



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

Focalización narrativa, una perspectiva desde el narrador sobre personajes y espacios en *Gente que vino a mi boda* de Soledad Puértolas

T e s i s

que para obtener el título de
Licenciada en Lengua y literaturas hispánicas

presenta:

Zayra Abigail Barba Aguilar

Asesor

Daniel Gutiérrez Trápaga



Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2020



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.

Para la Dra. Blanca Estela Treviño García y la profesora María Eugenia Sánchez Franco por ser mis guías y enseñarme los caminos que estaban frente a mí.

Gracias.

Agradecimientos

Primero que nada quiero agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México por ser mi espacio de estudios desde mi adolescencia hasta este punto importante de mi vida. Gracias a la oportunidad brindada por mis padres y familia, y espero con todo corazón que pueda regresar no sólo el conocimiento adquirido en clases, sino también cada una de las lecciones y demás aprendizaje que obtuve por medio de mis compañerxs, amigxs y profesores, los cuales me permitieron crecer a nivel profesional y como persona.

Asimismo, le doy gracias los profesores que tuve la suerte de conocer en la Facultad de Filosofía y Letras. En particular, a la Dra. Blanca Estela Treviño García que a través de su curso de cuento español nos presentó la obra aquí estudiada; sus ideas y argumentación hicieron que creciera en mí un interés hacia *Gente que vino a mi boda* (1998). Tuve la gran suerte de encontrarme con una profesora que era capaz de llevar a sus estudiantes al tiempo de sus novelas, poemas y cuentos ya fuera de literatura mexicana del XIX o literatura española. Esta tesis es por usted y mi profesora de literatura en preparatoria María Eugenia Sánchez Franco, quien me hizo reconocer que este era mi camino, confió en mí y me iluminó en un momento nublado. Mil gracias para ambas.

A mi asesor el Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga por aceptar mi proyecto de tesis y confiar en mi propuesta durante un tiempo difícil. Gracias por escucharme, tomar mi tema y leer la novela que tanto quise trabajar. Agradezco profundamente su constante apoyo, sugerencias y comentarios que se dieron durante el seminario de tesis e individualmente. Junto al profesor, quiero dar una mención a la Dra. Ainhoa Montserrat Vásquez Mejía, a la Dra. Martha María Gutiérrez Padilla, al Dr. Hugo Enrique del Castillo Reyes y el Dr. José María Villarias Zugazagoitia por darse el tiempo para leer este trabajo y darme los comentarios más acertados para mejorarlo.

Para dar inicio a este listado, quiero agradecer al gran amor de mi vida, a mi mayor apoyo y la mujer que jamás se ha separado de mí. Gracias por escuchar mis sueños y deseos y ser la primera en decirme que yo puedo hacerlo. Este logro también es para mi mamá Lupita, a quien le debo una y cada una de los motivos de mi existencia. Mi mayor inspiración y razón de ser mejor cada día. Por siempre impulsarme a ser lo que yo quiera, pero con ella a mi lado. Esta es una de muchas y todas llevarán tu nombre. Yo estaré contigo tanto como tú me necesites. Te amo, mamita.

La segunda figura más grande en mi vida es mi papá Jesús, el hombre más importante de mi vida, quien siempre me inspira a buscar y aprender. Gracias por transmitirme tu sabiduría, fuerza y por darme los mejores consejos y entenderme. Gracias por confiar en mí, pa. Este es el primer libro que te dedico.

Para mi hermana Viri, la luz que me ha guiado desde siempre y la primera que busco en la oscuridad. De quien aprendí a no rendirme y buscar mis sueños. Gracias por enseñarme los caminos y ser la voz que me acompaña en ellos. Eres mi inspiración y aunque hemos ido por caminos diferentes, nos une nuestra forma de ser, de reír, de amar y todo con lo que crecimos.

A mis abuelitos Reyna y Juan, las dos personas que me acompañan siempre. Gracias por darme esto, gracias por darme a mi mamita y una familia que siempre me cuida y hace que crezca. Gracias por darme sus enseñanzas, gracias por su amor, gracias por inspirarme, nada es en vano. Por ustedes soy y seré. También agradezco a mis tías Claudia y Carmelita, mis segundas madres, quienes no necesitan un llamado para estar ahí incondicionalmente. Gracias por brindarme todo y estar siempre.

Para mis mejores amigas Ana, Xime y Pao, mis acompañantes en todo lo que he hecho desde que tengo 15 años y demostrarme que el gran amor que nos une es más fuerte que todo. Gracias por ser mi complemento y mis grandes amores. Gracias por su amor y sus constantes mensajes de inspiración y fuerza. Gracias por ser las personas que constantemente me muestran lo que soy y de lo que soy capaz.

La mención más especial es para Leia y Fiona, mis dos fieles acompañantes que estuvieron noche y día tras de mí ante los desvelos universitarios. Ningún amor es en silencio si lo puedo comprender. Gracias por compartir tu vida conmigo y dejarme cuidarte, no habría escogido algo más que pasar todo este tiempo contigo. Gracias Fiona por compartir un pedacito de tu amor con nosotros y dejarnos al ser más especial. Y gracias Leia, te amo tanto como me es posible.

Gracias a Mer, May, Fer, Mau y Mar por ser las mejores personas que pude encontrar en la facultad y ser siempre la mejor compañía. Por hacerme feliz, entenderme y darme todo el amor que les es posible. Les conocí en los momentos más indicados de mi vida y pensar que todo comenzó por el salón de clases me hace creer que soy una persona muy afortunada. Por fin estoy aquí y no habría pasado sin ustedes cinco.

A cada uno de mis amigos que conocí fuera de la escuela a lo largo de este camino, en particular a Elizabeth. Mi amiga que llegó sin que yo lo esperara y me entiende y cuida como si nuestra amistad fuera de años. Quien me acompañó en noches de desvelo, escuchó frustraciones y me hizo reír para hacerme sentir mejor. Muchas gracias, Jaz.

Por último, pero no menos importante, quiero dar una mención a mi última parte de mi adolescencia y mi actual juventud. Porque cada vez que recuerde este punto de mi vida estará lleno de Twice y lo feliz y libre que fui gracias a ellas. Que mi vida universitaria pasó mientras su música sonaba en el fondo y, de alguna forma, crecí y pasé los mejores momentos con N, J, M, S, J, M, D, C y T. Gracias a cada una de ellas por todo. Gracias a la música.

“But remember the starting point of the dream, how new all of it felt back then and now a lot of things are waiting to be unfold”

Twice

ÍNDICE

Introducción.....	6
Capítulo 1. Soledad Puértolas, <i>Gente que vino a mi boda</i> y su contexto narratológico.....	9
1.1 Siglo XX: el contexto de Soledad Puértolas.....	9
1.2 La crítica sobre Soledad Puértolas.....	12
1.3 Sobre <i>Gente que vino a mi boda</i>	13
1.4 La focalización de personajes y narradores en la literatura.....	15
1.5 Tiempo de narración.....	17
1.6 Niveles narrativos.....	18
1.7 Persona y voz narrativa.....	18
Capítulo 2. Los terceros, perspectiva del narrador sobre otros dentro del relato.....	25
2.1 “Billetes”.....	26
2.2 “El Peluquero”.....	39
2.3 “El andén vacío”.....	45
2.4 Los narradores en voz masculina.....	54
Capítulo 3. Una mirada hacia dentro, la voz narrativa autodiegética.....	58
3.1 “La vida que al fin llevo”.....	59
3.2 “La hija predilecta”.....	66
3.3 “Gente que vino a mi boda”.....	76
3.4 Autodiégesis, voz de la mujer narradora.....	88
Conclusiones.....	92
Bibliografía.....	96

Introducción

Cuando un lector no académico decide adentrarse al mundo de un texto ya sea relato, cuento, novela o biografía, probablemente le pase por desapercibida la voz que le acompaña durante su instancia en este viaje literario. Esta voz puede tomar varias formas dependiendo de su ubicación dentro de la historia, desde un punto del exterior donde su intervención es ilimitada y otro en que se considera parte del mundo diegético y, por tanto, su papel es restringido por sus características de personaje y narrador. Es de interés este último caso, pues las voces narrativas toman una forma específica dentro de una obra y su participación en la misma tiene un motivo de ser.

La autora española Soledad Puértolas, en ese aspecto, hace notar que, en su obra compuesta por 17 relatos relativamente breves en excepción de tres de ellos, *Gente que vino a mi boda* (1998), los narradores tienen una particular forma de interactuar en los relatos, no sólo individualmente sino también con los otros personajes. Asimismo, las voces narrativas al llevar el curso de la historia dejan ver sus emociones respecto a las situaciones que se atraviesan frente a ellos. Los narradores de esta obra de Soledad Puértolas tienen la capacidad de abrirse y hacer saber sus inquietudes a partir de un determinado momento o personaje de su vida.

Para esta tesis parto de la siguiente consideración y la consecuente pregunta: si bien la voz narrativa tiene un papel importante dentro de los relatos de *Gente que vino a mi boda*, ¿cuál es su función y cómo se lleva a cabo? Teniendo ambos factores en mente, al analizar la obra, es posible ver que el narrador tiene dos funciones: narrar sobre otro personaje desde su propia perspectiva y hablar sobre sí misma con base en el efecto que alguien más tuvo en su vida. Es aquí cuando el concepto de focalización, establecido por Gérard Genette, cobra importancia, pues éste habla de la restricción de la vista de un narrador en un entorno para fijarla sobre un objeto en particular. Dicha visión muchas veces está regida, como establece Shlomith Rimmon-Kenan, por un factor psicológico, como las emociones, que puede afectar al narrador.

De esta forma, los narradores no solamente tienen un rol principal o secundario en el relato, sino que también es posible adentrarse a sus pensamientos y juzgar el mundo a partir de sus ojos e ideas. Justamente, el límite impuesto en este tipo de narradores es lo que evita que se pueda escuchar o conocer lo que otros personajes piensan, siendo así, que la obra sea subjetiva pues la narración es una suposición del narrador a partir del constructo de la historia con base en lo que él conoce. La posición de los narradores cobra importancia en este punto, pues si los otros son su

objeto de atención, entonces, de la relación que el narrador tiene con ellos depende el grado de confianza a lo largo del relato. Esto permite conocer lo que el narrador piensa sobre los demás y la forma en que estudia sus comportamientos para concluir algo sobre dichos personajes.

Si bien los narradores escogen los objetos en que fijan su atención, también es importante mencionar cómo la focalización puede servir como herramienta para dar voz y validez a los personajes y a la misma voz narrativa. Tomando lo anterior en consideración, la selección de relatos se basa justo en este argumento, pues entre los narradores de *Gente que vino a mi boda* es posible escuchar dos voces: una masculina y otra femenina, las cuales establecen una clara división entre los relatos narrados por uno y otro. Salustiano Martín señala las particularidades de estos dos mundos, donde el narrador masculino focaliza a aquellos personajes que forman parte de su vida y se dedica a hablar de la vida de ellos, así como los detalles que causan curiosidad en él; mientras que la narradora fija el foco sobre sí misma y presenta el rol de la mujer desde varias instancias sociales de la vida española.

Las voces narrativas de *Gente que vino a mi boda* permiten reflexionar sobre sus memorias y las de otros personajes, fijando así su atención en cada uno de ellos, dándoles validación a sus problemas y el efecto que pueden tener estos en sus vidas. Para desarrollar más a fondo el rol de los narradores dentro de una de las obras del gran repertorio de Soledad Puértolas, este trabajo se divide en tres partes en las cuales es posible desglosar dicho análisis de *Gente que vino a mi boda*.

