la perspectiva figural; sino que es el narrador quien sigue narrando, y, sin embargo, la deixis de referencia espacial, temporal, etcétera, es la del personaje.

NARRACIÓN Y FOCALIZACIÓN

Habremos de insistir en que, así como no puede asimilarse totalmente la focalización a la perspectiva, tampoco puede asimilarse la perspectiva y la voz que narra. Especialmente, en la narración en focalización interna consonante se impone el deslinde entre estos dos aspectos, pues es muy fácil olvidar que quien narra, no es el mismo que aquel desde cuya perspectiva se narra. Y es fácil confundirse porque el narrador se hace transparente mas no por ello deja de narrar. Ahora bien, a pesar de que no se puede asimilar la voz que narra a la conciencia focal que orienta la narración, en ciertos relatos en focalización interna, el narrador y la perspectiva dominante sí pueden coincidir. Esto ocurre de manera muy especial en la narración en primera persona, cuando el narrador focaliza su yo narrado, y por lo tanto narra en focalización interna, sin hacer intervenir la perspectiva del yo que narra. De hecho, como el mismo Genette ha observado, una visión vocal en primera persona conlleva una visión focal: “quien narra en yo por definición, no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya”.²⁷

²⁷ Luz Aurora Pimentel, *El relato en Perspectiva*, pág. 106.

La perspectiva del narrador domina cuando él es la fuente de información narrativa. Su medio de trasmisión puede ser o bien el discurso narrativo, o bien la narración seudofocalizada. En la narración seudofocalizada, a pesar de que la deixis de referencia sea en apariencia figural, el grado de restricciones espacio-temporales corresponde más bien a la perspectiva narratorial. En tales discursos, las restricciones antes mencionadas coincidirán, punto por punto, con las del narrador, pero generalmente en un relato en que predomine la perspectiva narratorial será el narrador quien describa los lugares, objetos y personas del mundo narrado, quien decida cuándo interrumpir el relato para narrar segmentos temporales anteriores o posteriores al relato en curso, o bien para dar cuenta de otras líneas de la historia; será el que narre sucesos y actos quien dé cuenta incluso de los pensamientos y discursos de los personajes pero haciéndolos pasar por el filtro de su perspectiva. Él opinará, juzgará, corregirá y matizará.

Aquí cabe señalar que, si bien el que narra y el personaje no son el mismo (aunque la historia se cuente en primera persona), es también cierto que el escritor seleccionará lo que va a narrar su ente ficticio convertido en narrador. Por lo tanto, quien narra y quien actúa como personaje, siempre estará limitado por una conciencia superior que decidirá qué integrar y qué no al relato y en este caso será el escritor quien determine de manera consciente o inconsciente tal vez, el tipo de historia que quiera contar.

En el siglo XIX mexicano fue muy socorrido este tipo de narrador, Sin embargo a partir del siglo XX son pocos o bien relatos extremadamente simples o autoritarios, en los cuales domina totalmente la perspectiva del narrador. En general la tendencia es la polifonía; es decir, a la constante alternancia o interacción entre la perspectiva del narrador –o de los narradores – y la de los personajes.

1.2.2 PERSPECTIVA DE LOS PERSONAJES

La perspectiva de los personajes estará dada por el grado de participación que determine el narrador, es decir, a diferente tipo de narrador le corresponde una perspectiva diferente, puesto que cada personaje tiene una función distinta dentro de la historia, su grado de participación es variable, por lo mismo es el narrador guiado por una conciencia superior (el escritor), será quien determinará el grado de participación de cada uno de los personajes dentro de la historia. Y por lo tanto el lugar desde el cual le tocará vivir cada una de las situaciones planteadas en la historia

Al igual que con la perspectiva del narrador, la de los personajes no se ubica solamente en el discurso figural, lo hemos visto: puede ser otro el que narre y sin embargo la perspectiva corresponde al personaje, o viceversa; una descripción puede provenir, en apariencia, del personaje, pero estar organizada desde la perspectiva del narrador, o bien información y/o juicios, aunque transmitidos en voz del personaje, corresponder a la perspectiva del narrador.

De la misma manera, la perspectiva del personaje puede ubicarse tanto en el discurso narrativo como en el discurso directo, veamos un ejemplo:

Pasados tres días, el capitán vuelve a presentarse en la casa del Molino. Esta vez son las once de la mañana. El capitán está uniformado. Toca a 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–. Después de hacerlo esperar un rato en el corredor, ella apareció sofocada y ruborosa, en bata lila. El capitán le dijo que venía por ella para darle su primera lección de tiro. Serafina se vistió rápidamente y se puso un sombrero ancho con holanes que la protegía del sol. Creía que el capitán iba a llevarla, como le había dicho, a un lugar desierto, en el campo. No fue así. Abordaron un autobús Flecha Escarlata que los llevó a Concepción de Ruiz, el pueblo en donde el capitán estaba destacado.²⁸

²⁸ *Las muertas*, p. 36.

En el ejemplo vemos que el narrador en tercera persona hace un resumen rápido de las relaciones de Serafina Baladro con el capitán Bedoya, quien anteriormente se había reunido con Serafina para venderle una pistola, por recomendación de Arcángela, Serafina le dijo las características que quería en el arma, arreglado el asunto, pasaron la noche juntos, rompiendo así Serafina un periodo de abstinencia de cuarenta días, por ello, podemos observar que la perspectiva del narrador es más amplia que la del personaje, el narrador hace incluso un poco de burla, al decir con ironía, “Serafina fue señora para todos y señorita nomás para él” y luego remata su sarcasmo al hacer una descripción de Serafina cuando sale a recibirlo, todo parece indicar que acababa de atender a un cliente, “Ella apareció, sofocada y ruborosa, en bata lila”. Pero al capitán su perspectiva le impide ver lo que sí ve el narrador.

En el discurso narrativo, la perspectiva figural orienta el relato bajo la forma de psiconarración consonante, monólogo narrado, discurso indirecto libre, o descripciones focalizadas – formas privilegiadas en el relato en focalización interna fija. En el epílogo nos ofrece el narrador este tipo de perspectiva:

4: Testimonio de don Gustavo Hernández:

Pregúnteme usted: ¿qué tiene que hacer las noches de todos los sábados en un Burdel un hombre que tiene esposa y varias hijas y vive feliz con ellas? No sé que contestarle, pero así era yo. 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 que pisaba yo el interior de aquel lugar todo me parecía bonito: el decorado, loas 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.

Regresaba a mi casa rayando el sol. “¿Dónde estuviste?”, me preguntaba mi mujer. “En una junta de acción Católica” Nunca me creyó. Durante años sospechó que yo tenía una amante. No sabe que la engañé con cuarenta y tres.

Doña Arcángela me decía:

–No se prive de nada, don Gustavo. Cuando no traiga dinero nomás echa una firma. Para mí usted es como el banco de México.

Estas palabras fueron mi caída. Una mañana llegó a la mercería el licenciado Rendón. En el portafolios traía notas firmadas por mí que sumaban más de catorce mil pesos. Quería saber cuándo iba yo a poder pagarlas.

Doña Arcángela se quedó con la mercería, pero el susto que tuve me curó del vicio y no he vuelto a sentir tentaciones de poner los pies en un burdel. Ahora vivo feliz en compañía de mi familia²⁹.

Aquí podemos observar un monólogo narrado por parte de uno de los clientes del México Lindo, así como una psiconarración, la reflexión de un hombre que obsesionado con el alcohol y las mujeres pierde todo su patrimonio, reflexiona sobre los años que pasó asistiendo al cabaret todos los sábados sin excepción apenas daban las nueve y su vida cambia, el cabaret lo ayuda a huir de la rutina y todo le parece hermoso, sin embargo estos vicios lo arruinaron, pero al final logró conservar a su familia, pues aprendió la lección.

En el discurso directo de los personajes, la orientación figural asume la forma del monólogo, el diálogo, el diario, así como otras formas discursivas no mediadas por el narrador. Y por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir, en torno a restricciones del orden espacial, temporal, cognitivo, y que derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no tanto que acontecimientos narrados.

Ahora bien, no siempre el personaje toma la palabra para actuar o para expresar sus sentimientos; con frecuencia lo hace para narrar, describir o informar. En algunos relatos la información narrativa proviene de varios narradores que se van alternando a medida que avanza el relato, son narradores delegados que además de una función vocal cumplen con una función diegética, la de ser actores en el mundo narrado. De este modo se fundan la perspectiva figural y narratorial, ya que el mismo punto de vista que tiene el personaje sobre el mundo incidirá en su manera de transmitir la información narrativa.

²⁹ *Ibid.* pp. 151 y 152.

Es de este modo como en muchos relatos, y de manera especial en la novela, que las perspectivas del (de los) narrador(es) y las múltiples perspectivas de los personajes interactúan para generar efectos de sentido verdaderamente polifónicos. Mas en este juego de perspectivas se suman las formas de selección y restricción que orientan el entramado del relato dándole una figura bien definida.

1.2.3.- PERSPECTIVA DE LA TRAMA

Si recordamos, por una parte, que la perspectiva se define de manera elemental como un principio de selección y restricción de la información narrativa, y, por otra, que los acontecimientos de la historia no proliferan arbitrariamente o indefinidamente sino que están configurados por un principio de selección orientada, es evidente que se puede hablar de ese principio de selección en términos de una perspectiva de la trama. Es por ello que el escritor al realizar su trabajo de creación, debe seleccionar el material con el que va a trabajar: ubicar un tiempo, espacio, duración, lugar, ambiente y personajes que van a poblar ese mundo de imaginación, surgido primero en forma caótica, pero que van adquiriendo orden y sentido conforme se va suprimiendo lo que no funciona. Lo mismo sucede con los personajes: cuáles pueden participar de forma determinante y cuáles no. Por lo mismo el escritor como conciencia superior, determinará el rumbo que tomarán sus personajes en la historia y aquellos acontecimientos que integrarán lo que contará y lo que no.

En el inicio de la novela Ibarguengoitia pone las reglas del juego. Al apuntar una especie de advertencia: “Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios”. Esto le da plena libertad para acomodar a sus personajes de acuerdo con un orden preestablecido por él, para la creación de su mundo imaginario y

colocarse por encima de su narrador principal y los personajes que en ocasiones también actuarán como narradores de la historia para ir entretejiendo la trama de la misma.

El desarrollo de los acontecimientos, su selección y orientación nos estarían proponiendo un punto de vista sobre el mundo que puede coincidir con el del narrador, aunque no necesariamente. En relatos a cargo de un solo enunciador, es decir, un narrador que se nos presenta como única fuente de la información narrativa, hacer esta distinción en términos de perspectiva se antoja ocioso, pues si es el narrador el responsable de la selección y orientación en el entramado de la historia, es claro que su perspectiva y la de la trama tenderán a ser una y la misma, aunque también en estos casos es posible matizar y distinguir diversas formas de articulación en perspectivas. Rara vez la perspectiva del narrador o la de los personajes puede reducirse a una; en general el desarrollo del relato en el tiempo propicia la multiplicación y transformación continuas de las perspectivas que lo organizan.

Hemos observado en otro momento que la historia, aún considerada como entidad abstracta, como algo que la lectura construye, es algo preestructurado, independientemente de la estructuración que proviene de su organización discursiva. Una historia es un tejido, una trama: una verdadera figura que implica más que una secuencia puramente cronológica, la preselección. Es evidente, entonces, que incluso en el nivel abstracto de la historia existe el proceso de selección de ciertos acontecimientos en detrimento de otros. Ahora bien, esta selección orientada es, en sí misma, un punto de vista sobre el mundo.

El proceso de continuas decisiones que el autor debe tomar acerca de los acontecimientos que incorporara a la historia y los que quedarán fuera los plantea el mismo Jorge Ibarguengoitia, en *Autopsias rápidas* hace una reflexión, sobre el proceso de creación de la novela *Las muertas* en un artículo titulado “Memoria de mis novelas” dice el autor:

A fines de 1964 hice una investigación desordenada sobre el caso de las Poquianchis y escribí un cartapacio de unas cien páginas que no es ni reportaje ni ensayo ni novela, que no me gustó cuando lo leí terminado y que no me sirvió de nada. En 1965 decidí que había que escribir una novela sobre el tema. En 1970 trabajé varios meses con este fin –“trabajar” en esa época consistió en sentarme en el escritorio frente a una hoja en blanco y luego acostarme en el diván a esperar que se me ocurriera una idea–. Con muchos trabajos produje unas ciento cincuenta páginas que luego tiré en la basura. Pero este marasmo me fue creando una especie de nostalgia del aspecto más o menos culto de la provincia que se solidificó en una descripción de Cuévano que escribí, que con el tiempo había de convertirse en el primer capítulo de una novela en la que las Poquianchis –o las Baladro, mejor dicho– no tienen más que una aparición momentánea y marginal.³⁰

Mucho se ha dicho sobre la verdad o la ficción en el caso de *Las muertas* Ibarguengoitia nos aclara algunas cosas en su artículo, entre expedientes legales, mentiras y comentarios de la gente y periódicos fue decidiendo que incluir y que no en su novela

“Los acontecimientos” son el caso de las Poquianchis, uno de los más memorables en la historia criminal de México. Descubrir los datos no fue cosa fácil, porque sobre las mentiras que la prensa dijo y las verdades que olvidó decir se podría escribir otro libro más escandaloso que el que se escribió. El expediente legal del juicio tiene más de mil hojas, tamaño oficio escritas por las dos caras a renglón seguido. Algunas de las declarantes tienen hasta cuatro nombres de pila –A, alias B o C, también conocida como D–, otras se presentan con tres pares de apellidos; en cambio nadie pudo recordar el nombre de una de las muertas. Leí los periódicos y parte del expediente, pero no entreviste a ninguno de los protagonistas.

Un suceso semejante al ataque a la panadería que ocurre en el primer capítulo del libro aparece en las actas, lo mismo que el pasaje del segundo en el que las hermanas le piden al amante de una de ellas que las lleve en su coche a dejar un cadáver en la carretera. De las relaciones entre los modelos reales de Serafina y Simón Corona no aparece en el expediente más que la siguiente frase: “vivía con ella a veces y a veces no, porque ella tenía un carácter muy difícil”

Ocurrió en la realidad que fue aprobada una ley que prohibió la prostitución en Guanajuato y que las hermanas González Valenzuela se mudaron con sus mujeres a Lagos, en donde ya antes habían abierto un cabaret; también ocurrió que ese último burdel fue clausurado a fines de 1963 a consecuencia de un incidente en el que perdió la vida el hijo de una de las hermanas. Aparece en las actas que las hermanas regresaron de noche, en coches de alquiler, al estado de Guanajuato y que vivieron durante varios meses con veintitantas mujeres en uno de los burdeles que habían sido clausurados y cuyas puertas estaban cerradas. En las declaraciones se dice que el

³⁰ Jorge Ibarguengoitia, “Memorias de mis novelas”, en *Autopsias rápidas*. Editorial Vuelta, segunda reimpresión, pág. 76, 1990.

capitán Águila negra hizo este viaje sentado junto a la ventanilla del primer coche, con la gorra puesta, “por si había alguna dificultad con la policía”, dice también que iba apretujando a las mujeres que viajaron con él. Las González Valenzuela –las Baladro de la realidad– trataron durante mucho tiempo, por medio de coyotes y licenciados, de conseguir una licencia para abrir un negocio en Jalisco, en donde es permitida la prostitución, pero no lograron su intento.

La muerte de Blanca –y su nombre– está en las declaraciones: una mujer, el cadáver más antiguo, tuvo hemiplejía, trataron de curarla aplicándole planchas calientes hasta que la mataron y cuando vieron que se estaba muriendo trataron de revivirla dándole a beber coca-cola. Las mismas que trataron de curarla la enterraron sin que las otras mujeres de la casa se dieran cuenta de lo que había pasado. La vida de Blanca, su carácter y los dientes de oro, son ficción. Dice en las actas que dos mujeres murieron al caer de un segundo piso durante un pleito, que otra murió “a chancletazos” que le dieron sus compañeras y que otras fueron muertas a tiros cuando trataban de escapar. También aparecen en las actas los zopilotes, que fue imposible ahuyentar. Casi todo lo demás que aparece en el libro es ficción³¹.

En su novela *Estas ruinas que ves*, Ibarguengoitia hace referencia en varias ocasiones a la novela de *Las muertas* por voz de su personaje principal Francisco Aldebarán.

Justine ha dejado su trabajo habitual de en las noches – su catálogo de ideas cuevanenses – y está absorta en su lectura de El sol de abajo “MACABRO HALLAZGO”, dice el encabezado, en el pueblo de Rinconada la policía desenterró los cadáveres de varias mujeres “que en vida fueron prostitutas”. El desentierro fue hecho en un corral de una casa que es propiedad de las hermanas Baladro, “tres notorias lenonas de la localidad”.³²

Después de esta primera referencia vienen más, pero es indudable que el escritor guanajuatense quería dejar referencia de sus investigaciones sobre el caso.

En vez de comer lo que llevamos en el morral, que regresa intacto, comemos sopes y tomamos mezcal de la sierra en una tienda que se llama “el nomeolvides”. La dueña asegura que conoció a mi padre, que iba, según ella, con frecuencia al reventón.

—A pesar de ser catrín — me dice— no era altanero.

Sebastián Montaña me informa más tarde que la dueña de “el nomeolvides” se llama Juana Baladro, es hermana de las madrotas que están siendo juzgadas en Pedrones y en una época ejerció la prostitución.

Nadie me sabe decir que negocios pudo tener mi padre por estos rumbos.³³

³¹ *Ibid.* p. 77 y 78.

³² Jorge Ibarguengoitia, *Estas ruinas que ves*, p.75

³³ *Ibid.*, p. 77.

En esta referencia vemos que el personaje se muestra sorprendido ante la revelación de que su padre tuvo alguna relación con las lenonas de la historia y lo deja intrigado. Más tarde dentro de la historia de *Estas ruinas que ves*, el personaje tiene que dejar de ver a su amante y por ello decide escribir un libro:

En ocho días no supe de ella. Decidí escribir un libro sobre las Baladro, las asesinas que habían sido juzgadas en Pedrones y condenadas a treinta y cinco años de cárcel, y con ayuda de Justine, que había seguido el caso con atención y tenía los recortes, empecé a recopilar el material necesario: las fotos de las putas, la historia de los burdeles, las declaraciones del defensor de oficio, “yo las defiendo porque ni modo, pero lástima que no haya pena de muerte en el Plan de Abajo, que es lo que merecen esas viejas”, etc. Todo este material lo ordenaba yo por las tardes, echando de vez en cuando una mirada hacia la ventana de Gloria –a veces la veía cepillarse el cabello frente al espejo, una vez se cambió de camisa y la vi un instante en brassiere, otra, se bajo el cierre de la falda y cuando parecía que iba a quitársela, yo estaba alborotadísimo, se dio cuenta de que la ventana estaba abierta y cerró la vidriera -, discutí con Malagón mi libro como si ya existiera, “es un documento devastador sobre la justicia mexicana” me dijo él imaginándoselo, y por fin el viernes me habló Sarita.³⁴

La última referencia que aparece en la novela es la siguiente:

Pasaron diez días. Gracias a una recomendación de Sebastián Montaña, el juez encargado del proceso me permitió hojear el expediente de las hermanas Baladro – una lectura llena de contradicciones a la que dediqué tres ratos libres -, Espinosa me mostró en la Flor de Cuévano, las fotografías de sus hijos – que yo ya había visto, pero esa vez descubrí en la niña un parecido a Sarita que me llenó de nostalgia -, Rocafuerte me dijo que ya vendió tres Nikkonakas al gobierno del estado, desgraciadamente, agregó, el pedido crece y crece, pero el contrato sigue sin firmar, discutí mi libro con Ricardo Pórtico, y él me dijo, “tienes para seiscientas páginas cuando menos”, di vueltas en el jardín de la constitución con Gloria, vestida de azul claro, que le queda muy bien, yo le dije que estaba escribiendo un libro sobre las Baladro, de seiscientas páginas, y ella me miró un rato, llena de admiración. ¡Qué bella es Gloria! En este pueblo no hay nadie como ella. El miércoles me habló Sarita.

- Dije que tengo una cita con el dentista – me dijo -, y mañana voy a Pedrones.

Yo inventé un enredo. Le hablé a Sebastián Montaña y le dije que el director de la cárcel de Pedrones me había conseguido una entrevista con las hermanas Baladro y que no iba a poder asistir a clases el día siguiente.

