



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Las voces narrativas de la novela
Ojerosa y Pintada de Agustín
Yáñez**

TESIS

Que para obtener el título de

**LICENCIADA EN LENGUA Y
LITERATURAS HISPÁNICAS**

P R E S E N T A

María Lidia Mata Villafuerte

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga

Ciudad Universitaria, CD. MX., 2023



SUA(y)ED
Filosofía / Letras



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A la memoria de mi padre

A mis hijos... ¡siempre!

A mi esposo

A mi madre y a mis hermanos

A pesar de todos los contratiempos ocurridos estos últimos años, logro llegar a buen término a una etapa más de mi vida. Ver realizada una ilusión que desde siempre he tenido, la culminación de una carrera universitaria por el camino de las humanidades y en especial por las letras. Esta tesis es el resultado de tantos aprendizajes y caídas en donde he considerado la suma de mucha fe y esfuerzos unidos a la voluntad de Dios que me dio una nueva oportunidad de vida y ser mi soporte en lo emocional y a todos aquellos de quienes siempre recibí confianza y aliento y que siempre estuvieron.

En primer lugar, agradezco al Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga, mi asesor, por creer en mi proyecto y hacerme reflexionar, así como por su infinita paciencia, agradezco también por sus amplios conocimientos, su amabilidad y el interés que mostró en esta investigación. Hago énfasis en mi agradecimiento por haber dedicado tantas horas de su tiempo para la realización de este trabajo, por su constante aliento, su magisterio irremplazable y su inigualable trabajo.

Mi eterna gratitud siempre a la UNAM quién me esperó por tantos, tantos años para lograr que este proyecto se cumpliera y porque, sin duda, es un orgullo pertenecer a esta casa de estudios. Agradezco profundamente a los lectores de mi tesis por el interés que pusieron en mi escrito, gracias a la Dra. Yosahandi Navarrete, a la Mtra. Lucila Herrera, al Dr. Sergio Armando Hernández Roura y al Dr. Francisco Carrillo; ellos nutrieron con valiosos comentarios y observaciones mi trabajo. No olvido a mis maestros de la licenciatura porque indudablemente cada uno dejó una huella en mi formación a tantos maestros como Andrés Márquez, David Chávez Rivadeneyra, Ma. Teresa Miaja, Rosalinda Saavedra, Adriana Azucena Rodríguez, Víctor Díaz Arciniega, Raúl Aguilera y muchos más de quienes quiero dejar testimonio de mi agradecimiento, porque me transmitieron sus conocimientos mediante sus cátedras. Gracias por su

apoyo y tolerancia. Agradezco a la Dra. Ana Tsutsumi por su orientación y su apoyo incondicional.

También quiero expresar un sentimiento de gratitud al Seminario de Técnicas y Metodología de la Investigación Literaria (Letras Hispánicas), con clave SEM_23_01, por el apoyo y orientación recibida en su marco en el desarrollo de esta tesis, hago mención de los profesores: Dr. Hugo del Castillo Reyes, Dra. Martha María Gutiérrez, Dra. Ainhoa Montserrat Vásquez, quienes al final de este proyecto me orientaron en paralelo con mi asesor y que hicieron posible llevar a término este importante logro de mi vida profesional y que culmina con esta tesis. Gracias a ellos mi camino ha sido más despejado y mi rumbo mejor definido.

Dedico un agradecimiento especial a mi familia a mi esposo José Luis por su infinito apoyo, a mis hijos, Tania y Luis Alberto. Este trabajo sólo ha sido posible por el apoyo y la comprensión de mi familia durante muchos años. Un reconocimiento muy especial a mis hijos por las palabras de aliento que recibí cuando creí que ya no era posible seguir adelante, por ser una parte importante de mi vida, porque de ellos aprendí el valor del esfuerzo en los momentos más difíciles y por ayudarme a encontrar soluciones. Pues ellos son con quienes he reído, llorado y hacen que todo valga la pena, ellos son para mí, un lujo difícil de conseguir. Son mi mejor regalo de la vida, fuerza, esperanza, alegría y amor. Cada integrante de mi familia es único y especial en su forma imperfecta de ser.

Extiendo mis sinceros agradecimientos a mis compañeras de estudio, en especial a Susana Ortega Camacho, quien siempre me apoyó cuando inicié la licenciatura y desde siempre estuvo ahí, gracias por su amistad y su apoyo moral, también a su hermano Gilberto Ortega. Reconozco también la ayuda de mis compañeras del seminario de tesis a Carolina Salas y Ángeles García, que aportaron significativamente al desarrollo de esta investigación. A mis compañeras de trabajo en Sacmex y también a Darío por su constancia en acudir por mí. Gracias a cada persona que me ha permitido compartir su vida: familia, profesores, compañeros, por cada detalle, cada momento compartido y cada enseñanza aprendida, como es el saber, que la misión de la literatura y las letras es solo saber cómo expresarla.

Gracias.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. Panorama crítico de la novela <i>Ojerosa y pintada</i> .	7
1.1 Antecedentes de la literatura del autor. Vida y obra de Agustín Yáñez (1904 – 1980)	9
1.2 Texto y contexto de <i>Ojerosa y pintada</i> . <i>La vida en la Ciudad de México</i>	14
1.3 Historiografía de la novela	19
Capítulo 2. La narratología y el relato	26
2.1 Relato y narratología	27
2.2 El narrador y sus tipos	31
2.3. La focalización y sus diferentes formas	37
2.4. Alcances generales discursivos de la focalización	42
Capítulo 3. Análisis de las voces narrativas de la novela <i>Ojerosa y pintada</i> de Agustín Yáñez. Focalización.	49
3.1 Cuesta arriba: análisis de las voces narrativas una mirada a la focalización.	49
3.2 Parteaguas: Un asomo a la focalización del narrador.	61
3.3 Cuesta abajo: análisis de las voces narrativas una mirada a la focalización.	73
Conclusiones	80
Fuentes	

Introducción

En la presente investigación, mi objetivo es estudiar la figura y la voz del narrador en la obra *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez (1904 – 1980). Esta novela se publicó en 1960, más de diez años después de la aparición de la obra cumbre del autor: *Al filo del agua* (1947), la cual es una referencia obligada al hablar de la narrativa del escritor. La caracterización literaria del narrador partirá de los postulados de algunos teóricos que más adelante detallaré, de donde se tomarán conceptos y aportaciones que permitirán analizar las diferentes ópticas desde las que se narra la historia. La literatura de Agustín Yáñez está impregnada de una cultura en donde prevalecen una serie de costumbres, prejuicios, mitos y tradiciones.

Al decidir viajar por las páginas de *Ojerosa y pintada*, trataré de demostrar que la focalización en las voces del narrador es capaz de trasladar al lector al lugar de los hechos, haciendo que éste viva los acontecimientos de una manera verosímil. Además de considerar que hace falta un análisis desde esta óptica de la narratología, con la intención de resaltar uno de los valores literarios de esta obra tan relegada. Al pensar en la elección del tema busqué una forma de juntar en esta investigación aquello que me despertaba pasión. Así pues, pensé en mi profundo encanto por la Ciudad de México¹ y su relación con las letras. Al pensar en este texto y en el planteamiento de un análisis de focalización, encontré de alguna forma lo que buscaba. Entre los objetivos particulares están hacer un análisis de las voces del narrador centrado en el aspecto de focalización, para reivindicar el valor de una obra que no ha sido tan estudiada. Por otro lado, deseo revalorizar la figura de Yáñez y finalmente colocar esta novela como una pieza importante dentro de la tradición de la narrativa mexicana.

¹ De acuerdo con el *Diccionario panhispánico de dudas* de la RAE, a pesar de ser un sustantivo genérico, la palabra ciudad forma parte de la denominación del nombre de la capital mexicana, por lo que debe consignarse como Ciudad de México, ambas iniciales con mayúscula. Ver más en “Mayúsculas.” *Diccionario panhispánico de dudas*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, lema. <https://www.rae.es/dpd/may%C3%BAsculas>

Ojerosa y pintada ha estado castigada como una obra olvidada y mal valorada por la crítica literaria. Vanguardista en la técnica de su escritura, la novela imprime una representación crítica de la vida cotidiana en la Ciudad de México al ofrecer un amplio panorama de la sociedad mexicana en los años cincuenta. Esto aparece representado en diversos episodios y microhistorias en un espacio reducido al interior de un taxi en donde se desarrolla el relato y se identifican espacio, tiempo, estructura y trama, todo en un tiempo narrativo limitado a 24 horas.

Ojerosa y pintada proyecta el desarrollo y crecimiento de la ciudad, así como su problemática social al ofrecer una imagen realista con el propósito de abarcar varios aspectos de la vida mexicana y su cotidianidad, así como la amplitud de sus diálogos. Este panorama es una oportunidad para reconocer la figura del narrador porque en él recae la verosimilitud del relato que se logra precisamente a partir de su mirada. Considero que es un tema que en esta obra necesita mayor análisis. Además, nos lleva a conocer hasta qué punto se identifica el narrador con el personaje protagonista y en consecuencia permite definir la percepción del lector.

Del mismo modo, se busca determinar cuál es la postura del narrador, con especial atención en su punto de vista y a través de ello expresar su manera de manifestar los diferentes tipos de focalización. Realizaré un análisis de los procesos de los diálogos en el campo de la narratología, así como su caracterización literaria, además de resaltar sus características y funciones. Lo anterior se destaca porque Yáñez fue un precursor en el uso de las estructuras narrativas que en su época fueron consideradas como nuevas técnicas y que plasmó en esta novela, aunque este autor también siempre buscaba incorporar en sus obras su pasado y su provincia. En este trabajo se ofrecerá un panorama teórico de este tema, una vez hecho el recorrido teórico me instalaré en lo relacionado a los recursos utilizados para descubrir la esencia de la obra y tratar de encontrarla en la voz del narrador y en la trama de esta novela. La voz narradora infiere una visión del mundo en la que refleja un fuerte pesimismo y un rechazo a las formas de vida presentes y esto motiva a buscar una nueva interpretación de la novela tanto en el aspecto psicológico como en el aspecto narrativo.

Es importante subrayar que este trabajo persigue un propósito: el de reconocer la obra un tanto olvidada del escritor y darle otra visión de interpretación con los elementos mismos de la obra y crear un panorama más amplio para nuevas opciones de análisis, sobre todo en el campo narratológico. Esto con la finalidad de dar un enfoque que busca analizar o interpretar la figura del narrador e identificar el tipo de técnicas narrativas empleadas en el texto. En concreto, las que corresponden a tipo de narrador, nivel de participación de éste, modo de enunciación y focalización o perspectiva narrativa. Así pues, el objetivo es determinar cuál es la posición del narrador y su focalización, considerando las técnicas y procedimientos ya planteados y establecidos por los diferentes teóricos que se señalan más adelante. Esto permite también adentrarse en la construcción espacial de la Ciudad de México y en los personajes de la novela de Yáñez.

El método aplicado a esta investigación se basa en un análisis textual de la novela considerando como punto de partida la teoría del narrador que plantea Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, la cual se fundamenta en la teoría de Gérard Genette; también se han considerado algunos trabajos adicionales sobre narratología como el de Alberto Paredes con su texto *Las voces del relato*. Además, se incorporarán conceptos de José R. Valles Calatrava, con su texto *Teoría de la narrativa la perspectiva sistemática*. Dichos teóricos ofrecen diversos conceptos relacionados con la narratología, en todos se encontraron riquezas narrativas para analizar y compartir, además de ejemplos para asimilar.

El método de investigación por aplicar se acotará a un análisis desde el campo de la narratología. Éste corresponde a las técnicas y procedimientos de la focalización en la narración empleadas en los relatos que componen el corpus de estudio de la novela, en el que la pregunta de investigación sería: ¿cómo es el narrador de la novela? con una respuesta que invita a conocer las características y las técnicas utilizadas en la novela del escritor jalisciense. Una de ellas es indagar y usar las estrategias de un narrador, como por ejemplo, saber elegir las voces para que la historia tenga fluidez y atrape al lector, de tal forma que motive a crear expectativas en éste y sea posible encontrar la identidad de la voz.

Mediante la voz narradora conocemos, imaginamos, comprendemos y explicamos las características del mundo de ficción y la construcción espacial del texto. En el entendido de lo anterior, se propone la siguiente hipótesis: *Ojerosa y pintada* se centra en la vida cotidiana de sus personajes, en su día a día y lo manifiesta a partir de las voces del narrador, de la vida que cobran dichos personajes en sus diferentes modalidades de narrar; por lo general de manera heterodiegética en la que el narrador al describir cada detalle, conduce al lector a descubrir la identidad de la voz narrativa.

En cuanto a los objetivos generales y particulares, se busca explicar cómo por medio de los diálogos y las conversaciones de los pasajeros e imágenes se conoce la posición y focalización del narrador. Cabe agregar que la importancia que tienen esos diálogos y conversaciones, es decir, el discurso y las voces del narrador, hasta este momento no han sido analizadas, por ello ese es el objetivo general. También es importante resaltar la figura del narrador como aportación de este trabajo mediante la explicación del desarrollo de la voz que narra la historia. A partir de esto es posible manifestar los objetivos particulares que son los siguientes:

- Comprender el contexto cultural en el que se desarrolló esta novela.
- Explicar las particularidades del contexto cultural a partir de un análisis narratológico.
- Estudiar las técnicas narrativas que influyeron en la realización de la novela.

Para lograr los objetivos que se propone esta investigación, se dividirá en tres capítulos, que a su vez se distribuirán en subcapítulos. El primer capítulo aborda aspectos teóricos de la narratología, el segundo las técnicas que evidencian la presencia del narrador y el tercer capítulo el enfoque de interpretación. A continuación hago un recorrido más explícito por cada uno de ellos.

El primer capítulo es un panorama general de la novela, este capítulo se divide en tres apartados, al igual que los otros dos. Se enfoca en el estudio de lo analítico para poder identificar el tipo de técnicas narrativas empleadas por el autor en la novela. El universo de este estudio está comprendido en los diálogos de la novela *Ojerosa y Pintada*. Aquí se ofrecerá un panorama general de la obra, una

semblanza del autor, así como la historiografía y características del texto narrativo. Dentro de ese mismo capítulo también se analizarán los antecedentes de la literatura de Agustín Yáñez, se tomarán los pasajes más significativos para comprender el estilo y los temas plasmados en su obra.

El segundo capítulo será el sustento teórico del análisis. Se partirá de las características y los conceptos de narratología, narrativa, narrador, focalización y con ello se esbozará su definición. Además, se ofrecerá el marco referencial y los alcances generales discursivos de otros conceptos ligados con la focalización, especialmente los siguientes: diálogos, monólogos y soliloquios.

En el tercer capítulo se realiza el análisis de la novela, en donde se encuentran relatos a manera de monólogos y narrador con focalización externa. Doy título a cada uno de los subcapítulos de esta última parte de la investigación con los mismos nombres con los que Yáñez bautizó cada uno de los apartados de su novela, pero agrego el elemento de análisis que persigo indagar.

El primer apartado del capítulo tres se enfoca en la parte de la novela que lleva el título de “Cuesta arriba” y que está conformada por 21 episodios contados a partir de la medianoche. Aquí inicia la jornada del chofer con un pasaje en el cual sucede el nacimiento de un niño a bordo del taxi indicando un inicio de vida. Se profundizará en un análisis de las voces narrativas y se aplicarán los conceptos estudiados en el capítulo dos de esta investigación.

El segundo apartado del capítulo tres denominado “Parteaguas” está dedicado a un solo personaje, identificado como hombre de traza estrafalaria (Yáñez 105). Es la parte medular de la trama en la cual este misterioso hombre estrafalario aparece con un original realismo y un abundante monólogo, hábil recurso del autor, quién dice que el personaje analiza la ciudad a través de observar sus desechos (*Ojerosa* 105), pues dice analizar las aguas negras del gran canal describiendo detalladamente la corrupción y la putrefacción que se vive en la gran ciudad. Todo de acuerdo con la percepción que dicho personaje tiene al ver la historia de todos los habitantes de la Ciudad de México. Nuevamente se aplicarán los conceptos del capítulo dos con detalle.

La tercera parte de la novela se titula “Cuesta abajo”, ésta consta de 19 capítulos que transcurren durante el día posterior al que se venía realizando la trama. Consiste en conocer cómo se va cerrando el ciclo de un día en la vida laboral del taxista en el que demuestra fastidio, cansancio y muerte; pues la historia termina con la muerte de un personaje.

Este recorrido será útil para visualizar que *Ojerosa y pintada* es una novela con una trama y una narrativa complejas, pues presenta diferentes historias y descripciones. Al ahondar en cada una de ellas, es difícil concluir cuál es la trama principal, pero el estudio permitirá ver cómo sí es posible realizar un análisis y un ejercicio de identificación de las características de lo narrativo.

Capítulo 1

Panorama crítico de la novela *Ojerosa y pintada*

En México han sido muy estudiados los años posrevolucionarios. En el ámbito de la literatura se han tratado las novelas escritas desde una perspectiva histórica, lo cual sin duda ha aportado una gran riqueza a las investigaciones.² Sin embargo, en la literatura llamada posrevolucionaria no todo fue perfilado con el tema histórico de los acontecimientos de la Revolución Mexicana. Como ya se mencionó en la introducción, el objeto de mi estudio es la focalización en la novela *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez, obra considerada también como posrevolucionaria. En las décadas posrevolucionarias muchos escritores pusieron de manifiesto en sus novelas motivos y circunstancias de la cultura nacional, como señala María del Carmen Millán en su libro *Literatura mexicana*: “La violencia brutal que hubo durante diez años de lucha armada, inspiró en todas las corrientes artísticas un reflejo de la realidad tan amarga que se vivía en todo el país” (240). Ella también hace referencias acerca de los autores de las novelas posrevolucionarias:

En estas novelas el autor intenta fijar una realidad impresionante que lo ha conmovido directa y fuertemente utilizando un estilo sobrio y rápido, además la estructura a base de cuadros y episodios que tienen un valor como testimonio de una verdad. Esta realidad de alcance épico, expresión de anhelos populares da a la novela un carácter original de afirmación nacionalista. Entre los autores más destacados están: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, José Vasconcelos, José Rubén Romero, Gregorio López y Fuentes, Rafael F. Muñoz, Mauricio Magdaleno, José Mancisidor y Agustín Yáñez (240).

Los escritores de este movimiento empezaron a referir en sus textos todos estos cambios provocados en la ciudad y originaron que la literatura se renovara y fuera más expresiva. Por lo anterior, se han generado cientos de historias que han dado inspiración a ilustres literatos como José Revueltas, Vicente Leñero, Juan

² Julio Jiménez Rueda dice: “En parte por la Revolución Mexicana, en parte por los movimientos de la renovación en otros países surge en México una literatura de contenido social, de sentido neo-realista que se dedica a la explotación de temas campesinos y obreros y penetra a los bajos fondos de la vida de la ciudad. Es una literatura de exaltación del proletario frente a las clases privilegiadas” (302).

Rulfo y Agustín Yáñez.³ En esta historia de transformaciones y consecuencias, no está de más mencionar que la protagonista de la novela aquí estudiada es la Ciudad de México.⁴

Ojerosa y pintada muestra sus expresivos recursos literarios mediante sus abundantes diálogos que al ser analizados, reflejan el cambio de la forma estructural de la novela mexicana moderna, características que marcaron la narrativa tanto en su contenido como en su forma. Por ejemplo, las técnicas narrativas actuales en donde hay modalidades que permiten que el relato refleje las características de este mundo tan complejo al existir la libertad de diversificar los temas y precisamente aplicar estas técnicas y estilos narrativos de una manera que ha resultado original y valiosa. Ejemplos de lo anterior son la alteración de los planos espacio temporales, la polifonía, el soliloquio, el monólogo interior o el fluir de la conciencia, el cual explora el conocimiento e intimidad de la conciencia del personaje. Esta experimentación es una construcción cuya estructura está determinada a través del punto de vista de quien escribe. Dichas formas estructurales son las que Yáñez enriqueció al integrar estos recursos técnicos y estilísticos innovadores de vanguardia europea y estadounidense y que dieron a la literatura una dimensión universal.

Ojerosa y pintada siguió con esta misma estructura narrativa de vanguardia. Cito al crítico Juan Manuel Sánchez Ocampo, quien en su texto *Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez*, señala que entre dichos recursos técnicos y estilísticos innovadores estuvo el de “representar de la manera más eficaz la importancia del concepto modernizador aplicado a la narrativa mexicana

³ De acuerdo con el *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, algunos críticos consideran que la narrativa de la posrevolución incluye también aquellas obras que no trataban sobre el conflicto armado, sino sobre sus consecuencias. Por ejemplo: *La sombra del caudillo* (1929), de Martín Luis Guzmán.

⁴ Durante este siglo se habían publicado ya obras importantes, de contenido semejante con la obra en cuestión, tanto a nivel nacional como internacional. Por citar algunos ejemplos en el ámbito nacional: *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, *El águila y la serpiente* (1928) de Martín Luis Guzmán, entre otras y *Manhattan Transfer*, de Jhon Dos Passos en lo internacional. Cito estos casos pues se conectan con mi objeto de estudio, ya que existe una relación que se encuentra en ellas, pues hablan de las ciudades como personajes (Carballo 314, 319, 410).

regionalista, la modernización que es básica en la renovación del género” (227). Otra característica importante de la novela que se investiga aquí es su polifonía, la simple polifonía, mediante la cual se irían contrastando los discursos de narrador y de personajes.⁵

Lo anterior permite contrastar cómo la novela se construyó con técnicas narrativas que colocan a la ciudad como un personaje principal. Los temas más estudiados por la crítica en los textos que hacen mención directa de la obra hacen referencia al estudio de la Ciudad de México, sin embargo, sin quedar alejado de este análisis de lo urbano, quedan relegados otros elementos de gran importancia para el estudio literario en el campo de la narratología, como es el caso del narrador. Como ya se dijo, la novela en cuestión se ubica en la época posrevolucionaria, cuando la literatura puso sus ojos nuevamente en la vida urbana de la época moderna. Esta valoración ayudará a reinterpretar el universo literario del escritor jalisciense.

1.1 Antecedentes de la literatura del autor.

Vida y obra de Agustín Yáñez Delgadillo (1904 – 1980)

Para ahondar en la fortuna crítica de esta investigación, me detengo a señalar aspectos importantes que caracterizan al novelista. Se trata de un escritor que se le ha dejado casi en el olvido, a pesar de que hizo mucho por la cultura, las artes, la educación y el campo mexicano. Su figura queda en el pasado a pesar de que sus obras fueron contemporáneas de los escritores del “Boom latinoamericano” (Carballo 311). Yáñez es autor de una narrativa que se basa en la memoria de la vida provinciana, con una actitud que lo aproxima a la realidad. Así mismo, incluye una visión con temas para diferentes historias, pero lo fundamental es que profundiza en el análisis de la realidad social, política y cultural de México.

⁵ Luz Aurora Pimentel menciona lo que explicó Bajtín sobre las modalidades del discurso directo: “La alternancia entre la voz del narrador y la de los personajes genera una impresión de polifonía” (91).

Su obra narrativa, como dice Christopher Harris en su texto “Agustín Yáñez y su obra narrativa en el siglo XXI: Una aproximación a partir de los estudios culturales Latinoamericanos”: “posee una marcada dimensión autobiográfica” (136). También cabe destacar algunos rasgos esenciales, tales como sus lecturas, que fueron sus profundos amores literarios, las cuales eran tan diversas y contradictorias como su propia escritura. “Escritor de pensamiento universal, educador, político y amigo del pueblo” son las palabras con las que definió a Yáñez la página del gobierno del estado de Jalisco, considerado precursor de la novela mexicana moderna.⁶

Dentro de sus obras más analizadas, se encuentra, por supuesto, *Al filo del agua* (1947), su máxima obra y la más estudiada. “Bandera de Provincias” (1929), “Baralíptón” (1930) Obras que pertenecen a la década de 1940: *Espejismo de Juchitán* (1940), *Genio y figuras de Guadalajara* (1941), *Flor de juegos antiguos* (1942), *Pasión y convalecencia* (1943), *Archipiélago de mujeres* (1943), *Esta es mala suerte* (1945), *La creación* (1959), *La tierra pródiga* (1960), *Ojerosa y pintada* (1960), *Las tierras flacas* (1962), “Tres cuentos” (1964), *Los sentidos del aire* (1964), *Perseverancia Final* (1967) y *Las vueltas del tiempo* (1975) (Carballo 340 – 344).