El primer capítulo “Soledad Puértolas, *Gente que vino a mi boda* y su contexto narratológico” presenta un breve acercamiento a la biografía de la autora, distinguiendo algunas de sus obras más importantes. Asimismo, da paso al contexto social y político en que los autores españoles de la generación, como Puértolas, se vieron envueltos al momento de escribir, haciendo énfasis en el reflejo de determinados eventos en sus obras. Este apartado resalta los trabajos hechos sobre el repertorio literario de Soledad Puértolas, pues si bien éste puede considerarse amplio, el estudio de *Gente que vino a mi boda* es casi nulo. También en este capítulo presento el marco teórico, donde la focalización narrativa es el eje central, y por ello recurro a las teorías narratológicas de Gérard Genette en *Figuras III* (1989), Luz Aurora Pimentel con *El relato en perspectiva* (1998), *Narrative fiction: Contemporary poetics* (2002) de Shlomith Rimmon-Kenan y *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)* (1990) de Mieke Bal. Todos estos teóricos, aunque parten de una misma teoría, tienen un particular enfoque en los términos propuestos por Genette.

El segundo capítulo, “La perspectiva del narrador como tercero en el relato”, analiza la voz masculina narrativa en tres relatos de *Gente que vino a mi boda*: “Billetes”, “El peluquero” y “El andén vacío”. La selección de estos se basó en un patrón de narradores que fijan su atención en distintos personajes a lo largo de la narración, así como las distintas formas en que pueden manifestarse dentro del relato. Desde su papel como testigos, los narradores de “Billetes” y “El peluquero” mantienen una línea de focalizador con un personaje que conocen y se basan en su relación para determinar ciertas características de ellos. A su vez, estos relatos ocurren dentro de una misma realidad y el contacto entre focalizador y objeto focalizado es completamente directo. Aunque “El andén vacío” también presenta a un narrador testimonial con una historia ajena a él, pues la conoce gracias a su amigo, el narrador se ubica en otro nivel narrativo de la historia y cambia de homodiegético a heterodiegético. El espacio también cobra relevancia en el momento en que el narrador selecciona al personaje sobre el cual fijará su atención. Los lugares dentro de la narrativa de Soledad Puértolas tienen una peculiar importancia, ya que muchos de los personajes carecen de un sentido de pertenencia, por lo que la forma en que se relacionan con su entorno presenta un enfoque en sus emociones, memorias e inserción en la sociedad.

La relevancia del espacio al igual destaca en el último capítulo de esta tesis “Una mirada hacia dentro, la voz narrativa autodiegética femenina”. Ahí las narradoras resaltan el papel de las mujeres desde diferentes perspectivas en la España del siglo XX. Recurriendo a la analepsis, estas mujeres relatan su propia vida, haciendo énfasis en su relación con los demás personajes. Las emociones, en este caso, no se centran en el personaje que se tiene enfrente, sino en la narradora misma. Los relatos que se revisan en este apartado son “La vida que al fin llevo”, “La hija predilecta” y “Gente que vino a mi boda”. Los tres se ubican en el contexto familiar donde la infancia, adolescencia y madurez de las mujeres se rigen por las reglas establecidas por la sociedad para mantenerlas bajo la línea de la sumisión y la dependencia.

Capítulo 1. Soledad Puértolas, *Gente que vino a mi boda* y su contexto narratológico

Soledad Puértolas Villanueva (1947) es una escritora y periodista española con maestría en Lengua española y portuguesa por la Universidad de California en Santa Bárbara, Estados Unidos. Durante el periodo de 1968 a 1970 se destacó como redactora en la revista *España Económica*, pero emprendió un viaje a Estados Unidos donde consiguió doctorarse en las Letras para, en 1974, regresar a España donde comenzó su carrera literaria. Los siguientes años resaltan por su dirección de la editorial Destino y su rol como asesora en el Ministerio de Cultura.

Recibió el Premio Sésamo por su primera novela *El bandido doblemente armado* (1979), el Premio Planeta por *Queda la noche* (1989), el Premio Anagrama de Ensayo por *La vida oculta* (1993) y el Premio NH al mejor libro de relatos por *Adiós a las novias* (2001) (RAE). Además, en su narrativa destacan *Una enfermedad moral* (1982), *Burdeos* (1986), *Todos mienten* (1988), *Días del Arenal* (1992), *La corriente del golfo* (1993), *Si al atardecer llegara el mensajero* (1995), *Una vida inesperada* (1997), *Gente que vino a mi boda* (1998), *A la hora en que cierran los bares* (1998), *La señora Berg* (1999), *La rosa de la plata* (1999), *Historia de un abrigo* (2005), *Cielo nocturno* (2008), *Compañeras de viaje* (2010), *Mi amor en vano* (2012), *El fin* (2015), *Chicos y chicas* (2016) y *Música de ópera* (2019). Sus obras han sido traducidas a diversos idiomas y premiadas múltiples veces, aumentando su difusión entre los lectores.

Soledad Puértolas, además de escritora y articulista en revistas especializadas, ingresó en 2010 a la Real Academia Española (RAE) con un discurso llamado *Aliados: Personajes secundarios del Quijote* y desde entonces ocupa la silla G de la institución. Su trabajo en la Academia consta de varios artículos y discusiones sobre el uso de la lengua española, así como otros de índole literaria. Actualmente ejerce como presidenta del Real Patronato de la Biblioteca Nacional de España (BNE), sustituyendo a Luis Alberto de Cuenca, filólogo y crítico literario español.

1.1 Siglo XX: el contexto de Soledad Puértolas

Antes de revisar lo que la crítica ha tratado en sus obras, presento un panorama sobre la segunda mitad del siglo XX y el fin de éste, pues es la época donde destaca Soledad Puértolas por sus aportaciones a la literatura española contemporánea.

La muerte de Francisco Franco en 1975 generó una serie de cambios para España; sin embargo, las letras pasaban por este proceso de transición desde la década de los sesenta. Los novelistas trataron de proponer un modelo que se alejara de la guerra y se enfocara en otras cuestiones de su vida diaria. Durante 1970 se pretendió que los modelos literarios tuvieran una huella diferente a las obras del periodo franquista que remarcaban el estado de crisis por el que pasaban debido a la dictadura, pero aun cuando las propuestas de los jóvenes autores deseaban una variación en sus letras, ésta no se logró concretar como pensaban.

Desde el comienzo de la Guerra Civil hasta el fin de la dictadura, la novela fue uno de los géneros más envueltos en la situación política de España debido al realismo que desarrollaba. La orientación política también fue notable en estos textos, Juan Antonio Garrido Ardila en *A history of the Spanish Novel* (2015) comenta: “Novel writing and publishing was intense during war, particularly in the Nationalist zone. The vast majority of novels published on both sides were politically motivated and, generally speaking, of low literary quality” (36). Lo anterior significó una serie de tradiciones que el gobierno implementó en la cultura, forzando lo nacional en la producción literaria y con esto, impidiendo la libertad de expresión de los artistas.

Después de 1975, los españoles revisaron las obras que se habían escrito durante la dictadura con el fin de explorar aquella libertad perdida por la censura; no obstante, el interés aún era político, pues también intentaron formar una identidad a partir de esto. En 1980 nació un interés por conocer la propuesta de los nuevos autores ante el resurgimiento del género novelístico. Para la consolidación de esta idea, varias generaciones se involucraron en este proceso, desde los escritores en tiempos de guerra, hasta aquellos que apenas se estaban incorporando a las letras. Al respecto, Jordi Gracia y Domingo Ródenas deducen en el apartado “Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010” de la *Historia de la literatura española* coordinada por José Carlos Mainer (2011) que “entre 1981 y 1985 se produjo una profusa eclosión de nuevos nombres que se presentaron como la enésima ‘nueva narrativa española’ (con una periodicidad de un decenio más o menos)” (773). Los nombres que destacaron en este grupo de “nuevos autores” son Javier Marías, Félix de Azuas, Juan Pedro Aparicio, Lourdes Ortiz, Álvaro Pombo y Soledad Puértolas, entre otros. Con la ruptura de los modelos pasados y el nuevo camino de las letras, también se abrió una puerta para el crecimiento de la narrativa femenina.

Referente a esto, hay una diferencia entre lo que propone la crítica y las autoras mismas sobre dicho rol en la literatura. Los primeros proponen que las escritoras que desarrollaron sus

obras a partir de 1980 tenían como propósito reflejar la situación de la mujer dentro de la sociedad española posfranquista y, a su vez, representar esto a través de sus propias protagonistas y personajes masculinos. Por ejemplo, Gracia y Ródenas identifican que en la década de los ochenta un número considerable de autoras destacaron en el ambiente literario. Si bien no había mucha literatura proporcionada por autoras, las que tomaban este rumbo tenían la oportunidad de reinventar un lenguaje y “una identidad literaria que desactive las rutinas, los modelos, las pautas éticas y sentimentales de la feminidad culturalmente forjada bajo la sombra católica o el dominio masculina” (813). Athena Alchadizu en “Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad de siglo XX” (2001) menciona que: “El contexto sociocultural concreto de cada etapa histórica desempeña en la escritura femenina un papel importante, lo que se nota sobre todo en la elección de unos temas literarios muy con[c]retos, así como en la aparición de un cierto prototipo de protagonistas, con las que el lector se encuentra con frecuencia en las obras de las escritoras españolas” (32). En el caso de España, el posfranquismo significó una etapa importante para el surgimiento y posicionamiento de la escritura femenina.

De igual manera, Carmen de Urioste, en “Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview”, afirma que aún una década después: “The visibility of women authors in public spaces allows them, as social beings, to surpass gender role normally assigned to women and to modify the symbolic meaning of language to give rise to a new representation base on the change of the ideological positions” (283). Esto prueba que las escritoras aún tenían esa necesidad de representar su género, no sólo a través de lo escrito, sino también en un espacio donde, regularmente, destacaban más los hombres.

Por otro lado, autoras como Soledad Puértolas, Cristina Fernández Cubas y Mercedes Abad en una entrevista realizada por Bárbara Zacchi en 1991 declararon que ellas no tenían interés por plasmar tales papeles o representaciones femeninas en sus obras. Ellas concuerdan en que el género no interviene realmente en la literatura y que no se limitan sólo a estos personajes. Soledad Puértolas comenta que muchos esperan sólo escuchar estas voces femeninas, pero desde su perspectiva, su género no tiene importancia, pues la voz le da la posibilidad de jugar y narrar como un hombre. Esto lo identifica como una libertad que tiene como autora, de escoger a su personaje e interpretarlo como ella desee, sin necesidad de buscar un propósito, Soledad Puértolas lo explica: “Como escritora soy libre y cojo realmente la voz que viene a mi cabeza. [...] ¿Por qué no me preguntan por qué escojo a una mujer? Es que da igual. Soy de todo... O sea, soy una persona con

capacidad para escribir, espero. Y si no, me lo creo en ese momento. La tenga o no la tenga. Y me meto en un personaje, sea hombre, sea mujer, sea mono” (159).

1.2 La crítica sobre Soledad Puértolas

Si algo es notable en algunos relatos escritos por mujeres del siglo XX es el establecimiento de una identidad para aquellos personajes que carecen de una voz propia, o bien, las relaciones que estos establecen con otros y su crecimiento como individuo dentro de un espacio particular. El estudio “Two new women writers from Spain” (1982) de Catherine G. Bellver habla sobre Soledad Puértolas y Cristina Fernández Cubas y su desarrollo de personajes, y posiciona a la primera como una escritora que: “avoids dramatic conflict in the structure of her plot, preferring instead to expose the evolving human relationships of her characters” (6). Además Bellver señala que en la obra de Puértolas hay una contraposición de personalidades en sus personajes, reiterando que la multiplicidad de voces y sus relaciones permiten un desarrollo individual que posibilita su crecimiento dentro del relato y lo enfrenta a ciertas emociones. Casi veinte años después, Jordi Gracia complementa esta postura señalando lo siguiente: “[Para Puértolas] importan los hechos narrados, las pasiones y las flaquezas escritas, no las estructuras o el lenguaje del texto, que se desliza en una prosa sin relieve, antirretórica, subordinada a la trama” (773). Es común ver que la autora haga un énfasis en la forma en que sus personajes interactúan con otros desde una multiplicidad de voces narrativas, donde el protagonista manifiesta interés por hablar de los personajes a su alrededor y siempre respetando el límite que el otro pone en el momento de cuestionarlo. La sensibilidad e intimismo también son elementos importantes dentro de su narrativa, y los personajes son capaces de sentir emoción a partir de sus memorias y recuerdos más profundos, a los cuales el lector tendrá acceso por medio de los narradores.