Sarita y yo nos encontramos a las once en la plaza de armas de Pedrones, hicimos el amor en el hotel San Sebastián, tres veces, comimos tacos de carne al pastor en el mismo cuarto, y regresamos a Cuévano con diferencia de una hora, ella en el autobús de las cinco y yo en el de las seis. Al día siguiente tuve que relatar cinco veces mi

³⁴ *Ibid.* p. 133.

entrevista con la Baladro y responder a preguntas tan difíciles como la de si los dientes de la hermana menor son postizos o propios.³⁵

Como el mismo Jorge Ibarguengoitia comentó, él pensaba escribir sobre el caso de las Poquiánchis, pero el desorden que prevalecía entorno al caso lo dejaba inconforme con lo que producía, aun así este atolladero en la novela, le sirvió para escribir *Estas ruinas que ves*, en lo que ordenaba su pensamiento para poder abordar el tema de *Las muertas* con mayor Claridad.

Selección y entramado, en la base de de la perspectiva de la trama. En efecto, es muy significativa la alternancia de episodios. Selección, restricción, filtro, términos definatorios de lo que es la perspectiva narrativa, son operaciones que en sí mismas constituyen una mediación de tal suerte que bien podría decirse que toda perspectiva es una estructura mediadora entre el observador y el mundo.

I.2.4 ACTORES Y PERSONAJES EN LA TRAMA

En cada relato los personajes juegan un papel significativo ya que a ellos les toca vivir en el mundo imaginado por el autor, las relaciones que se establecen entre ellos van marcando el camino que seguirá la trama, cada decisión, lugar, ambiente, y consecuencia de sus actos determina el lugar que ocupan dentro de la historia, puede ser un personaje protagonista, secundario, o ambiental las relaciones que se establecen por el lugar que ocupan en la historia, pueden ser de tres formas.

1.- Relación de deseo (sujeto-objeto).

³⁵ *Ibid.* p. 135.

2.- Relación de comunicación (destinador- destinatario).

3.- Relación de participación (ayudante- oponente).

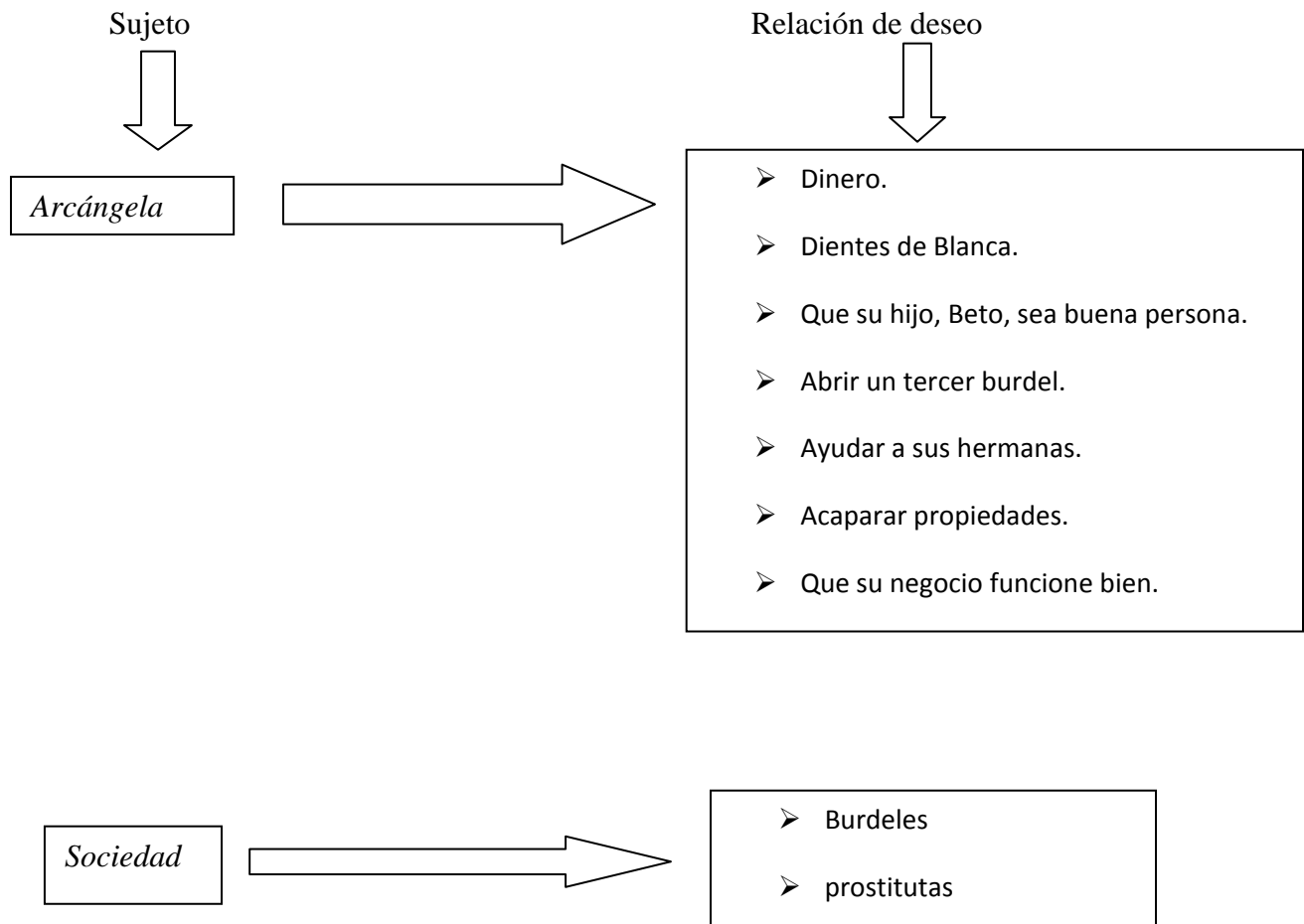
1.- Relación de deseo (sujeto-objeto).

En términos simples podríamos definir al objeto y al sujeto de la siguiente manera:

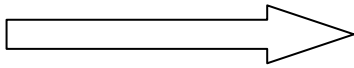
El sujeto es el que desea y se empeña en conseguir algo o alguien.

El objeto es aquello que desea el sujeto: persona, objeto o valor.

Ahora veremos mediante un cuadro la forma en que se establece dicha relación de deseo.

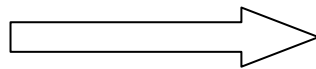


Serafina



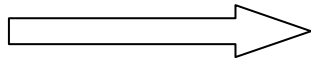
- El amor.
- Vivir siempre con simón Corona.
- Vengarse de Simón Corona por abandonarla.
- Que pongan un balcón en el Casino del Danzón.

Simón Corona



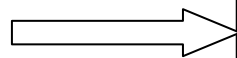
- Poner una panadería.
- Vengarse de Serafina.

Blanca



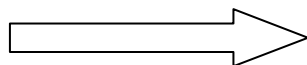
- Cambiarse los dientes manchados.
- Aliviarse de su enfermedad.
- Complacer a los clientes y a sus patronas.

Capitán Bedoya



- Serafina.
- El dinero.

La Calavera



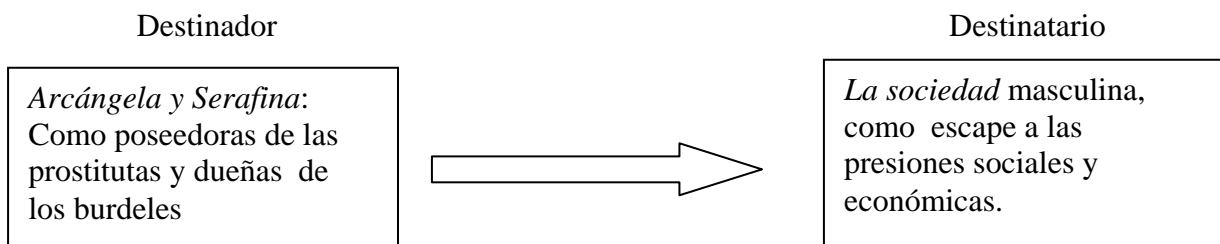
Salvar a su hijo enfermo.
Sobrevivir.
Compañía.
Agradar a sus patronas.

2.- Relación de comunicación (destinador- destinatario).

En esta relación se pone de manifiesto el poseedor del bien y quien recibe ese bien y se podría definir del siguiente modo:

Destinador: es aquel que distribuye el bien (objeto).

Destinatario: es aquel que recibe el bien.



3.- Relación de participación (ayudante- oponente).

Esta relación se podría definir de la siguiente manera. Hay dentro del relato relaciones de ayuda y dificultad entre los personajes.

Ayudante: es aquel que ayuda al sujeto a conseguir lo que quiere.

Oponente: aquel que se opone a que el sujeto consiga lo que desea.

Ayudantes del sujeto. (Arcangela y Serafina)

- *La Calavera.*
- El capitán Bedoya.
- *Simón Corona.*
- El Valiente Nicolás.
- El Escalera.
- El licenciado Rendón
- *Las prostitutas (Blanca, Evelia, Feliza, Rosa, Martha, las dos muertas del rancho).*
- *La sociedad.*
- *Políticos corruptos.*
- *La policía.*
- La señora Benavides.
- Los comerciantes de Concepción de Ruiz.
- El Libertino.

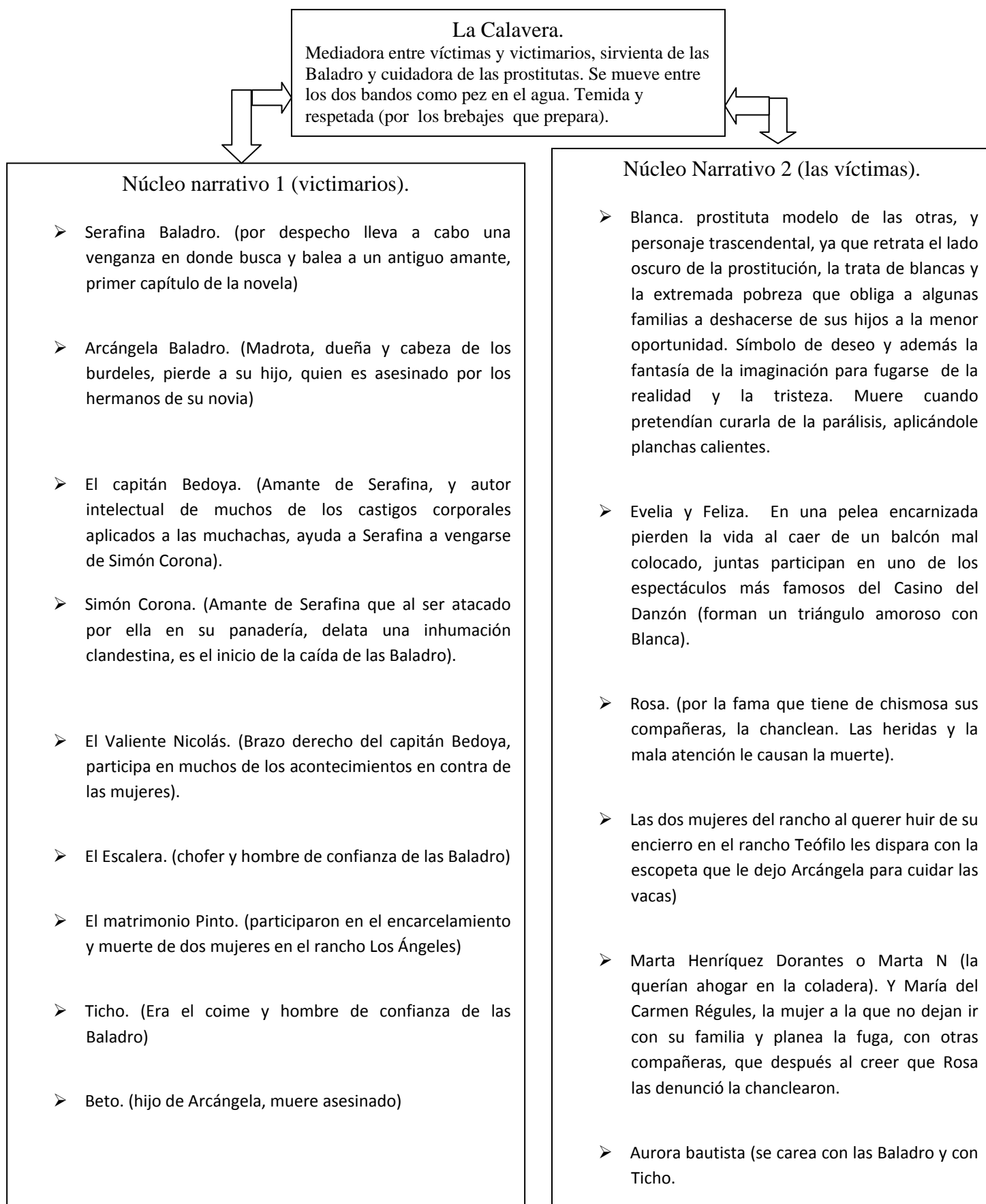
Oponentes

- El Gobernador Cabañas.
- *El licenciado Sanabria.*
- *La doble moral.*
- *Las prostitutas.*
- *Eulalia Baladro.*
- *Simón Corona.*

Nota: Los personajes que aparecen en cursivas de algún modo tienen una función doble y en ocasiones hasta triple. Pueden ser:

- Objeto.
- Destinador.
- Ayudante.
- Oponente.
- Sujeto.
- Destinatario.

Cuadro de los núcleos temáticos y participación de los personajes.



En el cuadro podemos apreciar un poco cómo está estructurada la jerarquía de los personajes en la novela y podemos evidenciar dos bandos perfectamente identificables, los victimarios y las víctimas, Es decir, los personajes que en apariencia son libres y se sirven de los otros para su propio beneficio y los prisioneros, que sólo se limitan a recibir órdenes y trabajar. En apariencia sus relaciones son cordiales, ellas trabajan y tienen habitación y comida, un permiso de vez en cuando y ropa para ejercer su trabajo.

Por otra parte para que este mundo ficcional funcione, debe haber un intermediario, la Calavera, puente entre víctimas y victimarios, mano derecha y sirvienta de las madrotas y curandera y cocinera de las prostitutas. Símbolo además del único modo en que las mujeres pueden alcanzar la libertad, la muerte: es respetada por los brebajes que prepara y algunos la podrían juzgar de bruja.

Es con estos personajes y su interacción que nos enteramos de los acontecimientos, algunos reales y otros ficticios que nos presenta el escritor Jorge Ibarguengoitia en su novela *Las muertas*.

1.2.5.- PERSPECTIVA DEL LECTOR

Según Iser, el sentido del texto se actualiza en el punto de convergencia de todas las perspectivas del texto, pero el sentido sólo “puede enfocarse desde un punto de vista”. Y es ese punto de vista el es lugar asignado al lector; Más no a un lector real sino a un lector

implícito. “El concepto de lector implícito remite a una estructura textual que anticipa la presencia de un receptor sin que necesariamente lo defina”³⁶

Todo lector real está, por así decirlo, invitado a jugar un papel dentro del texto, a ocupar un lugar definido por el lector implícito, aunque es evidente que no estará obligado a ocuparlo de manera pasiva. Iser distingue dos aspectos interrelacionados en su concepto de lector implícito: “el rol de lector como estructura textual y el rol de lector como un acto estructurado”³⁷ puesto que es el lector quien opera la convergencia de todas las otras perspectivas, su papel de mediación en las estructuras textuales es básico; al mismo tiempo, ese acto de mediación es en sí mismo un acto de lectura estructurado.

En la introducción a la novela *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín” que realiza Ibarguengoitia dice de los lectores:

Es característica de los libros la de ser mitad de dominio publico –lo que está escrito en ellos– y mitad secreto incommunicable- lo que cada lector imagina al leerlos. Esta dualidad, que puede parecernos desesperante, significa que la culminación en la existencia de un libro no ocurre en el momento en que el autor pone punto final, sino cuando el lector lo abre, lo lee y haciendo un esfuerzo y echando mano de lo que encuentra en su propia memoria, lo reinventa, convirtiéndose, al hacerlo, en partícipe de la creación literaria.

Pero los libros además de ir adoptando diferentes formas según quien los lee, tienen la virtud de ir cambiando de significado según la época, así como con la época también varía la importancia relativa de los diferentes elementos que intervienen en la composición.³⁸

Considerando que la lectura sólo puede darse en el tiempo, esa dimensión temporal impide toda posibilidad de una visión exterior global sobre el relato que leemos. El lector en tanto que observador, está dentro del objeto contemplado, y su contemplación se da en sucesivos desplazamientos en el tiempo; se ve obligado a asumir un “punto de vista móvil”

³⁶ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*. P.127.

³⁷ *Ibid.* P 127.

³⁸ Jorge Ibarguengoitia, introducción a *La Regenta*, Editorial Porrúa, colección “Sepan Cuántos...”1972. Pág. X.

lo cual implica una constante actividad de síntesis, corrección y modificación del sentido de lo que va leyendo, de tal suerte que si bien el lector es quien opera la convergencia de todas las perspectivas del texto, esa convergencia no es única sino múltiple y siempre parcial.

En un juego constante entre la memoria y la expectación, el lector opera esas convergencias parciales que al corregirse, modificarse y/o transformarse forma un tejido de máxima densidad y complejidad. De ahí la impresión, cuando leemos una novela, de estar frente a un mundo. Es al reunir parcialmente todas las perspectivas que hasta ese punto de la lectura nos ofrece el texto, que el lector puede detectar incongruencias o contradicciones entre las diversas perspectivas; es entonces, también, cuando el lector debe tomar una postura frente a esas perspectivas en conflicto, mas para ello habrá de hacer valer su propia perspectiva, no sólo como una posición de lectura a ocupar, no sólo como relevo del lector implícito, sino como lector real, con un bagaje cultural e ideológico, que lo hace interactuar con el texto trazando una relación tanto de encuentro como de tensión entre dos mundos: el del texto y el del lector.

Ahora bien, la perspectiva del lector, por ser aquella que reúne a todas las demás, es una instancia de mayor apertura y complejidad: un punto de vista que lleva ventaja a todas las demás pues es capaz de englobarlos a todos.

No basta con asumir la posición privilegiada que ha sido trazada para él en las estructuras textuales, un lector llega al texto como una identidad inscrita en un mundo cultural que se propone como tela de fondo de su lectura, el contexto último al que habrán de resumirse todas las referencias del texto, todas las perspectivas. Es el cruce de las cuatro grandes perspectivas que organizan el relato y la perspectiva propia del lector donde se articulan dimensiones ideológicas, simbólicas e intertextuales que le dan toda su

complejidad a una lectura, entendida ésta como una de las múltiples actualizaciones de un texto.

Así pues, la perspectiva del lector es, a un tiempo, producto de la convergencia, en un punto privilegiado que permite acceder a una mayor complejidad, de todas las perspectivas que organizan el relato, y el resultado de la interacción entre el mundo del relato y el del lector. De este encuentro y tensión entre dos mundos surge el cúmulo de significaciones narrativas que aún el relato más elemental es susceptible de producir.

Como pudimos apreciar en los apartados anteriores, el narrador y la perspectiva parece que se juntan y son una misma cosa, pero es evidente que cada uno de los elementos mencionados en el análisis tiene en sí mismo una importancia que puede ser significativa al momento de elegir, cuál formará parte de la historia que se quiera contar. Elegir un tipo de narrador, una perspectiva, es fundamental para crear la verosimilitud deseada en un relato, más adelante veremos cómo además de estos elementos, hay que tomar en cuenta el espacio, el tiempo y los personajes, para que la historia que queremos contar o que nos cuentan adquiera un grado de verosimilitud, que siendo ficción parezca real al lector, que como vimos es el último elemento de este rompecabezas imaginario.

A continuación veremos algunas de las características específicas de la narrativa de Jorge Ibarguengoitia en *Las muertas*, novela elegida para este trabajo; comenzaremos con un poco de la trayectoria del escritor guanajuatense en el periodismo y, posteriormente, veremos un poco de sus inicios como dramaturgo y como influyeron estas dos actividades en su posterior ingreso a la narrativa.