Cabe hacer mención que sí existió crítica y público para la obra del jalisciense, pero sus temas ya no llenaban las expectativas del lector de la época que ya se identificaban con una renovación estética de lenguaje, más creativa con temas de naturaleza humana y por ello, fueron dejando su obra en el olvido. Me apoyo en estas palabras en el crítico Pablo Sánchez en su texto: *Agustín Yáñez y Juan Rulfo: Afinidades y contrastes*, que al respecto comenta lo siguiente: “Podría decirse así que la autolimitación nacional y decimonónica de Yáñez era una opción estética desfasada, anacrónica para los nuevos gustos imperantes en años de renovación y experimentación narrativas” (234). Por lo antes expuesto es importante decir que la gran masa de lectores de esa generación se identificaba más con los problemas sociales, pues querían adentrarse a esas capas sociales y su interés era

⁶ Esta información fue extraída de un sitio web:
Cfr. “Yáñez Agustín”. *Gobierno del Estado de Jalisco*,
<https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/jaliscienses%20distinguidos/yanez-agustin>.
Consultado el 12 de enero de 2022.

correr tras las páginas de otros autores como Juan Rulfo y Carlos Fuentes. Me apoyo en estas líneas con palabras de la Dra. Luzelena Gutiérrez de Velasco, en su artículo: “De Yahualica a Comala: un camino entre la representación y la construcción simbólica” en donde ella hace una crítica a los textos de Yáñez. Esto porque en los textos de los otros autores contenían temas considerados como vigentes, con personajes originales, tomados de una realidad cercana y con un lenguaje lleno de espontaneidad que representaban el “boom” (Gutiérrez 19). A Yáñez se le encasilló sólo como autor de su novela cumbre, haciendo a un lado sus otros trabajos, en donde también hay elementos sociales y psicológicos por analizar. En definitiva, se generó una determinada visión latinoamericana de la modernidad narrativa en donde Yáñez no fue considerado (Pablo Sánchez 234).

Con todo, la actividad literaria de Yáñez se puede considerar como una respuesta a la situación política, social y económica que caracterizó a la historia mexicana. Esto es visible en la novela aquí estudiada, pues como se verá, a través de relatos de la cotidianidad se ahonda en varias realidades urbanas.

A continuación, me centro en el caso específico de vida y obra del autor de esta novela, con énfasis en lo literario. Agustín Yáñez Delgadillo nació el 4 de mayo de 1904, en el barrio del Santuario en Guadalajara, Jalisco. Según datos de Carballo en su texto *Protagonistas de la literatura mexicana*, el escritor tuvo profundas raíces en Yahualica, lugar donde nacieron sus progenitores. La vida y obra del autor se evidencia por su peregrinar entre la literatura y la política, entre la vida del pueblo y de la ciudad. Entre 1929 y 1930 formó parte del grupo de intelectuales que creó la revista “Bandera de Provincias” publicación importante de esa época. Participaron en esta revista Alfonso Gutiérrez Hermosillo, Efraín González Luna, Antonio Gómez Robledo, José Arriola Adame, entre otros.

Los primeros escritos de Agustín Yáñez estuvieron firmados bajo el seudónimo de “Mónico Delgadillo” y se trataron principalmente de traducciones de Kafka, Claudel y Joyce (Carballo 311 - 314). Destacó como narrador, ocupó puestos importantes en instituciones de gobierno, pero además fue catedrático y hombre dedicado a la cultura y a la educación. Agustín Yáñez fue miembro del Seminario de Cultura Mexicana y presidente del mismo, entre 1949 y 1952. Desde 1952

perteneció al Colegio Nacional y a la Academia Mexicana de la Lengua, de la que fue presidente en 1973. Ese año recibió el Premio Nacional de Letras. Además, en 1960 participó como embajador en una labor especial ante el gobierno de Argentina, ese mismo año fue nombrado jefe de la delegación ante la XI Asamblea General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Como parte de su actividad política, este escritor jalisciense fue gobernador del estado de Jalisco en el periodo 1953-1959.⁷

Hay dos aspectos de la vida de Agustín Yáñez que son constantes en toda su producción: sus vivencias personales en su añorada tierra jalisciense de Yahualica y sus lecturas de literatura de provincias. El mismo escritor, en una de las entrevistas que dio a Emmanuel Carballo, afirmaba lo siguiente:

La primera vez que tuve conciencia de que escribía fue cuando redacté en mi pizarra, un resumen acerca de la época de Revillagigedo. Cursaba el segundo año de primaria. Nos dieron el tema en la clase de la mañana para que lo lleváramos la tarde de ese mismo día. Con sorpresa de la maestra y de mis compañeros pude llenar, con la memoria de lo que se había dicho, las dos caras de la pizarra. Es ese mi primer recuerdo literario; data de fines de 1910 o de principios de 1911 (312).

La cita anterior evoca la figura del autor, quien desde niño manifestaba la pasión por las letras. La obra de Agustín Yáñez incluye novelas, cuentos, ensayos y crítica literaria. Entre las décadas de 1930 y 1950 el autor publicó una serie de novelas relevantes, importantes y significativas que vienen al caso para comprender el vínculo entre ellas y su universo literario. Los textos ya señalados son los más adecuados para entender los conceptos clave en su pensamiento. La producción narrativa de Yáñez fue prolífica prueba de ello son ensayos que escribió en: "Bandera de Provincias", cuando apenas iniciaba su carrera como escritor, los cuales realizó paralelamente a sus novelas y cuentos.

Es relevante acentuar el aspecto de la temática, porque a través de la monotonía de la vida pueblerina, el novelista encontró una gran riqueza. De acuerdo con Christopher Harris en su texto *Agustín Yáñez y su obra narrativa en el siglo XXI*:

⁷ Esta información también fue obtenida con datos de su biografía de la página oficial del gobierno. Cfr. "Yáñez Agustín". *Gobierno del Estado de Jalisco*, <https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/jaliscienses%20distinguidos/yanez-agustin>. Consultado el 12 de enero de 2022.

Una aproximación a partir de los Estudios Culturales Latinoamericanos (135) estos temas ya no llenaron las expectativas del lector de la época, como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, los cuales buscaban algo más allá de la vida pueblerina y, por consiguiente, se dejaron en el olvido, pues después de saborear el éxito de *Al filo del agua*, los textos que siguieron quedaron en la sombra, ya que no superaron la historia y argumento de la novela cumbre. También menciona que para la crítica literaria como la de Emmanuel Carballo, José Luis Martínez o Vicente Quirarte, *Ojerosa y pintada* fue una obra que no despertó ningún entusiasmo (135). El motivo de esta situación fue que en ese entonces el público subestimó la obra porque esperaba más asombro del que manifestó en su primera obra revolucionaria, esperaba una obra similar a su novela cumbre. Siguiendo con Christopher Harris en su texto antes mencionado, argumenta lo siguiente:

Coinciden los investigadores que el caso de Agustín Yáñez retrata la esencia de una imagen nacional e internacional y que, al ser el creador de una obra excepcional llamada *Al filo del agua*, fue su triunfo y su perdición. Este texto, terminó por destruir toda su obra narrativa, a la cual se le ha prohibido, mejor dicho, vedado, el que se le pueda reconocer por medio de la crítica y público, por consiguiente, se pierde la perspectiva de su obra y cae en el pozo profundo del olvido (135).

El proyecto de Yáñez revela aspectos de la vida nacional, tanto rural como urbana. De acuerdo con información encontrada en una tesis de maestría escrita en 1965 por Gloria Gamiochipi y titulada “La realidad mexicana en la obra narrativa de Agustín Yáñez”, el mismo autor clasifica su obra a través de una división que traza de la siguiente manera:

El plan que peleamos

Primer esbozo para un retrato de México.
Las edades y los afectos.
Flor de juegos antiguos.
Archipiélago de mujeres.
La ladera dorada.
Los sentidos al aire.

El país y la gente:

La tierra pródiga.
Las tierras flacas.
Cornelio Luna comisario ejidal.
Al filo del agua.
La culta sociedad.
Ojerosa y pintada.

La historia y los tipos:

Las vueltas del tiempo.

Crónica de los días heroicos.
La fortuna de los Ibarra Diéguez.
Mónico Delgadillo y sus amigos.

Los oficios y las ilusiones:

La creación.
La torre.
Taller de Sanromán.
Claudia Capuleto.
Tonantzintla. (37- 38)

Yáñez murió a causa de un enfisema pulmonar y una deficiencia cardiaca a los 76 años, el 17 de enero de 1980. Sus restos reposan en la Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Civil de Dolores, en la Ciudad de México. La principal característica de la literatura de Agustín Yáñez es la vida pueblerina de Guadalajara, su ciudad natal, posteriormente se interesó en analizar la personalidad de la Ciudad de México, lo cual se ve palpable en cómo llevó a cabo en la creación de sus personajes.

1.2 Texto y contexto de *Ojerosa y pintada. La vida en la Ciudad de México*

Ojerosa y pintada. La vida en la Ciudad de México fue escrita entre 1956 y 1959. Salió a la luz en 1960, cuando la Ciudad de México, entonces nombrada la gran metrópoli, empezaba a despuntar en todos los aspectos y de una manera monumental. No está de más mencionar que, paralelamente, el acontecimiento literario de 1958 fue la aparición de la novela *La región más transparente*, de Carlos Fuentes, según datos contenidos en la enciclopedia *México y su historia* (1611). Agustín Yáñez escribió una de sus obras que no tuvo trascendencia ni mayor alcance en su carrera como escritor: *Ojerosa y pintada. La vida en la Ciudad de México*. Posteriormente se reeditó en junio de 2014, bajo el sello editorial de Joaquín Mortiz y con un prólogo de Vicente Quirarte; ahí aparece el esfuerzo más reciente de esta edición. Desafortunadamente es una novela que no se ha editado más. Tanto la portada como el título y el subtítulo de la novela anuncian al lector una trama que lo confunde cuando se enfrenta al contenido. La mayoría de los lectores se dejan envolver por el título de la novela. El título muchas veces ancla al lector, lo

sujeta firmemente, el título evoca saber de qué tema se trata y lo que queremos descubrir. En palabras de Carballo:

La novela retrata una circunstancia: es una demanda que pide se superen vicios arraigados en la estructura del país. Plantea un estado de cosas que demanda una pronta superación. (330)

Para aclarar lo antes detallado, hay que señalar que el título de la obra obedece a un verso del poema “La suave patria” de Ramón López Velarde, contenido en el primer acto. La expresión “Ojerosa y pintada” se refiere, ni más ni menos, que a las prostitutas y considerando las palabras de Quirarte en el prólogo de esta edición de la obra, en las que hace mención a las memorias de José Juan Tablada: “recorrían en carretela las arterias principales de la urbe y lo hacían de manera triunfal por Madero –la antigua Plateros–” (8).

El mismo Quirarte explica cómo este poema: “La suave patria” impregna del nacionalismo arraigado en la ciudad en donde las primeras estrofas describen cómo las prostitutas iban en carretela⁸ y expresaban el transcurrir del tiempo.

La estrofa del poema donde aparece el verso es la siguiente:

Sobre tu capital, cada hora vuela
Ojerosa y pintada, en carretela;
Y en tu provincia, del reloj en vela
Que rondan los palomos colipavos,
Las campanadas caen como centavos (Prólogo 8 - 9)

Lo que el poema plasma en esta estrofa es la diferencia que existe entre el acelerado ritmo de vida capitalino y la lentitud del tiempo provinciano (8). No obstante, insisto en que el lector que conozca la referencia se confunde, porque el contenido de la obra no es meramente la prostitución, sino la vida laboral de un taxista en un día. La reflexión anterior da pie a considerar que López Velarde tuvo una gran influencia en la novela de Yáñez. Antes de pasar al siguiente párrafo, es

⁸ Una carretela es definida por el *Diccionario de la lengua española* como un “coche de cuatro asientos, con caja poco profunda y cubierta plegadiza.” Ver en “Carretela” *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española. <https://dle.rae.es/carretela>

también importante mencionar el uso de los refranes que ilustran el texto, sobre lo que Carballo dice:

El refrán refleja con claridad los estilos de las conciencias de los personajes: es como el dato que ofrece la estilística para conocer la estructura de la reflexión e imaginación de los personajes (339).

El contexto de la trama de la novela es manifestar la corrupción que se vive en la gran ciudad, así como la burocracia de las instituciones. Aunque éste no es tema para analizar en el presente estudio, es importante mencionarlo. Todo lo antes descrito es visto a través de los ojos de un taxista, desde su perspectiva, cuya imagen es espejo de uno de sus pasajeros, un filósofo estafalario que aparece en el capítulo dos de la novela, quien dice, analiza la ciudad a través de observar sus desechos (Yáñez 105).

Una vez expuesta de forma muy rápida esta contextualización de la vida y obra del autor, a continuación, profundizaré en las características que invitan a estudiar el tema de la focalización. También me centraré en esbozar la fortuna crítica de mi objeto de estudio; para ello presentaré una breve síntesis de la obra y posteriormente ahondaré en el planteamiento de mi tema.⁹

Ojerosa y pintada se sustenta en microhistorias de varios pasajeros que abordan un taxi para transportarse a sus diferentes destinos en un lapso de veinticuatro horas. La estructura del texto consta de tres capítulos, a lo largo de los cuales se va narrando la historia de un día en la vida laboral de un taxista. Los tres capítulos se recrean en ambientes urbanos y mexicanos. El texto inicia haciendo un largo recorrido por la ciudad a bordo de un taxi, enumerando una lista de lugares en donde se consideran una serie de elementos que se describen detalladamente, como ya lo mencioné en el párrafo anterior. Esto permite identificar el espacio, tiempo, estructura y trama en la que se desarrolla el relato.

Este texto se sustenta en microhistorias, es una obra habitada por varios personajes, pasajeros, que abordan un taxi para transportarse a sus diferentes destinos y que al subir entablan conversación con el personaje del taxista, refiriendo

⁹ La crítica califica a esta obra de manera fría, sin embargo, es importante hacer un breve análisis para justificarlo.

episodios de sus vidas y diversos temas en forma de inconformidades y denuncias por injusticias y corrupción. Es palpable también observar que cada pasajero representa a una clase social diferente; la cual se puede apreciar gracias a los detalles de la descripción de cada uno de ellos, además del tipo de temas y diálogos que establecen con el taxista. El análisis de esta tesis se centrará en esos diálogos y descripciones.

En el interior del auto suceden todo tipo de situaciones y conflictos de distinta índole, por ejemplo: acciones amorosas y de seducción, pleitos matrimoniales, deslealtad, secretos guardados, confesiones de corrupción, catarsis, entre otros. La historia se desarrolla en el pequeño espacio del interior del taxi. La conformación de su elenco es original, se trata de diversos tipos de personajes, por ejemplo: parejas incompatibles, campesinos recién llegados de provincia a la capital, un pasajero que va al dentista, personas que van a la ópera, a una fiesta, en fin, un esquema de aspecto sociológico en donde se dibuja a la sociedad y la cultura mexicana de aquellos años mediante la representación y desfile de tan diversos y bien descritos personajes.

La novela presenta sujetos que no se vinculan entre sí. Los personajes, salvo alguna excepción, sólo aparecen una vez en la novela. Una característica esencial de la obra son sus profusas y detalladas descripciones, tanto de los lugares como de los personajes y sus diálogos y acciones. Ello permite dar mayor soporte al análisis de esta investigación. Subrayo en este renglón que el taxista y su auto, en paralelo con el personaje llamado filósofo de la ciudad, son la parte medular de la trama, así como la profundidad del argumento que da definición a la historia.

El trabajo del taxista es escuchar las historias y las charlas de los pasajeros durante el recorrido. Cabe destacar que durante diferentes trayectos que realiza el taxista, el narrador se encarga de dar un retrato de las calles de la ciudad en el que expone literalmente un cuadro de la urbe. La voz narradora introduce la historia a través de elementos como su estado anímico, tomando en consideración las condiciones de vida de los pasajeros.

La novela está formada de diversas historias contadas de manera muy rápida, ninguna tiene continuidad, son dispersas. Es catalogada como una novela

circular, de acuerdo a la crítica de Emmanuel Carballo, pues él explica cómo la obra comienza con el nacimiento de un niño y termina con la muerte de un anciano (346). De esta manera, se ilustra la trama de la novela, como un ciclo de vida. Siguiendo con la crítica, Emmanuel Carballo afirma lo siguiente sobre este tema:

Yáñez como novelista, padece de agorafobia: todas sus obras son circulares, están redondamente concluidas. Estructuralmente rechaza las obras abiertas. Entre una y otra corren (y digo corren porque es una novela-río) las múltiples posibilidades de la vida (346).

Ojerosa y pintada proyecta el desarrollo de la Ciudad de México y ofrece una imagen realista de los años cincuenta. Esta imagen tiene el propósito de abarcar todos los aspectos de la vida mexicana. Por lo anterior, este panorama es una oportunidad para reconocer la importancia de la figura de un narrador. El narrador tiene la capacidad de construir la verosimilitud del relato, lo cual conduce a conocer hasta qué punto se identifica con el personaje protagonista y definir la percepción del lector, así como la focalización del narrador.

El contexto de la obra se inserta en el escenario del México de mediados del siglo XX, el cual estaba conformado por diversas tendencias de movimiento político, las cuales dieron como resultado la manifestación de cambios sociales y económicos a nivel nacional. Dichos fenómenos se vieron reflejados en las propuestas literarias. Se trataba de formas de pensamiento que se enfilaban con una voluntad de renovar el género literario en la época de la posrevolución. Considero necesario dedicar unas líneas para señalar las palabras de María del Carmen Millán, relacionadas al contexto de esta época y citadas a partir de su obra *Discursos leídos ante la Academia Mexicana de la Lengua*:

Mientras tanto en México, la actividad literaria posterior a 1921, da como resultados cumplidos la novela de la Revolución y la colonialista. Los escritores del grupo Contemporáneos publican: *Cripta y Muerte de cielo azul*, en 1937; *Nostalgia de la muerte*, en 1938; *Muerte sin fin*, en 1939. El teatro de Ulises está en auge y en 1938 se conoce *El gesticulador*. La cultura nacional se enriquece con la contribución de los intelectuales españoles exiliados. Todas estas inquietudes, nacionalistas unas, universalistas otras, se canalizan a través de revistas literarias o de grupos teatrales que surgen en instituciones oficiales o universitarias y se caracterizan por su preocupación humanística, por el conocimiento del arte y de las literaturas europeas contemporáneas y, sobre todo, por una saludable actitud crítica hacia la realidad mexicana (21).

La cita anterior enfatiza la relevancia que tuvo este cambio, no exclusivamente en el movimiento literario, sino también en otras disciplinas del arte. Esta centuria marca una época que trajo automáticamente un nuevo estilo de escribir, pues fue un periodo en que terminan temas como la literatura de la Revolución y el colonialismo, tiempo en donde hay que asimilar el progreso que llega con fuerza, enfrentando la expresión nacional de los novelistas, quienes optaron por plasmar la temática posrevolucionaria. Así pues, la literatura del siglo XX sufrió importantes transformaciones tanto temáticas como estilísticas. Por ello es conveniente poner atención en esta perspectiva que es parte del contexto cultural de los años treinta y cuarenta en México, aquellos hechos que precisamente hicieron la historia y que es un preámbulo para ubicarnos en el contexto de la obra de Agustín Yáñez, basta seguir las reflexiones¹⁰ de María del Carmen Millán, quien afirma:

La complejidad interna de este mundo; el clima emocional en que deseos y temores, religiosidad y pecado son activos protagonistas; el contraste entre el disimulo externo y la desenfrenada vida interior; la agobiante densidad de un estilo que responde a la presión real ocasionada por los conflictos con la tradición social, religiosa, económica y moral a que la comunidad está sometida, llaman la atención del lector sobre problemas que han afectado seriamente la vida de México (250).

1.3. Historiografía de la novela

Las historias de la literatura casi no han dedicado páginas a la novela en cuestión. Cito el caso del famoso libro *Historia de la literatura Hispanoamericana II* en donde el autor, Enrique Anderson Imbert, dedica tres páginas para hablar de Agustín Yáñez, pero no se detiene en *Ojerosa y pintada*. Su crítica va dirigida a otras de sus obras, como *Pasión y convalecencia* (1938), *Al filo del agua* (1947), *La Creación*

¹⁰ Para complementar la referencia anterior, se hace énfasis de otra crítica que alude de igual manera a lo que argumenta Millán en sus reflexiones. La crítica encontrada al respecto se encuentra en el texto de *México y su historia*, en donde es plausible encontrar una opinión que es semejante. Cito las líneas para que el lector comprenda a qué crítica hago referencia: “Yáñez rompe la narración lineal, juega con los tiempos, los espacios, las voces y a través de este procedimiento inserta las contradicciones que ocurren entre las costumbres y sentimientos de un pueblo austero, entre religiosidad y pecado, vida interior y disimulo exterior; todo ello se encuentra recreado en un estilo que no olvida ninguno de los caminos experimentados por la novela contemporánea” (1611).

(1959) y *Las tierras flacas* (1962), haciendo énfasis en su cómoda posición autobiográfica (210-212). Indirectamente hay otros textos para estudiar la obra, aquellos que hablan del narrador, del espacio o de la Ciudad de México. Cito en este renglón el texto *Ciudad y memoria. Literatura, música y radio en la Ciudad de México*, coordinado por Lauro Zavala, en el que los autores se dedican a hablar de la Ciudad de México e incluso también mencionan a Ramón López Velarde, autor que inspiró a Yáñez para realizar la obra en cuestión.

Es importante también mencionar la comparación de las obras de Yáñez con la de otros escritores, por ejemplo: la afirmación del crítico Pablo Sánchez, en su texto *Agustín Yáñez y Juan Rulfo: Afinidades y contrastes canónicos*, en donde nos habla al respecto de esto:

En la construcción del canon novelístico de la 2ª mitad del siglo XX, se toma como punto de partida el caso de dos narradores mexicanos Agustín Yáñez y Juan Rulfo fundamentales en la narrativa posterior a la Revolución. [...]. Yáñez fue un cambio en el ámbito intelectual y cultural de México, Yáñez, cuya imagen pública estaba fuertemente vinculada a un rol político definido que, sin duda, como veremos, le perjudicó bastante en términos de capital simbólico (225 - 228).

Pablo Sánchez en su estudio comparativo también dice que la crítica valoró a ambos autores por su capacidad renovadora en la narrativa mexicana regionalista, pues los dos representan la importancia del concepto de modernización (227). Y al respecto afirma:

Una modernización que es, como sabemos, básica en la renovación del género, y que a su vez sustenta una de las vertientes del éxito de crítica y público que supuso el *boom*. A ello habría que añadir otros datos interesantes que justifican el análisis conjunto, como, por ejemplo, la común matriz jalisciense de los dos autores y algunas afinidades temáticas y técnicas, ya estudiadas más de una vez por la crítica, entre *Al filo del agua* y *Pedro Páramo*, afinidades como la heterogeneidad enunciativa, la importancia del tema religioso o la presencia de la Revolución como telón de fondo en ambas obras (227).

Subrayo aquí que sí hay información suficiente sobre el autor y acerca de sus demás obras existe bibliografía, pero realmente pocos se detienen en *Ojerosa y pintada*. Por ejemplo, en el caso de Emmanuel Carballo, que con sus entrevistas a Yáñez en su texto *Protagonistas de la literatura mexicana* (311-355) es posible profundizar y encontrar información; pero la idea es precisamente encontrar la importancia del texto que nos ocupa en el aspecto narrativo.

En la segunda mitad del siglo XX, en el horizonte literario mexicano, la obra narrativa del jalisciense, como ya se ha mencionado en párrafos anteriores, era trascendente por su novela *Al filo del agua*, aunque sus demás novelas no fueron tan reconocidas (Carballo 344). *Al filo del agua* sorprende por su introducción, y la crítica la clasifica como una literatura bajo la influencia del México real de fines del siglo XIX y principios del XX, pues el escritor introduce a la obra técnicas narrativas modernas procedentes de Estados Unidos y de Europa: William Faulkner, Franz Kafka, James Joyce, Paul Claudel (Carballo 314).

Dichas influencias extranjeras en torno a las implicaciones históricas y relacionadas al movimiento artístico y literario nutrieron la literatura de la época, ya que destacan por su naturaleza innovadora por los temas que aborda y las técnicas narrativas que constituyen los nuevos enfoques con los que se reproduce la realidad. Me apoyo en estas palabras en el texto de Leticia Macías Ángeles *Literatura mexicana e iberoamericana*. Este gran cambio que se produjo en la narrativa de mediados del siglo XX en lo referente a los temas y las técnicas, sigue vigente hasta nuestros días, pues en la temática se tiende a tratar los problemas del hombre en la ciudad, así como experimentar con nuevas formas narrativas que profundicen en la psicología de los personajes; de ahí que lo autobiográfico cobre importancia (244 – 245).

Cabe señalar que, de acuerdo con Vicente Quirarte, *Ojerosa y pintada* surge en un momento especial de la narrativa mexicana y en plena evolución novelística de Yáñez, ya que aparecieron varias novelas con testimonio de la vida urbana, por ejemplo: *Nueva burguesía* (1941) de Mariano Azuela o *Los días terrenales* de José Revueltas (1949) (11).