Los espacios en que Puértolas sitúa sus relatos también tienen una gran importancia. Los críticos como Gracia y Ródenas refieren estos “lugares exóticos” como espacios que Puértolas construye a partir de otros lenguajes pictóricos como filmes o, incluso, otros libros (773). El exotismo será representado por muchos autores a través de que sus personajes habitan, o bien, se trasladan a ellos, considerando así, el viaje como una parte fundamental de sus obras. Francisca González Arias y Darío Villanueva en “Soledad Puértolas: La ciudad de las almas” (1992) comentan que “el distanciamiento espacial evocado por S.P. o por los viajes que algunos de sus

personajes emprenden muestra su convicción por el efecto saludable de un cambio de entorno para observar la realidad y para representarla más fielmente, fruto de su vivencia juvenil en una España enclaustrada y fosilizada” (371). Si el personaje no viaja, Puértolas pondrá un establecimiento extranjero en un punto de España por el que sus personajes tendrán algún tipo de interés.

La crítica sobre Puértolas coincide en que el drama no forma parte de su obra, sino por el contrario, se trata del desarrollo de los personajes a través de memorias evocadas, en algunos casos por su melancolía. La autora recurre en sus obras a lo emotivo, lo cual genera un deseo por conocer a otro o a sí mismo y construirse a partir de esto. Además, en dichas memorias pueden intervenir no sólo personas, sino objetos o lugares en particular, que para un personaje puede no significar nada en especial, pero para otro representa su infancia, un descanso o su felicidad.

1.3 Sobre *Gente que vino a mi boda*

Gente que vino a mi boda (1998) es la décima obra de Puértolas durante la década de los noventa, época en que la autora fue reconocida ampliamente por la crítica. Se trata de una compilación de dieciséis relatos y un texto considerado como una novela corta que da nombre al libro. Si bien el repertorio de Puértolas ha sido estudiado ampliamente, la crítica ha realizado pocos trabajos acerca de *Gente que vino a mi boda*, así que gran parte de éstos son reseñas escritas el mismo año de su publicación.

La primera reseña¹ de esta obra pertenece al autor F.C.I.² y se publicó en la revista “Renacimiento” en 1998. En ésta, el articulista destaca la habilidad de Soledad Puértolas para escribir relatos como los de *Gente que vino a mi boda* y así marcar la importancia que la narrativa breve tiene dentro de las editoriales (63). A su vez, identifica lo característico de la autora al recurrir a las “tramas introspectivas, íntimas y colmadas de sensibilidad” (63) y señala que los personajes hacen explícitas sus emociones, como puede ser la melancolía. F.C.I. también reconoce que los protagonistas de la autora española son propensos al cambio, indicando que son libres de escoger su camino y tomar decisiones por su propia voluntad para encontrarse a sí mismos. Este

¹ La mayoría de las reseñas fueron escritas en el verano de 1998, año de la publicación de *Gente que vino a mi boda*. Me referiré al orden de éstas solo por la profundización y extensión del texto, ya que carecen de fechas específicas que indiquen qué tan cercana o lejana fue la opinión de un crítico a la de otro.

² No hay información sobre este crítico, por lo que se desconoce si se trata de un sobrenombre o siglas relacionadas con su nombre.

autor concluye que es esa determinación la que lleva a los personajes a sentirse mejor, como si algo dentro de ellos se hubiese reparado.

Ese mismo año Rosario Bofill publicó en “El Ciervo” una reseña más sobre este libro, donde comenta que si bien se pueden apreciar los ambientes donde los personajes se desenvuelven, éstos igualmente están contruidos de una particular forma, de modo que ambos se complementan. Al identificar la brevedad como un proceso que reconoce su relación con la intensidad, lo instantáneo del texto también permite identificar los deseos del personaje, sus penas, sus necesidades y objetivos. Según Bofill, la nostalgia también es un tema que Soledad Puértolas apela en la mayoría de sus relatos.

Por otra parte, Ricardo Bada en su reseña "Para leer mirando un Eduardo Arroyo" hace esta metonimia para comparar la obra de Soledad Puértolas con las pinturas del artista Eduardo Arroyo, particularmente "Toda la ciudad habla de ello" (1984) donde la soledad a la que se enfrentan los protagonistas de sus relatos es similar a la del habitante de este cuadro. El crítico, a diferencia de las anteriores reseñas, destaca al narrador de *Gente que vino a mi boda* y las variaciones según su aparición en el relato. También enfatiza el cambio de voz masculina y femenina a la mitad del libro y reconoce todas las herramientas que Puértolas utiliza en su obra y cómo ese todo causa “una armonía interior, en contraste bastante paradójico con las vidas de sus protagonistas” (45).

Salustiano Martín, crítico literario y académico, al igual que Bada, hace un enfoque en la capacidad de Soledad Puértolas de recurrir a narradores con voz masculina como femenina en su reseña “*Gente que vino a mi boda*, de Soledad Puértolas. Ventajas de la primera persona” (1998). Tomando en cuenta el interés de esta tesis, como base recurriré a algo interesante que el crítico identifica en este juego de voces: El académico propone que la voz masculina se encarga de narrar lo que conoce y lo que sus focos le permiten saber de ellos, de esta forma, se puede decir que *ellos* son observadores; mientras que la voz femenina hace una introspección para hablar desde su propia perspectiva y experiencia siendo así que la focalización caiga sobre sí misma. A su vez, Salustiano Martín aborda el tema de una “substancia íntima” que contienen tanto los personajes como el narrador para desarrollar la historia desde la primera o tercera voz desde la introspectiva.

Dos años después, Josefa Baez-Ramos escribió en *Hispania* que la obra de Soledad Puértolas es muy variada en cuanto a temas y personajes. No hay uno que se repita ni que trate la misma historia; no obstante todos comparten las dificultades de la vida: “naturaleza y función de la soledad, la incomunicación, la amistad, la condición humana; también el fracaso, la vida

insatisfecha, la conjetura de lo que podría haber sido de optar por otra decisión en el momento de elegir, lo inesperado que alegra la rutina, el autodescubrimiento” (262).

En 2005, Francisca González Arias publicó una entrevista realizada, desde 2003, a Soledad Puértolas titulada “Entrevista a Soledad Puértolas: la narradora como ‘outsider’”. Aunque no se relaciona directamente con *Gente que vino a mi boda* es importante mencionarla, ya que el «outsider» es el papel que toman los narradores de sus historias. Sobre ello, Soledad Puértolas comentó “Creo que en mis novelas y relatos el narrador es siempre un outsider. Incluso como dice de una forma física. Son narradores-observadores, detectives. Quieren saber un tipo de verdad” (128). Por su lado, la autora española también reconoció que sus personajes son ambulantes con una constante búsqueda de su verdadero yo “lo que intento, de forma más o menos intuitiva, inconsciente, es que en sus vidas haya momentos donde todo cobre sentido. Entran en la narración, encuentra su sitio allí.” (129)

Cada uno de estos autores tocan diferentes aspectos de *Gente que vino a mi boda*, pero todos coinciden en que el lector puede identificarse de una u otra manera con uno de los personajes y son capaces de sentir las emociones de estos. También reconocen la melancolía como algo que anhela el pasado y provoca los recuerdos, así como el efecto de las decisiones tomadas y las soluciones que se pudieron haber dado. De igual manera destacan la brevedad y el instante como variantes que marcan la diferencia entre la novela y un relato corto, atribuyendo que este último tiene la posibilidad de capturar mejor las emociones planteadas por Soledad Puértolas.

1.4 La focalización de personajes y narradores en la literatura

Dentro de la obra *Gente que vino a mi boda* (1998) de Soledad Puértolas, el narrador toma un papel importante en cada uno de sus relatos pues existe una gran variedad de voces narrativas en la obra. Estos narradores realizan su papel desde diferentes perspectivas, ya que, aunque son personajes dentro de las historias, el foco no sólo cae sobre ellos, sino en un amigo, una persona que ven pasar o en la que tienen algún tipo de interés. Dicho foco no sólo se limita a los recuerdos que estos personajes evocan en ellos, sino también en las emociones y juicios implícitos sobre los mismos, lo que provoca que las preguntas sean ¿sobre qué personaje cae el foco? ¿qué representa ese personaje?, pues el narrador genera una historia a partir de él o ella. Para analizar la importancia

que los narradores tienen, recurriré a las propuestas narratológicas de Gérard Genette, Luz Aurora Pimentel, Mieke Bal y Shlomith Rimmon-Kenan.

Gérard Genette, en *Figuras III* (1989), parte de la explicación de tres aspectos importantes dentro del relato: la historia, el discurso y el acto de narración. El primero refiere al contenido del relato, es decir, lo que se va a transmitir al lector o destinatario, mientras que el discurso aborda la forma en que este acto de narración se lleva al mundo real. El acto de narración, por otro lado, se trata de una instancia narrativa que puede ubicarse dentro o fuera de ese mundo diegético y “tiene una posición relativa respecto de la historia” (274). Luz Aurora Pimentel retoma los tres aspectos de Genette como elementos que parten del relato mismo. Basándose en los conceptos de Paul Ricoeur y el propio Genette, ella añade que, si bien el relato es una composición progresiva de eventos reales y ficticios, éste necesita la mediación de un narrador, que significa la ruptura de un paradigma entre ese evento real y la figura de tal interventor (10). Tanto Pimentel como Genette coinciden en que el relato puede ser un texto simple, pero no cualquiera: es una anécdota donde alguien le cuenta algo a otra persona y propone la idea de un mundo real y otro que se crea en el relato, el cual debe ser aceptado como tal por aquel que lo lea o escuche. Ese contenido será conocido como la historia o mundo narrado que comenta Pimentel “es un mundo de acción humana cuyo correlato reside en el mundo extratextual, su referente último. Pero su referente inmediatamente es el universo de discurso en y por el acto narrativo” (10).

El mundo narrado tiene una dimensión espaciotemporal que Gérard Genette considera elementos indispensables del relato pues forman parte del universo diegético donde los personajes se desarrollan dentro de la historia y también donde se ubican las emociones, sentimientos, pensamientos, proyecciones, motivaciones, la planeación, la previsión y el propósito (17). El denominado discurso narrativo habita en la historia y sólo tiene este papel dentro de ella pues le da sentido como Genette refiere: “el estudio de las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración” (85). Asimismo, Pimentel propone la narración como el vínculo entre el mundo real y el ficticio a través de un narrador y un lector, por lo que se compone de instancias como escritura y narrativa que no deben confundirse entre sí, pues el narrador se identifica como una voz parte del texto y ajena e independiente del autor (10). De esta forma, Genette distingue tres elementos simultáneos dentro de la narración: tiempo, nivel y persona.

1.5 Tiempo de narración

Si bien Genette reconoce que el relato ocurre en lo espaciotemporal, también afirma que los espacios no son tan importantes como el tiempo pues raramente se especifican y la historia puede pasar sin mencionarlos; sin embargo, es necesario establecer el relato en una línea de tiempo (273). En la narración, el tiempo puede determinar la posición del narrador dentro del relato y a su vez, este tiempo, según Pimentel, se divide en dos: tiempo diegético y tiempo de la historia, aunque un tercero es aceptable: el tiempo del discurso (42). El orden en que suceden las cosas en el relato también es de suma importancia pues como puede haber una concordancia entre la historia y el discurso también puede no existir tal.