2.- INNOVACIÓN EN LA TÉCNICA NARRATIVA DE JORGE IBARGÜENGOITIA: PERIODISMO Y LITERATURA

En la narrativa de Jorge Ibargüengoitia se nota, de forma velada en ocasiones y de forma evidente en otras, la influencia que tuvo el teatro y el periodismo, actividades a las que dedicó gran parte de su tiempo antes de decidirse por la narrativa. En este apartado veremos algunas de esas características, comenzaremos por las periodísticas, especialmente lo referente al nuevo periodismo que fue un elemento esencial para el trabajo que realizó en la novela motivo de este trabajo, y posteriormente veremos los elementos teatrales que aparecen en su novela *Las muertas*.

Un hilo muy delgado es el que separa al periodismo de la literatura, actividades afines en el trabajo intelectual y creativo, pues su elemento esencial es la palabra; sin embargo cada uno posee sus características específicas.

Si el periodismo lo que pretende es informar, dar cuenta del acontecer cotidiano del mundo con un carácter directo, rápido, conciso y un lenguaje estándar que permita comprender a la mayor parte de la población lo que sucede a su alrededor. En cambio la literatura requiere de otro tipo de elementos, características y lectores. Así aunque utilizan elementos similares, cada actividad obedece a distintas reglas y a diferente público.

El periodista presionado por el tiempo y por un número determinado de cuartillas que, le exige el periódico, se ve obligado a entregar sus notas informativas, artículos de opinión, reportajes, crónicas etc. en un tiempo récord. Si no termina, simplemente su trabajo no verá la luz pública, de ahí que incluso sea una virtud entregar un artículo perfectamente redactado, comprensible y ameno; si además de ello el periodista puede imprimirle un poco de belleza literaria, que más se le puede pedir.

Por otra parte, el escritor pretende comunicar, dar cuenta de su manera de percibir el mundo pero con un carácter más estético, ya que su trabajo puede reposar, cambiar, sin la presión del tiempo, éste funciona como aliado, y puede darse un descanso de cuando en cuando, e incluso reestructurar su obra, agregar, quitar, poner, no está sometido a un número determinado de cuartillas, se permite los juegos lingüísticos, su trabajo llegará a un número menor de lectores y en ocasiones solamente a unos cuantos amigos, esto no quiere decir que lo que pretende comunicar carezca de un interés general, simplemente su obra no está pensada para la gran masa de la población, sino para unos cuantos.

Cuando le preguntaron al escritor Alejo Carpentier sobre la relación entre la literatura y el periodismo señaló:

Hacer periodismo –yo lo he hecho durante muchos años- significa para el novelista, establecer un contacto directo con el mundo. No creo que el periodismo lastre las posibilidades imaginativas del narrador; por el contrario, el periodismo puede significar el acercamiento y conocimiento del ambiente que puede ser utilizado en la narrativa. Pero el aspecto peligroso del periodismo está en que puede acostumbrarnos a una facilidad, a una aproximación a las cosas por la línea de menor resistencia. Y esto puede ser fatal para el escritor. Si muchos novelistas se malogran en la mediocre interpretación de un tema que pudo ser magnífico, es por que tratan la materia de un modo harto periodístico. La técnica periodística responde a imperativos específicos. Por ello, debemos evitar la confusión de los géneros. Del artículo que considera ágilmente un problema al ensayo que lo estudia en profundidad, hay un largo trecho... El periodismo, ciertamente, puede contribuir a “soltar la pluma” del escritor, pero cuidado – nos lo advertía Flaubert – con habituarse a usar una pluma demasiado suelta. La expresión que a menudo nos asombra por su aparente espontaneidad (estilo directo, rápido, percutiente...) He visto trabajar a Hemingway y sé que el tan alabado “estilo brutal”, salido de su mano así, como quien no busca nada, era fruto de un trabajo encarnizado, de muchas páginas rotas, empezadas y vueltas a empezar³⁹.

³⁹ René Avilés Fabila, *La incómoda frontera entre el periodismo y la literatura*. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1999, México. P. 15-16. Casa de las Américas, La Habana, Cuba, 1977.

El periodista norteamericano Tom Wolfe⁴⁰ en un análisis profundo de lo que él considera el nuevo periodismo se refería a algunos aspectos fundamentales de éste. En los cuales quiero apoyarme para la realización de este trabajo, ya que los considero esenciales. Según Wolf,⁴¹ lo interesante de este nuevo periodismo es la posibilidad de escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y del cuento. Además de que en un artículo periodístico se puede recurrir a cualquier artificio literario desde los tradicionales dialogismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente o dentro de un espacio relativamente breve, cambiar la forma tradicional de informar en periodismo y de contar en novela, para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva.

Para ello era primordial estar en el lugar de los acontecimientos, ser un personaje de los hechos narrados, es decir estar cuando tenían lugar escenas dramáticas, para captar el diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente. La idea consistía en ofrecer una descripción objetiva completa, más algo que los lectores siempre tenían que buscar en las novelas o en los relatos breves: la vida subjetiva o emocional de los personajes. La técnica dependía de una profundidad de información que tradicionalmente no se exigía en la labor periodística, ahora el trabajo de preparación fuera de la ficción consistía en utilizar escenas completas, diálogo prolongado, punto de vista y monólogo interior.

⁴⁰ Alberto Dallal *El nuevo periodismo*. S.A., 1976, Barcelona, Editorial Anagrama. P.18

⁴¹ *Ibid.* P. 25.

2.1. ELEMENTOS PERIODÍSTICOS EN *LAS MUERTAS*

Las características de subjetividad, y presencia en los acontecimientos relatados, que dan vida al quehacer periodístico aparecen continuamente en los artículos periodísticos de Jorge Ibargüengoitia, anteriormente habían aparecido en sus obras de teatro y después en su narrativa, lugar donde logró explotar todas sus capacidades y aprendizajes, y dio una renovación a la forma de narrar pues consiguió darle la escenografía del teatro, a la narrativa, lo que provoca en sus textos una visualización de los lugares que describe, el lector siente que está presenciando una representación teatral. La vida fluye en la narrativa de Ibargüengoitia de manera natural y uno no tiene sino que contemplarla en su irrevocable cotidianeidad.

El mexicano Manuel Buendía (1926-1984) Decía que una de las características del buen periodismo es la antiolemonidad:

Una de ellas (las características del buen estilo periodístico) es la antiolemonidad. Son solemnes los culteranos, los retóricos, los zafios y los impotentes. La solemnidad es un refugio para quienes pretenden esconder su incapacidad ante el desafío permanente del periodismo, que consiste en saber enfrentar las mayores complejidades –descripción o razonamiento. Con un lenguaje fresco, ágil, sencillo, ameno, y además, perfectamente capaz de crear belleza literaria. Se acostumbra hacer la distinción entre escritor y periodista. Pero conozco respetables escritores que habiendo intentado el periodismo, se dieron por vencidos. Porque no es lo mismo tomarse semanas, meses, y hasta años para terminar una obra, que vérselas todos los días con los apremios que estrujan al periodista. De ahí que constituya un merito la redacción simplemente correcta de una noticia o de un reportaje, y se alcance un estadio superior cuando el periodista, con la misteriosa alquimia de su estilo, crea arte literario.”⁴²

En este nuevo periodismo, que inició en los Estados Unidos por los años cincuenta, tuvo como uno de sus representantes al escritor Truman Capote, quien se interesó por esta

⁴² Manuel Buendía, *Ejercicio Periodístico*, Océano, México. 1984.

nueva forma de hacer periodismo y decidió intentar la escritura de una novela con estas características, dándole al nuevo periodismo una validez hasta entonces ignorada. Por ello, el punto culminante de este nuevo periodismo, se encuentra en la historia contada por Capote, sobre la vida y la muerte de dos vagabundos que exterminaron a una acomodada familia de granjeros de Kansas *A sangre fría* apareció en forma seriada en *The New Yorker* en otoño de 1965 y se publicó como libro en febrero de 1966. Causó sensación y fue un golpe terrible para todos aquellos que confiaban en que el execrable nuevo periodismo o paraperiodismo se extinguiese como una bengala. No se trataba, a fin de cuentas, de algún oscuro periodista, o de algún escritor independiente, sino de un novelista de amplia reputación; cuya carrera había caído en un marasmo y que de repente con este golpe certero, con este giro a la abominable nueva forma del periodismo, no sólo había resucitado su prestigio sino que lo había incrementado, convertido en una celebridad de la más sorprendente magnitud, gente de todas las clases leía *A Sangre Fría*. Todos se quedaban absortos con el libro. El propio Capote no lo llamó periodismo; muy al contrario; afirmó que había inventado un nuevo género literario “la novela de no ficción”. A pesar de eso, su éxito dio al nuevo periodismo, como pronto se llamaría, un impulso arrollador.

Ibargüengoitia hace algo parecido al contar su historia de la muerte de varias mujeres prostitutas en el Bajío mexicano fallecidas en circunstancias extrañas, y de la acusación a la dueña del burdel en que trabajaban, es culpada. La nota se presentó en primera plana de todos los diarios regionales. El autor no entrevista de forma directa a los implicados sino que los imagina, ayudado por el expediente legal del caso, una información e imaginación para crear un ambiente y unos personajes ficticios que recrean algunos acontecimientos verdaderos que dan coherencia y solidez a lo que nos cuenta.

El argumento, como en casi en todas las obras de Ibarguengoitia, es lineal y sencillo, una mujer despechada (Serafina Baladro) busca venganza, ayudada por su amante el capitán Bedoya, un amigo del capitán (el Valiente Nicolás) y un chofer de taxi, el Escalera, hombre de confianza de Serafina, juntos balean y prenden fuego a la panadería del pérfido Simón Corona. Esta balacera sin consecuencias, ya que nadie resultó herido, es el inicio de la caída estrepitosa de las Baladro, Arcángela y Serafina, las dueñas de los burdeles más famosos del Plan de Abajo. Cuando ocurrió esto, los burdeles estaban clausurados a causa de una política de moralización impuesta en el Plan de Abajo, la cual convertía en delincuentes hasta a los que entregaban los refrescos en estos establecimientos.

La ley de moralización del Plan de Abajo, que proscribía la prostitución y el lenocinio y hace delincuentes hasta a los que entregan los 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. La aplicación de la ley, que nadie esperaba, afectó a cerca de treinta mil personas cuyas fuentes de ingreso estaban relacionadas directa o indirectamente con la prostitución, a los gobiernos municipales, cuyos ingresos estaban formados, en un treinta o en un cuarenta por ciento, de impuestos que pagaban los prostíbulos, y a cientos de empleados públicos que recibían propinas de los lenones. Ninguno de los afectados protestó⁴³.

El primero en cerrarse fue El Casino del Danzón, cosa que las afectó, pero con El México Lindo trabajando a todo lo que daba, Arcángela se reía y decía que lo que Dios les había quitado con una mano se los estaba devolviendo con la otra, y es que los hombres de todas las regiones vecinas que nunca habían entrado en un burdel, cuando llegó la prohibición, entraron por la curiosidad de saber lo que había ahí adentro y llenaban el burdel a reventar, todos los días. El México Lindo también fue clausurado y las mujeres echadas a la calle. La solución que hallaron a su problema de alojamiento, “fue ilegal pero sencillísima, las mujeres se fueron de un burdel cerrado a otro también cerrado, pero con

⁴³ *Las muertas*, p. 52.

todas las comodidades, El Casino del Danzón”⁴⁴ hicieron un boquete por la casa de una vecina piadosa, miembro de la vela perpetua, ahí vivieron tranquilamente hasta que comenzaron a ocurrir las muertes. Serafina, impulsada por los celos, provocó accidentalmente que todo lo que ocultaban las Baladro saliera a la luz.

Y es en las actitudes de cada personaje donde vemos claramente la mirada analítica de Ibarguengoitia ya que al hacer hablar a su personaje después de una descripción detallada de los acontecimientos, nos revela un poco el carácter de los personajes.⁴⁵

Uno de los personajes mejor perfilados es el de una prostituta inventora de historias, mediante las cuales logra hacer su vida menos amarga: Blanca, una de las prostitutas, a quien le gusta inventar historias de amor y amantes ficticios, incluso en sus fantasías no puede evitar encontrarse con el fantasma de su oficio: Blanca está sentada en la Plaza de Armas en una banca, un hombre la observa desde otra banca sin atreverse a hablarle hasta que se decide diciéndole que es futbolista. Ella se presenta como mesera, él le dice que quiere casarse con ella, ella se niega,

Siguen muchos episodios en el que el hombre, que insiste y la persigue, está a punto de descubrir la verdadera profesión de ella. 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, jaraija, soy puta!”. O bien el hombre llega con otros futbolistas al México Lindo y ella tiene que esconderse debajo de una mesa, etc.⁴⁶

Esta mirada comprensiva del mundo y sus oscuros vericuetos, es lo que da a Ibarguengoitia la posibilidad de recrear un mundo gobernado por la necesidad de satisfacer

⁴⁴ *Ibid.* P. 68.

⁴⁵ Arcángela le reclama a Serafina, cuenta la Calavera
“-Por egoísta, por buscar nomás tu venganza parece que le dijo- nos hundiste.
-¿Qué culpa tengo yo de haber nacido apasionada?”

⁴⁶ *Ibid.*, P., 102

los deseos primarios. No hay en la novela un tono moralista, simplemente se limita a describir personajes y situaciones, los hechos impregnados de cotidianidad, ofreciendo al lector la posibilidad de recrearse en un mundo lleno de vida, pues es por la vida y sus escasos placeres por lo que los personajes actúan como lo hacen.

En otro ejemplo, vemos el dolor de un personaje, y qué es el dolor sino un modo de saber que somos semejantes unos a otros. El dolor nos humaniza, incluso a los canallas. La lenona siente dolor, es humana y lo que hizo fue consecuencia de una serie de circunstancias, no porque disfrutara haciéndolo, o porque esa era su vida y no sabía sobrevivir de otro modo eso le tocó, y lo aceptó como debe aceptar lo siguiente:

Lo que sigue es entre triste y aburrido: mientras se espera la llegada del médico forense y del Ministerio Público, la madre, que estaba en su cuarto haciendo apuntes en la libreta, entra en el cabaret a ver que pasa — le avisaron de algo terrible, pero no se atrevieron a decirle qué — y al ver en el piso a su hijo muerto lanza gritos extraños, inarticulados, guturales, como nadie había oído antes ni volverá a oír después. No se acerca al cadáver, ni lo toma en sus brazos, ni lo mira llorosa, como se podría suponer, sino que retrocede, se sienta en el borde de una silla y, con las manos en las rodillas, cierra los ojos y grita ⁴⁷.

La descripción es muy buena y refleja el grado de dolor y sensibilidad que tiene Arcángela, en apariencia un ser sin sentimientos, pero al perder a su hijo, los ojos de los lectores se detienen en la parte humana y sensible del personaje, recordándonos la fragilidad, en la aparente dureza de alguien que comercia con seres humanos, por un instante olvidamos a la tratante de blancas, para poner los ojos en el ser desvalido que ha perdido al ser amado.

Realmente esta escena es una acotación de actuación, es una descripción completamente visual, el espectador está en el filo de la butaca, contemplando a una madre perder a su

⁴⁷ *Ibid.* p. 59.

único hijo, si no se tratara de una novela, uno bien podría, con esa información decirle al actor que encarnará al personaje cómo debe actuar en esa representación.

Afirma Tom Wolfe,⁴⁸ que si se sigue de cerca el proceso del nuevo periodismo a lo largo de los años sesenta, se observa un hecho interesante, los periodistas cultivan las técnicas del realismo, particularmente las que se encuentran en Balzac, Dickens, y Gogol, a base de improvisación. A base de tanteo, de “instinto” más que de teoría, los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única, conocida como “inmediatez”, como “realidad concreta”, “comunicación emotiva”, así como su capacidad, para “apasionar” o “absorber”. Esta fuerza extraordinaria se deriva principalmente de sólo cuatro procedimientos según descubrieron los estudiosos del realismo y el nuevo periodismo.

1) Construcción escena por escena, contar la historia saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica.

Ibargüengoitia en *Las muertas* utiliza este método, poniendo en un mismo momento varios cuadros, ayudado de la retrospectión y la prospección encadena las historias para dar coherencia al relato: en ocasiones se adelanta y en otras se atrasa de acuerdo a como lo sugiere el hilo argumentativo del narrador que aparece como una conciencia superior, que rige los destinos e intervenciones de los personajes, ya en una obra de teatro *Ante varias esfinges* Ibargüengoitia había vislumbrado esta posibilidad de la simultaneidad de escenas, afirma Vicente Leñero, pero no de forma contundente, lo que hubiera sido una revolución para el teatro de los años cincuenta⁴⁹.

⁴⁸ En Alberto Dallal *El nuevo periodismo*, p.68.

⁴⁹ La obra fue criticada severamente por su maestro Rodolfo Usigli, quien hizo varias correcciones, así como una crítica feroz sobre los diálogos, ya que estos nunca fueron del agrado de Usigli, sin embargo es curioso que Ibargüengoitia no hiciera corrección alguna a su obra y posteriormente la presentara como tesis para

2) El diálogo directo

Los periodistas tuvieron que realizar proezas, a veces extraordinarias, para conseguir su material: para ser efectivamente testigos de escenas de la vida de otras personas a medida que se producía y registrar el diálogo en su totalidad.

Los escritores de revistas como los primeros novelistas, aprendieron a base de tanteo algo que desde entonces ha sido demostrado en los estudios académicos: que el diálogo directo puede ser más fácil de asimilar y más atractivo para el lector. Al mismo tiempo afirma y sitúa el personaje con mayor rapidez y eficacia. Ibarguengoitia procede de manera muy similar, describe a sus personajes mediante la narración, en una especie de acotación teatral muy descriptiva y luego viene el diálogo que cierra la descripción de sus personajes de manera contundente, al escuchar hablar a sus personajes se sabe que no podrían hablar de otra forma.

Los periodistas estaban trabajando con el diálogo como totalidad, con un carácter definitivamente revelador, en el preciso instante en que los novelistas resumían, empleando el diálogo de las maneras más crípticas, mortecinas y curiosamente abstractas.

3) El punto de vista en tercera persona: la crónica

La técnica de presentar cada escena al lector a través de los ojos de un personaje particular para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la experimenta es un préstamo de la crónica muy abundante en el *Nuevo periodismo*. Este tipo de técnica es bastante usada por Ibarguengoitia tanto en sus artículos periodísticos como en sus novelas, ejemplo de ello es

obtener el grado de Maestro en Arte Dramático y después todavía utilizara ese mismo argumento para su obra *Dos crímenes*.

la novela *Estas ruinas que ves*, escrita de esa forma, contada por el protagonista, así como en muchas partes de la novela *Las muertas* el narrador principal está en tercera persona y cambia continuamente de perspectiva: puede utilizar la perspectiva cero, la perspectiva interna, o la perspectiva externa, así como también introducir narradores en primera persona, autodiegéticos y testimoniales, con perspectivas diferentes, de este modo logra que el lector capte el relato en su totalidad, sin ser dogmático ni moralista, ya que la moral de la novela recae en el conjunto de personajes y no en el narrador en tercera persona.

Los periodistas habían empleado con frecuencia el punto de vista en primera persona- “yo estaba allí” igual que habían hecho autobiógrafos, memorialistas y novelistas, esto significa una grave limitación para el periodista, además de que es un punto de vista que a menudo se revela ajeno a la narración e irritante para el lector. Según esto ¿cómo puede un periodista, que escribe no ficción, penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona? La respuesta se reveló maravillosamente simple: había que entrevistar a los personajes sobre sus pensamientos y emociones junto con todo lo demás. Está es la técnica empleada por Ibarguengoitia para darnos a conocer la historia de su novela *Las muertas*, el narrador en tercera persona, que entrevista de forma velada a todos y cada uno de los personajes acerca de su historia. Es un narrador que hace de narratario, en cuanto presenta a sus personajes, los describe y los pone a actuar, para después escuchar sus versiones de la historia por propia voz. Así el narrador de *Las muertas*, se convierte en testigo presencial de los acontecimientos ayudado por la imaginación y la intuición para llevar de la mano al lector por las enrucijadas misteriosas de su truculenta historia. Y se entera a la par de los lectores de los acontecimientos ocurridos.

4) El cuarto procedimiento ha sido siempre el que menos se ha comprendido. Consiste en la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, de decoración, de viajar, de comer, de llevar la casa, modos de comportamiento frente a los niños, criados, superiores, inferiores, iguales; además de las diversas apariencias, miradas, pases, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena. Estas manifestaciones son simbólicas, en términos generales, del estatus de vida de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes, a través del cual las personas expresan su posición en el mundo, o la que creen ocupar, o la que confían alcanzar, la relación de tales detalles da verosimilitud al relato y nos muestra un mundo habitable por lo cercano a nuestra propia experiencia humana.