Es difícil encontrar el motivo por el cual la novela *Ojerosa y pintada* ha sido poco reconocida, ya que utiliza una diversidad de recursos literarios con los que se podría realizar un análisis profundo. Además de lo anterior, la crítica a esta novela es plural en cuanto a su valoración. Algunos investigadores coincidían en que era una novela poco apasionada, por ejemplo, Juan Manuel Sánchez Ocampo en su texto *Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez* argumenta que autores como José Joaquín Blanco, Jean Franco, Emmanuel Carballo tuvieron una

recepción negativa de esta novela (144). Emmanuel Carballo, en su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, realizó diversas entrevistas a Yáñez y afirma lo siguiente respecto a la novela:

Es una novela extraña: innovadora y tradicional [...]. Una lectura apresurada deja desagradable sabor de boca. No es injusto decir, si así se lee, que es una novela simple, farragosa y de una arquitectura “audaz pero aburrida”. El lector puede llegar a creer que la actitud de Yáñez es de científico y no de artista (345).

Esta crítica también es compartida por José Luis Martínez, quien en el prólogo de *Obras escogidas* de Agustín Yáñez (Aguilar 1968), además señala que existe un parentesco entre los personajes de sus obras anteriores, por ejemplo: el personaje de Lucas Macías (*Al filo del agua*), Matiana (*Las tierras flacas*) y el filósofo del gran canal (*Ojerosa y pintada*) (64). El valor que los investigadores han dado a la novela es cómo se representa el espacio urbano, sin voltear la mirada a los personajes o bien a la narración. Para ilustrar lo anterior cito nuevamente a Juan Manuel Sánchez Ocampo, quien señala:

Por emplear técnicas narratológicas que buscan formas novedosas para representar el tiempo, *Ojerosa y pintada* tiene familiaridad con las novelas *Manhattan Transfer*, *La Colmena* y *Cinco horas con Mario*, reseñadas por Darío Villanueva (1994) en su libro *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Como en las tres novelas anotadas, en *Ojerosa y pintada* no hay héroes ni personajes dominantes, es decir, principales (147).

De acuerdo con el señalamiento antes citado, el espacio urbano es de gran interés para los investigadores que estudian esta obra. Basta pensar en dos trabajos de grado de la Universidad Autónoma Metropolitana. El primero pertenece a Luz Patricia Casián Silva, quien realizó una tesina titulada “La Ciudad de México en *Ojerosa y Pintada* de Agustín Yáñez”. Ella estudió a los dos personajes principales de la novela centrados en su imagen y sus personalidades. Se detiene en pocos renglones para mencionar la voz narrativa haciendo mención de palabras de Foucault:

Para Foucault los gestos, los comportamientos, las circunstancias y todos los conjuntos de signos que acompañan al discurso, fija la eficacia de las palabras y su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen. Y aunque en el discurso, por parte del narrador, no hay una descripción de los movimientos del Filósofo, por la comparación que hace el chofer podemos especular que la euforia de éste, no sólo se refleja en sus palabras, sino también en sus movimientos (26).

También menciona:

Pero, no por esto el chofer deja de ser un personaje esencial en la novela. Por medio de él resuenan las voces de los personajes que conforman el pasaje, y por quien el lector llega a conocer las frustraciones y alegrías de éstos (29).

El otro trabajo académico de titulación pertenece a Alejandro Sánchez Zúñiga y lleva por nombre “El espacio de la Ciudad de México en *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez”; ya desde el título evoca su contenido relacionado con el enfoque urbano. En la misma línea de estos ejemplos, también en el prólogo de la edición de 2014, Vicente Quirarte inclina su visión hacia el perfil de lo urbano: “el taxi representa el vehículo donde emprendemos un viaje en el espacio urbano, pero también hacia el interior de nosotros” (13-14). Quirarte también se asoma a textos que hablan de la ciudad como protagonista y maneja el tema con vasta experiencia en su texto *Elogio de la calle*, el crítico también argumenta en el prólogo de esta novela en cuestión lo siguiente:

Yáñez hace ingresar al taxi las *dramatis personae* que integran el gran personaje de la ciudad, pero tiene el cuidado de distinguir dos formas de emisión: las voces anónimas y las de tipos urbanos como el niño de la calle, la prostituta, el maestro normalista, el músico, el borracho. Son ellos quienes modelan la personalidad del taxista, quienes, al condicionar sus respuestas, proporcionan la personalidad de un personaje que en principio no la tiene (12).

De acuerdo con la cita anterior, por medio de la voz del narrador se puede conocer el carácter de los personajes. Agrego además que también el carácter de los personajes puede ser el resultado del valor de las ideas y convicciones creadas por el autor a la vida que le da a cada personaje.

No hay que dejar de lado los trabajos de Antonio Marquet, como su texto: *Ojerosa y pintada de Agustín Yáñez: dos ensayos* y de José Manuel Guzmán en *La ciudad de México en Ojerosa y pintada de Agustín Yáñez, 50 años después*. Estos críticos han analizado esta novela en el panorama social y político, aunque no han profundizado en el narrador. Antonio Marquet, quien ha dedicado tiempo al estudio de textos de Yáñez, ha mencionado elementos relacionados con el tema de este trabajo, en este caso las voces del narrador. Un ejemplo es cuando afirma que los personajes en partes del texto adquieren el papel de narradores:

En *Ojerosa y pintada* la jerarquía de personaje se alcanza al hablar y poner en palabras la propia circunstancia. En efecto, al iniciar su monólogo, (el taxista, se

rehúsa a entablar el diálogo con los pasajeros) los personajes se definen ante todo como narradores al mismo tiempo que protagonistas de su narración. Sus tribulaciones toman la forma de un relato coherente que el lector “oye” a través del oído del taxista, el cual “conduce” no solo a sus clientes sino también al lector (58).

Para ahondar en esta cita se hace hincapié en elementos que también entran en el proyecto del análisis de la obra como es el narrador, personajes y el lector. Es necesario profundizar en estos elementos ya que el crítico en este texto, solo los maneja superficialmente, es decir hace mención del tema, pero no lo desarrolla. Enseguida integro un pequeño bosquejo de contribuciones de los investigadores antes mencionados: Antonio Marquet en este texto muestra su punto de vista sociológico de los personajes que representan una generación, centrándose para esta obra en los años cincuenta y muy en especial se enfoca a “la vida en Ciudad de México” —subtítulo de la novela—siendo la Ciudad de México un personaje más de la obra en cuestión, en donde nos dice que Yáñez se proyecta en su entorno de vida y plasma el horizonte de lo que abarca el campo de su visión, imprimiendo su sello muy personal en el que expresa sensibilidad y estética, a lo que Marquet le llama subjetividad.

Pese a lo anterior, es necesario tomar como base la inclusión de algunos fragmentos de este investigador, pues aportan valiosas pistas y antecedentes a este trabajo. El crítico argumenta:

En *Ojerosa y pintada*, Yáñez está presente como ocultamiento, como oído que registra el diálogo entre el taxista y el pasajero, pero también está en el taxista y en el pasajero anónimo (ambos son criaturas suyas); en cada una de estas historias anónimas, está como ser supremo que organiza el curso de la novela, juez que sin apelación convoca a tal o cual personaje, en las constantes que lo delatan y que permiten hacer una interpretación (10).

El texto de Marquet aporta algunas reflexiones para considerar. El teórico argumenta que el narrador debe encontrar un procedimiento convincente, es decir, un medio seguro de atraer al lector y que esto sea una tentativa de proporcionar al relato un carácter de veracidad absoluta. Así, el narrador se presenta como dueño de verdades objetivas y lo pone al amparo de las dudas del lector. Al encontrar el medio seguro, el narrador se gana la complicidad del lector (15). Toca entonces descubrir qué es lo que se esconde detrás de la escritura de Yáñez, en dónde, en este caso, el narrador no nos conduce a ninguna intriga o suspenso.

Respecto a la forma de análisis, tomaré como punto de partida las teorías de la narratología. Con apoyo del marco teórico de los autores antes citados, busco brindar una visión, identificación y lectura de la obra haciendo énfasis en conceptos como los de ficción y verosimilitud. *Ojerosa y pintada* es una de las novelas de Agustín Yáñez en donde resalta su creación literaria, pues manifiesta detalles sobre la vida cotidiana en la Ciudad de México y en la novela se aprecia que, en esa forma de perfilar los detalles, la realidad envuelve la sensibilidad del narrador y la expresa de una forma muy objetiva, pues es una realidad concreta sobre los problemas de la sociedad y acontecimientos en su provincia, lo cual fue una constante en toda su literatura. Entre las diversas premisas y conceptos que se pueden dibujar a partir de las sentencias anteriores, se podría ir adelantando que se trata de una novela polifónica.¹¹

Para concluir este capítulo, menciono las siguientes palabras de Domínguez Michael, citadas en un blog literario escrito por Roberto Wong: “Que la obra de Yáñez es vital en la transformación de la novela hispanoamericana contemporánea”, además de forma persuasiva el autor del blog también menciona: “no sorprende, pero tampoco moviliza a nadie a buscar sus novelas en los estantes de cualquier librería. Si ustedes, por fortuna o curiosidad lo hacen, lo encontrarán en el último rincón del alfabeto, como pilar de un México que debemos recordar.”¹²

Presento ambas posturas de dichos autores, pues me parece que se permiten ilustrar que, a pesar de los esbozos que se han detallado aquí, ninguno de los dos literatos, así como los citados en la fortuna crítica han resaltado la importancia del matiz de la figura narradora en su literatura. Así como tampoco se han detenido en la importancia que tiene el discurso en esta novela apenas analizada.

¹¹ En el segundo capítulo se estudiará con detenimiento este término.

¹² Roberto Wong. “Ojerosa y pintada- Agustín Yáñez”. *El Anaquel. Blog literario*, 4 de marzo de 2022, <https://el-anaquel.com/ojerosa-y-pintada-agustin-yanez/>

Capítulo 2 La narratología y el relato

De acuerdo con la narratología, narrar es el acto de relatar, de contar, decir o escribir una historia o cómo ha ocurrido cierto suceso. Un texto es el resultado del suceso comunicativo en el que intervienen emisor y receptor, el emisor se comunica con el receptor con la finalidad de saludar, contar algo o explicar y esto, el receptor lo distingue. El teórico Valles Calatrava en su manual *Teoría de la narrativa. La perspectiva sistemática. Elementos del texto narrativo* lo explica así:

Es una situación comunicativa de especial complejidad ya que el emisor establece una comunicación con el destinatario del texto quien adquiere los rasgos de cómplice o de confidente con quien logra una satisfactoria comunicación. La narrativa natural se liga primordialmente a la dimensión de la comunicación lingüística básica (12).

La cita anterior recuerda la conocida fórmula de inicio: “Había una vez”. Basta con escuchar la frase para intuir que se trata de cómo se comienza a contar una historia, lo cual es posible mediante un narrador, quien es un intermediario entre la historia y el receptor de la misma. Todos los textos cuentan con la figura de un narrador y su esencia es que perfilan la historia desde un punto de vista determinado. Entonces, es importante ahondar en este punto de vista para establecer el punto de partida teórico que define esta investigación: el análisis de la figura del narrador.

El método que se utiliza para realizar este estudio es analizar la novela *Ojerosa y pintada* a partir de la teoría de focalización del narrador, planteada por Luz Aurora Pimentel en su texto *El relato en perspectiva*, en el que formuló un modelo de análisis basado en la teoría de Gérard Genette (9). También usaré algunas ideas de los planteamientos sobre este tema de Valles Calatrava y de Alberto Paredes. Este capítulo hace énfasis en los conceptos que se utilizarán para el análisis: narración, narrador, historia, relato, focalización, partiendo del esquema de que alguien o algo cuenta la historia: el narrador. Además, hay algo que se relata:

acontecimientos, personajes, espacio-tiempo; y alguien para quien se relata, es decir, un lector. Para ello a continuación se ahondará en dichos conceptos.

2.1. Relato y narratología

El medio de expresión de un relato narrativo es la palabra, es decir, su esencia es verbal. Pimentel concibe al narrador como la *conditio sine qua non* de la narratividad (13). El punto de partida es concretar que toda obra narrativa cumple con la función de comunicar y de ahí se genera la inquietud del autor en la estructura de la obra y en su percepción, de tal forma que éste se encarga de colocar todos los elementos del relato en el plano de la comunicación. Según Valles Calatrava, vale la pena hablar sobre el texto como elemento de relación del mensaje. Ya que los dos elementos fundamentales de la comunicación narrativa son el autor y el lector, entendidos, no ya como instancias intratextuales, sino como seres empíricos, como personas físicas, pero siempre extratextuales (243). De tal forma que se toma como base fundamental la definición de narratología de Pimentel en *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*:

La *teoría narrativa* también es llamada *narratología*. Definiremos la narratología, en un primer momento, como el conjunto de estudios y propuestas teóricas que sobre el relato se han venido realizando desde los formalistas rusos, y en especial, desde el trabajo seminal de Propp (1965 [1928]) sobre los cuentos populares rusos. Con frecuencia la narratología se ha descrito simplemente como “la teoría de los textos narrativos” (Bal, 1985 [1980], 3) o en palabras de Gerald Prince, como “el estudio de la forma y el funcionamiento de la narrativa (8).

Los aspectos de los que se ocupa la narratología son, entre otros, de acuerdo a Pimentel la situación de enunciación, las estructuras temporales, la perspectiva que orienta al relato, así como la indagación sobre sus modos de significación y de articulación discursiva (8). Para ubicarnos en este ámbito, se expresa que existen en el mundo de la narración dos planos, el primero denominado “enunciado”, que se remite a historia en sí, aquello de lo que se está contando y también el plano de la enunciación, aquel que adopta el narrador para contar la historia, o sea, cómo lo cuenta (Pimentel 11). Con esto, se afirma la importancia que tiene el proceso de enunciación (narración) en la elaboración de textos, porque esta instancia es la que determinará las características de un texto, por ejemplo, a qué público va dirigido o

qué funciones quiere cumplir; todos estos detalles son los procedimientos de enunciación o técnicas narrativas. Pimentel menciona lo descrito por Genette y dice que “la enunciación es el acto narrativo productor”, es decir, la narración (13).

La narratología es una disciplina que se encarga del estudio estructural de los relatos, así como de su comunicación y recepción. Pimentel cita las ideas de Genette y explica: “constituye un análisis lógico o semiológico del contenido narrativo” (8). En este renglón se hace énfasis a las palabras que menciona el teórico, y que son de suma importancia para este estudio: “la narratología, en cambio, se sitúa en una dimensión más abstracta” (9). Es decir, la cita anterior hace eco al pensar que lo abstracto es una cualidad difícil de entender porque es poco concreta. Estas palabras de Genette indican que en esta investigación se estudiarán aspectos de estructuración, enunciación y perspectivas, por esto se llaman abstractas.

Así, se hace énfasis en que las técnicas narrativas son procedimientos que transforman la historia de un relato. Esto influye en la actividad del narrador, por ejemplo, la focalización, la persona narrativa, la temporalización o el espacio, por mencionar algunos. Todas estas técnicas que implican el trabajo de un narrador, hacen saber precisamente lo que es narrar:

Se entiende hoy narratológicamente por **acción narrativa** la suma de acontecimientos o sucesos que forman la historia, lo que remite a los conceptos de mythos de Aristóteles o de fábula de Horacio; la acción constituye, pues, el conjunto de acontecimientos que, junto a los papeles actanciales y ordenados cronológica y causalmente, configuran el esqueleto funcional de la historia narrativa (Valles 147).

La narratología se encuentra dentro de las teorías que se han ocupado de la narrativa desde la perspectiva de su carácter estilístico y retórico y es una secuencia de hechos ocurridos en un tiempo y espacio determinados y que a decir de Valles: “experimentan los personajes” en su forma de comunicación y que lo hacen describiendo los acontecimientos (27).

Pimentel añade que la narratología estudia la narración desde el punto de vista de su estructura y sus esquemas de funcionamiento y dice: “Se dan en todos los aspectos de un relato: la velocidad en la que se narra, la secuencia elegida, la cantidad de detalles con los que se describe un objeto, su composición, la perspectiva que se elige para narrar” (9) de tal manera que dichas estructuras

narrativas marcan posiciones ideológicas y en términos generales es una forma de abordar la temática de la narrativa que orienta el análisis de la historia.

Para el objeto del presente estudio se utilizará la definición de narración que goza actualmente de mayor consenso y que se basa en la clasificación de los tres aspectos de la realidad narrativa que distingue Genette: “la narración, la historia y relato” (en Pimentel 11). De acuerdo con lo anterior, Pimentel muestra el planteamiento de Genette y describe las definiciones, que también están escritas en el manual de Valles. La definición general de la narrativa esquemáticamente es así:

Historia = Qué
Relato = Cómo
Narración= Quién (Valles 28).

Sus principales elementos son: el narrador, los personajes, el espacio, la historia y el relato, aspectos importantes con los que el autor da forma para presentar el material de la historia y el estilo de la narración. Según Genette, las definiciones de los tres aspectos de la realidad narrativa se establecen de la siguiente manera:

- a) La historia o contenido narrativo está constituida por una serie de acontecimientos inscritos en un universo espaciotemporal dado. Ese universo diegético, independientemente de los grados de referencialidad extratextual, se propone como el nivel de realidad en el que actúan los personajes; un mundo en el que lugares, objetos y actores entran en relaciones especiales que solo en ese mundo son posibles. Cabe notar que la historia como tal es una construcción, una abstracción tras la lectura o audición del relato. Tras la lectura, la serie de acontecimientos se recombina en la memoria del lector para quedar ordenada como una secuencia que tiene consecuencia.
- b) El discurso, o texto narrativo le da concreción y organización textuales al relato; le da “cuerpo”, por así decirlo, a la historia.
- c) El acto de la narración establece una relación de comunicación entre el narrador, el universo diegético construido y el lector, y entronca directamente con la situación de enunciación del modo narrativo como tal (en Pimentel 11-12).

Para Pimentel, el concepto de relato es el siguiente: “La construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional” (10). A su vez, también afirma: “Es la construcción de un mundo y específicamente, un mundo de acción humana. En tanto que acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una dimensión temporal y de significación que le es inherente” (17). Aquí se analizará la forma en que se maneja el material histórico, las relaciones temporales y espaciales que se

establecen en el relato; la caracterización que convierte a un actor, con rasgos distintivos, en un personaje y el ángulo de visión o focalización con que los acontecimientos se presentan.

Desde esta perspectiva de análisis, el autor establece con el lector una especie de pacto o “contrato de inteligibilidad” del que habla Culler (en Pimentel 10), que no es más que un contrato ficcional que se pacta con el lector, con el objeto de entablar una relación de aceptación, o rechazo entre su mundo y el que le propone el relato (en Pimentel 62). Es decir, cualquier relato se narra como algo que en realidad sucedió, aparentando que es verdadero, de esta manera, el narrador relata la historia sin referir que se trata de algo que no es real, por el contrario, la cuenta como si en realidad hubiera pasado. Así el sentido ficticio de la obra literaria asegura la creación de un mundo posible y demuestra dicho pacto. Al respecto Valles Calatrava, comenta que:

Bajo esta máscara de ficción, que resulta la más palpable por su evidencia de disfraz, se transmuta pendularmente la subjetividad y la apreciación autoral por la convencional inexistencia que, dentro también del pacto ficcional, facilita la imagen de objetividad y el intento de otorgar credibilidad y verosimilitud a la obra (236).

La verosimilitud de la narrativa consiste, precisamente, en el pacto establecido entre el autor y el lector dentro de la situación comunicativa generada en el acto de la enunciación y la relación entre éstos. El relato se considera que es una historia, la cual se presenta con un orden determinado y un ángulo de visión o focalización con que los acontecimientos se presenten en esa historia; pero hay que matizar esta información para una mayor comprensión. En este caso, la historia es el material diegético que aparece textualmente representado en el relato a partir de la enunciación del narrador, los sucesos, los personajes, el tiempo y el espacio (Valles 84).

El pacto de inteligibilidad cobra vida en todos los aspectos de la narración, ya que el contenido narrativo es un mundo de acción y así se va construyendo poco a poco el discurso. De esta manera se va conformando la estructura de la narración: la historia, el relato y la narración. Estos tres aspectos están íntimamente relacionados y no se dan aislados (Pimentel 12). Tiempo, modo y voz van de la mano con historia, relato y narración.

2.2 El narrador y sus tipos

Las obras narrativas se distinguen porque todas ellas tienen un común denominador, un narrador, quien adquiere un punto de vista o perspectiva al momento justo de contar una historia, lo cual indica que el narrador asume un nivel de restricción de la información que transmite (Pimentel 95). La presencia del narrador se puede evidenciar en las modalidades discursivas del estilo directo, el estilo indirecto libre y dentro del relato de acontecimientos.

El narrador es la presencia que dentro de la novela representa al autor como emisor del discurso literario, pero como es un ser de ficción al igual que los personajes, no debe confundirse con la figura del autor. Para tener más claro este concepto, se recurre a Genette, que ha llamado al narrador la voz de la narración. Se entiende que de alguna manera controla el relato y entonces hay que definir su hacer y su ser (Pimentel 14). El narrador es la entidad ficticia que enuncia el discurso, así como la entidad productora del mismo discurso narrativo lo que lo hace ser una entidad diferente al autor.

Esta importante instancia ha sido explicada por distintas investigaciones que le han dado un significado eje dentro del texto narrativo; como explica Pimentel en *El relato en perspectiva*:

El modelo narrativo que organiza el presente estudio se funda en un presupuesto capital: es por la mediación de un narrador que el relato proyecta un mundo de acción humana. Tal presupuesto, debo insistir subyace en la división de base entre el *mundo narrado* y el *narrador*. Esta decisión analítica, sin embargo, no está exenta de una cierta arbitrariedad y es producto de una elección de tipo epistemológico que en este momento es necesario precisar (12).

Pimentel reconoce en esta cita que el narrador es un elemento imprescindible para la evolución de una trama. Del mismo modo el autor es el encargado de dar vida y escribir el relato, pero el narrador tiene la responsabilidad de hilar la trama dotándola de ritmo, de transmitir la historia y conectar con el lector. Es la voz del personaje, el que se sitúa en el centro de la acción, por lo tanto, la historia gira en torno a él. El narrador transmite toda la información de cómo se desarrollan los hechos desde una focalización determinada. Es oportuno ahora hacer énfasis en que el narrador es una invención del escritor y lo determinan normas y reglamentos,

a veces puede ser uno de los personajes de la obra literaria bajo su visión y su ideología. Todo en función del punto de vista adoptado, de la información que disponga y de su participación en la trama.

El narrador tiene características propias que influyen no sólo en el conocimiento de los acontecimientos que se han relatado, sino también en la forma que hay de comunicarlos, considerando siempre el tiempo, el lugar, a quién, por mencionar algunos. Valles afirma que un narrador es responsable de una enunciación o relato que representa una determinada historia, por lo que es una entidad intratextual y ficcional. Así que intervenga o no en la historia contada, que esté identificado o no, que ceda la palabra o no, se relaciona con otras entidades intratextuales como son el autor implícito, su correlato y narratario (Valles 26). Por consiguiente, el narrador es la instancia que genera el discurso narrativo, es una figura independiente, autosuficiente, que tiene características específicas.

Existen distintos tipos de narradores, entre éstos están los que cuentan la historia desde diferentes perspectivas, tales como son las distintas personas gramaticales: los narradores en primera, segunda y tercera persona. Y así existe relación directa entre la persona gramatical y la persona narrativa. Según Alberto Paredes en *Las voces del relato*, la imagen del narrador se gesta de la siguiente manera:

Cualquiera que sea la persona usada, su tipo específico y el comportamiento singular de ese narrador, el texto se constituye, en su escritura y lectura, a partir de una persona gramatical que lo dice; por tanto, se está ante una persona gramatical y narrativa (44).

En esta cita, el autor aclara que la persona gramatical que se utilice es mediatizada por el punto de vista del narrador, ya que el lector no puede obtener un conocimiento directo de los acontecimientos. Para especificar lo anterior, menciono los siguientes aspectos: perspectiva, narrativa, personajes, lugar y acontecimientos. Valles Calatrava cita a Ingarden, quien al respecto plantea lo siguiente:

Que el narrador es el “centro de orientación” de la historia y, sea fijo o variable, asumido por el propio narrador o por un personaje, marca los continuos cambios de perspectiva que se operan en el tiempo y el espacio (en Valles 255). La conexión en la misma instancia de la enunciación – narrador–, de la idea y del hablante, de lo dicho y el que dice, del discurso y de la voz. En general, se manifieste en primera o en tercera persona –personal o impersonal–, se trata básicamente de “un relato de acontecimientos” (231-232).

Los aspectos arriba mencionados y los conceptos de perspectiva, punto de vista y focalización son necesarios para entender la forma de selección de información narrativa. Brooks y Warren, citados también por el teórico español, se basan en algunos conceptos de lo antes detallado para expresar lo siguiente:

La doble distinción de persona (primera/tercera) y de perspectiva (representación interna / observación externa), por lo que se diferenciarían: la narración en primera persona (equivalente a la autodiegética o de personaje principal), la del observador en primera persona (homodiegética de personaje secundario), la de autor – observador (focalización externa) y la de autor omnisciente (en Valles 213 - 214).