Relacionado a lo anterior, la secuencia en que aparecen los elementos temporales en un relato regularmente tiene un orden cronológico, pero no siempre debe ser de esta manera. De acuerdo con Luz Aurora Pimentel, se trata de rupturas temporales dentro del espacio diegético: “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” (44). Dentro del espacio diegético los tiempos deben ser una imitación de los reales, pero se diferencian en que el tiempo de los personajes en un texto está determinado por el texto narrativo (43). Genette establece que la narración puede ocurrir de cuatro maneras: ulterior, posición en el pasado; anterior, narración predictiva pues el futuro puede conducir el presente; simultánea, los eventos ocurren en el presente y se narran al mismo tiempo en que suceden y; finalmente, intercalada, narración en varias estancias.

La primera instancia es una de las más comunes y el narrador suele estar en tercera persona a una distancia indeterminada; sin embargo, en caso de una narración en primera persona, tal elemento es evidente. La narración anterior, como Genette la identifica “género profético”, se sitúa en el presente y predice hechos que acontecerán en la historia, por lo tanto, “posdatan casi siempre su instancia narrativa, implícitamente posterior a su historia, lo que ilustra muy bien la autonomía de esa instancia ficticia con relación al momento de la escritura real” (276). El tercer tipo, narración simultánea, presenta los hechos en tiempo presente y los narra conforme estos ocurren, de tal manera, no hay confusión con otras instancias narrativas y “elimina toda interferencia y de juego temporal” (276). La narración intercalada es una de las más difíciles, pues combina varias

instancias narrativas y, por ende, se entiende que puede haber una fragmentación de tiempos en la narración y se construye, por ejemplo, en las novelas epistolares y diarios.

1.6 Niveles narrativos

Genette considera que los niveles de narración consisten en distancias y diferencias entre las relaciones textuales, pues la división de éstas depende de las situaciones que se presentan en el relato. Los niveles se definen como “todo acontecimiento contado por un relato forma parte de un nivel diegético superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor” (284). De esta forma, se entiende que los actos narrativos deben ocurrir en diferentes estancias donde forzosamente una tiene que ser superior a otra, es decir, que una esté enmarcada en otra. El primer nivel es presentado por un narrador extradiegético, pues sólo se tiene un texto diegético; mientras que el segundo nivel, por otro lado, incluye un narrador intradiegético y tendrá un segundo relato dentro del primero, lo que se conocerá como metadiégesis. Por lo tanto, los niveles narrativos se deben entender como un acto de narración que ocurre dentro de otro con ayuda de la metalepsis narrativa.

1.7 Persona y voz narrativa

En la obra *Gente que vino a mi boda* (1998) hay un gran número de voces narrativas donde el foco cambia constantemente, de forma que a partir de la voz del narrador se puede conocer a varios personajes, así como su ubicación en tiempo y espacio. Lo característico de esta obra está en su desarrollo de narradores pues no son ajenos al relato que se disponen a contar a su lector. Son personajes dentro de la historia, dueños de sus propios juicios y relaciones con otros y esto los lleva a interesarse en lo que pasa a su alrededor y pocas veces narran sobre sí mismo, con las excepciones a tratar en este análisis. Los narradores están conscientes de que no pueden acceder completamente los pensamientos de su foco, pero ellos se proponen conocerlo a través de la forma de ser del personaje, de sus actitudes con los demás y sus recuerdos. A su vez, en los relatos de Soledad Puértolas abundan diferentes mentalidades en cada personaje, de ahí que algunos se contrapongan, se malinterpreten entre ellos o haya un interés por conocerse.

Cada relato es un mundo y, como tal, estos mundos son habitados por seres individuales capaces de ver las cosas según su propia perspectiva. Por eso, los personajes pueden relacionarse,

sentir nostalgia por un lugar o una parte de su vida, pues las personas o amigos a su alrededor son incapaces de comprenderlo como ellos. *Gente que vino a mi boda* destaca por esa característica: los personajes son altamente emocionales y capaces de evocar recuerdos con solo ver un objeto o lugar y a partir de ahí, el narrador se dedica a contar a los demás dicha historia. La forma en que habla el narrador es importante, pues si bien sus emociones son válidas, no las pone sobre las de otros y por el contrario, se interesa por saber cómo se siente el otro y qué lo ha llevado a ser de determinada forma, o bien, el interés lo lleva a conocer a otros.

Pimentel establece que todo texto narrativo cuenta con dos elementos importantes para su desarrollo: el enunciador y el enunciado. La relación de estos dos se resume, de forma explícita, en el narrador, pues es la voz que se encarga de introducir al lector en ese mundo diegético y el contenido narrativo que “se extiende hasta configurar un universo diegético con unas coordenadas espaciotemporales bien definidas y una serie de actores que establecen relaciones que le son particulares a ese mundo” (134). De esta forma, el lector puede conocer ese universo diegético a través de la voz narrativa o narrador, que será un intermediario entre ambos mundos. La investigadora también establece que de este enunciador depende que un relato sea tal por su modo de enunciación, es decir, por la forma en que cuente y transmita, escrito u oralmente, la historia. Para reconocer la voz encargada de narrar la historia, Genette dice que los pronombres personales tienen un papel de suma importancia, pues presentan dos situaciones: una gramatical y otra narrativa, así pueden descubrir la identidad del narrador y su cercanía con los eventos dentro del relato. El narrador puede estar 1) ausente y ser heterodiegético pues no se relaciona como tal con los hechos, o bien, 2) puede intervenir en la historia y reconocerse como homodiegético.

El narrador en primera persona tiene dos vertientes: ser protagonista (autodiegético), porque realiza un monólogo interior que no es perceptible para otros personajes o un testigo/personaje secundario que sólo se dedica a observar y narrar la historia de otro personaje, por este hecho, se debe determinar su involucramiento en el relato a partir de su nivel narrativo y persona. Si es un narrador en primer grado, pero no está presente dentro de la historia, será una voz narrativa heterodiegética; mientras que si está en segundo grado, pero tampoco se involucra, se reconocerá como heterodiegético e intradiegético. La diferencia entre los narradores reside en el punto donde se ubican dentro de la historia y en la relación de ellos con el resto de los personajes, por ejemplo, cuando el narrador en primer grado cuenta su propia historia como una autobiografía,

se ubica como homodiegético y extradiegético, mientras que el narrador en segundo grado que cuenta su propia historia, se identifica como homodiegético e intradiegético.

Como Genette, Pimentel considera que los pronombres personales son entidades importantes pues determinan la identidad del narrador y como puede ser una sola persona, puede tratarse de un colectivo que comparte un conocimiento (137). Al narrar la vida de otro personaje nace la pregunta: ¿qué tanto sabe el narrador sobre el otro? ¿tiene acceso a la conciencia de éste como un narrador heterodiegético? La respuesta es no, pues hay una especie de barrera al tratarse de dos personajes dentro de la misma historia que pueden o no tener un vínculo entre sí. Luz Aurora Pimentel lo determina como que “una elección vocal en primera persona conlleva una especie de prefocalización: quien narra en ‘yo’ no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente de otro” (138).

Pimentel dice que si bien los pronombres son importantes, lo que más destaca del narrador es su nivel de involucramiento en la historia y esto le permite identificarse de dos formas: autodiegético y testimonial (137). Aunque sigue siendo un modelo en primera persona dentro del relato, como su nombre lo dice, no es el papel central de éste, sino que es un personaje que actúa y observa para narrar la vida de otro. Una parte importante de este tipo de narrador es el título del relato, pues como dice Pimentel “son indicadores de cuál es el centro de atención narrativa” (137).

Si bien el título es un indicador, Genette comenta en *Umbrales* (2001) que, acorde con Charles Grivel y Leo Hoek, los títulos tienen como función: “1. Identificar la obra, 2. designar su contenido, 3. Ponerla en relieve” (68). El autor señala que estas tres se complementan para introducir el relato, aunque sólo la segunda es de carácter obligatorio. Genette reutiliza los términos “subjetal” y “objetual” establecidos por Hoek y los identifica como “temáticos” y “remáticos” respectivamente, donde el primero aborda de lo que habla la obra, es decir, “el sujeto del texto” (69), mientras que el segundo corresponde al texto en sí como objeto. Para esta tesis es necesario estudiar el concepto de títulos temáticos, pues si bien Genette dice que un objeto no es exactamente un tema, “sino elementos del universo diegético de las obras que titulan” (72), sí son representaciones de una parte por el todo y tienen importancia dentro del contenido narrativo.

Por su parte, Mieke Bal en *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)* (1990) establece que la focalización consiste en una “relación entre la «visión», el agente que ve y lo que se ve” (110). Esto quiere decir que dentro de un relato puede haber varios agentes que

coinciden y a veces puede tratarse de diversos agentes o, incluso, puede incluir a todos. La teórica advierte que aquel personaje que goce de portar todos los agentes tiene una ventaja sobre los demás, pues conoce todos esos espacios que son limitados para un narrador testimonial (115). Así, la focalización de personajes también es un recurso oscilatorio para el narrador, pues si bien el narrador testimonial fija su atención en otro, existe la posibilidad de que primero se presente como un narrador autodiegético para introducir o comentar un poco sobre su vida y eventualmente desplace su mirada a su foco. Al llevarlo al análisis, esto tiene sus pros y sus contras y se debe tener cuidado al leer el relato pues puede existir un grado importante de subjetividad en la voz narrativa. Si es gracias al narrador que el lector tiene acceso al mundo diegético, la información puede deformarse según su voluntad al tener una identidad propia que se involucra en la historia y, por ende, tiene un juicio.

Bal propone que el personaje que ve no es el mismo que el que habla ya que los acontecimientos se presentan bajo una concepción y no todos los personajes perciben de la misma manera por su “propia posición respecto al objeto percibido” (108). Es decir, la idea que tienen las entidades sobre los objetos o personas a su alrededor depende de la distancia figurativa entre una y otra. Sobre la confusión de voces dentro de un mundo diegético, Mijaíl M. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1979), establece y desarrolla el concepto de “polifonía”, que permite destacar la autonomía de consciencias y pluralidad de voces dentro de un espacio diegético. Bajtín hace un estudio reconociendo los papeles que tienen los personajes de Dostoievski, quienes no son “objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo” (15).

El estudio sobre polifonía de Bajtín destaca por atribuir a los personajes cierta independencia de su autor y narrador alejándose de los prototipos de la tradición y propone una novedosa intención del relato, es decir, “la posición desde la cual se desarrolla el relato, se constituye la representación o se ofrece la información habría de orientarse de una manera novedosa, no con respecto a un mundo de objetos, sino a este nuevo mundo de sujetos autónomos” (16). Bajtín reconoce que Dostoievski, pionero en la novela polifónica, trata con personajes que reiteran su individualidad dentro de la diégesis y son capaces de desarrollar un juicio según sus propias creencias donde “toda opinión en su obra se convierte efectivamente en un ser vivo y es inseparable de la voz que lo personifica” (31). Si esto se piensa con los modelos de personaje de Bal, se entiende que si todos los habitantes del mundo diegético conviven dentro de él, no se rigen

por las ideas de un personaje determinado o de un factor externo, sino que cada uno funciona individualmente y actúa de acuerdo a sus propios principios. Batjín identifica la esencia de la polifonía “en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de orden superior en comparación con la homofonía” (38). Sin embargo, Bal establece que si bien esas perspectivas pueden identificarse como independientes unas de otras, la tradición ha adjudicado al narrador como su único portador de voz y lo que hace un personaje sólo puede conocerse a través de la voz narrativa. Por lo tanto, Bal, como Genette, señala que la focalización consiste en la relación entre los personajes u objetos del relato y el narrador que tiene derecho de focalizarlos y puede manifestarlo en tres formas: cero, interna y externa. Para Pimentel, la focalización cero puede explicarse como aquella que le permite al narrador viajar de mente en mente, por lo que ésta sería herramienta de un narrador heterodiegético. Por su casi ausencia de focalización le da libertad para moverse por donde éste quiera y acceder a las vidas privadas de los otros personajes. En este caso, el narrador destaca, así como su juicio y comentarios sobre el relato (Pimentel 98).