Es en estos pequeños detalles donde se encuentra mucha de la fuerza narrativa de Jorge Ibargüengoitia, nada escapa a su mirada penetrante y certera, nos deja ver una serie de cosas que por obvias en ocasiones las olvidamos, pero que cuando ponemos atención (gracias a un narrador como los que utiliza Jorge Ibargüengoitia para contarnos su historia), nos sentimos partícipes de esas pequeñas peculiaridades. Es inevitable soltar la carcajada ante lo evidente de nuestra vida corporal, ya que no es meramente un modo de adornar la prosa, sino que acumula estos detalles tan implacablemente y al mismo tiempo con tanta meticulosidad que dispara los recuerdos del lector sobre su propia condición, sus propias ambiciones, inseguridades, deleites, desastres, además de la una y mil afrentas que la condición humana absorbe en la vida cotidiana.

En este nuevo periodismo, el periodista puede saltar del punto de vista en tercera persona a otro en primera persona dentro de la misma escena, o dentro y fuera del punto de

vista de diferentes personajes, o incluso de la voz omnisciente del narrador, al monólogo interior de otra persona.

El resultado es una forma que no es propiamente una novela. Consume procedimientos que da la casualidad que se han originado con la novela y los mezcla con otros procedimientos periodísticos en prosa, y viceversa, más allá de las cuestiones de la técnica, se beneficia de una ventaja tan obvia, tan firme, que uno casi olvida la fuerzas que posee: el simple hecho de que el lector sabe que todo esto ha sucedido realmente.

Las contradicciones han sido borradas. La pantalla ha desaparecido. El escritor se halla un paso más cerca del total involucramiento del lector, gracias a la combinación de la técnica periodística con los elementos propios de cada escritor es como se forma este ser híbrido (novela-crónica o crónica-novela) que podría tener su origen en la crónica, para ello veremos algunas de las características de este género para tratar de dilucidar aquellos elementos propios del periodismo que utilizó Jorge Ibarguengoitia para escribir su novela.

La crónica es un recurso muy socorrido a lo largo de la historia y es una forma adoptada en México desde los inicios de su historia, desde la crónica de Bernal Díaz Del castillo en su *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* y *Las Cartas de Relación* de Hernán Cortés, hasta las crónicas de Ricardo Garibay, *Las Glorias del Gran Púas*, o de Jorge Ibarguengoitia en *Viajes a la América Ignota*.

Crónica deriva de la voz griega *Cronos*, que significa tiempo. Lo que viene a decirnos que la crónica, fue ya, mucho antes de que surgieran el periodismo como medio de comunicación social, un género literario en virtud del cual el cronista relataba hechos históricos, según un orden temporal. Lo que distingue a la verdadera crónica, según Manuel Graña:

Es precisamente el elemento personal que se advierte, ya porque va firmada generalmente, ya porque el escritor comenta, amplía y ordena los hechos a su manera; ya porque aunque la crónica sea informativa, suele poner en ella un lirismo sutil, una dialéctica y un tono característico que viene a ser el estilo de su esencia misma.⁵⁰

Desde un punto de vista meramente formal, el estilo de la crónica periodística ha de ser claro, sencillo, conciso, revelador; en suma de un contenido objetivo, de un mensaje que se comunica a alguien. Aquí valen todos los recursos estilísticos: la comparación, la metáfora, la ironía, la hipérbole mesurada; pero dentro siempre de una norma fundamental de claridad comunicativa.

Apunto algunas características de la crónica, para fundamentar la idea de que la novela de Jorge Ibarguengoitia, *Las Muertas* corresponde con muchos de esos elementos y además también a las crónicas de costumbres. Ya que retrata una realidad provinciana, nos habla de un lugar y a lo largo de los capítulos nos enteramos de la forma en que se divierten, sufren, viven y sobreviven los personajes, en qué trabajan, sus fobias, distracciones e incluso sus amores.

Carlos Monsiváis en su antología de la crónica en México, *A ustedes les consta*, dice:

Si el Poeta es el maestro de La Nación, el cronista es su memoria y en la crónica opone la realidad de las costumbres a la irrealidad de las pretensiones “cosmopolitas”, erigiendo un género ambiguo que va del anticolonialismo al chovinismo y de regreso. Una literatura se adjetiva así por sus temas irrefutables (lo que vemos es lo que somos) su idioma regional y su paciencia ante la escasez de lectores.

Un cuadro de costumbres no es sino una elección crítica. ¿Qué eligen los cronistas y narradores del XIX. Guillermo Prieto y Payno, Altamirano y Micrós, Zarco y Facundo? Seleccionan las estampas que respiran en lo literario calor Hogareño; en lo político efusión patriótica; en lo nacional la riqueza de lo pintoresco y en el recuento de viajes, comprensión y alabanza del mundo”.⁵¹

⁵⁰ Graña González Manuel, *Ejercicios y orientación de periodismo*. Madrid. C. I. A. P. 1930; P. 203-221.

⁵¹ Monsiváis, Carlos, *A ustedes les consta*. p. 25.

Como afirma Carlos Monsiváis, un cuadro de costumbres es una elección crítica, elección que tomó Jorge Ibargüengoitia y que realizó porque ansiaba retratar parte de su ciudad natal como él la veía. Si la realidad causa risa u ofende susceptibilidades, es porque no hemos podido aún reconocernos y seguimos metidos en sueños que nos permiten fugarnos de la realidad. Pretendemos ser cosmopolitas cuando aún no somos capaces de mirarnos en los otros.

Escribir es poblar, durante un periodo prolongado el detallismo exhaustivo de los cronistas sirve a un propósito central: contribuir a la forja de la nación describiéndola y, si se puede, moralizándola. Documentemos al país, cedámosle los más variados y amenos ejercicios mnemotécnicos, que a los nacionales les dé gusto y les adule los pormenores de comidas, paseos, crímenes célebres, festividades y conmociones políticas, personajes ilustres o excéntricos, sobresaltos históricos e innovaciones de la moda. El Folclor (aún sin connotaciones peyorativas) está allí, diseminado en banquetes, estrenos teatrales, cárceles, hospitales...”⁵²

Ibargüengoitia describe y menciona todos estos elementos, por ello no pasa desapercibido, su mirada es penetrante, el mundo que mira es comprendido por sus ojos y retratado de forma indeleble en su novela, la realidad pesa más que la fantasía, aprendamos a vivir con ella sin degradarla, aceptemos nuestros instintos y vivamos sin prejuicios, con la sonrisa franca de quien se sabe humano.

En seguida veremos los elementos teatrales que aparecen en la novela *Las muertas*, advertiremos cómo funcionan los espacios, el tiempo y los personajes en ese mundo imaginado en algunas partes y apegado a la realidad en otros como afirma el mismo Ibargüengoitia al inicio de la novela.

⁵² Ibid. p. 26-27.

2.2.- ELEMENTOS TEATRALES EN *LAS MUERTAS*

2.2. INICIOS DE IBARGÜENGOITIA EN EL TEATRO

Como se sabe, Jorge Ibargüengoitia nació en Guanajuato el 22 de enero de 1928, tres años después emigró con su familia a la ciudad de México, donde estudió en toda clase de escuelas particulares, desde una “escondida” hasta la preparatoria Francés Morelos, con los Maristas. Pasó varios de los mejores años de su adolescencia con los Boy Scouts; al igual que otros escritores, estuvo dedicado a otras actividades, antes de decidirse por las letras. Cursó tres años la carrera de ingeniería en la UNAM, y dos años dedicado a la agricultura en un rancho de su familia en Guanajuato hasta descubrir su afición a la dramaturgia. Más tarde en sus artículos periodísticos recordará lo difícil que fue para sus familiares esta decisión.

Nací en 1928 en Guanajuato una ciudad de provincia que era entonces casi un fantasma. Mi padre y mi madre duraron veinte años de novios y dos de casados, cuando mi padre murió, yo tenía ocho meses y no lo recuerdo, por fotos deduzco que de él heredé las orejas... Al quedar viuda mi madre regresó a vivir con su familia y allí se quedó. Cuando yo tenía tres años fuimos a vivir a la capital, cuando tenía siete mi abuelo, el otro hombre de la casa murió. Crecí entre puras mujeres que me adoraban, querían que fuera ingeniero: ellas habían tenido dinero, lo habían perdido y esperaban que yo lo recuperara. En esas estaba cuando un día a los veintiún años, faltándome dos para terminar la carrera, decidí abandonarla para dedicarme a escribir. Las mujeres que había en casa pasaron quince años lamentando esa decisión “lo que nosotras hubiéramos querido es que fueras ingeniero” más tarde se acostumbraron⁵³.

En 1947 el joven Jorge Ibargüengoitia, aspirante a ingeniero, realizó un viaje a Europa, con motivo de un *Jamboree* (reunión internacional de Boy Scouts) el viaje cambió la perspectiva que tenía de su vida futura y decidió dejar la carrera de ingeniería para siempre, se retiró a Guanajuato y comenzó a hacerse responsable del rancho familiar. Ese viaje lo

⁵³ Prólogo a *Instrucciones para vivir en México*, compilador, Guillermo Sheridan. Editorial Joaquín Motriz 1990, p. 13.

cambió, junto con su amigo Manuel Felguérez y otros Scouts pasaron tres meses viajando por Europa, conoció Francia, España, Italia, Roma, paseaban y entraban a los museos al teatro cuando podían y su economía se los permitía. La visión de un mundo completamente distinto los cautivó y los hizo reflexionar sobre la profesión que habían elegido, aunque encontraron ciudades derruidas por el reciente término de la guerra, ya no volverían a ser los mismos. Manuel Felguérez en cuanto pudo regresó a Europa y se dedicó a la pintura, Jorge Ibargüengoitia entró en crisis, abandonó la carrera de ingeniería y se retiró al rancho familiar en Guanajuato donde intentó todo tipo de cultivos sin lograr nunca los resultados deseados.

Su incursión en la literatura fue un tanto fortuita, parece ser que en una ocasión al volver a su casa de las labores del rancho, se encontró en la sala a Salvador Novo, platicando con su madre, ella se lo presentó, éste se encontraba en Guanajuato, de gira, montando la obra *Rosalba y los llaveros* de Emilio Carballido, Salvador Novo lo invitó a la representación, esa noche algo vio el aprendiz de agricultor en el teatro que lo hizo decidirse a cambiar de trabajo, luego de algunos años, ya como un escritor consagrado, Jorge Ibargüengoitia rememora de la obra:

No sé si la representación fue excelente o si mi condición anímica era extraordinariamente receptiva. El caso es que ahora lo sé, y lo confieso con un poco de vergüenza, que ninguna representación teatral me ha afectado tanto como aquella *Rosalba y los llaveros* que yo vi en el teatro Juárez.

Es posible que si el motor diesel no se hubiera descompuesto otra vez, el lunes siguiente, yo hubiera tenido tiempo de regar el trigo, hubiera seguido en el rancho y ahora sería agricultor y ¿por qué no? millonario, pero el motor diesel se descompuso el lunes, yo dije “¡basta de rancho!” y en ese instante dejé de ser agricultor...”⁵⁴.

⁵⁴ Jorge Ibargüengoitia “Otras voces, otros teatros. La vida en México en tiempos de Novo” *Excélsior*, 18 de febrero de 1974.

Tres meses después estaba inscrito en la Facultad de Filosofía y Letras que en ese entonces estaba en Mascarones (1951) listo para cursar la materia de Teoría y composición dramática que impartía Rodolfo Usigli. Ya que era la única clase en donde se enseñaba a escribir profesionalmente y era lo que Jorge Ibargüengoitia quería hacer, sin embargo en ese momento no sabía a cual de las actividades literarias se dedicaría y quizá por ello se inició en la dramaturgia. Deslumbrado por el prestigio de su mentor Rodolfo Usigli quien era reconocido como el gran dramaturgo nacional. La reputación de su maestro no era gratuita, sus obras se representaban, escribía crítica teatral, en ocasiones dirigía sus propias obras o las de sus alumnos, y además se daba el tiempo de dar clase en la Facultad de Filosofía y Letras cuatro horas a la semana, las mismas a las que asistiría Jorge Ibargüengoitia los tres años que duró la carrera. Menciona a Luisa Josefina Hernández, compañera de toda la carrera y con la que compartiría todas las clases e incluso, al retirarse Rodolfo Usigli, con quien seguiría dando las clases, Jorge Ibargüengoitia unos años solamente, Luisa Josefina Hernández se quedaría con la clase definitivamente. Menciona a Rosario Castellanos, un semestre, José Luis Solana, Juan García Ponce y Sergio Magaña.

Su relación con Rodolfo Usigli, dejará una huella profunda e incluso traumática, sin embargo, el alumno trabajó duro y sin descanso, buscando la aprobación de su profesor, quien lo alentaba muy poco y lo frenaba mucho porque las necesidades estilísticas de Jorge Ibargüengoitia eran otras, la disparidad de ideas agotó la relación y concluyó su trato con Usigli, quien lo animaba pero al mismo tiempo lo encerraba en teorías y normas teatrales que ahogaban el talento de Jorge Ibargüengoitia. A pesar de todo, recuerda con cariño a su maestro:

Rodolfo Usigli fue mi maestro, a él debo en parte ser escritor y por su culpa, en parte, fui escritor de teatro diez años. Digo que fue mi maestro en el sentido más llano de la palabra: él se sentaba en una silla y daba clase y yo me sentaba en otra y le oía, haciendo de vez en cuando algún apunte en mi libreta –cosas como “Farquhar no respeta las unidades”, etc.-. Esto ocurrió durante dos horas de dos tardes cada semana de los tres años que seguí su curso en Filosofía y Letras. Sin las clases de Usigli mis estudios en esa institución hubieran sido completamente banales y probablemente no me hubiera tomado el trabajo de terminarlos”⁵⁵.

2.3 ELEMENTOS TEATRALES

La actividad profesional De Jorge Ibargüengoitia comenzó a ser aplaudida en 1956, su obra *Clotilde en su casa*, se incluyó en el tercer tomo del *Teatro mexicano contemporáneo*, publicado por el Fondo de Cultura Económica; y en una colección similar editada por la empresa Aguilar, de Madrid, se publica *Susana y los jóvenes*. En 1959 la Universidad Veracruzana editó *Ante Varias Esfinges* y en 1964 *Clotilde, El Viaje y el Pájaro*. Dos años antes había concluido su excelente farsa histórica *El Atentado*⁵⁶ que se editó en Cuba al año siguiente (1963), después de haber ganado el premio de teatro *Casa de las Américas*. También recibió un premio otra obra de teatro suya, *La Conspiración Vendida* (1960, que con el tiempo sería la base de su último libro *Los Pasos de López*, publicado en 1982).

En 1957 Ibargüengoitia envía una carta a Rodolfo Usigli, para que le dé su opinión sobre su obra *Ante Varias Esfinges*, que le interesaba mucho, pues cree firmemente que ha encontrado un estilo propio y vislumbra algún hallazgo. La carta fechada en México. D.F. el tres de enero de 1957 dice:

⁵⁵ Ibargüengoitia Jorge, *Recuerdo de Rodolfo Usigli* en *Autopsias rápidas*, pág. 67-68.

⁵⁶ En 1963 Ibargüengoitia envía el *Atentado* al concurso casa de las Américas, en la Habana. Obtiene el primer lugar, que debe compartir con Osvaldo Dragún, cuya obra *Milagro en el mercado viejo* recibe igual distinción. Ambas se publican en un solo volumen este año.

Querido Maestro:

Le escribo a usted la primera carta del año, sin muchas esperanzas de respuesta, para avisarle que mañana le enviaré mi última obra por vía lentísima. Espero que algún día llegue a su poder.

Aunque no quisiera, sospecho que va a parecerle muy mal, que pasará un mal rato al leerla, y que algún día, estando bebidos, me regañará por escribir esas cosas. Le pido perdón por el mal rato desde ahora.

La obra resulta de gran importancia para mí. Parece que ya encontré un estilo, mi estilo. Me han dicho que es una obra negra y no me importa. Por supuesto, perdí el concurso. Las posibilidades de producción son nulas y voy a intentar Argentina y Chile.

Me han pasado cosas muy buenas, pero son todas sentimentales, la situación general de la profesión es nauseabunda.

Salúdeme a Argentina y a Sandro y a Lavinia y al último. Pórtese bien, no se amargue, trabaje y regrese algún día. Todavía tenemos esperanzas.

Reciba un abrazo – respetuosísimo – del mejor de sus alumnos.

Jorge Ibarguengoitia.⁵⁷

Vicente Leñero dice del argumento *Ante varias esfinges* de Ibarguengoitia en su libro,

Los pasos de Jorge.

Ante varias esfinges abandona el triángulo amoroso como tema central, pero lo conserva como secundario en la descripción del pequeño drama de una joven (Teresa) que en la misma casa familiar engaña a su marido Carlos acostándose en la habitación contigua con Isidro, hermano menor de Carlos. En realidad todos los que se presentan en esa obra son pequeños dramas tejidos al unisonó en el escenario de una gran casona porfiriana de la ciudad de México – muy venida a menos – y en torno a la presencia patriarcal de Marcos, un sesentón que está a punto de morir, con él viven allí, entretanto, su esposa Aurelia; su hermana solterona Elena: sus hijas Beatriz y Marta, cuarentonas: su hijo Alejandro casado con Rosa, cuarentones también: los nietos Isidro, Carlos y Teresa, la esposa infiel de Carlos. Estos tres son los únicos jóvenes: de veintitrés años, de veinticuatro años.

En el difícil pero siempre sugestivo clima dramático del “no ocurre nada” se presenta en su pequeñez este mural de personajes que viven con desgano y que, sobre todo. Se aburren infinitamente mientras aguardan la muerte de Marcos. El viejo muere al terminar el segundo acto, en el tercero se ve cómo la vida se estira sin expectación alguna, sin esperanza, se diría sin remedio.

Sigue Vicente Leñero sus reflexiones sobre la obra de Ibarguengoitia en comparación con sus compañeros de generación.

En contraste con el teatro de Carballido, de Magaña, de Luisa Josefina, siempre en busca de un estallido final, de un mensaje dramático que dé a entender la

⁵⁷ Vicente Leñero, *Los pasos de Jorge*. P. 46.

transformación sufrida por los personajes a lo largo de tres o cuatro actos y de acuerdo a los cánones ortodoxos de la composición, las piezas de Ibarguengoitia. En especial ésta, *Ante varias esfinges* parecía buscar por el camino de la cotidianeidad amarga – obra negra, le decían que era –precisamente lo contrario: el anticlímax, la antitensión. El “finalmente no ocurrió nada importante” a pesar de que Marcos murió y de que Carlos descubrió que entre su mujer y él no había pasión alguna rescatable.

Leñero sigue la reflexión sobre la obra:

Además de esta intensidad dramática, incomprendida por la gente de teatro de los cincuenta que sólo quería realismo a la norteamericana. *Ante Varias Esfinges* plantea una propuesta escénica que ni siquiera Ibarguengoitia se atrevió a formular radicalmente: la simultaneidad de la acción en las diferentes habitaciones de la casona. Si en vez de usar el recurso de apagar aquí para encender allá donde la acción va a ocurrir ahora, y luego apagar para encender otro Angulo, etc. Ibarguengoitia hubiera escrito su obra de manera que todas las habitaciones de la casa funcionaran al mismo tiempo, la propuesta de *Ante varias esfinges* habría significado poco menos que una revolución en la dramaturgia mexicana.

No lo fue todavía, pero el guanajuatense se dio cuenta de que su pieza tenía hallazgos importantes que necesitaban ser descubiertos y avalados, por un dramaturgo importante, por un maestro como Rodolfo Usigli..⁵⁸

Vicente Leñero refiere esto a la luz de los años y de forma objetiva se da cuenta de las virtudes del escritor guanajuatense, nunca reconocido en vida por su obra dramática

Usigli le respondió después de un prolongado silencio, y todavía con resistencia enviándole una misiva donde le comentaba sus actividades consulares, tratando de evitar el tema; sin embargo la carta decía:

Lunes 9.- ni modo, aquí estoy tengo que decírselo todo. Ante todo el lenguaje: cada vez más descuidado y escueto, hasta ser casi esquemático; poco justo en los símiles y en las formas coloquiales o figuradas; y de mal gusto en general. Yo fui el primero que rompió el tabú de las malas palabras, pero no me permitiría jamás privar al público, de la satisfacción de calificar al hermanito adúltero: es un h-ch, en efecto, pero decírselo así mismo me parece un robo, aparte de la completa *inutilidad* escénica de la frase. Y no sólo describe usted en el más desdeñoso descuido, sino que ahora incurre en cantidad de anglicismos de composición al grado de que en momentos parece que está uno leyendo una muy mala traducción de Tennessee Williams. En cuanto al estilo, observo una influencia de Chejov incorrectamente asimilada y neutralizada en sus virtudes por la influencia destructiva y estéril de Williams y aún de Inge.