Sobre estas distintas perspectivas y categorías que la narratología propone para estudiar al narrador, según Genette pueden adoptar cualquier modo de focalización, por consiguiente, al narrar la historia, lo pueden hacer de manera subjetiva o lo pueden mostrar de manera objetiva. En esta investigación, solo se explican algunos, dada la gran información que existe nos limitamos a los que en mayor o menor medida se usarán para este análisis:

Narrador protagonista: Es un narrador en primera persona, se trata del personaje principal del relato y cuenta la historia a partir de su propia experiencia. Según Genette, cuando el narrador es protagonista cumple con la función de narrar y de participar como actor del mundo narrado. Puede narrar también sus pensamientos y sentimientos (En Pimentel 136).

Narrador testigo: Se presenta en primera o en tercera persona y expone su punto de vista sobre los hechos ocurridos. Se incluye dentro de la narración, pero sólo como un observador ya que puede estar o no involucrado en la historia. Se limita a contar las acciones que se realizan sin emitir juicios de valor alguno. Este narrador sabe tanto o más que el protagonista en la historia.

Narrador omnisciente: Conoce todos los detalles de la historia y de cómo transcurre incluso de lo que va a pasar. Sabe lo que piensa cada uno de los personajes. Según Genette: “se impone a sí mismo restricciones mínimas: entra y sale ad libitum de la mente de sus personajes más diversos tiene libertad para desplazarse por distintos lugares y cierra el ángulo que permite dar la información narrativa que él considere pertinente” (en Pimentel 98).

Narrador heterodiegético: No desempeña ningún papel en la diégesis, se mantiene indiferente a lo que sucede en el marco de la historia y es ajeno a todo lo que ocurre en el contexto de ésta, sólo se limita a ejercer la esencia de su función: narrar los acontecimientos (Valles 220). Se define de acuerdo con Genette por su no participación en el mundo narrado, por “su ausencia” (En Pimentel 141) que puede o no ser omnisciente.

Narrador homodiegético: Está involucrado en el mundo narrado en primera persona; se desempeña como narrador de los hechos y también como personaje que cuenta la historia. Apegándose a la propuesta de Genette: “Puede contar su propia historia; su “yo” diegético (en Pimentel 136). En paralelo, Genette hace una subdivisión en el seno de la propia narración homodiegética y llama a este tipo de narrador:

Narrador autodiegético. Es un narrador en primera persona y son las narraciones autobiográficas y confesionales; monólogo interior y la otra forma es la narración testimonial (en Pimentel 137). Cabe mencionar en este apartado el grado de subjetividad de la narración homodiegética:

En narración homodiegética, el narrador participa como actor en el mundo narrado, esto lo hace que el grado de subjetividad tienda a ser mayor que en narraciones heterodiegéticas. Ya sea como narrador o como personaje, el “yo” se va dibujando en distintos grados de nitidez para ofrecernos una “personalidad” y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre este mundo nos proporciona (Pimentel 139 -140).

En esta relación de participación diegética lo que se distingue entre estas categorías básicas es lo siguiente: el narrador homodiegético desempeña básicamente dos papeles: uno como narrador de los hechos; otro como personaje de la historia que cuenta. El narrador en primera persona proporciona mayor autenticidad a la historia, además ofrece la posibilidad de crear un lazo de cercanía con el lector, quien lo percibe como alguien real, como si en verdad existiera y que al conducir la historia genera emociones al lector ya sea de empatía o de rechazo. El narrador en segunda persona se caracteriza porque se dirige al lector directamente; el narrador en tercera persona se caracteriza porque narra la obra desde el exterior de los hechos durante el desarrollo de la historia (Pimentel 109).

Es llamado extradiegético, no participa en la obra. La voz narrativa en forma directa se dirige a uno o varios personajes.

En cuanto a los conceptos de subjetividad y objetividad, Pimentel hace saber que la información del relato, no tan solo viene de la voz o las voces que narran, ya que también proviene del discurso directo de los personajes como son los diálogos, monólogos, etc. Debido a este fenómeno de mediación:

El lector tiende a confiar implícitamente en la voz que le va narrando. No obstante, cuando esa voz se define en su propia subjetividad, surge la posibilidad de que lo que se narra no sea del todo confiable. Es debido a ese grado de subjetividad en la voz que narra que desconfiamos menos de un narrador en tercera persona que de uno en primera persona (139).

Cuando se trata de una narración en primera persona, el problema de la subjetividad, no solo afecta la credibilidad de la voz que narra, sino que, además activa el problema de su ubicación espacio temporal y cognitiva, es decir, en este caso son pertinentes las preguntas: ¿Cuándo narra? y ¿desde dónde narra? (Pimentel 141). De acuerdo con lo antes descrito, una narración se considera subjetiva cuando el protagonista relata también sus propios sentimientos y pensamientos y si habla consigo mismo, se puede identificar un monólogo interior. De la misma manera siguiendo con la subjetividad y objetividad, Pimentel también expresa lo siguiente sobre la objetividad y la credibilidad:

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 el 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 (142 143).

En este entendido, el narrador cae al interior del personaje dando cuenta de sus reacciones, sentimientos y emociones. En *Las voces del relato*, Alberto Paredes expresa la situación de las emociones de la siguiente manera:

El narrador reporta en tercera persona los actos visibles del personaje en cuestión, y se desliza hacia su interior, dando cuenta de sus reacciones y sentimientos; es en

este movimiento que el narrador introduce sentencias, en el sentido moral del término (154).

El narrador ya tiene elegido un punto de vista. El grado de objetividad se da cuando el narrador trata de ser verosímil y para ello casi no hace comentarios que manifiesten subjetividad, por ejemplo, comentarios frecuentes sobre las acciones de los personajes, evaluación de los lugares, opiniones, apreciaciones o juicios sobre el carácter de los personajes. Existen técnicas que muestran la presencia del narrador es por ello que la narratología propone estudiar al narrador bajo tres modalidades discursivas. Genette señala estos tres niveles narrativos de acuerdo al grado de participación del narrador: el nivel extradiegético, el intradiegético y el metadieético. Según Valles Calatrava estos niveles se definen así:

A) Nivel extradiegético: el básico o de grado cero, que se halla fuera de la historia principal; ahí es donde se sitúa siempre el narrador principal – sea auto, homo o heterodieético como persona –, dado que este siempre está un grado más abajo de la historia que relata.

B) Nivel intradieético o, simplemente dieético, el superior o de primer grado; es el propio de la narración principal o diégesis –contada por el narrador extradiegético primario–, donde se sitúan los personajes, acciones y espacios que constituyen el universo propio de una historia.

C) Nivel metadieético que se sitúa inmediatamente más arriba que el anterior siendo de segundo grado respecto al básico; es el propio de la narración secundaria o metadiégesis y aparece, enmarcada dentro de la (intra) diégesis, cuando un personaje intradieético asume también el papel de narrador de tal historia enclavada (221).

Se puede resumir que según el concepto de metadiégesis de Genette mencionada en el texto de Valles:

Es una técnica muy frecuente que designa una narración secundaria enclavada dentro de la primera diégesis y aparece cuando un personaje intradieético asume también el papel de narrador de tal historia enmarcada (106).

2.3 Qué es focalización y sus diferentes formas

En esta sección me centro en uno de los principales aspectos del relato, la focalización, que se encarga de estudiar el modo en que se relatan los acontecimientos de una historia. De acuerdo con *El relato en perspectiva*, uno de los elementos más relevantes en la ficción es la focalización, es decir, el punto de

observación elegido por el narrador. Se entiende también como foco narrativo, punto óptico, ángulo de visión en que se sitúa un narrador para contar su historia y que determina la percepción del lector.

Dentro del marco de la narratología, existe la polémica en torno a la definición del concepto de focalización, que es necesario aclarar para interpretar las categorías de vital importancia en este marco, que son: modo y voz. En lo referente al modo se distingue básicamente el concepto de focalización, entendida como forma de selección de la información narrativa (Valles 214). Para Valles Calatrava la definición de focalización es la siguiente:

Se entiende por focalización la modalización discursiva de la historia, que condiciona tanto la cantidad y amplitud de información sobre los elementos de la diégesis (sucesos, espacios, tiempo, personajes) como la misma orientación y posición (moral, ideológica, afectiva) ante la misma y que está generada por la elección de una o varias perspectivas mediante las que se representa la información diegética que se halla ante el narrador homodiegético o heterodiegético, ofreciendo tres posibilidades principales – la omnisciente o “cero”, la interna y la externa- (213).

Para Genette, el término se refiere a la perspectiva a través de la cual se presenta una narrativa y se centra en las tres formas de focalización arriba mencionadas: focalización cero o no focalización, focalización interna con sus diferentes tipos: fija, variable o múltiple y relatos con focalización externa (en Pimentel 98). Estas formas de focalización van de acuerdo con cuál sea el foco de percepción adoptada por el narrador. A estas formas de percepción y de comunicación, Genette les asigna los conceptos de perspectiva y de voz. De acuerdo con Genette, el primer tipo de focalización a definir, es la focalización cero o no focalización:

El narrador se impone a sí mismo restricciones entra y sale *ad libitum* de la mente de sus personajes más diversos, mientras que su libertad para desplazarse por los distintos lugares es igualmente amplia. [...] Este modo de focalización corresponde al tradicional narrador omnisciente, aunque su omnisciencia es, de hecho, una libertad mayor no solo para acceder a la conciencia de los diversos personajes, sino para ofrecer información narrativa que no dependa de las limitaciones de tipo cognitivo, perceptual, espacial o temporal de los personajes (en Pimentel 98).

Es decir, Genette atribuye el relato no focalizado al modo narrativo del narrador omnisciente, puesto que conoce todos los puntos de vista. El narrador es capaz de verlo todo. Esto quiere decir que brinda toda clase de información en

relación a la historia que cuenta, pues no tiene focalización. Sabe más que los personajes, no limita la información que transmite y brinda descripciones con base a su personalidad y carácter. Subrayo las palabras de Pimentel cuando afirma que: “el narrador con focalización cero tiene absoluta libertad de dar la información narrativa que él considere pertinente, en el momento que él juzgue conveniente. Su perspectiva es autónoma y se identifica fácilmente por los juicios y opiniones que emiten voz propia” (98). No mira la realidad narrada desde una perspectiva fija, es como si mirara desde el cielo.

El siguiente tipo de focalización es la interna:

El narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognoscitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural. El relato puede estar focalizado sistemáticamente en un personaje (focalización interna fija) [...], también puede focalizarse en un número limitado de personajes, en cuyo caso habrá un desplazamiento focal (focalización interna variable) [...]. Otra forma de focalización interna es la narración epistolar, en la que cada personaje se convierte en narrador, de tal suerte que la narración se focaliza alternativamente en cada uno de los correspondientes epistolares (focalización interna múltiple) (Pimentel 99).

Se trata entonces, siguiendo a Genette, de un tipo de focalización en el cual el punto de vista del narrador está situado en el interior del personaje, por lo que el narrador podría ser un protagonista o un testigo. Por consiguiente, el narrador y el personaje saben lo mismo. Como consecuencia de esto, el narrador profundiza en la perspectiva de los personajes, se integra en la interioridad de su mundo desde donde acepta su manera de observar los hechos.

Surge entonces el monólogo interior y el estilo indirecto libre, aspectos singulares de la focalización interna, modalidades discursivas que señalan las dificultades internas del personaje y su visión. Esta visión o focalización interna puede ser: fija, variable o múltiple. Según Genette, y para distinguir cada una de ellas, se estudia ahora el grado de persistencia de cada una porque en un relato pueden combinarse las visiones (Pimentel 99).

- a) Focalización fija: cuando está centrada en un focalizador, es decir, el foco o visión se centra en un personaje que es el eje del relato; es decir el focalizador interno o externo no varía en todo el relato (99).
- b) Focalización variable aquí se produce una alternancia entre dos o más focalizadores (99).

- c) Focalización múltiple se presenta cuando se produce una multiplicidad de perspectivas que expresan el relato con los mismos acontecimientos a través de distintos focalizadores. Resumiendo: variable o múltiple, se da cuando puede variar de focalizador, es cuando se mezclan diferentes perspectivas o focalizaciones para mostrar un mismo acontecimiento (99).

En este caso se trata de un narrador que se sujeta a la restricción de la focalización y el grado de conocimiento es restringido y subjetivo. En focalización interna, el relato se presenta a través de un ángulo de visión que está dentro de la historia, por consiguiente, el narrador será respectivamente un personaje, en la mayoría de los casos es el protagonista. De tal forma que se podrá entender la focalización interna como subjetiva y nos dará la visión del personaje que focaliza. Además, está la focalización externa de gran relevancia para este trabajo. Por lo que, para continuar con este análisis, hay que recordar la definición de focalización externa de acuerdo con Genette: “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 los pensamientos de cualquiera de ellos”, “la restricción peculiar a la focalización externa toma la forma de la inaccesibilidad de las mentes de los personajes, (en Pimentel 100).

Esta cita resalta la importancia que tiene el poder acceder a la conciencia de los personajes en la teoría de la focalización que explica el teórico francés. Ya que en esa posibilidad de acceso se funda el principio de restricción. Pimentel al respecto dice: “El narrador tiene la libertad de elegir el o los puntos en el espacio desde donde ha de narrar, independientemente de la ubicación espacial de los personajes, pero le es vedado el acceso a la conciencia figural” (100).

Por lo anterior, el narrador sabe menos que los personajes y lo que sabe lo debe al comportamiento de éstos. Su principal elemento es la descripción. La focalización externa u objetiva, ofrece una narración en la que nunca se muestran los pensamientos ni sentimientos del héroe. Consiste en la representación objetiva de historias, lugares o personajes en el discurso; es la perspectiva propia del narrador heterodiegético que limita la información. Por esta razón, si la historia es

contada en focalización externa, ésta es contada a partir del narrador heterodiegético.

Para distinguir los tipos de focalización interna, externa y focalización cero, de acuerdo con los conceptos establecidos por los teóricos, se detalla lo siguiente: la focalización interna significa que la narrativa se enfoca en pensamientos y emociones mientras que la focalización externa se enfoca únicamente en las acciones, el comportamiento, el escenario, etc. de los personajes. Será focalización cero, cuando el narrador es omnisciente en el sentido de que no está restringido (Pimentel 99 - 100). Por consiguiente, se puede advertir que el límite entre los tres tipos de focalización no es tan sencillo como pudiera parecer; a veces resulta difícil distinguirlos, sobre todo en cuanto a la focalización interna se refiere por sus distintas variantes. Esquemáticamente los tipos de focalización del narrador se aprecian de la siguiente manera:

Narrador sabe más que el personaje	= Focalización 0
Narrador sabe menos que el personaje	= Focalización interna
Narrador sabe lo mismo que el personaje	= Focalización externa

La focalización en general, por su parte, limita la dificultad del punto de vista al mencionar la situación de la mirada, los dos conceptos, el de visión y el de focalización se refieren al mismo problema o situación narrativa y son muy semejantes. Si bien es cierto, el aspecto relacionado al punto de vista en el relato ha sido de los más desarrollados en el estudio del texto narrativo, Norman Friedman mencionado por Valles en su texto dice: Voz= aspectos de la narración, Visión o Focalización= aspectos de la representación (en Valles 210).

En el relato los conceptos de visión, perspectiva y focalización, hacen referencia al punto de vista. Según Pimentel: “las perspectivas espacial, perceptual y cognitiva coinciden, las ideológicas se hacen irreconciliables [...] El abismo entre ellos es de naturaleza ideológica y define la individualidad del punto de vista sobre el mundo que cada uno tiene” (104). En conexión con ello, la autora concluye que “focalización y perspectiva narrativa no son conceptos totalmente sinónimos ni intercambiables” (104). Se busca mostrar que se hace perceptible en algunas zonas de coincidencia y de no coincidencia, por ejemplo, un conflicto entre dos puntos de vista diferentes sobre el mundo y así se da el juego de perspectivas: la del personaje

y la del narrador, sin ser sinónimos. “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, estilística e ideológica). Se introduce una clara nota de disonancia” (Pimentel 104).

El aspecto esencial para el desarrollo de este estudio son las categorías correspondientes a la “voz” y al “modo” narrativos; es decir, la “voz” (¿Quién habla?) se impacta por el narrador, independientemente de la posición que éste tome, la voz se analiza en la narración, es el habla por medio de la cual se comunican los sucesos. El “modo o visión” (¿Quién percibe?), de manera contraria se ve impactado por el que determina la acción, o sea, es percibida por el personaje, independientemente de quién cuente la historia. A partir de esta teoría de la narrativa, los términos citados de voz y modo responden a las categorías de narrador y focalización respectivamente.

Es importante también mencionar el principio de selección y restricción. Es conveniente considerar la propuesta de una teoría general de la focalización de acuerdo con Genette como una restricción de la percepción. Del mismo modo, se define el punto de vista o perspectiva narrativa 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” (en Pimentel 95). Estos aspectos tienden a confundir la función y perspectiva del narrador, lo que ha traído como consecuencia creer que siempre debe coincidir el punto de vista con la identidad del narrador (Valles 213).

Lo antes detallado indica, por una parte, que la perspectiva se define como un principio de selección y restricción de la información narrativa y por otra, que los acontecimientos de la historia no aumentan arbitrariamente pues interviene el principio de selección y ofrecen un nuevo punto de vista sobre el mundo (Pimentel 121). En otras palabras, significa que no es lo mismo quién narra que la perspectiva o punto de vista desde el que se narra. Pero Genette, nos dice Pimentel, prefiere hablar de focalización para designar el lugar o la persona desde cuya perspectiva transcurre la narración. El teórico francés señala:

La focalización es un fenómeno eminentemente 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 (en Pimentel 98).

2.4. Alcances generales discursivos de la focalización

En esta sección se abordan los diferentes elementos del discurso directo, como es la polémica del monólogo interior, soliloquio y diálogo, los cuales hacen posible que los personajes cobren voz; todo esto conforme a las reflexiones de los teóricos. En lo referente al discurso directo de los personajes, de donde derivan los elementos indispensables para el diálogo, según Pimentel, por medio de ellos se define la perspectiva figural que puede orientar el relato, así como también se considera la narración, pues cuando el narrador le cede la palabra al personaje, su discurso puede transformarse en acción, pasión o narración (118).

En *el discurso directo* de los personajes, la orientación figural asume las formas del monólogo, el diálogo, el diario, entre otras, formas discursivas no mediadas por el narrador, y que por ende se organizan en torno a la perspectiva del personaje, es decir en torno a restricciones de orden espaciotemporal, cognitivas, etc. Y que se derivan del discurso en tanto que acción en proceso y no en tanto que acontecimientos narrados (Pimentel 115).

Hablar del discurso directo, en donde el personaje pronuncia sus propias palabras sin intermediación alguna, es crucial. La autora afirma que existen tres modalidades orales del discurso directo:

En la forma dramática de presentar los discursos de los personajes, operan, con distintos matices, en las tres modalidades orales del discurso directo; –diálogo, soliloquio y monólogo interior–, en todas ellas, la deixis de referencia es siempre el aquí y ahora del acto de la locución (Pimentel 89).

Monólogo interior

Pimentel define así este recurso:

En cuanto al monólogo interior, stricto sensu, el peso de la experiencia y sentimientos contemporáneos al momento de la locución desdibuja también la relación cronológica que se establece entre un acontecimiento y otro. Puesto que el punto de partida y de arribo de los sucesos narrados en monólogo interior es siempre el aquí y ahora de la locución, la figura que traza su narración es la de un zigzag temporal (89).

De acuerdo con la cita antes señalada, se observa entonces un propósito: el de resguardar la vida de los personajes y la manera de hacerlo es con la voz que

narra, con la experiencia de lo que imagina y así de esa forma, conseguir llegar a lo que es hablar consigo mismo. Así se entiende esta técnica narrativa como un proceso que permite conocer al personaje mediante la exploración de la conciencia, la que da cuenta que alguien se expresa en soledad. Es decir, el monólogo interior es la expresión de los pensamientos de los personajes, como señala Valles:

El monólogo interior directo, equivalente del flujo de la conciencia, constituye una modalidad del discurso directo de un personaje [...]. El monólogo interior indirecto o psiconarración surge como una exploración, por el narrador y en tercera persona, del universo mental del personaje (175 - 176).

El flujo de la conciencia no es más que una variante del monólogo interior. Cabe destacar, el monólogo interior se diferencia porque no sólo transmite una historia a los lectores, sino que orienta el relato hacia ellos mismos. La distinción entre el soliloquio y el monólogo interior es que, en el primero el objetivo es transmitir las emociones relacionadas con la historia y el monólogo interior expresa un estado psíquico. Una característica que los define, es que no son relatos, sino se trata de memorias, recuerdos, reflexiones y emociones. Esto es lo que se conoce como flujo de conciencia del protagonista. Alberto Paredes dice sobre el monólogo interior que es: “una suerte de pensamiento a medias racional y a medias emocional e intuitivo sobre los grandes dilemas del arte frente a la sociedad” (154). El monólogo interior, entonces, es utilizado junto con el diálogo como una variación del discurso directo, que se usa con la finalidad de permitir la palabra de una forma directa a un personaje.

Dentro de todas estas modalidades discursivas se observa la complejidad que adopta el discurso en la narrativa, así como también se aprecia una combinación, una serie de criterios como son: narración, monólogo, diálogo, palabras o pensamientos, personalidad, que conducen al final a las diferentes modalidades del discurso y del que se genera una verdadera riqueza expresiva. En paralelo a todo lo anterior, la narratología también define, según Genette, tres estilos narrativos: Estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre (en Pimentel 86).

Estilo directo.

En la modalidad de discurso directo, el personaje pronuncia sus propias palabras, sin intermediación alguna. El discurso del personaje puede aparecer en diálogo con otro, en forma de soliloquio, en voz alta, o de monólogo interior que es la forma de

presentación de los procesos de conciencia en sus distintos grados de **incoatividad** (en Pimentel 86 - 87).

El estilo directo se caracteriza porque el narrador da total libertad a los personajes para hablar, es decir les cede la voz en el relato. Para comenzar, el diálogo se introduce con dos puntos, enseguida, la conversación con guiones. El discurso directo puede explicarse cuando aparece la voz original y se presenta con una raya de diálogo o entre comillas y significa que el personaje habla por su cuenta. Pero, según Pimentel, el rasgo distintivo del discurso directo, en sus modalidades audible o inaudible es la atracción hacia la primera persona y hacia el presente de la locución (87).

Estilo indirecto. Es también una variante del monólogo interior. Sobre todo, se utiliza el estilo indirecto cuando se quiere referir a algo que una persona manifiesta. La primera persona se convierte en tercera, al igual que los pronombres y adjetivos posesivos. Esta operación de transposición podría ser definida como la convergencia de dos discursos, el del narrador y el del personaje (Pimentel 91). El narrador es quien domina al personaje. Hay pocos relatos en los cuales domina totalmente la perspectiva del narrador (Pimentel 91- 114). Es decir, domina cuando él es la fuente de información, es quien describe los objetos, lugares, personajes del mundo que le rodea al momento de narrar y puede dar cuenta de episodios anteriores o posteriores al relato, tiene la virtud de juzgar y opinar.

Estilo indirecto libre. Dentro de los recursos a analizar, se encuentra el estilo indirecto libre. Alberto Paredes lo resume de la siguiente manera:

El modo indirecto libre, donde el narrador usa sus palabras para referir las del sujeto ficticio, como en el modo indirecto; pero decide conservar, a su propia conveniencia, rasgos y matices del habla del personaje (para hacer más convincente su <retransmisión>, para darle sabor y espesura, etc.) (36).

Esta cita de Paredes coincide con Pimentel, en que los pasajes son significativos para analizar su contenido narrativo, es decir, además de detallar conflictos emocionales, también, se detalla la descripción, la cual funciona para representar, es decir, la descripción de un espacio diegético se enfrenta con el problema de significar lo simultáneo y lo sensorial, particularmente lo visual (Pimentel 25).

En relación al tema de los pasajes, éste debe ser significativo, es decir, que despierte emociones, sentimientos e ideas en el lector. Este recurso cuenta con las voces del narrador y del personaje, consiste en una reproducción de discurso, que representa los contenidos de la conciencia de un personaje, pueden ser palabras o pensamientos y percepciones desde el aquí y ahora de esa conciencia, pero en la voz del narrador. Es frecuente en los casos en que la focalización sea interna y el narrador subjetivo, que domine el discurso del personaje. Se caracteriza porque reproduce con mucha fidelidad palabras y pensamientos de los personajes. “El discurso indirecto libre permite formas de narración mucho más ágiles, ‘sin costuras’, por así decirlo, en las que el narrador modula entre su propio discurso y el figural sin solución de continuidad” (Pimentel 92).

Toca hablar de las figuras temporales que se trazan a partir de la ruptura del relato en curso, las anacronías: la analepsis y la prolepsis. Estas figuras, si bien pueden ser complejas, 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. A estas estructuras temporales, Genette les llama relación de discordancias o anacronías. Pimentel lo resume así:

Las anacronías por lo general se señalan a sí mismas, y señalan el momento de la ruptura mediante marcas explícitas: frases introductorias del tipo “años antes”, “como muy pronto veremos”, “años más tarde”; adverbios temporales que remiten a un tiempo anterior o posterior, cambios en el tiempo gramatical (47).