En el caso de la focalización interna, esa libertad del narrador es limitada porque sólo se centra en un personaje y en las ideas de éste, y a su vez, el acceso a la mente de ese otro personaje (fija) u otros personajes (variable) es restringido. Además de esos dos casos de focalización interna, existe un tercero y se le llama múltiple, pues generalmente ocurre en los relatos epistolares que se dirigen a varios destinatarios (99). Sobre esto, Luz Aurora Pimentel establece algo que Genette no deja claro en sus trabajos y es la distinción entre los últimos tipos de foco y el primero. Si todos los tipos de narrador tienen acceso a la mente de su *foyer*³, sólo el primero (cero) tiene el poder de conocer los pensamientos de todos los personajes, mientras que en la focalización interna “el narrador deliberadamente cierra el ángulo de percepción y conocimiento y lo hace coincidir con el de uno o varios personajes en alternancia” (Pimentel 99).

La focalización externa, por otra parte, no está determinada por el acceso a las mentes de sus personajes, sino por lo inaccesible de éstas. El narrador puede contar el universo diegético al lector sólo a través de los diálogos de los personajes y a lo que estos le permitan conocer inconscientemente. Mieke Bal define a este narrador como anónimo y objetivo pues al no ser un actor y situarse fuera del relato, carece de identidad y tiene un juicio parcial sobre la historia (111).

³ Luz Aurora Pimentel utiliza el término *foyer* (98) para referirse al foco de la narración o lo que Shlomith Rimmon-Kenan reconoce como *focalized* o focalizado, es decir, la persona en que se centra el narrador.

Por su parte, Shlomith Rimmon-Kenan en su libro *Narrative fiction: Contemporary Poetics* (2002) realizó un importante análisis de los narradores y las focalizaciones a partir de las propuestas de Genette para estudiarlas en un diferente punto. Rimmon-Kenan establece que si bien el teórico francés afirma que la focalización no depende ni toma en cuenta el punto de vista y se trata de algo abstracto sin acceso a lo visual, la crítica considera que lo visual sí es de suma importancia, pues: “focalization is not free of optical-photographic connotations, and like –point of view- its purely visual sense has to be broadened to included cognitive, emotive and ideological orientation” (71). La visión de Rimmon-Kenan en este marco teórico resulta pertinente dado que, como se explicará adelante, lo visual en *Gente que vino a mi boda* (1998) tiene la misma importancia que el resto de sus componentes al generar tanto emociones como juicios que pueden afectar las decisiones o puntos de vista de los personajes.

Rimmon-Kenan comenta que si la focalización genera las preguntas ¿quién ve? y ¿quién habla?, es importante destacar en qué consisten cada una de estas acciones pues aunque un solo personaje puede ver (experimentar o pasar por cierta experiencia) y hablar (narrar) al mismo tiempo, ella al igual que Bal, considera que un personaje puede encargarse de narrar lo que otro vio respetando la perspectiva e ideas de éste (72). Los planteamientos de Genette carecen del punto de vista en la narración, por lo que se pueden complementar con los postulados de Rimmon-Kenan. Ella establece que la focalización necesita un agente que se ocupe de focalizar a otro personaje, pues: “focalization has both a subject and an object. The subject (the focalizer) is the agent whose perception orients the presentation, whereas the object (the focalized) is what the focalizer perceives” (74). Hay dos criterios para establecer los tipos de focalización: *position relative to the story* y *degree of persistence* (74). Ninfa Stella Cárdenas Sánchez en “La focalización: un instrumento para el análisis de la relación entre los personajes y el espacio novelesco” (2010) define estos dos términos como “la posición del focalizador” en cuanto a su ubicación dentro del relato y ubica los dos conceptos, interna y externa de Genette para esta clasificación, donde en la segunda se tiene la posibilidad de: “focalizar el objeto tanto desde dentro como desde fuera, mientras que un focalizador interno puede hacerlo desde fuera y solo desde dentro cuando él es lo focalizado” (94).

Rimmon-Kenan introduce el concepto de facetas de la focalización donde la parte perceptual juega un papel importante al definirse por la percepción a partir de elementos como tiempo y espacio, la autora cree que la narración debe estar ubicada en estas dos estancias, pues

permiten conocer la vista, los sonidos, olores, etc. (77). En el espacio, el focalizador o sujeto será un observador limitado que se encuentra lejos de su objeto, así, tiene una vista de múltiples cosas que estén sucediendo dentro del universo diegético, pero en un espacio determinado si y solo si el sujeto es designado por un personaje en particular. De esta forma se entiende que lo que ve el focalizador, ya sea heterodiegético u homodiegético o lo que Rimmon-Kenan determina como interno y externo, será lo mismo a lo que el lector tendrá acceso. Por otro lado, el tiempo también es parte importante del mundo diegético y se manifiesta de la siguiente forma: pancrónico, con un focalizador-narrador y sólo se da en la focalización externa así como retrospectiva pues es un narrador que ejerce desde el pasado. En la focalización interna también existe este tipo de narración según el tiempo, pero de forma sincrónica pues el narrador tiene dimensiones temporales y puede narrar desde diferentes puntos del tiempo.

Además de la faceta perceptiva en la focalización del narrador, existen otras dos, tales como la psicológica y la ideológica donde la primera tiene que ver con las emociones del focalizador referentes a su objeto o focalizado. Lo psicológico se relaciona con lo cognitivo y lo emotivo, siendo que el primero refiera al conocimiento del narrador sobre su universo diegético según su posición fuera o dentro del relato, es decir, desde la focalización externa o interna (79). Mientras tanto, la parte emotiva establece campos de objetividad y subjetividad como que, por ejemplo, el focalizador externo no tenga ninguna relación o motivo para hablar de un espacio desde su punto de vista pues es ajeno a la historia. En cambio, un focalizador interno tiene cierta idea y razón para hablar de un lugar diegético que tenga un significado para él, ya sea su casa de la infancia o el lugar donde conoció a alguien, por el hecho de que le causa un recuerdo o emoción pensar en ellos.

Si bien el trabajo de Gérard Genette es la base para este marco teórico, Luz Aurora Pimentel, Mieke Bal y Schlomith Rimmon-Kenan hacen un nuevo análisis de aquella propuesta sin dejar de lado los conceptos básicos propuestos por Genette a la teoría narratológica. Y a pesar de que es la misma corriente teórica de la que parten los cuatro teóricos, considero que sus aportes sobre focalización desde el rol del narrador en la historia y su relación con personajes, el tiempo de narración y la importancia de los espacios para este concepto por su relación con lo psicológico pueden ser útiles para mi análisis, pues todos toman un enfoque diferente, se cuestionan y complementan para profundizar.

Capítulo 2. Los terceros, perspectiva del narrador sobre otros dentro del relato

Los relatos de Soledad Puértolas en *Gente que vino a mi boda* (1998) destacan por su variedad de narradores, los cuales se pueden identificar según las categorías establecidas por Genette en *Figuras III* (1989). Dentro de los cuatro tipos de narradores que desarrolla, uno es el narrador que observa y relata la vida de otro personaje, mientras que un segundo tipo narra su propia historia; no obstante, aunque estos narradores se piensan como clasificaciones independientes, la obra de Puértolas las combina. Dicha combinación crea momentos en que un narrador autodiegético puede presentarse sólo para dar la introducción a una historia y posteriormente cambiar su foco a otro personaje, así, los narradores se mezclan y reaparecen momentos más tarde, creando un eco de voces narrativas en el relato. Estos narradores también dependen de su nivel narrativo, ya sea que se encuentren dentro o fuera del texto o, en algunos casos, introduzcan un texto en otro y vuelvan a aparecer al final para retomar su narración del objeto focalizado. A pesar de tener un foco diferente, su cercanía con los hechos de la historia es relativamente corta, pues todos vienen desde una perspectiva en primera persona y su grado de conocimiento sobre el otro estará determinado por los detalles que éste le permita conocer al narrador.

Salustiano Martín menciona que si bien es posible leer dos voces, una masculina y otra femenina, en *Gente que vino a mi boda* (1998), éstas tienen características particulares:

El orden de los relatos dentro del libro responde a este esquema: los ocho primeros cuentos (9-84) son narrados por una voz masculina que introduce a otro personaje, del que se enuncia un testimonio verosímil; los dos siguientes (85-107) introducen ya una voz narrativa femenina, pero ésta aún oficia, sobre todo, de testigo; los siete últimos (109-247) se centran ejemplarmente en el propio personaje narrador femenino: éste narra su más oculta intimidad, sus terrores, sus placeres ocultos, sus estrategias de defensa, sus fantasmas, la historia, en fin, que corre oculta tras los gestos de la apariencia. (Martín)⁴

⁴ Dicha reseña fue publicada en 1998 por el filólogo Salustiano Martín. La publicación original fue imposible de consultar pues la tesis fue realizada durante la epidemia de COVID-19 por lo que recurrí a los medios electrónicos a mi alcance que me permitieran acceder a este trabajo. Por tanto, éste será citado sin los números de página ni la fuente original y me limitaré a consultar sólo lo publicado en el sitio de Researchgate.

El esquema propuesto por el investigador es claro al categorizar la voz masculina como un testigo homodiegético,² así como los primeros relatos en voz femenina; sin embargo, la narración no sólo se limita a un tipo de focalización. Dentro de los relatos siempre destaca un personaje del resto, pero si bien en la primera parte de *Gente que vino a mi boda* el narrador habla de otra persona, existe una posibilidad de que ocurra lo que Luz Aurora Pimentel establece: “[el narrador homodiegético] puede contar su propia historia; su “yo” diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el “héroe” de su propio relato” (137).

Sigo la propuesta de Martín para el análisis de este capítulo y trabajo los siguientes relatos: “Billetes”, “El peluquero” y “El andén vacío”, ya que estos tres relatos se ubican dentro de la primera clasificación del filólogo: voz narrativa masculina testimonial. Así, se presentan a otros personajes a través de un narrador con los mismos rasgos formales, pero que recurren a distintos tipos de focalización. En cambio en el tercer capítulo, se tratarán tres relatos en voz femenina.

2.1 “Billetes”

El primer relato de *Gente que viene a mi boda* en voz masculina es el homónimo a este apartado. Aunque el personaje principal es Billetes, conforme la voz narrativa desarrolla la historia también cambia de foco varias veces y estos cambios sirven para explicar y construir su interés por el principal, construyendo así, con base en sus memorias, a un personaje que no se puede conocer más allá de lo que el narrador presenta. Una de las características de este capítulo es la actuación de los narradores en diferentes puntos de las historias que componen esta obra, donde la percepción que tienen de los personajes cambia en cada uno de los relatos, de manera que es posible encontrar una focalización distinta en los mismos.

“Billetes” habla sobre un personaje, cuyo nombre se desconoce, misterioso y un tanto curioso al que los demás sólo conocen por este apodo dado que al ser un hombre rico y proveniente de una familia de alta sociedad, acostumbra a dar dinero a los demás por el más mínimo detalle o compañía que le ofrezca. La historia es narrada por otro personaje anónimo, pero que mantiene cierta cercanía con Billetes y lo conoce vagamente pues éste no acostumbra hablar mucho de su vida personal. Lo anterior genera un aura de misterio alrededor de Billetes, tanto que el narrador se interesa por saber qué sucede más allá de su vida de lujos, pues aunque no carece de gente a su alrededor, muchos sólo lo hacen por conveniencia. La memoria de este personaje a través de la

voz narrativa se ve influida por otra serie de recuerdos que también sirven de base para conocer al anónimo que cuenta la historia y a su vez que se sepa que Billetes no sólo provoca curiosidad en él, sino también una especie de anhelo que lo lleva a comparar su vida con la de Billetes.