⁵⁸ Ibid. pág. 47-48.

Usted sabe cuánto me he interesado en su obra, como en la de Luisa, con quien lamento que haya usted peleado; por eso tengo que decirle las cosas brutalmente. En cuanto al tema, me parece simplemente desagradable. Le recomiendo que no se asolane, que tenga paciencia y que madure bien sus ideas antes de sentarse a escribirlas y, en fin, que cuide su lenguaje no sólo en lo que hace a la exactitud, corrección y limpieza, que deben subyacer en las fórmulas aparentemente coloquiales, sino en lo que se refiere a diferenciar a sus personajes, pues cada vez hablan más parecido todos.

Aunque me alegre que trabaje usted en independencia de la Universidad, porque así ganará más, debe cuidarse ahora más que nunca de que la publicidad no influya sobre su obra teatral. Yo nunca quise trabajar en diarios y preferí la galera de las oficinas de comercio como taquígrafo para preservar la dignidad de mi obra literaria. Usted está a tiempo de hacer cosas buenas.

Se alegrará usted, al fin y al cabo, de que sea *Susana* la comedia que aparezca en Aguilar.

Le devuelvo el ejemplar de las esfinges porque marqué con lápiz algunas cosas, con la confianza de que responderá usted bien a mi tirón de orejas y mi llamada al orden, y lo abrazo cordialmente.⁵⁹

Sin cosechar nunca el reconocimiento que él hubiera querido a su trabajo como dramaturgo, aburrido y cansado del teatro en el cual no alcanzó el anhelado reconocimiento a su labor, aunque sí bastantes premios que lo sacaron de apuros económicos, decidió retirarse del teatro e iniciar su carrera en la narrativa.

La narrativa le daba la oportunidad de regodearse en la descripción de personajes, dejando libre su imaginación y su mirada siempre alerta a los tropiezos de la solemnidad que imperaba en el teatro y la narrativa de su tiempo. La manera inconfundible que tiene Jorge Ibarguengoitia de percibir la realidad, es lo que lo hace un autor distinto, no busca encantar sino dar a conocer su forma de ver el mundo, sin falsos matices, de forma lúcida e irónica pero sin caer en el insulto ordinario. Tomando sus materiales narrativos de la sociedad que lo envuelve como individuo, sin grandes aspavientos, consciente de sus alcances pero siempre poniendo la mirada en el lugar preciso, en donde la mojigatería no se atreve, mostrando aquello que por regla general, tanto el periodismo como la literatura no

⁵⁹ *Ibid.* p. 58.

debían mostrar: los humores, deseos, necesidades, frustraciones, envidias, y equivocaciones.

Sus personajes sufren vejaciones, constantemente les toca soportar el fracaso o la frustración de no conseguir lo que quieren, pero no por ello sus personajes son menos entrañables, el lector puede en un principio burlarse del personaje, pero un poco después (si sabe leer entre líneas) encuentra una lección de vida: no todos somos el centro de atención, pero tenemos derecho a desear las cosas y a buscar una vida digna que no siempre se encuentra obteniendo el primer lugar en todo, las cosas se consiguen esforzándose, equivocándose, o por un golpe de suerte, es decir no todas las cosas las ganamos precisamente por ser los mejores. Logra así de un suceso traumático contarnos un relato ameno, sublimando el dolor para hacerlo digerible, muestra de ello son sus relatos de *La Ley de Herodes*.

La vida de Ibarguengoitia no puede desligarse de su obra, vivió en carne propia la carencia de recursos económicos suficientes para afrontar el hecho de ser jefe de familia, ya que vivía con su madre y con su tía, que dependían de él. Sin embargo decidió tomar la literatura como un trabajo, vivir de ella de la manera más digna posible, nunca pudo establecer muy buenas relaciones con los intelectuales de su tiempo, trabajaba en su casa y sólo se presentaba en los periódicos o revistas a entregar sus artículos de crítica teatral o de cualquier acontecimiento cotidiano. Leer las novelas de Jorge Ibarguengoitia es entrar a un mundo olvidado pero conocido, ya Platón lo dijo: “conocer es recordar” e Ibarguengoitia nos recuerda, en cada novela, nuestro lado humano, nuestro lado falible, y nuestra perseverancia de seguir adelante pese a todo.

En el siguiente apartado nos ocuparemos de la ilusión del espacio en la novela, en que ambiente, lugares, situaciones, acotaciones, en fin la escenografía propia para los

acontecimientos que narra, el modo en que se desenvuelven los personajes en ese ambiente y trataremos a su vez de resaltar algunas de las características que hacen atractivo e incluso habitable el mundo imaginado por el autor Jorge Ibarguengoitia.

2.4. LA ILUSIÓN DE LOS ESPACIOS

En términos generales, para representar los lugares en un relato, el narrador-descriptor recurre a sistemas descriptivos diversos que le permiten generar no sólo una imagen, sino un cúmulo de efectos de sentido. La descripción de un espacio en el relato se enfrenta a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo y lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales ¿Dónde debe comenzar la descripción de un lugar, o de un objeto? ¿Dónde terminar? ¿Cuántos detalles han de ofrecerse para generar el efecto de sentido que reconocemos como una imagen? En teoría no hay nada que pueda tener coto a la proliferación descriptiva.

El Casino del Danzón descrito en ruinas nos da una idea de cómo vivían las mujeres ahí encerradas y nos despierta la imaginación de cómo sería cuando estaba en pleno funcionamiento.

Éste es el cabaret, está iluminado por un solo foco eléctrico. En el centro de la pista de baile hay un agujero de tres metros de diámetro, rodeado de un montón de tierra. Las mesas y las sillas están apiladas en un rincón, dos mantarrayas de yeso se cayeron al suelo y se hicieron pedazos, un tiburón suspendido de la cola se mece –hay chiflones-paseando las fauces a dos metros del piso. Un acuario eléctrico que ocupa casi toda la pared, está apagado y medio destruido. Las algas y las colas de medusa de cartón, que colgaban como guirnaldas, han desaparecido, lo mismo que las bolas de vidrio azulado – “la luz, entre verde y violeta, salía de unas bolas de vidrio azulado que parecían burbujas enormes...., dice una descripción.

En la parte superior del muro opuesto al acuario eléctrico, en un lugar inesperado hay un balcón, cuyo barandal ha desaparecido.

En el salón Bagdad, uno de los reservados, pueden verse los estragos de la intemperie, alguien se llevó la armazón de la ventana y hay un boquete en el techo. Durante la época

de lluvias, dice el cuidador, los muros se cubren de musgo, en la primavera, en cambio, anidan en él las golondrinas. En este cuarto ruinoso, de piso amarillo y negro, se llevaba acabo la “variedad” que hizo famoso al Casino del Danzón. Hubo quien hizo el viaje desde Mezcala nomás para verla. Más tarde en la época negra, el salón Bagdad fue uno de los “cuartos tapiados”.

La alberca ha estado vacía casi desde la inauguración del cabaret –el agua era demasiado fría y nadie se atrevía a meterse en ella-. La familia del cuidador la usa para guardar triques.

Todos los cuartos dan al corredor y recuerdan, más que un lupanar, un convento. Están todavía amueblados, puesto que la situación legal del Casino sigue siendo una maraña. Las mujeres vivían en escasos diez metros cuadrados, moviéndose con trabajos alrededor de una cama enorme. Además de la cama, cada cuarto tiene un ropero, un tocador con espejo, y una silla de tule. Junto a cada cuarto hay un bañito minúsculo y elemental. 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.

Después de mostrar los cuartos, el cuidador conduce al visitante al corral, para que vea las excavaciones, que son la principal atracción. En la mayoría de los casos parece que aquí termina la visita. Sin embargo, cuando la propina es generosa, el cuidador conduce al visitante a la habitación de Arcángela y le muestra, como bonificación, una fotografía que cuelga de la pared, en la que aparece un cadáver: es el de la madre de las Baladro, que fue retratada cuando estaba tendida en el ataúd, entre cuatro cirios.

Terminada la visita y de regreso a la calle, el visitante debe volver la mirada para notar una circunstancia importante: en la calle Independencia 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.⁶⁰

La descripción del Casino del Danzón es doble: por una parte nos describe el lugar abandonado durante quince años, y a la par que nos adentramos en las ruinas el narrador nos va describiendo la forma en que pudo ser en su época dorada, el fondo azul que semeja el fondo del mar, tiburones, mantarrayas, un acuario eléctrico, lo ideal para que los hombres puedan fugarse de la prisión habitual en la que se ha convertido su hogar llegar al cabaret, sitio deseado por la aparente libertad que representa, lugar de reunión y esparcimiento.

Por otra parte, las mujeres, objeto de deseo y símbolo de perdición, las mujeres que proporcionan la fantasía de libertad a los hombres viven presas en su centro de trabajo. El

⁶⁰ *Las muertas*, p. 47 y 48.

lugar está abierto pero no pueden huir, su moral y sobretodo la moral de la sociedad, las señala.

La arquitectura del lugar recuerda más un convento que un lupanar, habitado por mujeres cuyo encierro se magnifica al describir los cuartos que ocupan, tienen sólo lo elemental, una cama enorme, un buró con espejo, un ropero, una silla y alguna característica que lo distingue de los otros, los anhelos de cada una o sus frustraciones sublimadas, la religión, un cuadro, algún recuerdo de un viaje, el rapto de la Malinche, quizá para recordar quiénes son o eran. Y el cuarto de Arcángela con la foto de su madre tendida en el ataúd, y son estos pequeños detalles de cada cuarto, lo vuelve a los ojos del lector humanos a los personajes, todas son diferentes en la medida que atesoran distintas cosas.

Es curioso que personas tan horrorizadas con las muertes de estas mujeres asistan al lugar de las atrocidades como si fueran turistas, y que el cuidador sirva de guía, con explicaciones y visita especial si es generosa la propina. Cierra la descripción con una incógnita: la casa de junto es de dos pisos propiedad de la señora Benavides y dice que esta peculiaridad le costó seis años de cárcel, el lector entonces se preguntará ¿por qué una casa de dos pisos es motivo para que la metan en la cárcel? Hay que seguir leyendo para saberlo o recordar lo leído, es entonces una llamada de atención del narrador al lector.

El rasgo distintivo de la descripción es la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa; describir un departamento, por ejemplo, es enumerar con mayor o menor detalle, sus habitaciones, puertas, ventanas, techos, muros, cuadros. Se menciona en general el nombre del objeto a describir y luego se despliega una serie de atributos, partes y/o detalles que van dibujando el objeto. Esa serie es en principio ilimitada; se pueden ofrecer uno o mil detalles para construir la descripción de un lugar, de objeto o de un personaje; ¡se

podría incluso llegar a niveles microscópicos en la descripción! De ahí que el narrador descriptor se vea obligado a poner límite a su inventario sin fin.

Veamos el siguiente ejemplo de la descripción del cabaret y el ambiente que se vive en él, así como las reglas que se deben cumplir para el buen funcionamiento del negocio.

Dice Arcángela Baladro:

A las ocho de la noche bajan las muchachas de los cuartos y pasan delante de mí para que yo vea que están limpias, arregladas y peinadas. Se sientan en las mesas del cabaret. El encargado de la cantina tiene la caja en ceros. Se conecta la sinfonola y se abre la cortina de acero. Empiezan a llegar los clientes. Unos ya conocen el lugar y van derecho a la mujer que les gusta y la invitan a sentarse con ellos a una mesa, Otros andan destanteados o son retraídos y prefieren llegar a la barra y tomarse una copa o dos antes de decidirse. Si yo veo que pasa un rato y ellos siguen tomando en la barra, les mando alguna de las muchachas que están desocupadas a que los invite. La mayoría de los hombres se va con la primera que los invite a una mesa. En mis casas está prohibido que las muchachas beban en la barra. A veces llega un señor que prefiere esperar a que se desocupe alguna de las muchachas que están trabajando en los cuartos: mientras pague lo que se toma, que espere en la barra todo el tiempo que quiera. A veces llegan varios hombres que se sientan en una mesa y prefieren platicar entre ellos, sin que ninguna muchacha los acompañe. Lo mismo: mientras paguen, que hagan lo que quieran. 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. Para evitar esto, la sinfonola está arreglada y entre pieza y pieza hay un descanso y tiempo para tomarse una copa. Cuando se acaba una pieza, todo el mundo a las mesas. Está prohibido pasar a bailar de la barra o de la puerta, está prohibido que las muchachas cobren por bailar, está prohibido sentarse en una mesa sin consumir. Al servir una tanda el mesero tiene la obligación de entregar al cliente la nota de consumo y a la muchacha su ficha. Al terminar su visita el cliente tiene obligación de pagar la cuenta, con buen modo y dinero en efectivo.

En mis casas las bebidas son legales. En veinte años nadie me ha podido reclamar con justicia que se le sirviera algo que no era lo que había pedido. 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 adentro⁶¹.

Aquí la voz del narrador personaje, nos permite enterarnos de la forma en que debe manejarse un prostíbulo, poco a poco va llenando de detalles su descripción: la hora de inicio, la revisión de las muchachas, el encargado de la caja en su sitio, se conecta la sinfonola y se levanta la cortina. Listo el escenario, llegan los clientes y comienza el desfile

⁶¹ *Ibid*, p. 41.

de los diferentes acontecimientos, características o problemas que suelen presentarse; algunos clientes ya conocen y se mueven con seguridad como por su casa, otros es necesario incitarlos con la invitación de alguna muchacha, pero como todos buscan lo mismo, compañía femenina, pronto se adaptan y si no, es necesario encaminarlos, con normas y prohibiciones.

Con ayuda de modelos de organización que den la ilusión de que los límites son inherentes al objeto descrito, los modelos pueden ser de tipo lógico-lingüístico como el de las dimensiones (dentro, fuera,; encima, debajo; arriba abajo, al centro, al fondo; a la izquierda, a la derecha); de tipo taxonómico (las distintas partes de un árbol, de una planta, del cuerpo humano); espacial (entre otros el modelo taxonómico dimensional de las tres dimensiones: verticalidad / horizontalidad / prospectividad); temporal (las horas del día, las estaciones del año), o cultural (el modelo de la pintura que permite describir un lugar como si fuera un cuadro, modelos arquitectónicos, musicales, etc.). La lista desde luego no es exhaustiva, cualquier forma de organización de nuestro conocimiento o percepción del mundo es susceptible de una utilización descriptiva, convirtiéndose en el sistema de referencia y principio de organización del texto. Saturar el o los modelos elegidos contribuye a ordenar la descripción, pero también a crear la sensación de que su clausura es natural y necesaria, más aún, el modelo utilizado para organizar una descripción le da una unidad temática que implica su continuidad semántica, incluso si aparece de manera fragmentaria en la organización textual de un relato.

Si bien es cierto que la espacialización es uno de los componentes fundamentales de cualquier discurso ya que el enunciador proyecta fuera de sí mismo otro espacio que se opone al “aquí” de la enunciación, estas categorías espaciales –“aquí” y “en otra parte”- pueden ser más o menos abstractas según las necesidades de cada discurso. No así el discurso narrativo que proyecta un mundo de acción e interacción humanas, donde el espacio se presenta como marco indispensable, de las transformaciones narrativas, es

obvio sin embargo, que cuando hablamos del espacio en el relato, nos referimos más bien a la “ilusión del espacio” que se produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados. Porque en rigor, no se puede hablar de la representación verbal de una realidad no verbal.

Pues como bien lo ha observado Genette (1972, 185) “el lenguaje significa sin imitar”. No obstante el lenguaje verbal, como medio temporal que es, se ve obligado más que bien a “modular dentro de la sucesión la representación de objetos simultáneos y yuxtapuestos en el espacio” Genette (1969, 60). La explotación de algunos de los recursos descriptivos utilizados para producir algunos efectos de sentido que pudieran llamarse espaciales nos llevará a definir los modos básicos de proyección y significación del espacio diegético.⁶²

La forma discursiva privilegiada para la proyección del espacio diegético es evidentemente la descripción, misma que puede definirse elementalmente como la puesta en equivalencia de un nombre y una serie predicativa. El nombre que puede ser propio o común, simple o compuesto, es el tema descriptivo susceptible de una descomposición semántica que se manifiesta en la serie predicativa como un inventario de propiedades, atributos o detalles. De hecho, esta es la forma de organización más elemental, toda descripción es un proceso discursivo de particularización y por lo mismo de iconización de la significación del nombre que funge como tema descriptivo.

El cabaret tiene dos puertas. Una da a la calle y la otra a la casa. Por la que da a la calle entra el que quiere y sale el que ya pagó. 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. El cliente paga la cuenta, los dos se levantan de la mesa y salen del cabaret por la puerta que da a la casa. Esta puerta abre a un corredor donde está la escalera. Al pie de la escalera está la mesita de la encargada de los cuartos. Ella es la que le dice al cliente cuánto es lo que tiene que pagar, porque no todas las muchachas cuestan lo mismo. El cliente entrega el dinero a la encargada de los cuartos y ésta entrega a la muchacha una ficha y al cliente una toalla. El cliente y la muchacha suben por la escalera, llegan al cuarto de ella, y allí están el tiempo que el señor haya contratado. Cuando terminan bajan juntos por la escalera. Esto es importante para que la encargada de los cuartos se dé cuenta de que el cliente no ha maltratado a la muchacha. Al llegar al corredor se separan. El cliente puede regresar al cabaret, si quiere, y si no, puede salir a la calle por la puerta de la casa. La muchacha

⁶² Pimentel, Luz Aurora, *op. cit.* p. 26-27.

regresa al cabaret y sigue trabajando. Una buena trabajadora puede ganar tres, cuatro y hasta diez fichas en una noche ⁶³.

En esta descripción lógico-lingüística, el narrador nos da cuenta de la forma en que está diseñado el cabaret, las puertas, el patio trasero, la escalera, el piso de arriba donde están los cuartos de las muchacha, la puerta de la casa que da a la calle, y luego otra vez la forma de organización, la encargada al pie de la escalera, para dar los precios de cada muchacha, recibir el pago, entregar fichas y toallas, contar que el cliente no se pase del tiempo contratado, revisar que el cliente y la muchacha bajen al mismo tiempo, para evitar maltrato de la “trabajadora” y cuidar su integridad.

Como podemos observar, la descripción de los lugares así como de los acontecimientos, están muy bien retratados por medio de las palabras del narrador. Sentimos el ambiente y observamos la arquitectura del lugar, podemos imaginarlo, gracias a los referentes (significantes y significados) preestablecidos que tenemos cada uno de los lectores en la mente: puerta principal, puerta trasera, escalera, cuartos, precios, prostitución y relaciones sexuales, que aunque no se menciona explícitamente, es lógico que en un cabaret haya fichas de consumo de copas y otras por relaciones sexuales, así el ambiente y las situaciones tienen que ver con las características de la historia y le dan verosimilitud.

Una vez enunciado el tema, el movimiento descriptivo procede del detalle a la visión del conjunto, lo cual permite al lector no perderse en el inventario (movimiento centrífugo de la descripción) y mantener en la memoria ese tema descriptivo principal que subyace en todas las partes de las que depende (movimiento centrípeto de la descripción). De tal manera que la recurrencia al tema se observa, ya sea en el nivel de la manifestación y gracias a ciertos procesos léxico- lingüísticos, tales como la anáfora y la repetición, o bien puede observarse

⁶³ *Las muertas*, p. 42.

en un nivel infralingüístico como rasgo semántico común a todas las partes y atributos del objeto descrito.

En Concepción de Ruíz las casas que cuentan están alrededor de la plaza de armas: el Palacio Municipal, los juzgados, la Inspección de Policía y el hotel Gómez. En la plaza crecen treinta y ocho laureles, considerados por muchos el rasgo más bello del pueblo — las iglesias, todos admiten, no valen nada —. Cinco veces cada año un jardinero los poda hasta darles la forma de un cilindro perfecto, a imitación de los árboles que hay en el jardín de la constitución, en Cuévano, que es la capital del estado.