Del mismo modo, las tres formas de estructurar la temporalidad en la narrativa son: narración singulativa, narración repetitiva y narración iterativa. Existen también las estructuras temporales como son la frecuencia, la duración, la escena, la elipsis, monólogo interior, pausa descriptiva, entre otras. Darío Villanueva, citado por Valles Calatrava en su texto, considera que hay diferentes formas renovadoras del tratamiento del tiempo y una de ellas es la siguiente: “La ruptura de linealidad, se produce con la quiebra de la linealidad cronológica de la historia mediante el uso del relato concreto de las anacronías tanto retrospectivas como prospectivas. Esto es de la analepsis y de la prolepsis” (en Valles 109).

Otro aspecto importante de la selección narrativa de tipo temporal y también considerado anacronía es el inicio *in medias res*. Esto es comenzar el relato de los hechos mostrando a los personajes ya metidos en el conflicto. 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 y vida a un relato que recuerda su propio pasado” (Pimentel 44). Genette estudia el tiempo de la narración o situación temporal que define el relato: relato anterior, ulterior, simultáneo e intercalado (Valles 219). En paralelo, Pimentel, sigue también a Genette y explica la terminología:

Son cuatro los tipos básicos de narración de acuerdo con la elección del tiempo verbal: *retrospectiva*, *prospectiva*, *simultánea* e *intercalada*. En narración retrospectiva, el narrador se sitúa en un tiempo posterior a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto). En narración prospectiva, o predictiva, la posición del narrador es anterior a los acontecimientos que narra, para lo cual elegirá el futuro (futuro y futuro perfecto). En la narración simultánea, el narrador da cuenta de lo que ocurre en el momento mismo de la narración, y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente (presente, presente perfecto y futuro). En la narración intercalada, típica de los relatos en forma epistolar o de diario, el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y en presente, según se detenga para narrar acontecimientos que ya pertenecen al pasado, por muy reciente que sea, o para dar cuentas de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración (en Pimentel 157 - 158).

En cuanto al concepto de polifonía, como bien lo ha hecho notar Bajtín: “las modalidades del discurso directo de los personajes son ricas en funciones y en diversidad vocal, no menos compleja es la situación del modo narrativo de la presentación de ese discurso” (Pimentel 91). Luz Aurora Pimentel menciona lo que explica Bajtín sobre las modalidades del discurso directo: “La alternancia entre la voz del narrador y la de los personajes genera una impresión de polifonía” (91). La reflexión conceptual anterior conduce a pensar lo siguiente: “Es de este modo como en muchos relatos, y de manera especial en la novela, las perspectivas del (de los) narrador (es) y las múltiples perspectivas de los personajes interactúan para generar efectos de sentido verdaderamente polifónicos” (Pimentel 120). La autora de *El relato*

en perspectiva también afirma lo siguiente respecto al dominio en la perspectiva del narrador ya antes mencionado:

Sin embargo, son pocos los relatos, o bien relatos extremadamente simples o autoritarios, en los cuales domina totalmente la perspectiva del narrador. En general la tendencia es a la polifonía; es decir, a la constante alternancia o interacción entre la perspectiva del narrador –o de los narradores– y la de los personajes (114).

Existen relatos como ya antes se mencionó, en los que domina totalmente la perspectiva del narrador, pero en general la tendencia es a la polifonía. Lo anterior permite aterrizar en las palabras de Bajtín sobre este tema y lo menciona Valles Calatrava:

El plurilingüismo y la polifonía que indicaba Bajtín, esto es, la frecuente presencia discursiva de distintos lenguajes y distintas voces en el texto narrativo, la transdiscursivización de los enunciados y lenguajes sociales que se concitan en el relato junto con las distintas voces que los sostienen (en Valles 69).

Y para hacer énfasis en lo antes descrito se afirma con la siguiente cita en palabras del mismo teórico: “Con el mismo plurilingüismo se encuentran íntimamente relacionadas tanto la polifonía, la presencia de numerosas voces en la narración como, y especialmente, el dialogismo” (Valles 93).

Capítulo 3

Análisis de las voces narrativas de la novela *Ojerosa y pintada*, de Agustín Yáñez

Este capítulo estudia la focalización del narrador en la obra *Ojerosa y pintada*. Los conceptos abordados se centran en la función del narrador: determinar cuál es su postura de enunciación en el relato. Las técnicas narrativas que se analizarán son las siguientes: grado de participación del narrador en el relato, es decir narrador homodiegético o heterodiegético; su representación en el relato, es decir, su modo o nivel narrativo: intradiegético o extradiegético y principalmente, su focalización, que puede ser: focalización cero, focalización interna con sus variantes fija, variable o múltiple y focalización externa.

Como ya esboqué en el primer capítulo, *Ojerosa y pintada* está dividida en tres capítulos y cada uno tiene un título de acuerdo a su estructura. Estos capítulos se estudiarán conforme al concepto específico de focalización en cada uno, considerados en forma aislada e independiente, aunque es preciso señalar que dentro de cada uno de ellos existen relatos en los que se aplican las mismas técnicas narrativas. Esencialmente, este análisis se concentra en uno de los aspectos del relato, la focalización, que como ya se explicó en el capítulo 2, se encarga de estudiar el modo en que se cuentan los acontecimientos de una historia.

El texto de *Ojerosa y pintada* ofrece episodios muy diversos y son considerados aisladamente, pero justamente este es el punto importante, la relación que guardan entre sí, el taxi y el narrador, en donde el taxi y su operador son los conectores de las diferentes historias que conforman esta obra. Apunto que se trata de un narrador omnisciente, su presencia es discreta sin emitir juicio alguno y sólo nos enseña lo que sucede dentro del vehículo.

3.1.- “Cuesta arriba” análisis de las voces narrativas. Una mirada a la focalización

El primer episodio del capítulo número uno se denomina: “Cuesta arriba” e inicia de una manera directa, con el diálogo de los personajes evocados por el narrador. Se trata de un inicio *in medias res*, es decir, comienza la narración en un punto

intermedio de la historia. De esta manera, el lector se tiene que dar a la tarea de identificar poco a poco a los personajes a través de sus diálogos, actitudes y pensamientos. Al inicio, el narrador centra la focalización en el chofer y en la relación de acontecimientos que se van construyendo a medida que los hechos suceden. Este primer relato se centra en el nacimiento de un niño dentro del vehículo, una noche en la cual un taxista se convierte en testigo de dicho acontecimiento, el cual da principio a este relato. La historia se origina desde el momento en que el protagonista, el taxista mira a una pareja que le hace señas para detenerse y para solicitar su servicio:

A la vista de la pareja disminuyó velocidad. El hombre se abalanzó sobre la portezuela, sin discutir el alquiler la abrió, ayudó a subir cuidadosamente a la mujer, luego precipitadamente recogió de la banqueta una petaca, subió precipitadamente. –Al sanatorio Láinez, en las calles de la Veracruz, rápido, por favor.

La mujer gemebunda:

–otra vez. Y tan lejos el sanatorio.

-más aprisa, por favor -exclamó el hombre.

Los quejidos de la mujer fueron más frecuentes e intensos, hasta ser continuos.

–Espacio, por favor.

Se sentían las caricias del hombre tratando de calmar a la mujer. Se pían palabras de confusa ternura.

Comenzaron a disminuir la intensidad y frecuencia de los quejidos.

–¿Ves? Ya va pasando. Pronto llegaremos, antes que vuelvan

–murmuró el hombre, y dirigiéndose al chofer en voz alta, nerviosa: más rápido, por Dios. Tengo mucho miedo –gimió la mujer.

–Todo saldrá bien, esperamos en Dios.

–Creo que se me olvidó la estampa de San Ramón sobre la mesa con las prisas. Pudiéramos volver por ella (Yáñez 19).

En esta cita el personaje del taxista se limita a escuchar. Lo siguen las calles de la ciudad alrededor de la cual giran los acontecimientos de esta historia; en donde la presencia del narrador es discreta y entonces la naturaleza del relato es la relación que se establece entre el taxista y sus pasajeros, así como el taxi es la condición indispensable para que exista el relato. Se observa también que sus diálogos son frases incompletas y entrecortadas, principalmente exclamaciones que no logran estructurarse en relato. Por ejemplo:

Las voces fueron apagándose. Palabras, frases aisladas – trabajo – eso de no tener teléfono – urgencia – no me hubieras esperado – vecinas – no creí que se vinieran tan aprisa – acomodando – calma – la otra vez – tiempo – si el doctor no llega a tiempo – ser pobres – incomodidades ... (Yáñez 20).

Se trata de un narrador testigo, no emite juicios, se presenta como espectador. Por lo general, el chofer funge como testigo: “Hay ocasiones en las que los pasajeros ignoran al taxista desde el primer momento y este se convierte en testigo ajeno” (Marquet 58 - 59). No obstante, aquí se subraya que el taxista no es el narrador.

El narrador en este capítulo es heterodiegético y su focalización cero. Pues el narrador se impone a sí mismo restricciones mínimas, entra y sale de la mente de los personajes y tiene libertad para desplazarse por varios lugares (Pimentel 98), como se observa en el siguiente ejemplo del mismo capítulo uno:

Los gritos de la mujer se habían convertido en aullidos que vanamente trataba de ahogar el chofer forzando el motor y tocando el claxon repetidamente.

Llegaron. El hombre saltó con rapidez. Tocó desesperadamente la puerta.

Dentro del coche los aullidos permitían distinguir la imploración de un sacerdote para confesarse. Descendió el chofer dispuesto a prestar ayuda. Tardaban en salir. El hombre golpeaba con el puño la puerta.

Cuando acudieron las enfermeras se oyó un gran grito:

—Ya, Dios.

Se oyó un agudo lloro de niño. El chofer miró el reloj: el minuterero trasponía el filo de la media noche. La mujer fue transportada en peso. El asiento y el piso del automóvil estaban llenos de sangre.

No tardó en volver el hombre, desencajado. Liquidó al chofer.

—Fue varón —dijo, y en su voz vibraba con el espanto la satisfacción.

El chofer se santiguó con las monedas como lo hacía siempre al terminar su primer trabajo (Yáñez 20).

Esta narración en tercera persona presenta un narrador heterodiegético y extradiegético con focalización cero y omnisciente centrada en el personaje del taxista. Una característica importante de este tipo de focalización cero y en especial de la omnisciencia es la capacidad de adentrarse en la intimidad de los personajes. Así, se hace énfasis en señalar que en el ejemplo también se observan las emociones del personaje pasajero que acaba de convertirse en padre y en las últimas líneas aparece un narrador centrado en este personaje pasajero con focalización cero, la cual permite saltar de perspectivas externas a internas. Es conveniente considerar y entender la focalización como una restricción perceptiva, lo cual refleja este pasaje, pues hay cierta selección de la información que se narra. Así mismo, en el fragmento se aprecia que hay acceso a aspectos emocionales y que no hay cambio de focalización; sólo que adopta una focalización interna

múltiple, porque existen elementos de interioridad, como las emociones, sentimientos y las actitudes de los personajes. En este caso se trata del nuevo papá.

En el siguiente fragmento, el relato está focalizado por un narrador con focalización externa tiene una visión limitada y un conocimiento restringido, es decir, no puede acceder a las mentes de ningún personaje (Pimentel 100). Pero que deja hablar, actuar y reflexionar libremente a sus personajes por medio del diálogo. Esto se observa en el siguiente pasaje del capítulo catorce de “Cuesta arriba”:

- Primero por favor a la calle de Versalles, número cuarenta y cinco.
- Ya he dicho que las colonias viejas me chocan, por vulgares.
- Expresó la joven.
- Nada prejuzga el orden del itinerario, pequeña; ¿quién puede asegurar de antemano que tú misma no escojas la casa que buscamos? Por ejemplo, figura una en la Plaza de Río de Janeiro, cuyos rincones te han gustado siempre.
- A mí, sobre todo, no me hablen de lejanías: Polanco, Las Lomas, qué sé yo; es como vivir desterradas –terció la señora (Yáñez 72).

La restricción del narrador se complementa con la información que el lector pueda inferir de la acción y diálogo de los personajes. En este caso solo conocemos lo que está pasando, pero no lo que los personajes piensan o sienten. Por esta razón, según Genette: “la restricción peculiar a la focalización externa toma la forma de la inaccesibilidad de las mentes de los personajes, por lo tanto, no hay posibilidad de dar información sobre sus pensamientos” (en Pimentel 100). La percepción de la voz es un rasgo que en esta obra muestra la técnica creativa del autor al representar a los personajes con un discurso propio, mediante la perspectiva y focalización del narrador. Como ejemplo, se observa en el capítulo tres de “Cuesta arriba”:

- Ah, señor González, suba usted. ¿A su casa? – dijo el chofer.
- Pues no ha de ser ni a los Pinos ni al Versalles; sobre que ya usted conoce la puntualidad terrorífica con que me mide el tiempo la costilla, por más que los periodistas somos como los médicos; pero, en fin: <<hogar, dulce hogar>>, como dicen que dicen los gringos. Con que qué hay de nuevo; cuántos casos interesantes ha tenido usted hoy.
- Perdonando la guasa: usted como se dice quiere que los patos les tiren a las escopetas, porque que un periodista pregunte qué hay de nuevo. Y ahora que me acuerdo, sí, me acaba de suceder lo que nunca: que aquí en el coche nació un niño no hace más de una hora (Yáñez 26).

El uso del diálogo sirve para introducir y expresar directamente las opiniones de los personajes (Pimentel 89). En este caso se aprecia que también el narrador de *Ojerosa y Pintada* es un narrador testigo de los hechos, pues no ejerce dominio

sobre los personajes. En el siguiente fragmento se observa otro relato que es narrado por el personaje que vive la historia, es decir se trata de un narrador personaje autodiegético. Tiene dentro de la historia misma un narrador que presenta los hechos en forma de testimonio, con focalización interna, por propia interpretación del personaje:

–En qué trabaja.

–Allí en la fábrica de mosaicos. Yo era cuidador de coches, arrimado con un individuo que tenía licencia y que poco me daba; pero yo les caía bien a las gentes, me acomodaba a limpiarles sus autos, les abría las puertas para que subieran y les daba señales para maniobrar; esto es que recibía mis buenas propinitas, y hasta me habían hablado para cambiarme a un estacionamiento mejor; pero allí tiene que un camión mató a mi papacito, ya va para un año, y con todas las drogas que tuvimos, y con que la pobre de mí mamacita se puso a trabajar y llevamos al Monte de Piedad nuestros triquitos mejores, pues no nos alcanzaba como quien dice para nada... (Yáñez 24 - 25).

En este pasaje el punto de vista del narrador es el del personaje que puede manifestar su interioridad dando cuenta de sus sentimientos y pensamientos lo cual se observa por la emotividad en sus palabras que deja ver a un narrador de focalización interna. Al mismo tiempo existen capítulos en la novela en los que el narrador cambia de la primera a la tercera persona gramatical y tiene participación homodiegética y heterodiegética. Por ejemplo, en el capítulo uno “Cuesta abajo”:

Ganas de despertar hasta el día siguiente. –«Qué raro este cansancio, así, de pronto.» Como al volver del cementerio cuando enterraron a su madre y había pasado un mes en vela durante las angustias de tenaz agonía, entre esperanza y el desahucio. –«La desveladita de anoche sin haber pegado los ojos hasta ahora no puede ser, porque me hallo entrenado y peores he pasado; hambre, tampoco.» Un sueño de muchos días, como cuando escapó milagrosamente de aquel choque, viniendo de Puebla, y el coche quedó hecho pedazos, o como cuando hizo ejercicios de encierro allá en la Casa de Atotonilco, delante de San Miguel Allende. –«Hay que vencerlo a como dé lugar» (Yáñez 117).

En este fragmento el narrador de primera persona es homodiegético y el personaje principal tiene como beneficio el poder convencer al lector de la verosimilitud del relato, ya que esto genera más cercanía y familiaridad con los acontecimientos. En cambio, el narrador en tercera persona es heterodiegético cuenta la historia y cede la voz al personaje en el momento en que por medio de las formas del discurso y del estilo directo traduce los pensamientos y palabras del taxista como por ejemplo el siguiente pasaje:

El chofer descendió para desentumecerse las piernas. —«Estas gentes viven en la luna. Vidas vacías. Aburridas. A base de simulación. Engañándose a sí mismas y queriendo engañar a otros. Andan fuera de tiempo. Avestruces. Tapar el sol con un dedo, se dice. Inútiles.» (Yáñez 78).

La voz narrativa se hace presente en el uso del estilo directo, que se utiliza para reproducir sus pensamientos. De acuerdo con la tradición al pasar a discurso directo, el cambio de enunciador se hace evidente de forma tipográfica, por ejemplo: comillas, guiones o cambios de tipo. Es importante observar la forma de focalización interna y señalar en este párrafo nuevamente las palabras de Pimentel cuando afirma que: “El desplazamiento de perspectiva coincide o bien con un desplazamiento vocal -es otro el que narra, desde su propia perspectiva- o bien se vuelve a narrar una misma historia o segmento de la historia desde otra perspectiva figural” (99 -100).

Otro aspecto ligado a esto es que se centra en conflictos de tipo emocional e íntimo. Si se toma en cuenta que el personaje central es el taxista que va y viene por toda la ciudad se convierte en testigo del discurso de los pasajeros y de los sucesos de la vida cotidiana. Así mismo, el tema recurrente en esta narración es el ambiente citadino y se puede observar en el siguiente ejemplo del capítulo 4 de “Cuesta arriba”:

Las luces mortecinas del reloj de la Basílica; los misterios de la ciudad en sombras; los perros husmeando basuras; las luces ruidosas de los centros nocturnos, clareando el desierto de las calles; los noctámbulos apresurados y los tambaleantes; los asaltos del miedo a trechos de la jornada, [...] (Yáñez 30).

En este fragmento, el narrador se encarga de ambientar la historia desde el inicio. La acción más importante en este relato es la labor del taxista al transportar pasajeros. La narración se realiza en tercera persona y presenta un narrador heterodiegético y extradiegético con focalización cero omnisciente, que le otorga el privilegio de diferenciar los aspectos cognitivo, perceptual y espaciotemporal; pero se limita únicamente a la figura del personaje taxista. La perspectiva del narrador se identifica por los juicios que emite y por la libertad que tiene para dar la información que considere conveniente, sin dejar de lado la marca de su subjetividad. Se da énfasis a la descripción de los espacios físicos que se realiza

fundamentalmente por el nombre de las calles y avenidas enunciadas por el narrador, el chofer y sus pasajeros. A continuación, cito dos ejemplos:

Además de despejada, la Avenida Cinco de Mayo permitía esperar clientela a la salida de cafés y restaurantes, o a inmediaciones de las oficinas expendedoras de boletos ferroviarios en el cruzamiento con Bolívar o frente al despacho del Mexicano (Yáñez 71).

Frente a la Penitenciería, en el barullo a la salida de los juzgados, el grupo inconfundible de los agentes o <coyotes>, que, formando una banda con vastas ramificaciones de intereses, hacen y deshacen dentro del establecimiento, dominan en los tribunales y acaparan asuntos (Yáñez 96).

En el primer ejemplo, el grado de participación del narrador es heterodiegético y su modo narrativo es extradiegético y focalización cero. La participación del narrador enmarca espacialmente la historia: todo sucede en el interior del taxi. Describe de manera realista y objetiva, mostrando poca emotividad. El caso de la segunda cita arriba mostrada corresponde a un modo narrativo de un narrador omnisciente; ya que tiene conocimiento de todos los puntos de vista. El narrador sabe más que los personajes, por lo tanto, otorga toda clase de información en relación a la historia que cuenta. Por esta razón el narrador posee focalización cero, pues no limita la información que transmite. Este tipo de focalización cero omnisciente se puede apreciar a partir de la idiosincrasia del narrador; quién aprovecha para influir en el comportamiento y actitudes de los personajes de acuerdo a su percepción que asocia a sus pensamientos y sentimientos para de esta manera subjetiva expresar sus ideas, con el mayor grado de manipulación (Pimentel 14). Así, con sus juicios y prejuicios el narrador define una posición ideológica y subjetiva.

Después de esta reflexión se puede observar que, en el siguiente párrafo, del capítulo 7 de “Cuesta arriba” aparece un narrador heterodiegético, extradiegético. Es decir, sin cambio en la focalización, pues usa la tercera persona con focalización cero omnisciente con escenas descritas, no desde el punto de vista del personaje, sino a partir de la idiosincrasia del narrador:

Temeroso de complicaciones o por lo menos de que lo forzaran a llevarlos en tramos gratuitamente, procuraba no detenerse junto a los policías y hasta donde era posible eludía encontrarlos, pues bastantes dolores de cabeza le habían dado (Yáñez 44).

Dicho lo anterior esa omnisciencia le da la libertad para acceder a la conciencia del personaje, además de dar información narrativa que no dependa de limitaciones y porque ofrece toda clase de antecedentes (Pimentel 98). Esto implica que la información que transmite tiene restricciones mínimas, es decir, se nos puede presentar como conocedor de todo lo que sucede en el interior y el exterior del personaje, así como dar la información que él juzgue dar. Cabe mencionar que, de acuerdo con este tipo de narración, el narrador puede transmitir diferentes emociones como se muestra en el siguiente ejemplo:

Entre la espada y la pared, las asechanzas del hampa por otro lado, con sus invenciones inagotables para burlar la experiencia de policías y choferes, darles golpes inesperados, usarlos por parapeto, sacarles pie adelante, divertirse con sus fallidos estratagemas y corajes a cada lance de audacia.

Por unos y otros acosado, extorsionado. Maleante, cómplice o encubridor, sospechoso cuando menos, ante la policía; y para el hampa: soplón, quintacolumna, barbero, faldero, alcahuete, sábana, pito, pial, collón, corredor, correchepe, farol, aguador, moscamuerta (Yáñez 44).

En el fragmento antes citado, además de mostrar cómo el narrador transmite las emociones y de mencionar la participación del narrador extra y heterodiegético con una focalización omnisciente y se mira el reflejo de cierta subjetividad, se observan también características de los personajes en donde se puede apreciar sentimientos, emociones y actitudes. El narrador desde la perspectiva que seleccionó controla la actitud y el estado anímico de los personajes. Es importante el énfasis que se les dé a las emociones presentadas, así como dar cuenta de los comportamientos de los personajes porque gracias a la mirada y perspectiva del narrador, el lector es capaz de acceder y comprender la historia, ya que esto genera se identifique y tenga cercanía con el personaje. Para mostrar lo antes dicho, recordemos el siguiente fragmento del mismo capítulo 7:

Lo sacaron de sus pensamientos, asustándolo, varios individuos, portadores de guitarras, detalle que lo tranquilizó, así como el sitio a donde querían que los llevara: la Plaza de Loreto, y al oír campanadas en una iglesia vecina, cosa que, junto a descubrir en las calles a los barrenderos madrugadores, le infundía calma, viendo llegar el final de la jornada (Yáñez 45).

Es de suma relevancia mencionar la importancia de este tema, es decir, la cercanía que se da con el lector, ya que éste también se coloca frente a los hechos y participa en la ficción narrativa y la acepta. Entonces así se identifica y logra la

cercanía con los personajes de acuerdo a los acontecimientos que vayan surgiendo y a la gran cantidad de experiencias que viven (Paredes 31). Los personajes se pueden analizar desde el aspecto de su forma de actuar, pensar, hablar y de ser. Por ejemplo, cuando el personaje ríe, llora, grita, se alegra, etc. También surgen las emociones, los sentimientos, pasiones, miedos, deseos. Respecto a estas emociones, merecen una mención los capítulos que aluden a los personajes de las prostitutas, por ejemplo: una mujer en el capítulo ocho de este apartado “Cuesta arriba”. A ella, le avergüenza su oficio, pero busca no ser juzgada ni sentirse culpable, ya que lo hace por su hijo:

–No crea usted que son todas las noches, Nada más cuando la necesidad aprieta. Ni nunca lo he hecho por vicio ni gusto, ¡El chamaco! El comercio de fruta no rinde lo necesario: que ahora los libros, que luego ya no tiene zapatos decentes, o traje, usted conoce, cuando uno se propone darles a los hijos lo mejor, y el mío se lo merece (Yáñez 49).