Si bien el relato está integrado por varios personajes que nunca interactúan entre sí, excepto por los que se conocen explícitamente, Billetes es el de mayor interés, pues es el detonante para que la voz narrativa funja como intermediario y transmita esa historia a alguien más. De esta forma, destacan varios puntos para trabajar sobre el personaje que son: el título del relato, ¿cuál es su aportación para la interpretación del relato y los personajes?; el narrador ¿quién lo observa y quién narra su vida?, ¿qué efecto tiene este personaje sobre el narrador? o ¿por qué el narrador decidió enfocarse en él?; y, finalmente, ¿cómo son los ambientes donde se desarrollan ambos personajes? o ¿hay alguno que detone las diferencias entre ambos? Cada una de estas preguntas representa un asunto diferente por el que se puede observar al personaje focalizado tanto en este relato como en el resto, y para responderlas, apelo a las propuestas narratológicas de Genette, Pimentel, Rimmon-Kennan, Batjín y Bal, explicadas en el capítulo anterior.

Al disponerse a leer un relato de *Gente que vino a mi boda* (1998), el lector primero encuentra un título, cuyo propósito es introducir al texto y dar una breve idea del mundo al que el lector está a punto de entrar. Sobre esto, Genette dice en *Umbrales* que los títulos pueden designar, indicar contenido y seducir al público (68). Según las aportaciones de Leo Hoek y Charles Grievell estas funciones a su vez, pueden ser opcionales en el caso de la segunda y tercera, pero muy pocas veces un texto carece de un título, pues aunque éste no sea atractivo o no dé una pista sobre el relato, siempre se le nombrará de alguna forma, incluso si solo es una letra o un número. En el caso de “Billetes”, se puede reconocer a simple vista que no hay un desarrollo como tal en él y aunque su carga semántica es fuerte y representativa, el lector no piensa exactamente en el personaje que está a punto de conocer.

El título funciona como una pista otorgada por el narrador para que el lector se introduzca en su mundo diegético y en este caso, la voz narrativa resume a su personaje en una sola palabra, pero abarcando toda una historia detrás. Este título como los demás de *Gente que vino a mi boda* es temático pues Genette señala que corresponden a aquellos cuya función consiste en comprender el contenido de un relato como una suerte de sinécdoque (*Umbrales* 72). Una palabra simbólica o no, ya fuese un lugar, objeto o personaje es válida para Genette como título, pues remite a su respectivo valor dentro del mundo diegético (73). En el caso de “Billetes” se puede observar que

la palabra en sí tiene dos valores: uno como objeto y otro como personaje, pero a partir del primero surge el segundo por ser una característica destacable de dicha persona:

No le llamábamos Billetes por su generosidad, sino porque en más de una ocasión, tras haber insistido mucho en que alguno de nosotros le acompañásemos a determinado bar, a los cinco minutos de estar allí, dijo que se tenía que marchar, y, sin preguntar si el otro, su acompañante tenía o no dinero para regresar a su casa, le dio un par de billetes para el taxi. Eso dijo: Lo siento, tengo que irme, toma, para el taxi. (Puértolas 10)

El título es inherente al apodo pues señala, desde el inicio, que la historia está centrada en este personaje, pero al mismo tiempo, indica que dicha característica es tan fuerte en él, que su nombre pasa desapercibido. En el relato constantemente menciona el dinero como una forma de escape de Billetes para regresar a ese mundo que los demás desconocían, aunque también tienen la función de mantener a la gente a su lado y a su vez, le facilitaba el desaparecer frente a ellos. El narrador comenta “Por esos billetes casi tirados, ofrecidos con tanta prisa, esos billetes tras los que él se escapaba, se quedó con el nombre de Billetes, que, si nadie se lo dijo, él no llegó a conocer, porque nadie le llamaba así en su presencia, sólo decíamos Billetes cuando él no estaba, cuando hablábamos de él” (10).

El título como elemento paratextual del relato puede ser temático o remático, pero el primero, como señala Genette, “tienen muchas maneras de ser, y cada una de ellas pide un análisis semántico singular, en el que parte de la interpretación del texto no es poca” (*Umbrales* 73). Genette también apunta que el título puede englobar una parte, como sinécdoque del texto, o bien, ser literal en cuanto al eje central de la historia, pero en el caso de este relato, se observa que se trata de ambos. Soledad Puértolas retoma esa parte por el todo y enfatiza los temas de sus obras a través de una palabra, donde, en este relato, deja claro la focalización del narrador y la importancia o efecto del dinero en los protagonistas. El simbolismo del objeto tiene varias interpretaciones que se relacionan entre ellas y el narrador tiene la función de desarrollarlas para aquel al que le está contando la historia.

Seguido del título, viene el relato, el cual comienza con una frase corta, pero que también da un sentido específico de la palabra billetes y abre el texto con la descripción de un personaje: “Ése fue el año de Billetes. Era un tipo simpático, que siempre tenía dinero en el bolsillo, y que

invitaba, con extraordinaria facilidad, a cualquiera que estuviera a su lado en ese momento aunque no lo conociera, aunque lo acabara de conocer” (Puértolas 9). Hasta ese momento se desconoce la relación o el papel del narrador dentro del relato pues sólo introduce al personaje sin dejar marca alguna de un conocimiento más interno sobre éste.

Aun cuando es poco lo que el narrador da a conocer sobre su foco en esas líneas, es suficiente para construir en la mente del lector a un personaje en específico y con una característica que permanece desde el inicio hasta el fin del relato. Sobre la identidad de la voz narrativa, es hasta el siguiente punto donde ésta ofrece una pista de su rol en la historia: “Sus padres eran artistas, ella actriz, él pintor, artistas de éxito, famosísimos, que estaban constantemente viajando, recibiendo homenajes, trasladándose de casa en casa por todo el país, porque eran propietarios de muchas casas, toda fantásticas, según imaginábamos” (9). Esta última palabra llama la atención pues indica que la voz narrativa se incluye entre el grupo de personas que conocen a Billetes, por lo tanto, al tratarse de una focalización interna, esa voz asegura la veracidad de los detalles que ofrecen sobre el personaje. Aunque se conoce esta voz, existe la posibilidad de que se trate de un colectivo, pues hasta el momento todo se narra desde la primera del plural, como un «nosotros».

La primera persona del plural es constante en los primeros párrafos del texto, ya que la voz narrativa se encarga de construir un personaje a través de las memorias que se vivieron dentro de un grupo de conocidos. Dado esto, también es notable el grado de involucramiento entre Billetes y “ellos” por los detalles y cierta cantidad de información que se otorga sobre él, como su edad, detalle que no se sabe con exactitud y bien se puede tratar de un número aproximado como explica el narrador en la siguiente línea: “Tenía veinte años cuando lo conocimos, quizá veinticinco” (9). Tanto en esta línea como la anterior, hay mención de dos palabras clave en la construcción de la historia del personaje que son “imaginábamos” y “quizá”, las cuales expresan la suposición o cierta probabilidad de que el dato que se acaba de dar pueda ser tan cierto como falso.

La suposición o creación de escenarios para aquellos detalles que, el personaje Billetes no dio o el narrador desconoce, se relacionan con la subjetividad al ser supuestos a partir de elementos externos que bien pueden favorecer o dar falsos testimonios sobre el personaje. En este sentido, Mieke Bal menciona que si bien la objetividad en la focalización depende del punto de vista de donde provenga la narración, si ésta proviene de la perspectiva de un personaje dentro de la historia, puede que sea manipulada y carezca de un nivel de veracidad (111). Asimismo, si una imagen está determinada por un focalizador, ésta también dirá algo sobre él mismo (112).

Lo interesante de un narrador es la forma en que presenta tales detalles y cómo son interpretados por él y el lector. El focalizador o focalizadores en *Billetes*, cuya identidad se desconoce, comienza con una serie de datos que procura cuidar, pero que también están en el limbo de la verdad o la mentira. Tiene cuidado de presentar a *Billetes* como un tipo simpático y fácil de acercarse aunque fuese para tomar un trago, pero también hay un constante enfoque en el dinero de éste y en el misterio que envuelve su repentina desaparición en sus círculos sociales: “Daba gusto charlar con él, porque a veces era ingenioso y tenía la risa fácil, pero le envolvía un aire de fatiga, algo en él le tiraba para abajo y, de repente, como si ese algo se le hiciera súbitamente perceptible –e inaguantable-, desaparecía, pagaba las copas y se esfumaba” (Puértolas 9-10). La voz narrativa aquí no solo ofrece información, sino también una opinión casi implícita, pues considera que aunque *Billetes* parecía estar feliz o divertido, al analizar su figura, el narrador se da cuenta de que no es así y hay algo más detrás de esa apariencia.

Más adelante se da a conocer explícitamente que el narrador es en realidad sólo una persona, cuya existencia destaca dentro del grupo de amigos por ser el que supuestamente conoce más a *Billetes*: “Desde luego, de todos nosotros, yo era el verdadero defensor de *Billetes*. No me importa reconocerlo” (11). La focalización en este caso se identifica como interna, mientras que el narrador es homodiegético por su vinculación con los otros personajes de la historia y su conocimiento sobre los demás es limitado por lo que el resto le permite conocer sobre sus vidas. La importancia de este narrador recae cuando introduce el pronombre “yo” y se separa de ese colectivo pues lo identifica como un individuo con juicio propio sobre *Billetes*. Por lo anterior, es importante descubrir cuál es la relación entre el focalizador y el foco, pues el nivel de involucramiento también permite a otros criticar u opinar por el hecho de tener cierta confianza o amistad entre ambos. El focalizador no sólo analiza a *Billetes* cuando está cerca de él, sino también cuando se encuentra lejos: “Pero incluso yo podía criticarlo, podía hablar irónicamente de él, porque no podíamos dejar de criticarlo, el solo hecho de llamarlo *Billetes* era una forma de crítica, de mantener las distancias” (11).

En el relato hay dos conceptos de distancia, el primero es en el sentido literal de la palabra: “Espacio o intervalo de lugar o de tiempo que media entre dos cosas o sucesos” (DRAE) y el segundo concepto es figurativo, que los teóricos reconocen como en el sentido estricto de relación entre una persona y otra. El narrador no sólo analiza a *Billetes* cuando está cerca de él, sino también cuando *Billetes* se va y la línea entre un punto y otro se hace más grande. Cuando ambos se

encuentran en el mismo lugar, el focalizador ve la forma en que Billetes deja el dinero para los demás y lo expresa; cuando se encuentra lejos, o no está presente, habla de él con los demás y se divierten criticándolo, pero no hay un efecto de culpa o remordimiento en él, pues asegura conocerlo bien (o por lo menos más que los demás): “Creo que el mote no se habría molestado, creo que se hubiera sonreído, o reído, porque nunca, jamás, en ninguna de aquellas noches, le vi malhumorado, irritado o enfadado con alguien, jamás le vi discutir como tampoco le vi, ésa es la verdad, radiante de felicidad en ningún caso” (11). La observación y percepción es algo por lo que el narrador se permite conocer más a Billetes, pues hasta ese momento no existe una conversación como tal y el narrador tampoco deja claro que Billetes indique explícitamente que algo anda mal: “Finalmente, decía yo siempre, algo tiene, algo busca en nosotros, es un pobre chico. Frases inconclusas que nos dejaban a todos en un buen lugar, un poco por encima de Billetes” (11).

Bal introduce el concepto de percepción señalando que “sueños, fantasías, pensamientos, o sentimientos de un personaje, entonces esos objetos pueden formar parte de la categoría de objetos ‘no perceptibles’” (115). Estos elementos sólo pueden conocerse si el personaje se lo cuenta a alguien más, ya sea el narrador o el lector. Sin embargo, es posible ver que Billetes no hace tal cosa, se limita y la voz narrativa sólo asume a través de lo que puede ver. A esto, Mieke Bal le llama “palabras habladas y palabras no habladas”, donde las primeras pueden ser escuchadas y las otras sólo se ubican en la mente de un personaje y es imposible que sean perceptibles para el resto.