Es un pueblo chico. Tiene cuarenta y dos manzanas. A partir del centro no se puede caminar más de cuatro cuadras en ninguna dirección sin llegar a los basureros. Según el directorio telefónico, en Concepción de Ruíz hay veintiocho suscriptores, de los cuales once se apellidan Gómez

Si se para uno en una calle que mira hacia el oriente o el sur, ve en perspectiva las paredes de adobe, la calle de tierra y en el horizonte, los alfalfares. Si en cambio mira hacia el poniente o el norte, ve recortarse sobre los techos planos el perfil azulado de la sierra de Güemes. El que camina nota que todas las puertas son iguales, de mezquite, y todas las ventanas diferentes, de fierro. Éstas las hizo un herrero natural del pueblo que se precia de nunca haber repetido un diseño.

Aparte de las ventanas y los laureles, no hay nada que distinga este pueblo, en donde no se hacen ni dulces cubiertos. Los que venden son traídos de Murangato.

Hay cuatro casas de dos pisos: el Palacio Municipal, el hotel Gómez, el Casino del Danzón y la casa de la señora Benavides. Las dos primeras fueron construidas al mismo tiempo y se inauguraron en 1910, durante las fiestas del Centenario. Cincuenta años pasaron sin que ningún habitante de Concepción de Ruíz sintiera necesidad de tener un segundo piso, hasta que llegaron las hermanas Baladro y construyeron el Casino del Danzón. Cuando la obra estaba a medias, la señora Benavides decidió agregarle otro piso a su casa, no porque necesitara más cuartos — es viuda y vivía sola — sino por no tolerar que alguien, en la misma cuadra, tuviera una casa más alta que la suya.

La calle Independencia es la segunda a partir de la orilla. En la esquina próxima al Casino del Danzón hay un molino de nixtamal y una carnicería. Más cerca, cruzando la calle, hay un estanquillo. Los dueños de estos tres comercios sabían que las mujeres habían regresado y que estaban viviendo en la casa clausurada. Ninguno de ellos dio aviso a la policía⁶⁴.

Esta descripción de un pueblo olvidado, aunque aparentemente nos aleja del tema central, no es así, la descripción tiene una razón de ser dentro de la novela, pues nos indica el lugar donde las protagonistas de esta historia decidieron poner su burdel modelo, para que los políticos y gente importante que no las visitaban con la frecuencia deseada pudieran

⁶⁴ *Ibid*, p. 71 y 72.

hacerlo con tranquilidad sin temor a ser vistos por la sociedad, es casi un pueblo fantasma, por ello el lugar perfecto para tener un negocio de prostitución y después, una vez clausurado, un lugar espléndido para esconderse.

La descripción reconstruye un lugar con pocas casas, unos cuantos edificios valiosos, dos para ser exactos, ninguna característica que lo distinga, salvo los laureles de la plaza, las ventanas que son todas diferentes y las puertas son todas iguales, y los pocos comerciantes que se vieron beneficiados con la llegada de las mujeres al burdel clausurado, no tenían ninguna intención de denunciarlas. Con ello nos muestra el ambiente, las personas que lo habitan y la doble moral de las personas del lugar o la práctica cotidiana de la indiferencia.

Ahora bien, aquellos modelos de saber oficial de una época dada, al organizar la serie predicativa, contribuyen a producir una ilusión de fidelidad, de la realidad con respecto al objeto descrito; un modelo cultural por ejemplo, en cambio, llama la atención sobre sí mismo como artificio, un trabajo textual que se opera sobre el objeto por describir.

Otro principio de organización fundamental es la perspectiva. En una descripción se da el interesante fenómeno de una doble perspectiva, descriptiva y narrativa. El sistema descriptivo como tal propone una deixis de referencia que es a un tiempo el propio tema y el punto cero del espacio, de acuerdo con el modelo de organización elegido, y que ha de ubicarse en el interior del modelo mismo. En cambio, la función narrativa que toda descripción cumple propone una deixis de referencia en el observador, que bien puede ser el propio enunciador de la descripción o la conciencia focal desde la cual el enunciador describe: qué aspectos del espacio diegético, y desde qué ángulo se registren, dependerá directamente del observador que asuma la descripción. Por otra parte, el observador no sólo organiza la descripción y se constituye en deixis de referencia, sino que se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación

ideológico-culturales que se le van superponiendo. Estas formas de significación se van configurando a partir de las múltiples señales que el lector va elaborando mentalmente a partir de su propia lectura, señales implícitas o explícitas, y que remiten a un código referencial compartido, o incluso a una complicidad ideológica, de los operadores tonales y de los connotadores temáticos; es decir de todos aquellos elementos descriptivos y especial de los adjetivos y frases calificativas, que no describen directamente el objeto sino que remiten a los temas que animan la totalidad del relato o el estado de ánimo, la visión del mundo y las opiniones del sujeto que lo contempla, la descripción es por ello el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos de un texto narrativo.

3.- EL TIEMPO DEL RELATO EN *LAS MUERTAS*

Un texto narrativo se funda en una dualidad temporal, por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal. Este tiempo narrado constituye el tiempo diegético o tiempo de la historia. Por otra parte el discurso narrativo también está determinado temporalmente, aunque de hecho se trata de un seudotiempo. Esto se debe a que el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión, no temporal sino textual a la que llamamos tiempo del discurso.

3.1 ORDEN DEL RELATO

Un primer aspecto de la temporalidad narrativa radica en el principio de la sucesividad, en las relaciones temporales de orden, con frecuencia en el orden temporal de la historia y el del discurso, se establece una relación de concordancia, es decir, los acontecimientos se narran en el mismo orden en que ocurren en la historia. Sin embargo la secuencia textual no siempre coincide con la sucesión cronológica, produciendo así relaciones de discordancia que son, de hecho, las que dibujan las figuras temporales más interesantes. No obstante, ya sea cronológico o textual, ese principio mismo de la sucesión caracteriza tanto el tiempo diegético como el del discurso. De este modo, dos líneas temporales atraviesan el texto narrativo y conforman el orden de los acontecimientos: por su disposición en el texto y por su cronología diegética.

Enseguida aparecen dos cuadros en los que se hace referencia al orden cronológico y textual de la novela *Las muertas* para una mayor comprensión de la temporalidad en el relato.

Orden cronológico de la historia en la novela *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia

<p>1.- En 1936: nace Blanca en Ticomán, fue comprada en la feria de Ocampo en el año de 1950 (14 años) y murió en el año 1963 (27 años) el uso de la retrospectiva es frecuente en la narración para dar cuenta del origen de este personaje. Enferma en septiembre del 1962 por un aborto mal practicado del que le resulta una parálisis, ingresa al hospital el 4 de diciembre del 1962. 5 y 6 la visitan sus compañeras y la encuentran muy mejorada, el 7 la visita el Libertino quien se asusta del aspecto tan desagradable en que la deja su enfermedad.</p>
<p>2.- Nace Beto en el año 1939: y muere el 8 de diciembre del 62 a los 23 años, hijo de Arcángela Baladro (Podría decirse que ya en esos años su madre se dedicaba a la prostitución. En la novela aparece una retrospectiva para hablar de la vida de este personaje, presuntamente asesinado por los hermanos de su novia Conchita, después de ser baleado camina agonizante por las calles, custodiado por dos agentes que lo persiguen, para terminar muerto dentro del centro nocturno México Lindo propiedad de Arcángela.</p>
<p>3.- De 1952 a 1960: Vida de Serafina con Simón Corona. En tres ocasiones: I.- Etapa del año 52 al 54. II.- Etapa 57 al 58. III.- Etapa Junio del 60 a diciembre del mismo año, época en que la abandona definitivamente.</p>
<p>4.- En el año de 1960: otra retrospectiva para dar a conocer circunstancias relacionadas a las actitudes de los personajes, 16 de septiembre del año 60, Serafina ve por primera vez al capitán Bedoya y en febrero del 61 se convierte en su amante.</p>
<p>5.- Septiembre del 1960: primera entrevista de Arcángela, con el capitán Bedoya, para informarle que su hijo (Beto) es traficante de drogas, el capitán sale con cinco mil pesos en la bolsa y la plena confianza de Arcángela</p>
<p>6.- 3 Febrero del 1961: Serafina conoce al capitán Bedoya (con el que vivirá tres años, para separarse sólo al entrar a la cárcel, él a la de hombres y ella a la de mujeres). Prospección anuncio de acontecimientos por suceder. Días después Serafina conoce Concepción de Ruíz en compañía de Bedoya e imagina poner ahí un negocio. Alejado de zonas indiscretas y cerca de los municipios, en donde están sus mejores clientes.</p>
<p>7.- 11 de febrero 1961: inicios del Casino del Danzón, diseño del lugar y tratos para construirlo, descripción detallada del lugar.</p>
<p>8.- 15 de septiembre del 1961: Inauguración del Casino del Danzón, los invitados eran: el gobernador, diputados locales, líderes ferrocarrileros, líderes campesinos, ganaderos, gerentes de bancos, comerciantes.</p>
<p>9.- 2 de marzo del 1962: Ley de moralización y cierre de todos los centros de prostitución en el Plan de Abajo. Para finales de marzo todos los prostíbulos estaban cerrados, a las Baladro, les clausuraron dos: el Casino del danzón y la Casa del Molino, sólo queda abierto el México Lindo.</p>
<p>10.- El 1 de noviembre de 1962: Retrospección para establecer los motivos de la muerte de Beto. Humberto Paredes aparece por primera vez en el archivo judicial Como sospechoso de trafico de drogas, el capitán Bedoya descubre el Plantío de amapola y después se entrevista con Arcángela para ser sobornado por ella.</p>

<p>11.- El 7 de diciembre de 1962: los agentes Guillomar y Pacheco siguen la pista de Humberto Paredes, el 8 es cumpleaños de Conchita, la novia de Beto, ese día sus hermanos balean porque no soportan que se haya atrevido a llevarle serenata, ya que se oponían a la relación de su hermana con el hijo de la “Baladrona”.</p>
<p>12.- El 9 de diciembre del 1962: clausura del México Lindo, las autoridades toman como pretexto el Reglamento de Sanidad, las ventanas de los baños median 80 cm. En lugar de 120 cm. Y aparece en el acta que Beto fue asesinado dentro del establecimiento, aunque ningún testigo haya declarado oír disparos en el interior del lugar.</p>
<p>13.- 10 de diciembre del 1962 celebran un contrato con la señora Benavides de Concepción de Ruíz para abrir un boquete en su casa que comunique con el Casino del Danzón y les permita entrar y salir por la puerta de su casa sin necesidad de romper los sellos de clausura. (Doscientos pesos al mes), ese mismo día les permitió conectar un cable a su medidor de luz (veinte pesos al mes).</p>
<p>14.- Del 10 de diciembre del 1962 a mediados de enero del 1964. Retrospección: Vivieron en el Casino del Danzón_A pesar de que muchos de los vecinos del lugar sabían que las mujeres vivían en el local clausurado nadie las denunció.</p>
<p>15.- Resumen para recordar al lector los sucesos encadenados de la decadencia de las Baladro. El 8 de diciembre del 1962 muere Beto. El 10 Clausuran el México lindo. El 11 el médico que atiende a Blanca suspende el tratamiento porque pierde la esperanza de cobrar, de enero a marzo el Libertino busca a Blanca y a las otras mujeres sin encontrarlas, encuentra a la calavera por casualidad, cuando sale de la casa de la señora Benavides y se pone de acuerdo para buscar a Blanca y la encuentra en el Hospital civil.</p>
<p>16.- En marzo del 1963 Las Baladro logran liberar la Casa del Molino y la venden a un Talabartero</p>
<p>17.- Marzo del 1963 compran el rancho y en mayo el matrimonio Pinto comienza a encargarse del mantenimiento del mismo.</p>
<p>18.- En mayo 1963 Arcángela se queja de los gastos y quiere cobrarse con los dientes de oro de Blanca, no los encuentra y se pone furiosa e indignada.</p>
<p>19.- 14 de julio del 1963 es la inauguración el rancho Los Ángeles, a la que asisten: El capitán Bedoya, el Valiente Nicolás, el Escalera, Ticho, el matrimonio Pinto, y varias de las muchachas, las Baladro están en plena decadencia, celebran con mole y un partido de fútbol. Ninguno de sus antiguos clientes se presentó.</p>
<p>20.- El 15 de julio 1963 la Calavera hace un viaje a Pedrones y consulta a una curandera famosa del lugar y le pide un remedio para curar la parálisis. El 17 de julio se realiza la curación de Blanca que muere a las 12 de la noche de ese mismo día. En agosto el capitán Bedoya, mientras orina en el corral, descubre a unos zopilotes que vuelan en círculos sobre su cabeza.</p>
<p>21.- 14 de septiembre del 1963 las hermanas Baladro pretenden vender algunas de sus empleadas a don Sirenio Pantoja, se ponen de acuerdo en el precio, pero al volver al Casino del Danzón encuentran que hay dos mujeres muertas y deciden dejar el trato inconcluso. Las mujeres son Evelia y Feliza, amigas íntimas de Blanca, una de ellas tienen en el sostén los dientes de oro que tanto había buscado Arcángela, el 18 llaman a don Sirenio para decirle que no piensan vender.</p>
<p>22.- El 22 de septiembre del 63 María del Carmen Régulez pide permiso para ir a su rancho y por primera vez en muchos años se lo niegan, esto provoca una insubordinación y planean una fuga varias mujeres, piensan que Rosa las delata y la golpean con los tacones de sus zapatos, con el tiempo y la mala atención esas heridas le provocan la muerte.</p>
<p>23.- A mediados de octubre las mujeres que golpearon a Rosa son conducidas al Rancho y las mantiene encerradas en la troje el matrimonio Pinto. A mediados de noviembre Teófilo mata a dos mujeres que pretendían escapar del rancho, con la escopeta que le había dejado Arcángela</p>

24.- El 3 de noviembre Teófilo cobra un cheque de dos mil pesos de la cuenta de Arcángela..
25.- A mediados de diciembre del 1963 Serafina viaja con el capitán Bedoya a Mezcala, ahí cree ver a Simón Corona y decide vengarse, el capitán Bedoya promete ayudarla y a finales de diciembre balean la panadería de Simón Corona
26.- El 14 de enero del 64 Arcángela ofrece al inspector Teódulo Cueto 10 mil pesos, por decir que no encuentra a Serafina en ninguna parte. El 15 el inspector descubre el cadáver de Blanca en el Casino del Danzón y aprenden a las Baladro en un camión a Nogales. El 16 al capitán Bedoya en el banco y al valiente en el cuartel. El 18 al Escalera en el sitio de taxis. A Teófilo y a Eulalia en Texas por dar sus nombres verdaderos. Ticho se entrego solo.
27.- En febrero del 64 entrevistas y careos de las prostitutas con las Baladro. Juicio, condena e indemnización de las victimas.

Con la ayuda de estos cuadros se puede apreciar claramente que el tiempo de la historia es muy amplio en comparación con el tiempo del discurso, en escasos dos meses, a mediados de diciembre del 1963, sucede la balacera en el Salto de la Tuxpana donde está involucrada Serafina Baladro como principal sospechosa y la captura de las hermanas es los primeros días del año, 14 de enero del 1964, son juzgadas en lo que resta de enero y en febrero del 64 son condenadas.

Mientras que el tiempo de la historia ocupa un espacio muy amplio: del año 1936 nacimiento de Blanca personaje principal de la novela, en el 1939 nace Beto hijo de Arcángela. Podemos suponer que las hermanas ya se dedicaban a la prostitución, en el 52 serafina inicia sus relaciones con Simón Corona, con rupturas y reconciliaciones la abandona definitivamente a finales del 60, en julio del 63 muere Blanca, en diciembre del 63, Serafina balea la panadería de Simón Corona con él adentro, (Simón decide entonces tomar venganza y por medio de un anónimo decide denunciar a Serafina sobre una inhumación clandestina realizada entre las dos madrotas y él en el año 60), ahí comienza la estrepitosa caída de las Baladro, en enero del 64. Son capturadas, enjuiciadas y condenadas en febrero del mismo año.

Debe observarse que al narrar, la historia que se va desarrollando se constituye como el presente efectivo del mundo de acción proyectado, independientemente del tiempo gramatical que se utilice para narrar, es a raíz de ese presente que se concibe el pasado o el futuro. Conforme el relato se prolonga, es más intensa la impresión de presente.

Por otra parte no se puede contar una historia exhaustivamente, de principio a fin, ya que, desde Aristóteles, un aspecto importante de la selección narrativa es de tipo temporal: el famoso *incipit in medias res*. Así, por sencillo que en apariencia sea un relato es inevitable recurrir a rupturas temporales, ya sea para dar cuenta de lo ocurrido en otra vertiente de la historia, para dar antecedentes o bien para dar la ilusión de densidad en un relato que recuerda su propio pasado.

Genette llama anacronías a las rupturas de tiempo causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso; en otras palabras lo que se narra primero no necesariamente ocurrió primero en el tiempo de la historia⁶⁵.

En seguida veremos los dos tipos principales de anacronías que son la analepsis y la prolepsis para destacar el modo en que son utilizadas en la novela de Jorge Ibarguengoitia *Las muertas*, así también daremos algunos ejemplos y comentaremos los aciertos del escritor en la novela al servirse de estos recursos.

⁶⁵ Luz Aurora Pimentel. *Op. Cit.* P.44.

3.2.- ANALEPSIS Y PROLEPSIS

Existen dos tipos principales de anacronías: una es, la Analepsis (retrospección), y la otra es la Prolepsis (prospección), vemos las definiciones de Luz Aurora Pimentel.

Analepsis: se interrumpe el relato en curso para referir un acontecimiento que, en el tiempo diegético, tuvo lugar antes del punto en el que ahora ha de inscribirse en el discurso narrativo (*flash-back*, según la terminología cinematográfica).

Prolepsis: Se interrumpe el relato principal para narrar o anunciar un acontecimiento que diegéticamente, es posterior al punto en que se le inserta en el texto.

La analepsis y la prolepsis son figuras temporales que se trazan a partir de la ruptura del relato en curso; figuras que pueden dibujar la forma de significación más caprichosas y complejas, pero básicamente la analepsis y la prolepsis cumplen con funciones elementales en el proceso narrativo de cualquier relato: tienen una función completiva cuando brindan información en algún punto anterior o posterior al tiempo del discurso sobre sucesos omitidos o dejados de lado por el discurso narrativo en el momento de coincidencia entre los dos órdenes temporales; desempeñan una función repetitiva cuando ofrecen información narrativa antes proporcionada (analepsis), o anuncian acontecimientos que no han sucedido todavía en el tiempo diegético (prolepsis). La analepsis repetitiva constituye un recurso narrativo en virtud del cual el texto recuerda su propio pasado, la prolepsis repetitiva por otro lado cumple la función de un anuncio.

Veamos un ejemplo de analepsis informativa de las relaciones de Serafina Baladro con Simón Corona:

Dijo llamarse Simón Corona González, tener cuarenta y dos 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 enervantes. Interrogado sobre si declara voluntariamente contesto que sí.

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. Dijo también lo siguiente:

“En el año de 1960 encontré accidentalmente a Serafina en la ciudad de Pajares y ella quiso que la llevara a la casa de su hermana Arcángela, en San Pedro de las Corrientes. Al llegar al lugar Arcángela me dijo: ‘mete el coche al patio’, y yo obedecí. Me pasaron al comedor y me dieron una botella de tequila, para que me lo tomara, después entraron las dos hermanas y me dijeron: ‘nomás que oscurezca te vas por la carretera y tiras en una barranca el cuerpo de una muchacha que se murió’. Fuimos en mi coche por la carretera de Mezcala hasta llegar a una curva donde arcángela me dijo ‘aquí te paras’, y yo obedecí. 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 acompaño, no podían sacarla de la cajuela. Cuando íbamos cargándola para echarla en la barranca, se cayó el costal que la cubría y le vi la cara: tenía las facciones afiladas y los ojos grandes y abiertos. Según me dijeron se llamaba Ernestina, Helda o Elena. Cuando regresamos a San Pedro de las Corrientes y Arcángela estaba bajándose del coche en la puerta de su casa, me dijo ‘si algún día sé que rajas de lo que paso esta noche, te busco y donde te escondas, ahí te encuentro’, después, Serafina y yo fuimos juntos a Pedrones, en donde vivimos juntos otros seis meses, pasados los cuales la abandone por tercera vez para regresar al Salto de la Tuxpana”⁶⁶.