La cita muestra la voz del narrador en primera persona. En este fragmento se trata de un personaje que cuenta su propia historia, al cual el narrador principal cede la voz. Adopta el diálogo en primera persona con focalización interna, cuya perspectiva aparece incluida en una narración intradiegetica, porque el narrador interviene en los hechos (Pimentel 149). Aunque el narrador principal tiene una focalización externa y no puede acceder a la mente del personaje deja hablar y actuar con libertad al personaje y le cede la voz, para que por medio de las formas del discurso y del estilo directo transmita sus palabras y pensamientos. Como bien dice la autora de *El Relato en perspectiva*, el estilo directo es cuando el narrador le cede la voz al personaje. En este caso, los cambios de discurso son un asunto de perspectiva más que un cambio de nivel narrativo. De esta forma, la perspectiva del personaje adopta la forma del discurso directo. El ejemplo arriba citado también permite mostrar que, en el relato, el taxista siempre es observado con precisión por el narrador para introducirse directamente a sus diálogos y representar el pensamiento del personaje y esto sucede de manera inmediata. A continuación, un fragmento del capítulo tres, en donde también se aprecia este recurso:

El chofer emprendió el regreso. Quiso pasar frente a la basílica. Oyó que un bulto caía del asiento posterior. Descubrió un envoltorio. Billetes. La latida del muchacho. Vaciló supersticiosamente. Decidió volver en busca del fuereño. Estaba en la puerta,

desolado. Se quedó como quien ve visiones, adelantó los brazos nerviosamente hacia el bulto que se le devolvía.

–Dispense mis falsos testimonios. Todavía queda gente buena en la capital. Dios me castigó por hablador. Tome una gratificación, por más que sea más bien milagro de la Virgen (Yáñez 29).

Aquí se observa con claridad que nuevamente aparece el narrador heterodiegético omnisciente, quien a su vez, en las últimas líneas cede la voz a otro personaje para asumir la forma del discurso directo y hablar en primera persona homodiegética, mostrando aspectos emocionales y de interioridad, con lo que adopta el tipo de focalización interna variable, porque “posibilita el cambio focal de uno a otro personaje de la diégesis” (Valles 215) y determina un punto de vista sobre los personajes y los lugares. En el siguiente ejemplo aparece la creación de un mundo de sensaciones, las cuales se expresan por medio del discurso directo. Esto se observa con claridad en este pasaje del capítulo cuatro de “Cuesta arriba”:

Faltaban diez minutos para las dos de la madrugada. El cliente se puso a roncar apenas trepó en el vehículo. Las suposiciones habituales del chofer a la primera vista de cada pasajero se vieron abrumadas esta vez por el cúmulo de imágenes inmediatas: el gran grito de la mujer y el sucesivo silencio; la réplica del huérfano: – «echarnos al mundo a los pobres» ; las palabras de la riña conyugal: –«qué te deben a más del acto de inconsciencia con que los llamaste al mundo: nunca se te podrá quitar lo payo» ; superpuesta, la voz del payo generoso: –«Dios guarde la hora que mis hijos vivieran aquí» ; más el periodista; –«presentados por su propio padre como testigos contra la madre: porquería diaria» . Las luces mortecinas del reloj de la Basílica; los misterios de la ciudad en sombras; los perros husmeando basuras; las luces ruidosas de los centros nocturnos, clareando el desierto de las calles; los noctámbulos apresurados y los tambaleantes; los asaltos del miedo a trechos de la jornada, esta noche como todas las otras, perdido en la aparente calma del monstruo; y el forzoso recuerdo de la familia que a estas horas debe hallarse sumida en sueño profundo, ajena a los peligros del trabajo entre los vericuetos de la madrugada; [...] (Yáñez 30).

En esta cita se presentan algunas características del discurso directo. En este caso, la información, aunque transmitida por la voz del personaje, corresponde a la perspectiva del narrador. De esta manera, la perspectiva del personaje puede ubicarse tanto en discurso narrativo como en discurso directo (Pimentel 115). Lo importante es que el narrador da cierta libertad a los personajes utilizando el discurso directo. También aparece una de las diferentes modalidades del discurso, como es el soliloquio. Esta técnica juega un importante papel pues introduce

pruebas que dan credibilidad a la obra, ya que el personaje habla consigo mismo, revela y retrata sus pensamientos más íntimos. Cito un ejemplo del capítulo 4:

«bonita la caridad»– pensaba, en tanto retumbaban las voces del payo: –«más bien milagro de la Virgen» y el interno recuento: –«tres más dos, más el fiado al señor González, más cinco, más veinte por el chamaco, más cien, más estos cinco, son ya más de ciento treinta y cinco, parece que comenzamos con buena suerte» (Yáñez 31).

En otras ocasiones, el narrador utiliza el monólogo interior, así como el soliloquio, mismos que se irán observando y detallando durante este análisis. Como en el siguiente ejemplo del capítulo siete de “Cuesta arriba”:

Fatalismo: «En cualquier oficio hay riesgo; uno también se divierte birlándolos, con algo de detective y algo de bandido, digo: de sus astucias, porque un centavo ajeno, a Dios gracias, como se dice, ah, eso sí no, pero ahora, con estos casi ciento cincuenta pesos, que me arden, y a primera hora los abonaré a la cuenta del coche, si me agarran en curva, policías o hampones, da lo mismo, cómo los chasquearía, según ocurrió antenoche para no ir más lejos, con lo del niño plagiado, y por este rumbo de la ciudad, sí, todo se me ha ocurrido por andar en el rumbo, esa sí fue faena, me da risa recordarla, pero no cuando los apuros, y qué había de saber si el padre tenía derecho al niño, como unos periódicos dicen, o si la madre, y que andaba en el enredo la banda de la Chata, que yo no acabo de conocerla, ni uno puede acabar de creer que se llegue a esos escándalos con los hijos, porque al fin uno tiene otros principios; mejor no pongo gasolina por aquí, no sea que suceda, casi siempre hay allí policías, a estas horas, para no entrar en averiguaciones, antenoche comenzó así la cosa después de habérmeles escabullido a los que llevaban al niño» (Yáñez 45).

Es necesario señalar que el monólogo interior es la expresión del pensamiento del personaje en primera persona, en donde hace frente a la complejidad y profundidad del caso. En el discurso presentado en el ejemplo anterior, el diálogo es dominado por el personaje del taxista, pues el monólogo supone un máximo grado de independencia respecto al narrador, tanto si se trata de un monólogo o también puede tratarse de un soliloquio. Esto implica que el mismo diálogo enfatice el flujo de conciencia del personaje taxista y el fluir de sus experiencias internas. No hay que olvidar que el monólogo es un discurso dado por un personaje, por lo regular un narrador protagonista, a sí mismo. Esto se ilustra en el siguiente ejemplo del capítulo siete:

Cosas del oficio. A cada paso el peligro, sobre todo a estas horas de la noche. «Ser madrugado» por unos o por otros. Tener miedo, «corverse», a pesar de la costumbre, de los muchos años de ruletear y conocer el juego de los policías y ladrones, tanto como a los personajes: aquéllos, rutinarios,

torpes; ágiles, ingeniosos, éstos. Cuando no asaltado, mordido; cuando no detenido, amenazado, forzado a la complicidad, al silencio (Yáñez 45).

El pasaje muestra con claridad que, tanto en monólogo interior, como en soliloquio, no se dirige la historia a los lectores, sino que el relato es para ellos mismos, aun cuando el monólogo interior deberá cumplir con los requisitos de isocronía de la escena, lo cual efectivamente sucede en un diálogo (Pimentel 53 - 54). Entonces, se trata de un discurso indirecto libre, en donde su contenido es el pensamiento del personaje. Por ello, en este tipo de discurso cabe la posibilidad de la manipulación del narrador, en donde éste puede resumir y seleccionar pensamientos del personaje que prefiera resaltar u ocultar. Al mismo tiempo, esta forma de mostrar los pensamientos, establece una relación entre narrador y personajes.

La incorporación del diálogo es muy frecuente en estos capítulos. Con esto, cada personaje ofrece su punto de vista. Esto presenta las palabras de los personajes directamente para avalar su forma de ser y su forma de actuar. En estas ocasiones el narrador interviene en las acotaciones normalmente entre guiones con el fin de mostrar la personalidad y rasgos del personaje. Para ejemplificar lo anterior, se cita el siguiente fragmento del capítulo 14:

- Detesto los lugares ruidosos; me horrorizo de sólo pensar en algún escándalo cerca de la casa – decía la señora.
- Por eso me gusta esa plaza; fuera de los domingos en la mañana, a la salida de las misas en la Sagrada Familia, es casi un jardín privado.
- Además, muchas de nuestras buenas amistades viven en las inmediaciones; por fortuna se han preservado las fincas antiguas y no se ven esos horripilantes cajones que agujeros que son la arquitectura moderna.
- Lo que más me gusta es tener tan cerca a los reverendos padres jesuitas: como quien dice, en la propia casa.
- No sé si mi hermano piense así.
- La formación de tu hermano se debe exclusivamente a los reverendos padres.
- Por eso dice él que los conoce bien.
- Salidas de tono para epatar a las gentes; bien me avergüenzan sus humoradas; ni deberías recordarlas, pues entre otras cosas, son de mal gusto.
- En efecto, pequeña; a veces, por divertirte, quieres hacerla de diablilla.
- Soy hija de confesión del padre Calleja, y siempre lo ha sido alguno de los reverendos padres jesuitas. En la sangre lo llevo: no admito otra clase de sacerdotes.
- Así se habla. Tan cultos, infatigables, sagaces y de refinada educación.
- Por otra parte, la Sagrada Familia es uno de los templos más de mi agrado con esas bellísimas pinturas.
- Es lo que siempre alego con mi hermano que tanto las critica; para él no hay como Diego Rivera (Yáñez 76).

En este pasaje el empleo del diálogo corresponde a la época y a la escuela de pensamiento que predominaba como son los prejuicios, costumbres, creencias y mitos, además la intervención de los personajes muestra a la sociedad desde diferentes puntos de vista debido al crecimiento de la ciudad y a la diversidad de formas en que se podía observar la diferencia de las clases sociales. El narrador utiliza un tono subjetivo y se emplea el discurso directo, que refiere el significado de las palabras pronunciadas en el cambio de personaje, tiempo y modo. El diálogo marca el terreno entre el narrador y el personaje, así como el estilo directo marca el dominio del narrador sobre el personaje. En la novela se identifican detalles del estilo directo en la descripción y que sirve para situar la acción y se aprecia en el siguiente ejemplo:

El chofer le fue nombrando las calles transversales: Palma, Isabel la Católica, Motolinía, Bolívar...

–Allí tiene la Alameda y a la izquierda el Palacio de Bellas Artes. Esos edificios, los más altos, las Compañías de Seguros.

–Por más que todo me lo imaginaba, es como un sueño verlo así, en junto; parece cine: que cuando se quiere ver un detalle, ya pasó. ¿El Hemiciclo a Juárez? Al fondo el monumento a la Revolución, ¿verdad? Qué vista magnífica. De dar miedo esta serie de edificios, esta calle para ser recorrida en triunfo (Yáñez 53).

La novela ofrece estos recursos narrativos para conseguir verosimilitud mediante los diálogos que se presentan y así mostrar parte de las vidas de sus personajes de acuerdo a la creación de sus perfiles. Como ocurre en el capítulo dos de “Cuesta arriba”:

En previsión de dificultades buscó un jardín en tinieblas para limpiar el coche con escrúpulo. Acabada la faena se dirigió a la luz, revisó si quedaban rastros de sangre, cerciorado en contrario colocó en el parabrisa la bandera de «libre», y echó a caminar.

Otra pareja le hizo señas de detenerse.

–Dos pesos a las calles de Mérida – propuso el hombre con asentimiento del chofer. Apenas instalados comenzó entre los clientes la discusión:

–Para eso te casaste.

–Todo te lo puedo pasar menos que me pongas en ridículo.

–Tus ridículos celos hasta de tu propia sombra.

–Si no fuera por los niños hace mucho que todo esto habría terminado.

–¡Los niños! Dirás: tu cobardía. ¿Qué te deben los niños a más del acto de inconsciencia con que los llamaste al mundo? ¿En qué te has preocupado si algo necesitan, si están enfermos, si comen o no? Sólo para mortificarlos cuando los ves contentos y para reñirlos porque son cariñosos conmigo. Eres un cobarde. [...]
(Yáñez 21).

En este pasaje se observa el discurso directo. Este recurso refleja las voces del narrador y del personaje en los casos en que la focalización sea cero o interna. Aquí el narrador es quien domina el discurso del personaje aun cuando ha cedido la voz a los personajes. Además, en el relato, juegan también las emociones, la superficialidad, intereses y los sentimientos encontrados de los personajes. Esto genera la riña conyugal y vuelve a aparecer la focalización interna por el acceso en los aspectos emocionales, elementos de interioridad que muestran las características del discurso directo. Estas características ponen al descubierto la sensibilidad y la subjetividad del narrador.

3.2.- “Parteaguas”. Un asomo a la focalización del narrador

Esta parte contiene una sola historia, la de un extraño personaje al cual se le ha denominado: “el filósofo del Gran Canal”, hombre de traza estafalaria (105), que a mitad de la jornada del taxista expone sus amargas meditaciones y que, cerca del gran canal abordó el taxi. Desde ahí sorprende con su narración de que la Ciudad de México se interpreta por medio del análisis de los desechos que generan los habitantes, mismos que son evacuados por el canal del desagüe.

En esta narración es importante señalar el significado metafórico que se le da al canal del desagüe, pues en estas aguas negras desembocan de manera metafórica, según el personaje protagonista y misterioso, las formas complejas y desagradables de la vida cotidiana, sin importar la categoría social ni la condición moral de los personajes. Aquí cabe un paréntesis para hacer una reflexión en torno al significado que tiene este misterioso personaje que es el que más habla dentro de la novela y representa una serie de prejuicios. Narra la monotonía y grisura de su vida cotidiana la cual revela un hondo sentimiento de soledad y desesperanza, pues analizar sus diálogos permite entender el contenido de su carga emocional y el aspecto psicológico de este personaje, “filósofo del gran canal”.

Cabe destacar entonces que el punto focal de este análisis en el capítulo de “Parteaguas” son estos dos personajes: el filósofo y el taxista. Es un relato que los

convierte en el elemento principal, son el eje vertebral de la historia y de este análisis. De acuerdo con lo antes mencionado, el relato se puede apreciar tanto en primera como en tercera persona, es decir, homodiegético y heterodiegético. Todo lo anterior se aprecia en los siguientes pasajes del capítulo. Iniciamos con el ejemplo del filósofo:

–Lo que yo he aprendido en este oficio hace tantos años, tantos, como desde la muerte del señor Madero en que se me ocurrió, mejor dicho: tuve la oportunidad de asomarme y meditar a la orilla del gran canal, desde entonces me he convertido en especialista de la ciudad, mi experiencia no la tiene ni el más planchado historiador, ni el periodista más águila, ni el confesor [...] (Yáñez 107).

El filósofo es un ser agobiado con un intenso sentimiento de culpabilidad. Conserva recuerdos de acontecimientos del pasado, hechos violentos, sucesos históricos y relevantes, muestra el significado del diario acontecer; mira el futuro, dice ser “dueño de todos los secretos de todos los habitantes de la ciudad” (Yáñez 106). Esto lo lleva a emitir juicios y convertirse en narrador con visión que lo sabe todo, omnisciente, y nos brinda imágenes de todo lo que sucede.

Por su parte, la visión del taxista agrega elementos importantes:

El chofer miraba de soslayo al que parecía predicar para una muchedumbre, poseído de fuego profético – (Yáñez 108).

El pasaje describe cómo es la mirada, los movimientos, el sentir y el aspecto físico de este personaje. Lo cual ayuda a que el lector haga una construcción espacial de esta narración.

«¿no será sueño de hambre?, ¿no será debilidad lo que traigo? El hombre del desagüe me quitó el apetito con sus cochinas: ciertas, pero me revolviaron el estómago» (Yáñez 123).

Al personaje enigmático corresponde la narración de los hechos, una vez que el narrador heterodiegético le cede la voz. Ahora bien, es relevante señalar en este capítulo la importancia de estos dos personajes principales que dan carácter a la narración y muestran la perspectiva de cada uno de ellos. En este análisis, el relato da protagonismo al taxista, lo que le da pauta al lector de conocer los pensamientos del taxista y a veces sus sentimientos.

Buena parte de la historia está contada por un narrador en primera persona homodiegético. Es una narración de episodios vividos por uno de los dos personajes protagonistas, en este caso el filósofo del gran canal. El narrador del relato utiliza

un largo monólogo para explicar su vida; pero esa narración es a veces interrumpida por reflexiones al lugar desde donde relata la historia. Por tanto, el receptor es el personaje taxista.

–esto es la historia; duele, como al pasar por el desagüe apesta; uno y lo mismo, como alguien dijo: inestabilidad, corriente que no para, destrucción, desechos, río voraz, o como en el verso: polvo, sombra, nada; escúcheme: un día usted y yo también habremos pasado, y quién puede decirnos que no por algún canal, así como lo escucha: por el nauseabundo canal, que al fin y al cabo es lo mismo que un agujero nauseabundo en que naden a su gusto los gusanos [...] (Yáñez 112).

Esta cita muestra claramente el sentir del protagonista, su propia voz, la voz de lo que piensa, de lo que desea. Con el monólogo interior se caracteriza al personaje y sirve para ahondar en su psicología. Este monólogo se proyecta hacia el pasado y hace conocer la historia del personaje, pues la historia es narrada desde la perspectiva del misterioso y estrafalario personaje sin nombre, lo cual ayuda a su caracterización, puesto que el nombre es el sello de identidad de los personajes y esto fortalece las relaciones interpersonales; aunque el protagonista de esta historia no las tiene esto marca su falta de identificación. También en este caso, el otro personaje sin nombre, el taxista, solo es un escucha del relato, el narratario dentro de la ficción.

Según Genette, las variaciones de punto de vista que se producen a lo largo de un relato pueden estudiarse como cambio de focalización, es decir, existe una situación y mediante un discurso, se da a conocer otra situación (en Pimentel 149). En este caso, la cita anterior es un relato en donde se encuentra identidad del narrador con el personaje del filósofo. Esto permite entender la obsesión que padece el personaje misterioso y estrafalario por analizar las aguas negras del gran canal. Entonces se trata de un narrador intradiegetico que, por medio de un monólogo explica cómo surge su obsesión por observar las aguas negras del gran canal, lo cual ha marcado su vida. Para este criterio propuesto por Genette se hace énfasis en señalar que es muy importante distinguir el narrador del personaje, sobre todo en el aspecto de la intradiegesis, ya que, en este caso, pueden coincidir la actuación del personaje y la voz del narrador, aunque aquí son perfectamente distinguibles. Un ejemplo de lo detallado se observa en el siguiente fragmento del capítulo:

El chofer fue interesándose, deteniendo la velocidad, para prolongar la extraña declamación, que a medida de su desarrollo suprimía molestas interrupciones y muletillas de lenguaje:

–el escupitajo amarillo del que ha declarado la guerra a su prójimo, los residuos de lágrimas: las de monjas compadecidas, de madres atribuladas, de amantes despechadas, de ancianos vejados [...] (Yáñez 108 - 109).

Es importante señalar que la narración se presenta de dos maneras: mediante la voz del personaje implicado en la historia, en donde el relato utiliza la primera persona y mediante la voz del narrador no implicado en la historia, que utiliza la tercera persona, heterodiegético con focalización omnisciente. El relato muestra una historia cotidiana para mostrar al personaje del taxista como un ejemplo social.

–Claro: yo mismo lo reconozco, ya lo dice el dicho: renovarse es vivir; pero no deja de doler que caigan los sitios, mejor dicho: los recuerdos que han hecho la vida.

El chofer ha vivido y hasta padecido esta experiencia; con cualquier tiempo de ausencia le cuesta trabajo poder orientarse por entre calles y edificios nuevos. El interés del discurso lo había hecho detener el coche, circunstancia en que no parecía reparar el incontinente parlante (Yáñez 112).

Aquí se confirman las palabras de Genette, cuando señala que se debe estudiar los cambios de punto de vista como cambios de focalización. Además de lo mencionado anteriormente, el teórico afirma: “el paso de un nivel narrativo a otro se da necesariamente por un cambio en la instancia de la narración” (en Pimentel 155). Aunque es preciso señalar que lo que cambia es la situación de enunciación y no necesariamente el narrador. En este caso, la narración está a cargo de un narrador intradiegético, que cuenta su propia historia y corresponde al personaje estafalario y enigmático. A criterio de Genette, en todos los casos es necesario un cambio en la instancia narrativa (en Pimentel 149). En este capítulo, la narración intradiegética del personaje del filósofo constituye el relato principal. La presencia del narrador se refleja en las modalidades discursivas del estilo directo y dentro del relato de acontecimientos.

Esta situación en ocasiones resulta confusa, porque el relato de un personaje que cuenta su propia vida puede adoptar la tercera persona gramatical para hablar de sí mismo. Al respecto Valles ofrece la idea de Ingarden: “El narrador es el ´centro de orientación´ de la historia y sea fijo o variable, asumido por el propio narrador o

por un personaje, marca los continuos cambios de perspectiva que se operan en el tiempo y en el espacio” (Valles 255). Para justificar lo antes descrito se recurre al siguiente ejemplo del capítulo 18:

-Te concedo razón. Hay muchos con mayores méritos que se han pasado la vida picando piedra sin alcanzar ni agua. Lo que te quiero decir es que vayamos con cuidado.

-Lo que pasa es que no me tienes confianza.

-Al que no le tengo confianza es al viejo; tampoco a los líderes que nos pastorean; estamos rodeados de enemigos, envidiosos, que tratan de sumirnos en cualquier chico rato.

-Pero cada quien tiene su lado flaco y su precio; por ejemplo, en este negocio que nos quita el sueño, el ministro y sus achichinques...

Reanudaron la circulación, sólo se oyeron expresiones aisladas: <<adulaciones>>, <<futurismo>>, <<cotizarnos a tiempo>>, <<que lo teman a uno, para que luego sepan tomarlo en cuenta, si no >>... (Yáñez 89).

Enseguida se detalla otra cita en la cual el narrador cede el paso al personaje misterioso para que con sus propias palabras participe en la narración, como sucede en el siguiente ejemplo:

Subió al vehículo con parsimonia, sin dejar de hablar, se acomodó el bastón, las piernas, la ropa, sin dejar de hablar, con prosopopeya de diplomático:

[...] Digo: no es fácil acostumbrarse a él, tiene muchas y muy graves resistencias: desde luego el hedor, saber resistirlo, llegar no sólo a soportarlo sino a encontrarlo grato, para tener la serenidad de ir descubriendo, explorando, fijando cada secreto, mejor dicho: cada realidad, e identificando sus procedencias, hasta dar con los individuos, digo: es necesario ser también, hacerla de buzo entre tanta inmundicia, entre la pestilencia que corre sin parar, cómo ha de parar, si es la vida incesante de la ciudad, [...] (Yáñez 106 - 107).

La cita permite ahondar en el tema del paso de un nivel narrativo a otro. O mejor dicho de una instancia narrativa a otra y se trata de una instancia narrativa que se procesa en la mente del personaje y en este nivel narrativo el personaje desempeña a la vez, el papel de narrador y narratario. Dicho relato termina siendo el centro de atracción narrativo de este capítulo. De este modo, la narración se convierte en un acontecimiento. Las dos instancias narrativas ponen en evidencia dos narradores que se ceden la palabra en el relato, en donde hay dos personajes únicos. El narrador principal cede la voz al personaje del filósofo y narra en primera persona para contar aspectos de su historia, como recuerdos, sueños, proyectos:

El chofer recordó los afanes de pasajeros por limpiarse la cara, la ropa, dentro del coche, antes de llegar a su casa; los acuerdos para causar mal o para cubrir faltas; las recriminaciones de cómplices que no hallan salida; los papeles rotos

y retratos, las flores, los pañuelos, guantes y otras prendas, hasta las más íntimas, pintados, manchados, que los pasajeros arrojan por la borda o abandonan en el carro, con tantos otros efectos delatores. La voz hueca proseguía sin descanso: –el de la violación de aspirantes a la gloria y de curiosas impertinentes; el de las luchas, las resistencias estériles; el de las grandes decisiones que han de conmover al país; el de los actos anónimos de generosidad, y piedad, y renunciación; los grandes dolores callados y las intensas alegrías no compartidas... (Yáñez 110).

Se observa en este relato la sucesión de dos niveles narrativos, el primero está formado por el narrador (tercera persona) extradiegético, dentro de un nivel discursivo y el segundo por el personaje del enigmático hombre (primera persona) dentro de un nivel diegético; conformado por la reflexión y análisis de los hechos. La focalización desde la que se cuenta es desde la perspectiva del personaje misterioso, que por medio de una analepsis relata su vida. La voz del narrador queda encerrada en la historia del personaje misterioso y estrafalario por la restricción del punto de vista que tiene y es como si el relato estuviera compuesto en primera persona, pero en realidad se trata de un paso de nivel narrativo:

–La chifladura, digámoslo así, para darles gusto por su lado, empezó con otra que todavía tengo, y es la de recorrer la ciudad para darme cuenta de sus mudanzas, claro: también cuestión de historia: sitios, edificios que desaparecen y son sustituidos por otros mejores o peores, según el gusto, según las épocas, y me llega la misma tristeza del desagüe: cuántas casas, cuántos palacios, iglesias, plazas, calles, monumentos cargados de recuerdos, de historias públicas y privadas he visto desaparecer, de un día para otro; ¿conoció usted Santa Brígida?, ¿y la casa de don Porfirio, allí donde han levantado un cajón de banco sin chiste alguno?, ¿conoció aquellos callejones frente al Zócalo, entre el Palacio del Ayuntamiento y el Portal de las Flores? No sé cómo se les haya escapado el Palacio de Iturbide, si ya casi nada respetan, digo: el becerro de oro les da pesuñazos y los tumba, claro: yo mismo lo reconozco, ya lo dice el dicho: renovarse es vivir; pero no deja de doler que caigan los sitios, mejor dicho: los recuerdos que han hecho la vida, y sobre todo, arrasar la nobleza de los edificios; no ir, como quien dice, a la trompa talega: un día te vi, otro no te conozco [...] (Yáñez 111-112).