Parte de las «palabras habladas» de Billetes han involucrado a sus padres y propiedades y aunque no se sabe mucho del personaje, en alguna de esas reuniones, tanto el narrador como el resto de los amigos, pudieron conocer los detalles de su vida que les permitieron imaginar más sobre la vida de éste: “imaginaba sus casas, el juego de maletas al pie de las escaleras, listo para seguir los itinerarios de sus atareados y afamados padres” (Puértolas 12). Hasta aquí se puede pensar que el narrador no conoce tales cosas y nuevamente recurre a su imaginación para crearlas, pero las líneas siguientes rompen con esa idea: “El pintor me daba un poco igual, yo no entendía de pintura, en realidad me horrorizaban las figuras humanas, deformes, descoyuntadas, que aparecían en sus cuadros y no comprendía que tuvieran tanto valor, que alguien pudiera pagar tan elevados precios por ellos” (12). El narrador primero presenta al padre, como aclamado y famoso, pero sólo se conoce su profesión, no hay una descripción detallada del mismo que ayude a identificarlo mejor.

Lo contrario ocurre con la focalización en la madre de Billetes pues los detalles son más específicos y relacionados con éste:

Pero la actriz me impresionaba. Una mujer aún muy joven que nadie hubiera dicho que pudiera tener un hijo de mi edad. ¿No será Billetes, llegue a pensar, hijo del pintor y otra mujer? Pero la verdad era que se parecía a ella, a la actriz, sobre todo de perfil, sobre todo cuando se apoyaba en la barra de un bar y hacía un ademán al camarero de desgana. Parecía entonces que la imitaba a ella, que esos gestos habían sido ensayados muchas veces, aprendidos de secuencias de las películas de ella, de sus papeles de mujer fatal o a punto de perderse. (12)

El narrador recurre a la focalización en los padres de Billetes para la construcción del mismo. Contrario a la situación con Billetes, la focalización en estos no es larga pues no hay un momento donde interactúe el narrador con ellos y él no conoce más allá de eso porque son personajes reconocidos y no por Billetes. También se desconoce el nombre de sus padres y hasta ese momento, parece que esto es con el propósito de mantener el foco en Billetes, aunque sólo se le conozca por un apodo, pues no importa cuántas veces cambie la focalización, de igual manera ésta llevará a él.

Ocurre lo mismo con el enfoque a la madre del narrador, cuya mención puede ser el primer guiño al por qué el narrador habla de Billetes, dado que se trata de una comparación de situaciones entre focalizador y objeto focalizado. Si bien se sabe que éste último es un personaje rico que jamás ha carecido de algo gracias a sus padres, el narrador deja ver parte de su vida en el retrato que hace de sus madres dentro del relato: “¡Como me gustaba esa mujer! ¿Cómo debía de sentirse uno teniendo por madre a una mujer así? Yo no podía compararla con mi madre, aunque, naturalmente, la comparaba” (12). El narrador en ese momento abre una puerta hacia el interior de su vida a partir de la descripción de la madre de Billetes y presenta ambos mundos como si, de alguna forma, fueran paralelos.

La cita anterior continúa “Mi madre, de eso estoy cada vez más seguro, hubiera querido ser actriz, y algunas veces se compraba ropa de actriz, unos zapatos demasiado altos o un collar de muchas vueltas, o se pintaba las uñas de morado” (13). El narrador muestra no saber con certeza si ser actriz fue la ilusión de su madre en algún punto de su vida, pero las acciones de ésta son las que le dicen que sí. Ésa es una de las primeras cosas que deja en claro, el hecho de que las madres

de ambos sean similares en ese aspecto, aunque su madre no pudo convertirse en actriz como la madre de Billetes.

Posteriormente, el narrador habla de uno de los objetos “no perceptibles” de Bal porque a pesar de que su madre nunca le mencionó explícitamente su deseo de ser actriz, él se encarga de llamarlos sueños:

Eran simplemente sueños, fugaces, irreales. Ella estaba conforme con su vida, con el mundo que se desarrollaba entre su familia y las amistades del barrio. Mientras cocinaba, tarareaba. Si de verdad le hubieran ofrecido cambiar su vida por la de una actriz de éxito, si la hubieran obligado a viajar y estar siempre conociendo nuevas ciudades y nuevas personas, se habría negado, estoy seguro. Era más agradable soñar a veces con la actriz que hubiera podido ser, puesto que era guapa, puesto que en su juventud había tenido una sucesión de novios y admiradores, que ser de verdad actriz, con todas las de exigencias y privaciones que eso debía significar. (13)

El narrador, con la descripción de su madre, compara las situaciones de Billetes y él, dando a entender que probablemente la mamá de Billetes tenía todas las características que se mencionan en la cita, razón por la cual éste era un personaje solitario desde el inicio. Las privaciones de actriz no permitían que su madre conviviera con él como la madre del narrador lo hacía y al mismo tiempo, hay una contraposición de puntos entre los padres de ambos pues aunque él menciona que no quiere comparar, le resulta algo inevitable. Por un lado, pareciera que el narrador se pregunta lo que sería tener una vida como la de Billetes, pero por otro, resalta que su madre habría escogido su familia antes que la fama y los lujos:

No sobraba el dinero en nuestra casa, nuestros padres se esforzaban por que todo estuviera en orden, para que comiéramos y saliéramos a la calle vestidos más o menos como los demás. Los reproches, las reivindicaciones, estaban fuera de lugar. El dinero llegaba justo para comer y para vestir, y ellos mismos, mis padres no parecían añorar nada más. (14)

Las diferentes realidades de ambos hacen que el narrador se maraville por la vida de Billetes, la ausencia y presencia de ambos padres, la riqueza y el dinero exacto para la comida y gastos, la carencia de reproches y el efecto de esa soledad, son puntos que la voz narrativa compara y desea de alguna forma. El narrador se asombra con Billetes y quiere convivir con él y conocer más de ese mundo donde ni Billetes ni sus padres tenían preocupaciones materiales. En este punto, la focalización no cae en un personaje nuevo del relato, sino en el propio narrador.

Bal reconoce que la focalización interna puede ser manipuladora pues a través del narrador el lector “se ve manipulado encintándole a formar una opinión sobre los diversos personajes” (115). El lector evidentemente es una persona fuera del mundo diegético, pero se introduce en éste en el momento en que el narrador comienza a contar su historia y le permite conocer su alrededor y los personajes que lo rodean por una razón que hasta ese momento puede ser desconocida, pero que eventualmente saldrá a la luz. Esto puede interpretarse como que la historia no sólo va en un sentido y el focalizado no sólo tiene que ser precisamente un objeto o persona ajena al narrador, en ocasiones, puede tratarse de él mismo.

Genette y Bal mencionan que el narrador homodiegético intradiegético puede tener dos vertientes: una donde el focalizado sea el propio narrador y otra donde el foco cambie a cualquier otro personaje dentro de la historia (Bal 116). Aunque en “Billetes” el principal focalizado es éste, no es el único, ya que el narrador cambiará constantemente su focalización para desarrollar su historia, pues un recuerdo lo lleva a otro. Esto no quiere decir que Billetes deje de ser importante en un punto, por el contrario, él es un detonante para las propias emociones y memorias del narrador.

Pimentel señala que el narrador homodiegético tiene varias formas de participación dentro del relato, siendo una de éstas, la narración de su propia historia y retoma lo que Genette denomina narrador autodiegético (137). Estas narraciones bien pueden ser desde el primer nivel narrativo y considerarse extradiegéticos o desde el segundo nivel y llamarse intradiegéticos. El narrador de “Billetes” recurre a esta herramienta sólo por un momento, para comentar sobre su vida y dar una idea de por qué Billetes le importa. De esta forma, la focalización oscila por distintos personajes del relato con el propósito de construir tanto al personaje de Billetes como al narrador.

Como se mencionó anteriormente, el narrador tiene cierta curiosidad por el mundo de Billetes, lo que lo lleva a decir:

Quizá en el fondo odiaba lo necesario, la mera subsistencia, la monotonía y conformidad que reinaba en mi casa. Quizá no entendía cómo los sueños se pueden mantener tan apartados de la vida, cómo puede una mujer guapa pintarse las uñas de morado y seguir haciendo comida para su marido y sus hijos sin lamentarse de no tener un camerino y más pinturas para las uñas, para los ojos, más ropa, más zapatos y más y más admiradores. (Puértolas 14)

La focalización que hace el narrador en sí mismo es para cuestionar su realidad y pensar en cómo sería su vida si su madre hubiese optado por ser actriz. No se queja de lo que tiene, pero le interesa y desea, de alguna forma, el cambio y ser diferente aunque solo fuera un tiempo: “Yo quería que los sueños fueran más importantes, que cambiaran la vida y la suplantaran” (14). Los sueños, esa irrealidad en la que se vive solo en la mente, presentaban los distintos escenarios que él desea.

El narrador autodiegético, en este relato, hace uso de esta herramienta para contraponer situaciones y presentar un panorama propio al lector, una forma de abrirse y explicar por qué su atención siempre se dirige a Billetes y por qué tiene necesidad de hablar de él: “Eso era lo que me ataba a Billetes, su manera de parecer siempre un ser superfluo, innecesario, un ser que no acababa de encajar en la vida. Venía de muy lejos cuando se encontraba con nosotros, venía de los sueños” (14). Esa relación de Billetes con el sueño del narrador y probablemente del resto, lo sitúa en un pedestal de personaje inalcanzable e incluso irreal.

Los personajes del relato provienen de un mundo distinto al de Billetes, por lo que poco les interesaba lo que sucediera con él o los problemas que éste tuviera, el narrador únicamente fija su atención en él como el objeto al que, en el fondo, desea ser. Ejemplo de lo anterior es la línea donde el narrador deja en claro que él es diferente a los demás: “Pero yo rompí todas esas normas y una tarde lluviosa de diciembre llamé a Billetes y conocí luego su mundo de sueños e irrealidades” (15). En esta parte, parece que el focalizador cruza hacia otro escenario, uno donde actúa directamente con su objeto focalizado directamente y su papel como un narrador homodiegético se lleva a cabo por completo. La distancia temporal también cobra mayor importancia pues ésta le otorga cierto grado de maduración y lección al focalizador: “No sé qué me pasó, estuve a punto de perder la cabeza, lo digo ahora a la distancia, cuando puedo recordar los motivos que me lanzaron a la calle noche tras noche y sólo sé que tenía un trago amargo en la boca, una sequedad sin remedio” (15).

La autodiégesis en este relato se hace más fuerte a partir del momento en que el narrador menciona el acercamiento con Billetes pues refuerza el efecto que éste tiene en su vida. La vida del narrador no es la única afectada, sino también la de su familia a un grado donde parece que se ha convertido en una especie de Billetes y el trabajo no es necesario porque alguien más le va a dar lo que necesite para sobrevivir. La reflexión sobre otro personaje también es una función de la focalización, pues hay un punto donde el narrador se da cuenta de la situación y se cuestiona:

¿Qué me había creído? No lo sé, pero no les soportaba y me sentía avergonzado de no poder soportarles, porque sabía que todos trabajaban para que en casa hubiera siempre comida y todo estuviera limpio y ordenado. Había comida caliente para mí, llegara a la hora en que llegara, y mi ropa estaba limpia y planchada en el armario.
(16)

Como ya se mencionó, la importancia del uso de “yo” en este relato desde la voz narrativa reside en su relación con los hechos de la historia. La presencia del narrador en “Billetes” es importante, pero su rol destaca más por su involucramiento y relación directa con su objeto focalizado. Sobre esto, Luz Aurora Pimentel comenta “la elección vocal no reside entonces en el uso de un pronombre u otro, sino en la relación que tiene el narrador con el mundo narrado” (136).