En el ejemplo anterior aparece una analepsis repetitiva, en la que observamos la narración en tercera persona por parte de un narrador heterodigético, que interpreta lo dicho anteriormente por el personaje Simón Corona en las declaraciones que hace cuando se le interroga sobre una supuesta inhumación clandestina que realizo junto con Serafina Baladro, anterior a la balacera que aparece en el primer capítulo. Es decir, lo utiliza como recurso para dejar en claro que este es un elemento fundamental en las consecuencias que tendrá el desenlace de la historia en los capítulos posteriores, y a su vez este párrafo es una especie de resumen de las pesquisas que quizá el mismo autor tuvo que realizar para darle cuerpo a su historia, también puede ser parte de alguna de las actas del proceso judicial que el escritor revisó para obtener material.

⁶⁶ *Las muertas*, p. 22 y 23.

Veamos otro ejemplo de analepsis, ahora de las relaciones de Serafina con el capitán Bedoya:

Cuando Serafina Baladro vio por primera vez al capitán Bedoya ella estaba parada en la esquina de las calles de la Soledad y de Cinco de Mayo, en Pedrones. Él iba montado en un caballo tordillo — prestado —, con sable desenvainado y casco reglamentario. Se oía la Marcha Dragona. 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 reconoció⁶⁷.

En este ejemplo podemos apreciar una clara analepsis informativa, para dar cuenta de las relaciones de Serafina con el capitán Bedoya, la novela inicia cuando Serafina, en compañía de Bedoya, balea la panadería de Simón Corona, en el curso de la historia el narrador recurre frecuentemente a este tipo de anacronía para que el lector se entere de la función de cada personaje así como de su pasado y motivaciones, El capitán llama la atención de Serafina por ser el más prieto del regimiento y traer un caballo diferente, a continuación al final del párrafo aparece una prolepsis de anuncio, para avisarnos que posteriormente van a reunirse. Así valiéndose de estas anacrónicas un pasado y futuro en una narración presente.

Ahora veamos un ejemplo de prolepsis:

El licenciado Sanabria intentó bailar con varios señores que no aceptaron su invitación, comprendió que había hecho el ridículo, y les guardo para siempre mala voluntad a todos los que habían presenciado su deshonra, y en especial a las Baladro, por haberlos puesto en la tentación. Esta mala voluntad desempeñara un papel importante en esta historia, como veremos más adelante⁶⁸.

En esta cita vemos como es que la prolepsis puede ayudar al narrador a que los lectores pongan atención lo que sucederá posteriormente con los personajes, es una prolepsis de

⁶⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 50.

aviso, con ella el narrador deja pistas y nos recuerda que la lectura es algo en lo que entra en juego varios elementos, un narrador, un narratario atento a lo que se le esta comunicando dentro, así como un lector fuera de la historia. Recordemos que el licenciado Sanabria había bailado con el Escalera. Veamos el siguiente ejemplo que aclara las acciones que realiza el personaje para reparar la pérdida de su reputación.

En representación de las hermanas Baladro, el licenciado Rendón inició las siguientes acciones legales: tres demandas consecutivas contra los funcionarios públicos destinadas a demostrar que la clausura del México Lindo era anticonstitucional, injusta e improcedente. Estas tres demandas fallaron porque el juez que las examino las declaro a su vez improcedentes. El licenciado Rendón pidió entonces al tribunal que fijara la multa que tenían que pagar sus representadas para volver a abrir el México Lindo. El tribunal tardo tanto en deliberar sobre esta multa que la presente historia terminara antes de que se sepa su decisión. Al ver que el tiempo pasaba en vano, el licenciado Rendón solicito por las Baladro licencia para abrir otro negocio que no fuera el México Lindo. Le fue negada por estar pendiente el pago de la multa que las solicitantes tenían que pagar por el México lindo. Es decir, no podían abrir otro negocio porque no habían pagado la multa, y no podían pagar la multa porque no sabían de cuanto era. El juez se negó a aceptar fianza o deposito. Por último, el licenciado Rendón hizo un escrito dirigido al Gobernador de Mezcala y firmado por las Baladro, lleno de fórmulas respetuosas, pidiéndole licencia para abrir un centro nocturno “en la ciudad del estado que usted tenga a bien señalar”. Este papel fue de una oficina a otra lentamente y regreso al cabo de varios meses a manos del licenciado Rendón con una inscripción a mano, que decía: “niéguese cualquier petición que hagan las que suscriben”. Y la firma del licenciado Sanabria —el hombre que bailó con el Escalera—, secretario particular del gobernador⁶⁹.

Vemos aquí cómo es que un rencor personal termina por acabar de arruinar la suerte de las “madrotas”, y ya no son sólo victimarios sino que se convierten en víctimas de un rencor sin fundamento en contra de ellas, ya que no tienen la culpa de las tendencias homosexuales del licenciado Sanabria, que el personaje se halla sentido humillado no es culpa de ellas, tuvieron la mala suerte de caerle mal a una persona que tuvo en sus manos el poder de perjudicarlas.

⁶⁹ *Ibid.* p. 75 y 76.

Nos damos cuenta además que resulta muy relativo el hecho de tener una situación privilegiada, la vida da muchas vueltas y a todos de algún modo, les toca ser privilegiados o perdedores depende de hacia donde soplen los vientos.

Orden textual del discurso en la novela *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia.

1- Inicia la novela, (últimos días) diciembre del 63, Balacera en el Salto de la Tuxpana. Serafina en compañía del capitán Bedoya, el Valiente Nicolás y el Escalera balean la panadería donde trabajaba Simón Corona, sin herirlo de gravedad.
2- Retrospección, vida de Serafina con Simón Corona, del año 52 al 60. En tres ocasiones: I.- Etapa del año 52 al 54. II.- Etapa 57 al 58. III.- Etapa Junio del 60 a diciembre del mismo año, época en que la abandona definitivamente.
3- 3 Febrero del 61 Serafina conoce al capitán Bedoya (con el que vivirá feliz tres años, para separarse sólo para entrar a la cárcel, él a la de hombres y ella a la de mujeres). Días después Serafina conoce Concepción de Ruíz en compañía de Bedoya e imagina poner ahí un negocio. Alejado de zonas indiscretas y cerca de los municipios, en donde están sus mejores clientes.
4- 16 de septiembre del año 60, serafina ve por primera vez al capitán Bedoya y en febrero del 61 se convierte en su amante.
5- 11 de febrero 61 inicios del Casino del Danzón, diseño del lugar y tratos para construirlo, descripción detallada del lugar.
6.-Septiembre del 60 primera entrevista de Arcángela, con el capitán Bedoya, para informarle que su hijo (Beto) es traficante de drogas, el capitán sale con cinco mil pesos en la bolsa y la plena confianza de Arcángela
7.- 15 de septiembre del 61 Inauguración del Casino del Danzón, los invitados eran: El gobernador, diputados locales, líderes ferrocarrileros, líderes campesinos, ganaderos, gerentes de bancos, comerciantes.
8.- Febrero del 64 entran a la cárcel las hermanas Baladro. Después de ser aprehendidas en la central camionera, cuando intentaban viajar a Nogales.
9.- 2 de marzo del 62 ley de moralización y cierre de todos los centros de prostitución en el Plan de Abajo. Para finales de marzo todos los prostíbulos estaban cerrados, a las Baladro, les clausuraron dos: el Casino del danzón y la Casa del Molino, sólo queda abierto el México Lindo.

<p>10.- 8 de diciembre del 62 muerte de Beto, (nace en el año 39 y muere a los 23 años) presuntamente asesinado por los hermanos de su novia Conchita, después de ser baleado camina agonizante por las calles, custodiado por dos agentes que lo persiguen, para terminar muerto dentro del México Lindo.</p>
<p>11.- Humberto Paredes aparece por primera vez en el archivo judicial el 1 de noviembre del 62. Como sospechoso de trafico de drogas, el capitán Bedoya describe el Plantío de amapola y después se entrevista con Arcángela, para ser sobornado por ella.</p>
<p>12.- El 7 de diciembre los agentes Guillomar y Pacheco siguen la pista de Humberto Paredes. El 8 es cumpleaños de Conchita, novia de Beto, los hermanos no soportan que se haya atrevido a llevarle serenata y lo balacean, ya que se oponían a la relación de su hermana con el hijo de la Baladróna.</p>
<p>13.- 9 de diciembre del 62 clausura del México Lindo, las autoridades toman como pretexto el reglamento de sanidad, las ventanas de los baños median 80 cm. En lugar de 120 cm. Y aparece en el acta que Beto fue asesinado dentro del establecimiento, aunque ningún testigo haya declarado oír disparos en el interior del lugar.</p>
<p>14.- 10 de diciembre del 62 celebran un contrato con la señora Benavides de Concepción de Ruíz para abrir un boquete en su casa que comunique con el Casino del Danzón y les permita entrar y salir por la puerta de su casa sin necesidad de romper los sellos de clausura. (doscientos pesos al mes), ese mismo día les permitió conectar un cable a su medidor de luz (veinte pesos al mes)</p>
<p>15- vivieron en el Casino del Danzón del 10 de diciembre del 62 a mediados de enero del 64. A pesar de que muchos de los vecinos del lugar sabían que las mujeres vivían en el local clausurado nadie las denunció.</p>
<p>16- Blanca nace en Ticomán en 1936, fue comprada en la feria de Ocampo en el año de 1950 (14 años) y murió en el año 63 (27 años) Enferma en septiembre del 62 por un aborto mal practicado del que le resulta una parálisis, ingresa al hospital el 4 de diciembre del 62. 5 y 6 la visitan sus compañeras y la encuentran muy mejorada, el 7 la visita el Libertino quien se asusta del aspecto tan desagradable en que la deja su enfermedad.</p>
<p>17- El 8 de diciembre del 62 muere Beto. El 10 Clausuran el México lindo. El 11 el médico que atiende a blanca suspende el tratamiento porque pierde la esperanza de cobrar, de enero a marzo el Libertino busca a Blanca y a las otras mujeres sin encontrarlas, encuentra a la calavera por casualidad, cuando sale de la casa de la señora Benavides y se pone de acuerdo para buscar a Blanca y la encuentra en el Hospital civil.</p>
<p>18- En mayo 63 Arcángela se queja de los gastos y quiere cobrarse con los dientes de oro de Blanca, no los encuentra y se pone furiosa, e indignada.</p>

<p>19- El 15 de julio 63 la Calavera hace un viaje a Pedrones y consulta a una curandera famosa del lugar y le pide un remedio para curar la parálisis. El 17 de julio se realiza la curación de Blanca que muere a las 12 de la noche de ese mismo día. En agosto el capitán Bedoya, mientras orina en el corral, descubre a unos zopilotes que vuelan en círculos sobre su cabeza.</p>
<p>20- En marzo del 63 las Baladro logran liberar la Casa del Molino y la venden a un Talabartero</p>
<p>21- Marzo del 63 compran el rancho y en mayo el matrimonio pinto comienza a encargarse del mantenimiento del mismo.</p>
<p>22- 14 de julio del 63 es la inauguración el rancho Los Ángeles, a la que asisten: El capitán Bedoya, el Valiente Nicolás, el Escalera, Ticho, el matrimonio Pinto, y varias de las muchachas, las Baladro están en plena decadencia, celebran con mole y un partido de futbol. Ninguno de sus antiguos clientes se presento.</p>
<p>23- 14 de septiembre del 63 las hermanas Baladro pretenden vender algunas de sus empleadas a don Sirenio Pantoja, se ponen de acuerdo en el precio, pero al volver al Casino del Danzón encuentran que hay dos mujeres muertas y deciden dejar el trato inconcluso. Las mujeres son Evelia y Feliza, amigas intimas de Blanca, una de ellas tienen en el sostén los dientes de oro que tanto había buscado Arcángela, el 18 llaman a don sirenio para decirle que no piensan vender</p>
<p>24- El 22 de septiembre del 63 María del Carmen Régulez pide permiso para ir a su rancho y por primera vez en muchos años se lo niegan, esto provoca una insubordinación y planean una fuga varias mujeres, piensan que Rosa las delata y la golpean con los tacones de sus zapatos, con el tiempo y la mala atención esas heridas, le provocan la muerte.</p>
<p>25- A mediados de octubre del 63 las mujeres que golpearon a Rosa son conducidas al Rancho y las mantiene encerradas en la troje el matrimonio Pinto. El 3 de noviembre Teófilo cobra un cheque de dos mil pesos de la cuenta de Arcángela. A mediados de noviembre Teófilo mata a dos mujeres que pretendían escapar del rancho, con la escopeta que le había dejado Arcángela.</p>
<p>26- A mediados de diciembre del 63 Serafina viaja con el capitán Bedoya a Mezcala, ahí cree ver a Simón Corona y decide vengarse, el capitán Bedoya promete ayudarla y a finales de diciembre balean la panadería de Simón Corona.</p>

27- El 14 de enero del 64 Arcángela ofrece al inspector Teódulo Cueto 10 mil pesos, por decir que no encuentra a Serafina en ninguna parte. El 15 el inspector descubre el cadáver de Blanca en el Casino del Danzón y aprenden a las Baladro en un camión con rumbo a Nogales. El 16 al capitán Bedoya en el banco y al valiente en el cuartel. El 18 al Escalera en el sitio de taxis. A Teófilo y a Eulalia en Texas por dar sus nombres verdaderos. Ticho se entrego solo.

28- En febrero del 64 entrevistas y careos de las prostitutas con las Baladro. Juicio, condena e indemnización de las victimas.

A continuación veremos cómo es que Jorge Ibarguengoitia construye a sus personajes en la novela, las motivaciones, y las descripciones de los mismos, es decir, de qué recursos se vale para la construcción de sus personajes.

3.3.- LA CONSTRUCCIÓN DE PERSONAJES

La imagen física que tenemos de un personaje proviene, generalmente, de la información que nos pueda ofrecer un narrador o del discurso de otros personajes. La forma de presentación más usual es la directa, en una descripción más o menos continua, más o menos discontinua.

Si la información proviene del narrador, el grado de confiabilidad depende de la ilusión de objetividad que logre a partir de ese retrato. A su vez esta ilusión de objetividad depende del modelo descriptivo utilizado. Mientras mejor embone con los modelos cognitivos propuestos por el saber de la época, mayor será la ilusión de que la descripción no sólo es completa sino imparcial. Así un retrato que tenga este grado de aparente neutralidad echará mano de ciertos modelos lógico-lingüísticos que lo organicen: primero describirá su aspecto físico en lo general: altura, complexión o color de piel, luego en lo particular rasgos

faciales, corporales y vestimentario, entre otros. Procederá también con modelos de espacialidad familiares: si la descripción cubre todo el cuerpo, irá de la cabeza a los pies, si es del rostro, tal vez parte de la cabellera que enmarca las facciones, que a su vez serán descritas en un cierto orden, los ojos primero (color, tamaño, forma, relación con cejas y pestañas, luego la nariz y así sucesivamente.

Veamos el siguiente ejemplo donde se realiza la descripción de Beto (hijo de Arcángela) a partir de unas fotografías que de él se conservan:

En las tres fotos que se conservan de Humberto Paredes aparece la misma cara ancha y chata, la mandíbula firme que heredo de su madre, el pelo lacio de indio y el rictus propio del autócrata: una especie de Benito Juárez del hampa.

En la primera foto el sujeto aparece al volante del Buik convertible —rojo sangre, dicen los que lo vieron— que compró con el primer producto de su trabajo y que constituyó el único lujo que tuvo en su vida. Al fondo de la foto se ve un huizache. En la segunda foto está de perfil, con suéter rayado. Con la mano derecha sostiene una escuadra calibre. 38 que llevaba en la bolsa cuando fue asesinado. A pesar de que Arcángela afirma que nunca vio a su hijo usar un arma de fuego, la barda que se ve al fondo de la foto es sin duda la del México Lindo. En la tercera foto Humberto aparece en traje de baño, con el pelo mojado. Sonríe mirando a la cámara y rodea con el brazo el talle de una mujer que es bella de pueblo, lleva el pelo en racimo de bucles artificiales, y tiene puesto un traje de baño espectacular⁷⁰.

La descripción que realiza el narrador es bastante subjetiva, interpreta a la par que describe y comenta las impresiones que le dejan las fotografías, podemos imaginar al personaje con rasgos indígenas y por el retrato que se hace con cierto grado de amoralidad, es un Benito Juárez del narcotráfico, y quiere dejarlo claro, coche espectacular, arma de fuego y mujeres bellas aunque inicie sus aventuras con una mujer rasgos faciales bellos pero característicos de la gente de rancho.

Al retratar al personaje también lo hace con la circunstancia que lo envuelve, una vida entre prostitutas de la cual su madre quiso y no pudo apartarlo, una educación elemental ya

⁷⁰ *Ibid.* p. 59.

que buscaba el dinero fácil y su madre no estaba preparada para apoyarlo moralmente sino sólo económicamente.

Así, al caracterizar un personaje por su apariencia física, una buena parte del retrato moral ya está dado. Además al mismo tiempo que el narrador proyecta la imagen del personaje, define de manera oblicua su propia postura ideológica, e incluso la del autor.

El espacio físico y social en el que evoluciona un relato tiene una primera e importante función de marco y sostén del mundo narrado; es el escenario indispensable para la acción. Pero con mucha frecuencia el entorno se convierte en un lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje.

Veamos el siguiente ejemplo donde se aprecia el espacio, ambiente, valores morales y reglas de convivencia que había en el cabaret.

La imagen es más o menos así: hay dos mujeres con la las caras muy cerca una de la otra, frente a frente, cada una está aferrada con ambas manos de las greñas de la otra. Tienen las facciones descompuestas, los ojos a veces cerrados por el dolor, a veces desorbitados, la boca torcida, les escurre una baba espumosa, los vestidos desarreglados y rotos — por un escote asoman los pedazos de un brassiere —. Se mueven al mismo tiempo, muy juntas como si estuvieran bailando: tres pasos para allá, dos para acá, de vez en cuando un pisotón, un puntapié en la espinilla, un rodillazo en la barriga. Los ruidos que hacen las mujeres son casi animales: pujidos, quejidos, resoplidos, de vez en cuando, una palabra corta y malsonante — “puta”, etc.

Cuando el pleito empezó las dos mujeres estaban solas, pero duro 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.)

Trece mujeres contemplan a dos desgreñarse sin que ninguna intervenga para separarlas. Esto es porque las dos que se están peleando son “amigas del alma”, es decir, son amantes, y las demás consideran que su pleito es asunto privado en el que no debe intervenir la comunidad. A esto se debe que durante un rato las mujeres hayan visto en silencio y con interés una lucha aguerrida pero pareja — un empujón para acá, un jalón para allá—, creyendo que estaba destinada a terminar en el agotamiento de las peleantes. El final del pleito hubiera sido incruento si las Baladro, que estaban en ese momento afuera de la casa, bajándose del coche del Escalera, se hubieran dado prisa: hubieran estado a tiempo para dar un grito y establecer las paces. O bien, si las que estaban peleando no hubieran tenido la mala suerte de acercarse al balcón, de darle una a otra un

jalón muy fuerte, de golpear la otra el barandal con la nalga, de desprenderse el barandal y precipitarse as dos, agarradas todavía de las greñas, de cabeza hasta el piso. Sus cráneos se estrellaran contra el cemento y se rompieron como huevos. En ese momento terminaron las dos sus vidas⁷¹.

En el fragmento se puede apreciar la clase de relaciones que privan en el cabaret cerrado: quince mujeres encerradas, elucubrando e imaginando cómo salir de su encierro y esperando la menor oportunidad para distraerse, qué mejor que un pleito entre dos amantes, no se sabe el motivo se aclara un poco en narraciones posteriores, pero el hecho de que no intervengan tiene que ver con que estas mujeres llevaban mucho tiempo de relación y vivían como marido y mujer, el pleito terminó con la muerte de las dos, y más adelante el narrador nos dirá que el motivo del pleito fueron los dientes de oro de Blanca que nunca pudo encontrar Arcángela y que al final fue un elemento detonador en las consecuencias de esta historia ya que por ellos, y la falta de comunicación en la pareja, todo terminó en tragedia y nos deja la duda de si Blanca fue amante de una o de las dos mujeres que terminaron muertas, es decir el dolor y la soledad provocaba que las mujeres se buscaban no solamente como amigas, necesitaban un lazo más fuerte que lógicamente no iban a encontrar con los hombres que las visitaban.