En este discurso se centran una serie de recuerdos que aparecen poco a poco en la conciencia del personaje en el que el mismo hombre estrafalario y misterioso cuenta su historia, supuesta o imaginada y que existe en su mente y a la que solo puede acceder el narrador. “Parteaguas” se sitúa en un plano de sucesos externos, pero principalmente, en el interior de los sucesos en la conciencia del personaje misterioso y estrafalario. Otro aspecto que ayuda a que el lector construya la escena son las constantes proyecciones hacia el pasado o analepsis. Este recurso permite

dar vida a los personajes que han muerto o que no aparecen directamente en la escena, solo son nombrados, por ejemplo, el siguiente pasaje:

–eh, buen amigo, escúcheme todavía un segundo para contar el principio de la historia, como si dijera: la historia de la historia; fue cuando mataron al señor Madero y al señor Pino Suárez; yo andaba en las mismas de recorrer la ciudad, entonces lleno de tristeza y de rabia por el crimen, digo: la imbecil destrucción de dos vidas, como si fueran de mi casa; caminaba como si algo se me hubiera perdido irremisiblemente, lo que también es la verdadera sensación de la historia, la plena sensación de vivir (Yáñez 113).

Al mismo tiempo en esta cita también se puede observar la anacronía, llamada por Genette analepsis, que, como ya se ha mencionado, consiste en referir recuerdos del pasado. Este pasaje es una forma de retrospectión que adquiere el personaje misterioso el cual refiere un acontecimiento que marco su vida y tuvo lugar antes del punto en el que ahora se escribe el discurso narrativo (en Pimentel 44). El hombre enigmático, de traza estafalaria utiliza la analepsis para contar la historia de su vida, en la cual el acontecimiento de la muerte de Madero y Pino Suárez, mencionados en el fragmento arriba citado, le dejó una gran marca de dolor y por eso su obsesión. Al respecto de estos acontecimientos, la temporalidad permite que el lector esté consciente de que lo que lee se ubica en algo que no es el presente, es decir en un pasado lejano. Un breve ejemplo se observa en el siguiente pasaje:

–una ciudad en que yo había visto el esplendor de Porfirio Díaz cuando el centenario, el entusiasmo de la gente cuando la entrada del señor Madero, y había visto el esplendor de las procesiones de Corpus, de los arzobispos, de las damas, de los carruajes, de los catrines, de muchísimos banquetes y bailes, de las iluminaciones, de los palacios, al fin y al cabo: ciudad de los palacios (Yáñez 113).

Aquí se aprecia un narrador intra y homodiegético con focalización interna, cuya narración utiliza la analepsis y en la que en el relato refleja la ilusión del personaje que recuerda su propio pasado. Otra importante función en la narración y representativo de la forma de narración intradiegética, es el monólogo interior, por lo regular en primera persona, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

–eh, buen señor, porque usted es un buen señor, cuántas veces habré visto pasar entre las aguas negras de la historia de usted, es decir: el residuo de su sudor, de sus apuros y sustos, la materia sobrante de sus duelos y fiestas, esto es, lo que haya quedado del café bebido en algún velorio, de los alcoholes con que haya festejado algún buen acontecimiento, las comidas de bodas, bautizos, qué sé yo: hasta su mugre, dispéñeme, digo: la inevitable mugre de los que trabajan por el

pan de cada día, claro: la más honrosa de las mugres vergonzosas, qué le vamos hacer: la vida es así, una ciudad es así: junta de santos y pecadores, de apóstoles revueltos con asesinos y ladrones, de vírgenes prudentes y necias, de mujeres incorruptas, digo, claro: moralmente hablando, y de meretrices, de sanos y enfermos (Yáñez 110 - 111).

En esta cita se produce la narración en primera persona, cuando el personaje solitario recuerda su propio pasado y lo narra. El personaje busca hacer una justificación en su discurso y lo convierte en un narrador autodiegético. Esto es porque es el protagonista de la narración. Su focalización es interna, fijada en el protagonista. En el siguiente ejemplo se observa también la narración en primera persona, además del recurso del monólogo interior. Se trata de recurso cuya aparición es constante en toda esta obra:

—escúcheme, yo me ocupo todos los días, claro que a la hora que puedo, digo: casi todos los días, pues hay algunos que no es posible cumplir ese gusto, mejor dicho: más que gusto, casi una obligación que hace años me he impuesto y he hallado que casi es una diversión; pero propiamente no diversión, sino útil ocupación: casi diría lección, porque aquí he aprendido más de lo que me hubieran enseñado todos los libros de todas las bibliotecas, como le vengo diciendo, me ocupo de ver pasar la historia diaria de la ciudad, es decir: observo, atestigo, examino, analizo, sí, por qué no: juzgo la vida secreta, esto es, claro: la verdadera vida, la verdadera historia de la gran ciudad, cada vez más grande, más turbia, más difícil de comprender [...] (Yáñez 106).

En este fragmento aparece el narrador con un grado de participación homodiegético, un nivel narrativo intradiegético y con una focalización interna fija en la forma de narración testimonial en primera persona, para retratar la forma de ser del personaje solitario y enigmático en donde el protagonista cuenta su historia y se observa que el autor utilizó la sutil estrategia del estilo indirecto libre para dar pistas de la verdadera identidad de la voz narrativa. El relato implica dos personas gramaticales: inicia en tercera persona, se centra en el personaje estafalario y misterioso y de ahí transita a la primera persona en donde se dan a conocer las palabras y los pensamientos del maniático personaje (Yáñez 106). La descripción de este enigmático personaje es una clara muestra del uso de esta perspectiva para caracterizar física y psicológicamente a este personaje que se ejemplifica a continuación:

Aquel era un hombre de traza estafalaria, no exento de cierta distinción, vestido anticuadamente, raídas y sucias las telas, pero limpia la cara, bien afeitada; en orden, asentados, los escasos cabellos; buena y brillante dentadura; llenos de

viveza los ojos, e inquietos, como los brazos, como las manos que blandían el bastón, de una en otra, mientras hablaba el hombre; hablaba con solemnidad, untando la lengua, acentuando el movimiento de los labios como si saboreara y midiera las palabras, enarcando las cejas tupidas, entrecanas, lo que ahondaba las cuencas hundidas de los ojos y distendía sobre los pómulos la magrez ascética del rostro. Viejano alto, enjuto, categórico. A leguas, maniático (Yáñez 105 - 106).

Este ejemplo también muestra una característica importante que presenta el discurso del narrador. Al describir a un personaje, el narrador ofrece la oportunidad de apreciar ciertos rasgos de su comportamiento, enumerados con precisión, así como de las impresiones que causan estas acciones en el lector, sobre todo, por lo que este personaje dice. “El filósofo del gran canal” es un personaje clave. En su monólogo nos ofrece una gran variedad de recursos narrativos muy enriquecedores para realizar este análisis de focalización y se puede apreciar como la trama está envuelta en la voz de este filósofo. En este caso estamos ante el personaje que interviene en la historia y al querer destacar es necesario un narrador de tercera persona que cuente la historia y que ceda la voz al personaje solo en el momento en que, por medio del estilo indirecto libre, traduce los pensamientos y palabras del taxista. El escritor elige un narrador de tercera persona con focalización interna única, para remarcar la tensión y preocupación en la que vive el personaje.

Los términos de objetividad y subjetividad también son relativos, ya que el narrador objetivo se caracteriza porque se abstiene de hacer comentarios o juicios de algo o de alguien, su comportamiento es neutral y su estrategia es no complicar la narración. No obstante, hay fragmentos del relato en los que el narrador solo se convierte en un intermediario entre el personaje misterioso y sus propios pensamientos, como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

El anacrónico personaje respiró con amplitud, sin volverse al acompañante, cuya presencia parecía ignorar u olvidar.
—un ratoncito podría ir por aquí, llegar, presenciar las más recónditas, las más contradictorias escenas: el momento en que se ordena la pérdida de un inocente, en que se traman intrigas e injusticias, en que aquel periodista fragua calumnias, y esta mujer se limpia los rastros de su culpa... (Yáñez 110).

Después retoma la forma del soliloquio, una acción que también se puede considerar como diálogo, confesión, reflexión que se realiza en voz alta la mayor de las veces a solas. El pasaje se focaliza en el personaje en forma de diálogo que

mantiene consigo mismo. Enseguida se refiere una cita de este capítulo de “Parteaguas” otro ejemplo de soliloquio:

–Si todos vinieran de cuando en cuando a verse retratados, a contemplar sus vidas en las aguas negras, y se pusieran a reflexionar, otra sería la historia de la ciudad, como en el caso de aquel que se hizo santo al mirar el cadáver putrefacto de la reina en cuyo servicio se había desvivido. Confesor, juez, profeta, y por esto, para muchos, loco [...] (Yáñez 111).

En este pasaje se observa el soliloquio, recurso que permite al personaje manifestar sus sentimientos. Esta técnica es un excelente recurso para dar a conocer y a juzgar la realidad interior del personaje. Además, da la oportunidad de generar una amplia y nutrida explicación de estos conceptos cada que aparecen a lo largo del análisis como se observa en el siguiente ejemplo:

Con la exclusiva del sitio allí establecido, ninguna probabilidad había de tomar pasaje, si no de modo fortuito. –«Mejor: porque así podré ir deteniéndome en los lotes de coches y echar tanteadas a ver si me conviene más que endrogarme con uno nuevo en la agencia: a veces hay gangas increíbles.» (Yáñez 105).

Subrayo en este renglón, que tanto en el pasaje antes citado y el siguiente, se puede observar la distinción entre el soliloquio y el monólogo interior: “Está peor que las inmundicias del desagüe” (Yáñez 149).

El personaje misterioso representa sus pensamientos por medio del monólogo interior. Es parecido al discurso directo. Así mismo, la figura del narrador coordina los pensamientos que logra observar y percibir en la conciencia del misterioso personaje y se presta a que pueda manipular el discurso. Puede seleccionar los pensamientos del personaje que considere enfatizar. El monólogo se produce cuando el personaje solitario recuerda su pasado y lo narra, pareciera que para sí mismo y que busca hacer una confesión. Cabe aclarar que la forma del discurso narrativo que predomina en la obra es la forma de diálogo y se manifiesta por la descripción de las actitudes de los personajes, además de explicar sus costumbres y así ir narrando la historia en la que participan los personajes que establecen comunicación. En este apartado también se aprecia el recurso literario de narrador testigo:

–o no sé, digo que tal vez más fácil, a medida que las aguas del canal corren más densas, es decir: más cargadas de material delator; o más que juez, me siento confesor, esto es: confesor de muchos y muy graves secretos, todos los secretos

de todos los habitantes y de los millares de visitantes que pueblan esta gran capital de la República, oficio, claro, de difícil desempeño (Yáñez 106).

Como se ha señalado, el narrador es intradiegético y es el protagonista, no tiene nombre y no se sabe de dónde viene, se evade en contemplar y analizar las aguas negras del gran canal. Él sólo se encarga de llevar a cabo esa actividad. El fragmento citado, transformado en monólogo, sirve para analizar su situación. Los sentimientos de nostalgia, frustración y tristeza del personaje estrafalario dominan el relato. Antes de agotar las escenas de “Parteaguas”, he aquí un ejemplo del filósofo del Gran Canal que permite seguir observando sus características:

–Bueno, mire usted – el chofer mostró el reloj; el acompañante abrió la portezuela, izó el bastón, sonrió:

–claro, claro, mi buen amigo, he abusado, aquí tiene la propina ofrecida, todo mi capital, eso sí: monedas de plata, de cuando los buenos tiempos en que yo pagaba tostón por una dejada más allá del Zócalo hasta el canal del desagüe; muchísimas gracias, caballero, porque usted lo es...

Eran cuatro monedas de a veinte centavos. Todavía escuchó el chofer:

–y siento que a pesar de la bandera de «libre» no hayamos tenido pasaje, digo... (Yáñez 113 - 114).

La cita anterior recrea el ambiente y la atmósfera del momento que viven los personajes, y esto enriquece la narración. Las últimas líneas de este capítulo fortalecen un cierto sentimiento de optimismo: “Eran las cuatro de la tarde. –«Quién me quita la diversión.»” (Yáñez 114).

En este capítulo, el narrador heterodiegético no se impone al personaje, por el contrario, el personaje enigmático y misterioso es el verdadero protagonista de la historia, esto, aunque se utilice primera o tercera persona gramatical. Para entender la lógica interna del personaje en donde se olvida de la realidad, la proyección que utiliza Yáñez en este personaje solo muestra un conflicto psicológico.

Así, una de las características de la novela en cuestión es cómo el autor usando sutiles estrategias narrativas como el estilo directo, nos muestra procesos para encontrar la voz narrativa y por consiguiente, adentrarse en el papel del narrador y así ver qué expectativas puede crear en el lector. Se aprecia que la estructura narrativa de esta novela está constituida por diálogos extensos que exponen la forma de hablar del narrador, por este motivo abundan más las descripciones de los ambientes, lugares y atmósferas que de los personajes y esto

muestra la importancia de la descripción, porque de esta manera el lector retiene la imagen del punto subjetivo del narrador. El relato muestra un narrador que se identifica con el protagonista de la historia, quien adopta una focalización interna y que no pertenece a la tercera persona. El horizonte del protagonista se materializa gracias a su gran obsesión por analizar las aguas negras del gran canal.

3.3. “Cuesta abajo”. Análisis de las voces narrativas. Una mirada a la focalización

El taxista es el hilo conductor que relaciona las historias de esta novela entre sí. Algunos conceptos y recursos ya aparecieron en las secciones previas, pero se vuelven a presentar en este capítulo y contribuirán a enriquecer el análisis. También se muestra la fluidez y espontaneidad de un lenguaje que produce el habla popular de México. En el siguiente fragmento se aprecia rapidez en la narración, además se introducen diálogos frecuentemente, algunos formados de frases cortas y otros de frases largas, por ejemplo, en el capítulo primero de “Cuesta abajo”:

- A Ixtapalapa por el camino más corto.
- Diez pesos.
- No le estoy preguntando.
- Pues yo le digo para no luego entrar en dificultades.
- Qué, ¿No ve con quién habla? Respete el uniforme.
- No le falto al respeto: mi oficio es tratar para servir.
- Píquele, no más – estaban ya sentados en el carro, habían cerrado de golpe la portezuela (Yáñez 117).

En este pasaje se puede observar que la estructura narrativa de la novela está formada de amplio, s diálogos, que muestran el estilo de hablar del narrador; esto trae como consecuencia las abundantes descripciones de los lugares, ambientes y personajes que muestran la subjetividad del narrador. Estas características también se aprecian en la siguiente cita del capítulo 6 de “Cuesta abajo”:

Ahora discurría por la colonia de los Doctores; ¿A dónde lo llevaría luego la casualidad? Seguía preciosa la tarde.
Inmediaciones del Hospital General. Funerarias, marmolerías adyacentes.
-<Para que no tengan que ir lejos los dolientes.>
Montón de historias: tantas gentes traídas y llevadas al hospital, del hospital, carga segura, a cualquier hora, dolores, esperanzas acarreadas, ¿no se habrá muerto?, creo que no amanecerá, lo dejé aliviadito, a ver si consigo que me dejen entrar aunque no sea día de visita, pasó la noche, no me dejaron verlo, ya consintió alimento en el estómago, hasta los mozos son intratables, no digamos las

enfermeras y los médicos, está con vida artificial, mañana lo van a levantar: péndulo de las esperanzas y las tribulaciones, feria de las ansiedades a la puerta del edificio, garrulería de los estudiantes, de las amigas de los estudiantes, entrar y salir, entrar para ya no salir si no es con los pies por delante, retumbando de nuevo la hueca voz del chiflado: <allí van a dar las cañerías de los hospitales>. Sangre, pus, esquirlas, sudores, lágrimas, algodones infectos, desechos humanos (Yáñez 131).

En el fragmento antes detallado el discurso del personaje es directo en su presentación y no interviene el narrador. La voz referida marca la distancia que existe entre el narrador y el personaje o bien su cercanía y entran en juego sus puntos de vista, un ejemplo de esto, en el capítulo dieciséis de “Cuesta abajo”:

Hacia San Cosme, la zona más inmediata de cines, a caza de ansiosos de placer o descanso, ávidos insaciables o encorvados por la fatiga del día.—«Sólo hasta media noche. No más allá. Copioso ha sido el día, buena racha. Pero no más allá de la media noche. Otro día más. Esto si sumamos. O menos, en caso de ver la vida como resta que acaba en la raya, lo que falta por llegar a la raya. ¿Existirá la suerte? Hoy mismo he oído que algunos creen en ella, mientras otros la niegan. De plano me contagié el filósofo del bastón. Estoy metiéndome en honduras. De dar risa: un ruletero metido a filósofo con la muerte, la descomposición, la inmundicia metidas en la cabeza. ¿Corazonadas? Ni lo mande Dios. Están todavía muy chicas mis criaturas. ¡Ese maldito discurseador del canal! ¡Y dale con el chiflado! Lluève o truene, a las doce de la noche me iré a dormir, necesito descansar.»

[...]—No, padre, no sé por qué interpreta usted en esa forma el parecer del director; lo que dijo fue que el caso es de cuidado y riesgosa la operación, por sus condiciones físicas, por su edad; si no hubiera esperanza, como usted cree, ¿habrían aconsejado la operación?

—Eufemismos piadosos. ¿Cómo habrían de decírmelo brutalmente! Lo que tengo es cáncer. No soy tan impreparado en esto para dejar de saberlo, cómo lo sabes tú y tratas de ocultar el resultado de la biopsia.

—No, padre, ¡cómo es posible! Yo no sé.

Lo siento dentro de mí, lo leo en la cara de todos, como una sentencia. Además, ya se los he dicho, lo acepto, si no con gusto. Sí, con perfecta resignación. Ya es tiempo de rendir la jornada; no importa que sea de cáncer, o del corazón, o de un vulgar atropellamiento, de una caída. Nadie puede pasar el día que la Providencia nos tiene señalado, y yo le doy gracias por cuánto me dio en la vida (Yáñez 165-167).

Aquí se demuestra que cada personaje es sujeto de su propio discurso y da su visión muy particular sobre el mismo tema, su pensamiento es independiente al del otro personaje sin perder la idea principal, lo cual al alternar las voces se genera la polifonía. Pero generalmente, en un relato en el que domina la perspectiva narrativa, es el narrador quien describe los lugares, objetos y personas del mundo narrado (Pimentel 114). Un fragmento del capítulo 8 de “Cuesta abajo” que a continuación se detalla, también refleja un ejemplo de la polifonía:

En la pastelería de la esquina lo abordó una familia: el padre, la madre y los hijos. Dos varones y una niña. No hubo regateo. Iban a la colonia del Valle.

–Ya estarán esperándonos todos.

– Apenas son las seis y media.

Cargaban sendos paquetes; el del hijo mayor sin duda era un pastel

– Yo creo que no vas a apagar las velas de un soplo como yo – sentenciaba la niña; el menor de los muchachos respondía:

–Tú qué chiste: cinco velitas juntitas; pero aquí, Alfredo, quince; ¿y es cierto, papi, que trae buena suerte y se cumple lo que uno quiere, apagándolas a un tiempo?

–Muchas veces les he dicho y nunca me canso de repetírselos que en caso de que la suerte exista, no hay que contar ni menos fiarse de ella en la vida; lo que en la vida vale es lo que a fuerza de voluntad pueden las personas por sí mismas.

–Dice bien su papá – intervino la señora -: el caso de su ascenso, que también celebramos con el cumpleaños de Alfredito, no ha sido cosa de suerte, sino resultado de su constancia en el trabajo.

–Bueno, ¿y la lotería? – preguntó el menor de los muchachos.

–Desde luego – respondió el padre -, la lotería requiere comprar billetes, o sea: probabilidades, como en todos los juegos de apuesta; pero lo principal de la vida no se puede fundar en las probabilidades, que son inciertas, y menos cuando con ellas se trata de rehuir el trabajo, como hacen muchos; están bien para diversión, pero no como plan de vida; ‘qué les parecería que yo dejara a la suerte de sacarme la lotería el tenerlos o no en la escuela, el darles vestido y sustento, el poder comprar esto que llevamos para celebrar tu cumpleaños y mi ascenso? (Yáñez 138).

Yáñez diseña la actitud de los personajes mediante los flujos de conciencia y monólogos interiores, crea personajes que en su interior dan lugar a la polifonía que es la conciencia e ideología de los personajes.

En los relatos de este capítulo se observa la perspectiva del narrador y las múltiples perspectivas de los personajes que interactúan para generar efectos de sentido verdaderamente polifónicos. *Ojerosa y pintada* es una novela polifónica que se distingue con claridad en relación al lenguaje. Vale la pena recordar la estética del modernismo que se refleja precisamente en el lenguaje y al respecto se podría añadir y me apoyo en el texto de Valles Calatrava sobre las aportaciones al estudio del lenguaje literario de Mijaíl Bajtín, que incorporó las teorías sociológicas con las consideraciones sociolingüísticas del lenguaje como la pluralidad en los discursos sociales, profesionales, generacionales, etc. es decir, incorporó la polifonía, la presencia de numerosas voces en la narración (en Valles 92 – 93). Esta idea bajtiniana de polifonía, además de sus ideas sobre el dialogismo y el plurilingüismo han sido aplicados por numerosos críticos al campo de la literatura y también se ha extendido a otros campos de realidad social como el campo de la política, la cultura,

el urbanismo, los medios de comunicación (Valles 95). Cada uno de los personajes muestra sus actitudes y su ideología. La polifonía se despliega de las posturas extremas a las voces y la percepción común abre otra posible interpretación que el lector podrá cotejar con su inquietud y sus necesidades.

Es relevante hablar de estos diferentes conceptos, en este caso especialmente sobre la polifonía literaria en la que distintas voces narrativas de un texto se expresan de diferente manera para dar su particular visión sobre un mismo tema y no se pierde la idea principal. Por lo anterior, cada personaje muestra su actitud y su ideología dando lugar al despliegue de la polifonía.

Pero al considerar todo este juego de perspectivas se toman en cuenta las formas de selección y restricción. Hay relatos en los que la perspectiva del narrador domina totalmente, pero en general, estos relatos se inclinan a la polifonía. En este caso se deriva el estilo directo, ya que el narrador cede la voz al personaje y como ya se ha mencionado, aparece la voz original y se presenta con una raya de diálogo. Esto se puede apreciar en el siguiente ejemplo del capítulo seis de “Cuesta abajo”:

Antes de cruzar frente al hospital, donde hallaría carga segura, fue contratado y subieron tres mujeres y dos hombres:

–Sí, muchachas, al cabo es temprano: vamos a seguirla por nuestra cuenta, para desquitarnos de la comida.

–Tú, Anita, convéncelas de que nos acompañen.

–Sí, muchachas, un rato.

–Yo, por mí un rato sí, Anita, pero ésta tiene cita con el novio que es muy celoso.

–Mándelo a volar, Aurorita, no se arrepentirá.

–Nos divertiremos por lo que no nos divertimos en la mentada comida de a fuerzas; le aseguro que nos divertiremos de lo lindo (Yáñez 131).

Tras revisar los rasgos de la polifonía, es posible acercarse a las características del estilo indirecto. Hay que recordar que este estilo indirecto se refleja cuando el narrador habla en lugar de los personajes; se caracteriza por estar en tercera persona. En este caso el narrador toma la palabra del personaje, de acuerdo con Pimentel, el suceso se narra en tercera persona, pero desde la perspectiva interior del personaje (Pimentel 116). En el siguiente ejemplo de un fragmento del capítulo cinco de “Cuesta abajo”, se observa esta forma de discurso:

Ella guarda silencio. Los muchachos también. ¿Lo reprochan? Lo que no tiene duda es que no le creen, que piensan: «¿qué traerá?» Extraña, inusitada tensión. Pone la mano cariñosamente sobre la cabeza del más pequeño de sus hijos. Vuelve la mujer con el agua y la pastilla; se atreve a decir, con visible miedo de molestarlo: -

Siquiera un vaso de leche, empinado; un taco, caldo de frijoles – él desvía la contestación, la mirada; se dirige a los chicos [...] (Yáñez 127 128).

La estrategia utilizada por el narrador se evidencia con el estilo indirecto, cuando introducen las palabras de los propios personajes. Hay que recordar, que es una de las formas privilegiadas del relato en focalización interna fija. Aquí se observa que la perspectiva figural que domina es la del taxista y por tanto expresa su propia visión del mundo. El narrador da cuenta de las vivencias y sensaciones del personaje sin que se haga evidente su propia perspectiva. Otro ejemplo de lo antes mencionado aparece en un fragmento del capítulo 14:

Caminando, recordó el chofer aquella repartición de restos humanos hecha por unos estudiantes de medicina, en la que se vio implicado. –«Las más de las veces no puede uno escoger a los clientes, ni conocerles las intenciones y planes en que andan, ni zafárseles a tiempo. Todavía no se me olvida el escándalo que hicieron los periódicos. Ni tantos otros en que sólo Dios sabe cómo me ha sacado de apuros. Esa vez los muchachos iban muy serios; eran tres; llevaban una caja de cartón, con envoltorios muy cuidadosos; ni cuenta me di cuando los tiraban en lugares oscuros, distantes entre sí: una mano de mujer en la Alameda, seguramente cuando bajaron dos de los muchachos diz que a buscar a un amigo; en Chapultepec apareció un brazo; por Nonoalco un dedo; en el Zócalo un pie. ¡Cómo habría yo de imaginar en lo que andaban! Ya parecían doctores.» (Yáñez 162).

Este pasaje muestra la perspectiva del protagonista y su grado de subjetividad. La verdadera voz narrativa a veces se delata por el uso del estilo indirecto libre, ya que por medio de éste se manifiestan los pensamientos sobre lo narrado y puede distinguirse la precisión ideológica del personaje. Cabe mencionar aquí sobre el tema del uso del estilo indirecto libre y para explicarlo, se confirman las palabras de Pimentel cuando dice: “Por una parte, la psiconarración consonante nos sitúa en la perspectiva figural: el narrador nos da cuenta de lo que vive y siente el personaje sin que haga presente su propia perspectiva” (Pimentel 115 -116). Lo antes señalado se logra al observar la fluidez precisa de los pensamientos y sentimientos del personaje. Esto se observa en el capítulo 18 de “Cuesta abajo”:

–«ahora no es el mismo caso, aunque se parece: ¡pobres!, pero ya dije que no me desviaré materialmente no puedo con la espalda, con la cabeza, por más que la aspirina me haya caído bien, ya me anda por dejar el volante, por llegar y tirarme en la cama; no volveré a hacer este chistecito, aunque no me haya ido mal; pero dejar aquí tirado a este pobre, con su familia, con su ancheta, o sea “su vénganos tu reino”, como se dice del pan de cada día, igual que dejé al otro, al de los verdugones; a ver si Dios no me castiga, que al fin y al cabo bien sabe cómo me siento, y es

testigo de que necesito descansar, y después de todo, hay otros que hagan el servicio, y está primero el número uno, ahora yo, que el dos, y es primero comer que ser cristiano, pues bien a bien yo no he comido, allí no más he andado divirtiendo el hambre» –iba sosegando la conciencia sobre la marcha [...] (Yáñez 182).

En este fragmento llama la atención el uso del monólogo interior. Por su extensión textual y por dar cuenta de los procesos de conciencia, además de que da la impresión al lector de que ha pasado mucho tiempo. Genette diría: “un tiempo desmesuradamente distendido” (Pimentel 53). En este pasaje se observa con más abundancia el empleo de esta técnica del fluir de la conciencia y así seguir el hilo de los pensamientos del personaje para de esta forma hacerlos más comprensibles pues el diálogo es de extrema sencillez. La puntuación es flexible para dar una mejor idea del fluir del pensamiento. Por consiguiente, la siguiente cita cobra una singular importancia por el uso de esta técnica narrativa, también aparece la focalización cero del narrador omnisciente, además hay que incluir la narración intradiegetica, ya que el narrador participa como testigo. Se muestra el ejemplo:

-<La mujer que se oculta. Conozco bien el tipo> La ropa, los movimientos, denunciaban la elegancia de la dama, su mal disimulada nerviosidad. Señaló sin precisión la avenida de Campos Elíseos. -<Es de las que no preguntan cuánto y pagan sin regatear; a veces cambian de vehículo dos o más veces para mayor discreción; les gusta ir por las calles desiertas; nunca se bajan frente a ninguna casa o donde haya quien las vea; jamás hablan en el camino, por más que trate de sacárseles conversación> (Yáñez 153).

Se trata de un narrador heterodiegetico con focalización externa que solo puede describir lo que ve, lo que oye; pero no tiene acceso a la conciencia de los personajes. No puede saber qué piensa ninguno de ellos está supeditado exclusivamente a los sentidos y va averiguando lo que pasa en la historia al mismo tiempo que va sucediendo. El narrador no está involucrado en la historia y así se mantiene al margen de toda reflexión, sólo se preocupa por confirmar la veracidad de la historia contada. En la medida que va transcurriendo la lectura de la novela se muestran las diversas formas de focalización con la finalidad de lograr verosimilitud en el relato.

En el siguiente fragmento se observa la función ideológica del narrador centrada en realizar algún tipo de denuncia como corrupción. Aquí el escritor selecciona también a un narrador heterodiegetico con focalización cero, pero a

pesar de esto, no conoce la historia y la va narrando en la medida que va sucediendo a manera de denuncia social:

–El señor es del personal de oficinas.

–¿Empleado de confianza?

–No; sindicalizado.

–Me caigo en el sindicato: escalera para que otros suban sobre los lomos de nosotros los agachados, pateándonos las costillas, cogiéndonos, muertos de risa, mientras borregos muertos de hambre.

–¿Qué me cuentas a mí? Yo era minero; trabajaba como barretero en El Oro; porque un día, en una sesión, me puse a reclamarle cuentas al comité y me hice de palabras con el cabecilla, ¡pum!, ¡pum!, me aplican la cláusula de exclusión, me corren y me circulan para cerrarme todas las puertas de las minas. Allí ando, meses y meses, sin que me valiera el bendito ni el maldito. Dejé el oficio. Anduve rodando, durmiendo en las calles, pasando días enteros sin comer, haciéndola de cargador o de lo que fuera, coleando a los conocidos, hasta que con miles de dificultades la conseguí de velador, yo que era capaz de mejor trabajo; quién sabe si ustedes se acuerden que por poco me chispan, cuando fui de los que me parapeté contra los líderes que andaban con miedos, y de no haberse venido las cosas como se vinieron hasta la expropiación, me chispan. –¿De qué sirvió tu arriesgue, al fin de cuentas? Te comieron el mandado, como a tantos otros, después del gane (Yáñez 174 175).

En este pasaje se muestra la ideología del narrador, porque hace una crítica a la corrupción, pero se justifica la presencia del narrador heterodiegético con focalización cero que permite lograr dar veracidad a lo que se denuncia y que contribuye a lograr mayor objetividad. También se muestra claramente el sentir del protagonista, su propia voz, la voz de lo que piensa, de lo que desea.

Todos estos monólogos interiores le dan a la novela una percepción diferente que no se ha analizado y el detalle es mirarla por este aspecto es tener una investigación literaria más completa sobre los monólogos e ilustrar la realidad para así generar un análisis profundo de esta novela en donde cada personaje es protagonista de su propia historia porque los acontecimientos dependen de éste.

Además, llama la atención el uso de la técnica narrativa del monólogo interior en el fragmento citado porque se aprecia el ritmo y el tono del lenguaje tomando en consideración como decía Harris: “esa capacidad del escritor para crear una compleja vida interior en sus personajes” (144).

El siguiente fragmento describe un tipo de narrador que ayuda a determinar el carácter objetivo que se pretende señalar al abordar problemas sociales. También se trata de un fragmento donde el uso de la tercera persona aporta para lograr una

mayor verosimilitud de los hechos. Por ejemplo, así sucede en el capítulo 1 de “Cuesta abajo”:

–Qué, ¿los jefes estarán tan ciegos?

–No los estás viendo, a poco. Esto que hacen con nosotros es cortarse la cabeza. ¡Oiga usted zorrillo, nos va a estrellar!

El coche había estado a punto de chocar con un poste. Disminuyó la velocidad. El cansancio, el ataque de sueño nuevamente.

–Lo que pasa es que son unos cafres, unos irresponsables, que debían podrirse en la cárcel. Parece que va dormido, bruto.

La ira lo sacudió; pero prefirió guardar silencio. Torció a Ixtapalapa (Yáñez 120).

De entre todo este tipo de características y de personajes, resalta el acompañante permanente del protagonista que tiene un destacado papel de interlocución de los pensamientos del protagonista, sobre todo cuando aparece como un narrador con focalización interna que cuenta y da su propia perspectiva al relato del actuar de los protagonistas además de compartir sus pensamientos y actuaciones. (Valles 166).

Por lo general se trata entonces de un narrador en tercera persona que es tradicional es heterodiegético, es omnisciente y se considera objetivo. Una característica es que no se identifica con ningún personaje, esto genera mayor credibilidad, permite manipular lo que quiere que el lector comprenda y éste a su vez se involucra en la historia.

En este análisis de focalización, se hace énfasis que en el campo de la narrativa literaria se observa la organización discursiva de los diversos episodios de la historia. En este caso cada capítulo corresponde a cierta hora del día. Así hasta completar las 24 horas activas del protagonista, en este caso, el taxista y en cada episodio se da paso al discurso y a la voz del narrador mediante sus diálogos. Por lo regular esta novela usa un narrador extradiegético y heterodiegético que utiliza la tercera persona con focalización externa para presentar la problemática de los diferentes personajes que protagonizan cada relato y esos problemas los refleja el narrador en la manera de describir los ambientes, actitudes, situaciones de las dificultades que vivía un país posrevolucionario y sobre todo su forma tan expresiva de narrar como lo demuestra el estilo inconfundible de Yáñez.

Conclusiones

Ojerosa y pintada fue una novela urbana de mediados del siglo XX, desafortunadamente poco apreciada. Más allá del valor que se ha encontrado en su temática ligada con la ciudad, es una obra que presenta algunas problemáticas de su época y que ha pasado poco advertida en el terreno de las letras mexicanas. El poco interés reflejado en la fortuna crítica de esta novela me motivó a iniciar la investigación. Mi primera curiosidad fue analizar los aspectos del espacio urbano y de la psicología de los personajes, de ahí noté que existía un vacío en el análisis narratológico de la obra. Para saciar esa curiosidad académica, encontré que podía realizar un estudio enriquecedor, dando un enfoque al elemento de las voces narrativas, en especial a la focalización, pues la obra presenta escenarios abundantes. El relato incluye una característica de la novela contemporánea, en la cual se concibe al lector constante en la participación de la construcción narrativa, semejante a un final abierto.

La novela presenta cuadros independientes de gran fuerza descriptiva, trata de historias vagas. Sus anécdotas pareciera que no terminan de desarrollarse y son muy dispersas, además se maneja el estilo directo en sus diálogos que dan cuenta de la condición de cada uno de los personajes. Marquet argumenta que los personajes de *Ojerosa y pintada* no hacen nada, es decir, sólo suben al taxi, narran su historia al mismo tiempo de que son transportados, llegan a su destino y se van. Debido a esta situación, dicho crítico literario también afirma que: “En efecto, la variedad de personajes sólo es numérica y no se encuentra una diversidad cualitativa” (28). Al respecto, se observa que efectivamente la novela está nutrida de numerosos personajes sin calidad cualitativa dentro de una trama social (28) pero se aclara y se hace énfasis en que la diferencia de lo que esta tesis argumenta y la afirmación de Marquet obedece también a que el crítico literario en este texto nos muestra su punto de vista sociológico de los personajes que representan una generación, centrándose en la década de los años cincuenta, sin considerar el terreno de la narrativa. La importancia en este estudio es el aspecto del análisis de

la focalización, por consiguiente, la evidencia de la estructura de la novela para esta tesis es la palabra y los diálogos.

En esta obra, Yáñez dio preferencia al uso del diálogo, además de los múltiples puntos de vista que expresan los diferentes personajes de las distintas historias para tratar de entender el sentido objetivo del autor, pero también su subjetividad. Estas reflexiones sólo pretenden mostrar, con los pocos ejemplos recogidos del escritor jalisciense, las diferentes posibilidades de relación entre niveles y modalidades de focalización que pueden encontrarse en esta obra, en donde la voz narrativa es la estrategia que el autor utiliza para generar empatía con el lector.

En este texto presenté una justificación, una semblanza del autor y un estado de la cuestión. Me centré en obras que han abordado el estudio de la novela, también hablé de la crítica que ha recibido y sobre el interés de los investigadores en el tema de lo urbano. Elaboré un marco teórico y un recorrido por conceptos clave que después apliqué en un análisis detallado de las tres partes que conforman la novela. A lo largo del texto aboné a la justificación académica con aportaciones para el estudio de este género con la contribución que realicé a través del análisis del narrador.

El objetivo general de este proyecto se alcanza con estos argumentos: se analizaron y al mismo tiempo se describieron las técnicas narrativas utilizadas por el escritor dando cuenta de sus juicios en cuanto a valorar qué tipo de narrador, nivel de participación de éste, el modo de enunciación y la focalización. La metodología consistió en diferenciar la perspectiva o punto de vista, es decir la focalización del narrador de esta novela en el que se observaron los efectos del espacio referencial de los personajes y el narrador.

También es importante mencionar que este trabajo de investigación realiza un aporte ante la falta de estudios literarios sobre esta obra y que en un futuro quizá pueda volverse útil para otros investigadores que busquen conocer sobre la literatura de este autor y así contribuir a una mayor valoración del mismo. Igualmente, se puede proponer un acercamiento a la obra narrativa de Yáñez a partir de la generación de esta propuesta de análisis narrativo y que en el contexto

cultural y literario pueda ser fructífera para estudiantes y para investigadores, ya que se espera demostrar en estas páginas algo de la importancia estética y socio literaria del autor y su novela.

Además, como se ha esbozado en la investigación, hasta ahora muchas obras de Yáñez no han gozado de la mejor fortuna crítica. Lo anterior puede deberse a que los temas que caracterizaron al escritor no fueron tan apreciados por lectores y literatos de su tiempo. Para el autor algunos ejes importantes fueron la religiosidad y el fanatismo, por ejemplo.¹³ Hago una pausa en esta reflexión para evitar exista alguna contradicción sobre la propuesta de rescatar la narrativa de este autor y sus temáticas, que aunque parecieran resultar anacrónicas, es un tema literario que se mantiene actual, ya que es importante aclarar que son temáticas del pasado pero que se dan aún en la actualidad y generan diversas opciones de investigación que dan lugar a que las nuevas generaciones que se interesen en este autor cuenten con diferentes criterios de interpretación.

Otro aspecto relevante es también mencionar y que se vincula con la idea de la temática, responde a que los tópicos abordados en la novela del jalisciense son diversos, aunque los principales son la moral y las convicciones, junto con los prejuicios, así como temas políticos y sociales. Para ello también sería importante investigar, además de razones culturales, lo referente a razones políticas. Esta tesis generaría mucho interés en el aspecto político y sería un trabajo muy enriquecedor. Queda el tema abierto para futuras investigaciones.

Respecto a los personajes, se pueden apreciar los contrastes de los mismos, pues reflejan una realidad en donde el autor observa a la sociedad mexicana de los años cincuenta, la cual puede llegar a ser muy semejante al México de hoy, por ello también vale la pena leer esta novela comparando con nuestro presente. En este renglón se invoca nuevamente a Marquet crítico del texto que nos ocupa que dedicó

¹³ La información sobre los temas:

Cfr. Luis Ramón Bustos, "El otro Agustín Yáñez". *La Jornada Semanal*, <https://www.jornada.com.mx/2002/07/21/sem-agustin.html>. Consultado el 12 de agosto de 2023.

dos ensayos que aportaron para el análisis de esta investigación y de los cuales se consideró el siguiente párrafo:

En la obra de Agustín Yáñez, el escritor se adentra en la personalidad de los personajes y los pinta en todos los aspectos, incluso en su función social por ejemplo en *Ojerosa y pintada* el personaje del filósofo representa de alguna manera la suma de toda una serie de elementos que caracterizan a cada personaje y representan una serie de prejuicios de una moral de los años 50' y que ahora resultan anacrónicos (19).

Con esta investigación pretendo aportar al estudio de una obra literaria y colaborar a pensar en la importancia de otros textos similares en temática y forma estilística para comprender la historia y la literatura. Todo esto con el afán de ayudar a que novelas valiosas como *Ojerosa y pintada*, circulen, sean reconocidas y revaloradas. Una obra poco estudiada, pero que merece mayor atención por todos estos recursos de los que se han mencionado. Además de considerar el aspecto del habla mexicana, pues es un medio para exponer en contexto los conflictos históricos y culturales de la sociedad mexicana. Lo anterior es una invitación al lector a valorar esta novela que está abierta a diversas visiones al igual que pensar nuevos acercamientos a la literatura de Yáñez y conocer la parte ideológica de su obra fuera del contexto revolucionario.

De ahí que una forma de hacer justicia a su obra es si continuamos con renovados análisis que nos permitan profundizar a través de aspectos formales del lenguaje y de la literatura. La novela entabla un diálogo con diferentes voces individuales, colectivas, del tiempo, la cultura y la sociedad. Es, por lo tanto, una novela que no se cierra a una sola visión de mundo las características de la obra están unidas al contexto histórico de la ciudad y hacen posible sentirse más cercanos a hechos reales considerando este sentir con la descripción detallada del narrador.

En resumen, desde acontecimientos que pueden parecer banales en una ciudad como el hecho de abordar un taxi, en esta novela se dibuja un México hundido en la desigualdad, se observa a la sociedad desde diferentes puntos de vista y se mira la diferencia de las clases sociales. Se reconoce a la Ciudad de México como personaje y se da una interpretación a la forma de vida de los personajes a través de sus costumbres, tradiciones, lenguaje, ideas, modas o mitos.

Yáñez sentía un compromiso con la realidad social de México, en fin, hechos que hacen vida e historia. Es así que, a partir de un ejercicio de análisis desde la narratología, hasta aquí el mundo del escritor comienza a despejarse hacia un punto de vista que ha de invitar al lector a realizar una distinta valoración y tener una nueva mirada a la novela de Yáñez.

OBRAS CONSULTADAS

Bibliografía:

Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana II. Época Contemporánea*. 5ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Blanco, José Joaquín. *Crónica literaria. Un siglo de escritores mexicanos*. México: Cal y Arena, 1996.

Bustos, Luis Ramón. "El otro Agustín Yáñez". *La Jornada Semanal*. 21 jul. 2002. Jornada.com.mx/2002/07/21/sem-agustín.html.

Carballo, Emmanuel, *Protagonistas de la literatura mexicana*. 5ª ed. México: Porrúa, 2003.

Casian Silva, Luz Patricia *La Ciudad de México en "Ojerosa y pintada" de Agustín Yáñez*. Tesina Universidad Autonoma Metropolitana Azcapotzalco. México 2013. <https://alephuamazcapotzalco.wordpress.com/2013/10/03/nuevos-especialistas-en-literatura-mexicana-del-siglo-xx/>

Córdova Abundis, Patricia Coord. *Lenguaje y cultura en la narrativa de Agustín Yáñez*. Guadalajara, Jalisco México: Universidad de Guadalajara. 2018 http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/kiosko/2018/lenguaje_y_cultura.pdf 13/05/ 23.

Diccionario de la literatura mexicana. Siglo XX, coordinación de Armando Pereira. Colaboración de Caudi Albarrán, Juan Antonio Rosado, Angélica Tornero. (2ª ed. Corregida y amentada. México, D.F. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de Estudios Literarios /Ediciones Coyoacán [Filosofía y Cultura Contemporánea;19], 2004).

Franco, Jean. *Lectura socio-crítica de la obra novelística de Agustín Yáñez*. Guadalajara, México: Gobierno del Estado de Jalisco. (links)

Fuentes, Carlos. *La región más transparente*. Ed. Georgina García Gutiérrez. 13ª ed. Madrid: Cátedra, 2017.

Gamiochipi de Liguori, Gloria. *Yáñez y la realidad mexicana*. México, 1970. p. 27

Guzmán Díaz, José Manuel. "La ciudad de México en Ojerosa y pintada de Agustín Yáñez. 50 años después". *Cultura y representaciones*. Vol. 8 No. 8 (2010): 70

-110. Disponible en: formato documento electrónico (ISO)
<http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102010000100070&lng=es&nrm=iso>. ISSN 2007-8110

Harris, Christopher. "Agustín Yáñez y su obra narrativa en el siglo XXI: Una aproximación a partir de los estudios culturales Latinoamericanos". *Doscientos años de narrativa mexicana*. Ed. Rafael Olea Franco. México: El Colegio de México, 2010.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S200781102010000100070

Jiménez Rueda, Julio. *Historia de la literatura mexicana*. 5ª. ed. México: Botas, 1953. (302)

----- . *El México que yo sentí. (1896-1960). Testimonios de un espectador de buena fe*. Ed. Guillermo Sheridan. México: CONACULTA, 2001. Impreso

Macías Ángeles, Leticia. Arcila Buendía, Luz Betty. *Literatura mexicana e iberoamericana*. Oxford University Press. México. 2005.

Marquet, Antonio. *Ojerosa y pintada de Agustín Yáñez: dos ensayos*. México: UAM, 1989. <https://core.ac.uk/download/pdf/83079978.pdf>

Martínez, José Luis. *Obras escogidas*. 1ª. Edición, Editorial Aguilar. México, 1968.

Millán, María del Carmen. *Literatura mexicana*. 16ª. Edición, Editorial Esfinge, Naucalpan, México, 1988. página 240.

----- . "Discursos leídos en la academia mexicana de la lengua" por María del Carmen Millán y Agustín Yáñez
[file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/discursos-leidos-ante-la-academia-mexicana-de-la-lengua-por-maria-del-carmen-millan-y-agustin-yanez-en-la-recepcion-publica-de-la-primera-el-dia-13-de-junio-de-1975-966283%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/LENOVO/Downloads/discursos-leidos-ante-la-academia-mexicana-de-la-lengua-por-maria-del-carmen-millan-y-agustin-yanez-en-la-recepcion-publica-de-la-primera-el-dia-13-de-junio-de-1975-966283%20(1).pdf)

Navarro Sánchez Adalberto: *Bandera de provincias, índices y selec*. De textos por R. Gerini. E. González R. y O. Gutiérrez. En su artículo *Memorias e interpretación de Al filo del agua*. Luzelena Gutiérrez de Velazco. Ediciones Et. Caetera, Guadalajara, 1974.
https://muse.jhu.edu/pub/320/oa_edited_volume/chapter/2584460

Paredes, Alberto. *Las voces del relato*. Madrid: Cátedra, 2015.

Pérez Gay, Rafael. "Agustín Yáñez". *Nexos*. 1 de abril de 2004. 15 de octubre de 2019. <<https://www.nexos.com.mx/?p=11119>>

- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: UNAM-Siglo XXI, 2010.
- . *El relato en perspectiva*. México: UNAM/ Siglo XXI, 1998.
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la ciudad de México 1850-1992*. México: Ediciones Cal y Arena, 2001.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición 2014 [en línea] <https://dle.rae.es/contenido/2020>
- Sánchez, Pablo. Agustín Yáñez y Juan Rulfo: Afinidades y Contrastes Canónicos /Downloads/Dialnet-AustinYanezYJuanRulfo-5838447.pdf.
- Sánchez Zúñiga, Alejandro *El espacio en la ciudad de México en “Ojerosa y pintada”* Tesis México. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.
- Seminario de Historia de la Educación de México. *Historia de La Lectura En México*. 2nd ed., El Colegio de Mexico, 1997. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv3dnrj8>. Accessed 8 Sep. 2022.
- Valles Calatrava, José R.” Teoría de la narrativa. La perspectiva sistemática”. *Elementos del texto narrativo*. Nuevos hispanismos. iberoamericana-ervuert, 2008.
- Villanueva, Darío. “El comentario de textos narrativos: la novela”. Barcelona: Aceña/Júcar, 1989
- Villegas Maldonado, Abelardo, “México contemporáneo: realidades y proyectos.” *México y su historia*, coordinado por Teresa Franco González, vol. 12, Editorial Hispano Americana, 1984, pp. 1610-1611.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. Pról. Antonio Castro Leal, 27ª. ed. México: Porrúa, 2014.
- . *Ojerosa y pintada*. Pról. Vicente Quirarte. México: Joaquín Mortíz, 2004.
- *La creación*. Fondo de Cultura Económica. México. 1960.
- *La tierra pródiga*. Fondo de Cultura Económica, México. 1962.
- *Las tierras flacas*. Joaquín Mortiz, México. 1964.
- *Las vueltas del tiempo* 2ª. Ed. Joaquín Mortiz. México. 1973
- “Yáñez Agustín” página oficial. *Jalisco. Gobierno del Estado de Jalisco*. Web 25 enero 21<<https://www.jalisco.gob.mx/es/jalisco/Jaliscienses%20distinguidos/yanez>