Así entonces, el entorno tiene entonces un valor sintético, pero también analítico pues con frecuencia el espacio funge como una prolongación, casi como una explicación del personaje. De hecho entre el actor y el espacio físico y social en que se inscribe, se establece una relación dinámica de mutua implicación y explicación, por lo mismo los personajes actúan de acuerdo a las circunstancias que les rodean no puede ser de otro modo porque perderían credibilidad.

⁷¹ *Ibid.* p. 100.

Ahora veamos una descripción moral de uno de los personajes trascendentales de esta historia, Blanca su carácter y fantasía, así como las relaciones que guarda con los demás protagonistas del relato.

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.

No se sabe qué le ofreció la señora Jovita a Blanca — la señora Jovita a la madre de Blanca y la madre a Blanca— para inducirla a acompañarla los cuatrocientos kilómetros que separan Ticomán de Ocampo. Lo más probable es que no haya cumplido su promesa. Sin embargo, en el momento del desengaño, cuando las Baladro inspeccionaron a Blanca entre los camastros del galerón de los peregrinos, esta, dice la Calavera con admiración, no dio señales ni de sorpresa ni de vergüenza, se fue con las Baladro sin protestar cuando, cerrado el trato, Jovita le dijo, “acompaña a las señoras”, y no perdió el apetito cuando los gendarmes se llevaron a Serafina: fue la única que tuvo ánimos de comer el postre. Días después, en el México Lindo, cuando Arcángela le explicó en qué iban a consistir sus obligaciones —según la calavera es el momento en que muchas lloran —, contestó sin inmutarse, “como usted diga, señora”.

En los años que ejerció la prostitución no se recuerda que haya habido contra ella ninguna queja, y en cambio, sí muchos elogios.

Tuvo varios nombres en el padrón antivenéreo del estado de Mezcala estuvo registrada como María de Jesús Gómez, María Elena Lara, Pilar Cardona, Norma Mendoza y, por fin, con el nombre que conservo hasta su muerte y con el que se le recuerda hasta la fecha: Blanca Medina. (Sino siguió cambiando de nombre, advierte la Calavera, no fue por falta de ganas, sino porque el doctor Arellano, que era el que llevaba el padrón, se exasperó, y le dijo muy enojado que no podía seguir cambiándose.)

La variedad de nombres parece haber correspondido a los diferentes aspectos de su personalidad que, aunque elemental, fue multitudinaria. Según la describen los que la conocieron, su gran talento y el secreto de su éxito, consistió en la habilidad de permitir aflorar ante cada hombre ciertas cualidades que él, sin darse cuenta, esperaba. A esto se debe 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. Después fingió estar despechada, fue por el que estaba en la barra, lo llevo a su cuarto y se le entregó en una especie de catalepsia erótica que al otro le pareció formidable. En cambio, a otro, un abogado, le rasgó la corbata al desnudarlo, de un empujón lo echó en la cama y se lanzó sobre él. Este cliente también quedó satisfecho.

Unos dicen que sabía escuchar con atención y en silencio, y que tenía paciencia para oír las historias que le contaban, por larga que fueran. Otros la describen locuaz: el Libertino, por ejemplo, dice que durante una temporada de varios meses, cada vez que la visitó ella le contó un nuevo episodio de una historia inventada. Lo que más admira al Libertino es que durante la misma temporada Blanca estaba contándole otra historia muy diferente y también inventada a un amigo de él que también la visitaba. En cambio, un

ingeniero minero que estuvo con Blanca una sola vez asegura que tuvieron un forcejeo inolvidable, que duró dos horas, durante las cuales ella no dijo una sola palabra.

Sus compañeras la recuerdan con admiración y afecto. A pesar de ser la que más fichas ganaba no dio motivo de envidias. Recomendaba los servicios de sus compañeras menos afortunadas y cedía el paso a cualquiera que tuviera los visos de una oportunidad. Nadie la recuerda jalándose las greñas con otra por celos o por avaricia. Regalaba a otras su ropa cuando todavía estaba en buen estado. Las patronas y la Calavera la adoraron.

Se sabe que la única inhibición de Blanca se la producían los dientes manchados, los cuales iban a dar origen a su único lujo. Ahorro durante años y cuando tuvo lo suficiente fue con un dentista famoso de Pedrones que le puso cuatro dientes de oro en vez de los incisivos superiores. Esta innovación ha de haber modificado la apariencia de Blanca, pero no la desfiguró. Según el Libertino, que la conoció con los dientes manchados, sin dientes — en los días que le quitaron unos y le pusieron los otros —, y con dientes de oro, no sabe decir cómo le gustaba más. El brillo dorado no hizo más que resaltar su belleza exótica: Blanca era negra⁷².

En la descripción anterior podemos observar cómo se comporta el personaje, la manera en que afronta las adversidades de la vida, y cómo toma por el lado positivo todas y cada una de las situaciones que suceden a su alrededor, trata siempre de buscar lo bueno de las cosas, se lleva bien con sus compañeras y patronas, así como trata a los clientes de acuerdo a su intuición, sin embargo en esta aparente tranquilidad y buena camaradería con que se desenvuelve, hay inhibiciones, la principal son sus dientes manchados, por lo cual decide, ahorrar para poder cambiárselos por unos de oro cosa que la hace aun más atractiva para los clientes, pues resalta su belleza exótica, el juego de palabras está ahí, ese cambio de valor semántico es lo que le da a la descripción la puntilla y despierta la imaginación del lector: “Blanca era negra”

En este fragmento podemos apreciar que todo lo que toca Blanca se transforma por medio de su imaginación, consigue una vida agradable, porque es la vida que ella quiere vivir, a pesar de las adversidades, la descripción se convierte en una especie de espejo que refleja lo que es ella y todas las cosas le sirven de reflector

⁷² *Ibid.* p. 84.

El “efecto espejo” en esta descripción es muy importante porque se funda en la redundancia de ciertos rasgos presentes tanto en el espacio, como el atuendo y en el personaje mismo, a la par que se describen los elementos del espacio, vestimenta y movimientos comparados con el personaje mismo, de lo que posee o aprecia el personaje o el lugar en que se desenvuelve retrata al personaje pues todas sus posesiones hablan de sus gustos, temores y ansiedades, así como sus vicios inseguridades, y temores. Si por una parte este tipo de descripción puede servir para retratar a un personaje conforme con su suerte a su vez también lo puede hacer de forma inversa, como en el siguiente ejemplo:

Rosa aparece en el padrón antivenéreo de San Pedro de las Corrientes con los nombres sucesivos de Margarita Rosa, Rosa de las Nieves y María del Rosal. En el burdel le decían Rosa A secas. Tuvo fama de obediente. Cuando los burdeles estaban abiertos — dicen quienes la trataron— era la primera en bajar de su cuarto, y presentarse ante la patrona — Serafina o Arcángela, porque con las dos trabajo— para que le dieran el visto bueno. Si ésta le encontraba algún defecto —el esmalte de las uñas desprendiéndose en costras, o un moño prendido al cabello que no iba con el color del vestido —, Rosa regresaba de buen modo a su cuarto —cosa que ninguna otra hacía — y procuraba corregirlo. En los burdeles cerrados, Rosa se distinguió por hacer trabajos pesados, desagradables o innecesarios, como lavar el revés de cazuelas cochambrosas, o cargar la canasta más pesada del mercado.

La otra fama que tenía Rosa era de delatora — rajona— fama sustentada en dos incidentes: en una ocasión un cliente borracho se quitó el reloj de pulsera y lo puso sobre la mesa, una de las mujeres que estaban sentadas con ello tomó y lo guardó. La única persona que presenció esta acción fue Rosa. Antes de terminar la velada Arcángela intervino, obligo a la culpable a devolver la prenda y le impuso de castigo una multa que la otra tardó en pagar seis meses. En otra ocasión, Carmelo N, que fue mesero de la casa del Molino en una época, inventó un sistema para defraudar a Serafina: consistía en entregar a varias mujeres que eran cómplices suyas fichas por consumos imaginarios, las mujeres entregaban las fichas a Serafina, cobraban su comisión y le daban una parte de está a Carmelo. Este negocio particular duró hasta que Carmelo cometió el error de invitar a Rosa a formar parte de su organización. Al día siguiente perdió su empleo.

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 clarín de ordenes”— y expresión de mártir. Los hombres que se acercaban a ella lo hacían por estar muy borrachos o por no ver bien en la luz engañosa del cabaret. En las mesas, dicen las que la conocieron su tema de conversación predilecto era lo mal que la había tratado el destino —“la vida me jugó chueco”, decía con frecuencia —. Pocos eran los

hombres que se atrevían a subir al cuarto de Rosa y menos los que estuvieron en él dos veces.

Las Baladro soportaron a Rosa diez años y medio, en parte por obediente, en parte por delatora, pero sobre todo, porque no lograron deshacerse de ella. Primero se la pasaron una a la otra, después intentaron venderla varias veces a un tercero, pero los compradores al verla, la rechazaban. Por fin las Baladro se resignaron y la usaban para ahuyentar clientes molestos e insolventes.

Rosa que tenía ingresos minúsculos, acumuló en diez años la deuda más grande que aparece en el libro de Arcángela —cuarenta y cinco mil cuatrocientos pesos—. Es posible que, con la falta de lógica propia de la avaricia, Arcángela haya tenido la esperanza de que Rosa se volviera atractiva de la noche a la mañana y lograra pagarle a la familia todo el dinero que debía.⁷³

Aquí podemos apreciar la otra cara de la moneda de la descripción de espejo, cuando la actitud del personaje es negativa todas las situaciones descritas a su alrededor también lo son, Rosa es delatora, obediente y chismosa, pero también fea, a las patronas les sirve de espía y por lo mismo es mal vista por sus compañeras. Sus temas de conversación siempre son desagradables, no es lo que buscan los hombres al entrar a un cabaret, pues de lo que huyen es de la realidad y la tristeza, no quieren escuchar más historias tristes, sin embargo las Baladro la conservan en parte porque no se pudieron deshacer de ella y en parte porque les sirve para correr clientes molestos, hacer mandados y espiar a las otras, por ello el retrato de este personaje es desagradable, porque como persona también lo es. Entonces la descripción es doble pues al tiempo que nos describe su aspecto físico, descubrimos su aspecto moral.

Otro elemento para la construcción de personajes y un aspecto capital en su personalización, es su discurso, a un tiempo fuente de acción, de caracterización y de articulación simbólica e ideológica de los valores del relato. En la narrativa, sin embargo, el discurso figural no se presenta únicamente en forma directa, como en el drama, pues un relato por muy sencillo que sea, modula siempre entre varias formas de presentación del

⁷³ *Ibid.* p. 108.

discurso del otro, que va desde el discurso como acción, en proceso hasta su conversión en un acontecimiento como cualquier otro, susceptible, susceptible de ser narrado con otra voz.

En un relato los acontecimientos narrados son, o bien de naturaleza verbal o bien de naturaleza no verbal: es decir, el acontecimiento por narrar puede ser un discurso que se transmite de diversas maneras. o bien ese acontecimiento puede ser un acto no verbal (oler, correr, estremecerse, sacar la pistola) no obstante y dado que es el lenguaje el sistema de significación por medio del cual se proyecta ese mundo narrado, tanto los acontecimientos verbales como los no verbales se transmiten por ese medio.

En la obra de Jorge Ibarguengoitia podemos apreciar que realmente el aspecto que domina es el discurso no verbal, sus personajes están actuando mediante la narración, el narrador ayudado por el recurso de la descripción, que resulta muy visual por cierto, nos pone ante algo que más parece una obra de teatro comentada que un diálogo en donde los personajes por medio de discurso dan su punto de vista o nos enteran de sus gustos, pasiones, deseos, miedos y ansiedades, realmente es muy poco lo que hablan los personajes de Jorge Ibarguengoitia en la novela de *Las muertas*, donde más bien predomina la narración por parte del narrador en tercera persona, que se sirve en ocasiones de otro narrador en primera, masculino o femenino que sólo por un momento toma las riendas del relato pero exclusivamente para contarnos parte de su vida, pero es más bien una especie de interpretación de lo que dijo el narrador en primera persona por parte del narrador en tercera persona que nunca pierde el control de la información.

Por otra parte el narrador en tercera persona después de una descripción detallada o escueta de los hechos introduce un diálogo o simplemente una línea tal y como la dijo el personaje y con ello termina por redondear al personaje que nos ha descrito, pues gracias a

este tipo de descripción sabemos que el personaje hablará como lo está haciendo y no de otro modo.

CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo he tratado de desestructurar el texto de Jorge Ibarguengoitia en apartados más pequeños para poder así apreciar en conjunto el trabajo del escritor al organizar sus materiales: primero habría que mencionar que es muy importante hacer mención de los tipos de narrador que utiliza, maneja tanto al narrador homodiegético en sus dos formas (autodiegético y testimonial) como al heterodiegético, cambiándolos constantemente a lo largo de la novela lo que le da a la narración una variante que la hace amena y por lo tanto fácil de leer pues no nos aturde con una sola voz, en ocasiones parece crónica, en otras investigación, a veces diario, y en otras simple chisme de barrio o peleas sin importancia ni razón.

Otro elemento fundamental es el cambio de perspectiva, que es muy variante puede utilizar la perspectiva cero, la interna o la externa, así cada uno de los personajes adquiere una característica específica y terminan por ser diferentes todos. Además el cambio de perspectiva nos ubica en todas y cada una de las situaciones que presenta el narrador, en ocasiones adentro, otras afuera, en el coche, el cabaret, los pueblos, la cárcel, el corral, los cuartos, etc.

Al unir la perspectiva con el tipo de narrador se da un relato dinámico, el lector tiene la sensación de platicar al mismo tiempo con los diferentes personajes de esta historia, y no que se está enterando por una voz indiferente a las situaciones que cuenta, por la unión de perspectiva y narrador y a su vez por el cambio constante entre perspectiva y narrador el lector se siente participe de la historia que está ante sus ojos.

Otro aspecto importante son los elementos periodísticos de los que se sirve Jorge Ibargüengoitia, tomados según creo de su labor como articulista en *Excélsior* lugar donde seguramente aprendió las técnicas periodísticas que supo plasmar muy bien en su novela, elementos a los que ya nos referimos tomados del nuevo periodismo: “La novela-reportaje del New Journalism; de Tom Wolf, Norman Mailer y Truman Capote, muy en boga durante la mejor época de Jorge Ibargüengoitia como novelista, encuentran su modelo en *Las muertas*.”⁷⁴

Estos elementos sirvieron de base para que Jorge Ibargüengoitia hiciera en su novela *Las muertas* un experimento bastante arriesgado, tomando en cuenta que se le consideraba un escritor humorista, cosa que le molestaba, decidió abordar un tema serio con el rigor de un periodista, datos e información apoyados en fechas e investigación, esos datos los arropó con la imaginación de un escritor, para unir los cabos sueltos y darle a lo tedioso de la fidelidad informativa, una naturalidad, que nos hace pensar en una simple plática entre conocidos, el traje duro Ibargüengoitia lo realiza a solas para compartirnos con humildad sus conocimientos, es claro en sus conceptos, cualquiera puede leerlo, pero no cualquiera puede escribirlo. Lectura en que el rigor y la estética prevalecen a lo largo del relato, cualidades muy difíciles de llevar a la práctica.

Otro elemento importante aparte de los periodísticos es la influencia que tuvo el teatro sobre su obra narrativa, resulta evidente que esta etapa de su vida como dramaturgo le dejó huellas muy profundas que él supo aprovechar en su faceta de narrador, es en la creación de los espacios donde nos deja clara huella de ello, en especial en *Las muertas*, donde el escenario en que se desenvuelven los personajes, parece una larga acotación de

⁷⁴ Park Kim Sung Kun. Tesis Doctoral, *Jorge Ibargüengoitia y su arma social: El humor*. UNAM. 2007, p. 57.

escenografía, sus escenarios son muy visuales, lo mismo maneja los interiores que los exteriores y nos lleva de la mano de un lugar a otro, sin perder la coherencia, pues maneja la simultaneidad de escenas de manera que quien narra, va descubriendo junto con el lector, todas y cada una de las peculiaridades del relato mediante las acciones de los personajes y así al unir los diferentes escenarios vemos el todo de forma panorámica.

Los personajes tienen la característica, más que de personajes de actores, el narrador nos dice lo que hacen, cómo y dónde, ellos simplemente se dejan llevar por el narrador que sólo en ocasiones los deja hablar, pero lo hace más como un recurso para redondear su descripción, que para que obtengan su libertad por la palabra, y los llena de pequeños detalles para que aunque en apariencia son muy parecidos descubrimos que son distintos, y cada uno por lo que hace o dice, alcanza su autonomía

El tiempo también es fundamental, las escenas se van encadenando, para formar el grueso de la historia, las informaciones surgen de anacronías como la analepsis o la prolepsis y salta de un lugar a otro, es un espacio muy breve el tiempo del discurso, dos horas quizá, en comparación con el tiempo de la historia que abarca un tiempo considerable, del año de 1936 a febrero del 64.

Por toda la gama de recursos que utiliza Jorge Ibarguengoitia en la novela *Las muertas*, podemos decir que no era un autor que solo buscaba la risa, sino un escritor serio que sabía muy bien el manejo de los recursos teatrales, periodísticos y narrativos con lo cual logró una de las mejores novelas mexicanas que conozco, pues de un acontecimiento en apariencia morboso, logró regalarnos un mundo gobernado por la necesidad, la corrupción, la doble moral y el sufrimiento; recordándonos que todos y cada uno de nosotros somos víctimas y victimarios en el pequeño espacio de mundo que nos toca compartir con nuestros semejantes.

BIBLIOGRAFÍA

Beristáin, Helena, *Análisis estructural del relato*, ediciones UNAM- Limusa, México 2002.

-----, *Diccionario de retórica y poética*. Editorial Porrúa, 8ª edición, cuarta reimpresión, México 2003.

Christofer Domínguez Michel, *Antología de la narrativa Mexicana del siglo XX*. Fondo de Cultura Económica, México. 1996.

Domenella, Ana Rosa, *Jorge Ibarguengoitia: La trasgresión por la ironía*, México, UAMI. 1989. Pág.145-183.

-----, Ana Rosa, “Entre Canibalismo y magnicidios”. En: *De la ironía a lo grotesco* (en algunos textos Hispanoamericanos). UAMI.1992, México, pp. 85, 88, 89, y 103.

Ibarguengoitia, Jorge, *Los relámpagos de agosto*. 10ª ed. Premio casa de las Américas, ed. Joaquín Mortíz, México, 1982. (Serie el volador) 125pp.

-----, *La ley de Herodes*, 21ª reimpresión, Ed. Joaquín Mortíz, México, 2003, 139 pp.

-----, *Las muertas*. 25ª reimpresión, Ed. Joaquín Mortíz, México, 2003. 156 pp.

-----, *Estas ruinas que ves*. 1ª ed. Premio internacional de novela. Ed. Booket. México 2005. 181 pp.

-----, *Instrucciones para vivir en México*. 1ª edición en obras de Jorge Ibarguengoitia, Joaquín Mortíz, México, 1997, 162 pp.

-----, *Autopsias rápidas*. Vuelta México, 1988. 108 pp.

-----, *Llegó Margó, Ante varias esfinges, tres piezas en un acto (I. el loco amor viene, II. El tesoro perdido, III. Dos crímenes)*, Teatro II, 1ª reimpresión, Joaquín Mortíz, 1997. 301 pp.

Lázaro Carreter, Fernando y correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*, 14ª edición, editorial Cátedra, Madrid España 1976. 205 pp.

Leñero Vicente, *Los pasos de Jorge*, 1ª edición, Editorial Joaquín Mortíz (cuadernos de Joaquín Mortíz), México 1989. 89 pp.

Pereira, Armando, *La generación de medio siglo: un momento de transición en la cultura mexicana*, UNAM, IIFL. México 1997. 48pp.

Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*, 4ª edición, UNAM-Siglo XXI, México, 2008. 191 pp.

Barthes, Roland, Tzvetan Todororov y otros *Análisis estructural del relato*. Ediciones Coyoacán 4ª edición 1999. 229 pp.

Díaz Esparza, Lariza, *Análisis de la obra de teatro Ante varias esfinges*, de Jorge Ibargüengoitia, UNAM. 2007.

Herrera Hernández, Carolina, *Ficción y realidad en Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia, Tesis de Licenciatura, UNAM. 1998.