La relación está determinada por el mismo narrador porque dentro del relato hay un momento clave donde busca conocer al objeto y de su respuesta depende, ya sea positiva o negativa, que el focalizador lo deje entrar a su “mundo”. Este acceso al espacio de los otros personajes dentro de la narrativa de Soledad Puértolas conlleva un nuevo juego de imágenes por medio de los lugares. La vista de estos espacios también depende de la ubicación del narrador, como establece Rimmon-Kenan: “Translated into spacial terms the external/internal position of the focalizer takes the form of a bird’s-eye view v. that of a limited observer” (77). Así, el narrador homodieético es un observador limitado pues no puede ver más allá de su capacidad, ya que a diferencia del narrador heterodieético, se ubica en un solo espacio en el momento de la narración. En “Billetes”, el narrador viaja por varios espacios dentro de sus recuerdos; sin embargo, al focalizar a un solo personaje, ya sea otro o él mismo, su dimensión espacial está determinada por éstos y normalmente el espacio tiene que ver con el personaje que se encuentre la mayoría del tiempo ahí.

Una de las primeras imágenes que ofrece el narrador es la casa donde habita Billetes, detalle que al inicio sólo puede crear en su imaginación pues Billetes no lo ha llevado a su espacio. No obstante, no pasa mucho para que éste sea visto por el narrador y el lector, pues cuando llama a Billetes, hay una invitación casi implícita para que lo visite: “Respondió al teléfono una voz de mujer, pero Billetes se puso enseguida. Su voz cansada sonando como en medio de un bostezo, me pidió que lo fuera a recoger a su casa” (17).

Como se ha mencionado en este análisis, la descripción es uno de los recursos más utilizados por Soledad Puértolas dentro de sus relatos y es aplicada tanto para personajes como lugares. Sobre esto, Pimentel comenta que “la descripción de un espacio diegético se enfrenta a contracorriente con el problema de significar lo simultáneo, y lo sensorial, particularmente lo visual, con medios esencialmente temporales” (25). Por lo tanto, los lugares dentro del relato tienen una alta carga semántica, no sólo en el sentido de los elementos que los componen, sino también cómo el narrador los percibe. Los detalles de esta herramienta tienen importancia para la forma en que el lector puede imaginarse los espacios gracias a los dibujos⁵ del narrador.

La voz narrativa de “Billetes” se encarga de dibujar este nuevo mundo al que, finalmente, está a punto de conocer:

Así que fui a su casa, entré en el barrio elegante en el que vivía Billetes, el taxi se perdió un poco entre las calles silenciosas de la urbanización, entre muros altos cubiertos de yedra tras los que se atisbaban enorme casas, mansiones. Encontramos al fin la calle y el número. El taxi se alejó y, por un momento, detenido frente a la puerta, se me pasó por la cabeza la idea de que todo aquello no existía, de que yo no podía estar ahí, frente a la casa de Billetes, pero luego presioné el timbre y escuché una voz atronadora que me invitaba a entrar y reconocí el tono adormilado de la voz de Billetes dentro de la aquella voz, y empujé la puerta y entré (Puértolas 18).

El focalizador, como se puede notar, regresa su foco a Billetes, pero ahora a un punto más íntimo, a un grado donde sabe que probablemente ningún otro de sus amigos o conocidos ha logrado llegar. Por los detalles que menciona, es posible que el lector imagine el rumbo con cierta asertividad y

⁵ El concepto de “dibujos” en esta línea hace referencia al planteamiento de Pimentel acerca de la descripción ya que ésta “despliega una serie de atributos, pares y/o ‘detalles’ que van ‘dibujando’ el objeto” (25).

no sólo eso, sino también las emociones del narrador al entrar a ese “nuevo” mundo. Esto permite que el narrador se sienta más cerca de lo que él aspira, tanto que lo encuentra irreal y atractivo:

Billetes me preguntó si tenía hambre. Olía bien, olía a comida de ricos, y asentí. Billetes alargó la mano y tocó un botón y enseguida apareció una criada vestida de oscuro a la que le pidió cena para mí. Se lo pidió con toda suavidad, pero sin titubeos. Me dije, claro, es como lo había imaginado, salones y salones y esta enorme pantalla y la criada, todo como en las películas. Sí, las películas nos dicen la verdad.

(18)

Este monólogo resalta porque la voz narrativa cree que todas esas suposiciones que había hecho en su mente son reales y, por tanto, que cada una de las cosas que imaginó sobre la vida de Billetes es tal como otros lo retratan. Sin embargo, esto último se reduce la valoración del focalizador sobre su objeto focalizado meramente desde el exterior, dejándose llevar por su propia imaginación. A partir del consentimiento por parte de Billetes a que el narrador conozca su mundo, se abre la posibilidad de descubrir, tallar y encontrar respuestas a las dudas de la voz narrativa.

El narrador constantemente se compara con Billetes y cree que su idea de éste o con lo poco que conoce de él puede llegar a saber cómo se siente realmente sin que se lo diga: “No puede evitar esta desgana, me dije, todos sus gestos están impregnados de cansancio, pero está contento, hoy se siente contento, tal vez porque yo estoy a su lado, palpando sus privilegios, me los está mostrando, creo, y percibe que son verdaderos privilegios” (19). Éste es un ejemplo de la consciencia y conocimiento que el narrador tiene sobre las pertenencias de otro y, por primera vez, se reconoce como un objeto de reflexión para Billetes que le hace caer en cuenta de que él, como una persona distinta a Billetes, no cuenta con tres carros, ni una criada y mucho menos con las salas de su casa. A pesar de esto, hay cierto grado de identificación entre el uno y otro, lo que les permite conocerse y relacionarse aunque sean diferentes.

Lo anterior es más claro cuando el narrador introduce a Natalí, novia de Billetes, en el relato a través de la visita a la casa de ella. Natalí cuenta con las mismas posibilidades económicas que Billetes, por lo que el narrador, nuevamente confirma cómo viven estos personajes rodeados de lujos y con el mismo patrón de clase social. Aunque el narrador no lleva una conversación como tal con ella, al verla convivir con Billetes y descubrir el mundo al que estos pertenecen, se da

cuenta de que es un espectador más: “Lo extraño es que yo estuviese allí, viéndolo todo, sabiendo al fin lo que siempre había intuido. Yo era la pieza que no encajaba” (Puértolas 20). El mundo de Billetes sólo es un lugar donde el narrador existe, pero no puede interactuar ni desenvolverse, sólo puede ver, como si fuese una especie de intruso en un mundo que no le corresponde.

Desde el inicio de “Billetes”, el bar es un lugar recurrido por los personajes, además es el único punto de reunión y punto en común el narrador y Billetes. A su vez, representa un lugar donde ambos pueden interactuar sin que haya algo que les recuerde a sus mundos respectivamente: “Volvimos a la zona de los bares, solos Billetes y yo, como viejos camaradas que resisten unidos los embates de la noche” (20). Ambos se divierten en este lugar y el narrador le cuenta algo a Billetes sin que éste reaccione o dé consejo alguno, lo que hace que se dé cuenta de lo que ocurría, le faltaba felicidad porque a pesar de tener lo necesario, estaba atrapado en un amor y no podía hacer nada sobre eso. Sin embargo, momentos después recibe la misma pregunta que le hizo a Billetes: “¿no echas de menos un poco de dulzura en la vida?” (Puértolas 20)

La focalización dentro de este relato tiene la particularidad de recaer sobre varios personajes a partir de la voz narrativa, quien los introduce a medida que son necesarios en su historia para dar pie a otro hecho de la misma. Aunque el foco puede caer sobre un lugar o un personaje, el principal es Billetes al ser él con quien más se identifica y busca relacionarse. La comparación y juego de clases sociales destaca en este relato, pues mientras uno no tiene lo que quiere –implícitamente–, a otro le sobra, pero ninguno se muestra completamente feliz con su vida, aunque saben que de otra forma probablemente tampoco lo harían.

2.2 “El peluquero”

Como segundo análisis de este capítulo, en “El peluquero” se estudia la focalización desde un narrador testimonial,⁶ considerando la definición de éste por Luz Aurora Pimentel así como los puntos del relato anterior: título, narrador y espacios. Estos tres aspectos serán la estructura de gran parte de estos análisis pues es un esquema constante en los relatos de Puértolas en *Gente que vino*

⁶ Pimentel reconoce como narrador testimonial aquel que “aunque como persona haya participado en los eventos que relata, el relato testimonial no tiene sin embargo un papel central sino como mero testigo. El objeto de la narración no es la vida pasada del “yo” que narra, sino la vida de otro” (137).

a mi boda, ya que la autora agrega detalles indispensables para la historia en cada uno de estos apartados.

En el caso de este título, a diferencia de “Billetes”, no se trata de un objeto que hace referencia a todo un contenido debajo del encabezado. Por el contrario, toma al personaje principal y éste le comunica al lector que la historia es explícitamente sobre este personaje en particular. Según los conceptos de Charles Grivel establecidos por Genette en *Umbrales* entre las funciones del título se encuentra: 1) Identificación de la obra, lo que hace que el lector logre diferenciar este relato del resto; 2) designar su contenido, en este caso, deja claro que la historia será sobre un hombre con el oficio de cortar el cabello a los hombres y; 3) atraer al público, relacionado a lo anterior, si bien se sabe sobre qué será la historia, el lector se puede interesar en ¿por qué se decidió usar a ese personaje en el título? ¿qué es lo que lo destaca de los demás para ser tomado y considerarse como una parte por el todo?

El título de este relato es claro y conciso, pero tampoco tiene una carga semántica, más allá de la imagen que cualquier persona tendrá en su cabeza si lo leyera. Aunque Genette considera que de las tres, sólo una de ellas es estrictamente necesaria y las demás pueden o no estar marcadas en el título. Los títulos en *Gente que vino a mi boda* son explícitos sobre el contenido de sus relatos, pero dejan un gancho que llama la atención del público y aunque es posible que sus títulos no sean únicos y puedan ser ambiguos fuera de contexto⁷, éste no limita al lector para interesarse en el relato y permite reconocer el foco principal del texto. Si bien los títulos son temáticos, es decir, de lo que habla el texto⁸, estos son un recurso de suma importancia para la focalización de terceros, pues en la mayoría de los casos, desde el título es posible identificar al personaje sobre el que girará la historia. Sea personaje, objeto, situación, el objeto focalizado puede aparecer desde el inicio dentro de los relatos de *Gente que vino a mi boda*. Una parte del relato es sustraída para apuntar al contenido general de éste y según apunta Genette: “Un título temático tiene muchas formas de ser, y cada una de ellas pide un análisis semántico singular, en el que la parte de la interpretación del texto no es poca” (*Umbrales* 73).

El relato comienza con la voz de un hombre que ubica al lector en el presente, a diferencia de los otros relatos que hacen una memoria a partir de otro personaje al que conocieron en algún

⁷ Estos conceptos fueron trabajados en el primer capítulo de esta tesis, pág. 19.

⁸ Genette renombra los conceptos “subjetal” y “objetual” de Hoek, identificando al primero como temático (de lo que se habla) y remático (lo que dice) (70)

punto de su vida: “Estoy esperando a mi peluquero, un hombre muy hablador. Habla y habla, cuenta cientos de historias, mientras su imagen se me va perdiendo y su papel en las historias se hace más y más confuso” (61). Si bien destaca el tiempo presente en el relato, también llama la atención la voz narrativa pues expresa que se encuentra dentro del mismo mundo diegético y su función, por lo tanto, es homodiegética. Uspensky comenta que:

internal focalization is synchronous with the information regulated by the focalizer. In other words, an external focalizer has at his disposal all the temporal dimensions of the story (past, present, future), whereas an internal focalizer is limited to the ‘present’ of the characters (ctd. Rimmon-Kenan 78).

Pimentel establece que este tipo de narrador tiene dos alternativas: narrar su propia historia, o bien, ser un narrador testimonial. Así, el narrador, aunque es un personaje, su función principal es ser un observador y describir a su objeto focalizado a partir de lo que ve. El narrador de “El peluquero” realiza esta acción en el momento en que el hombre comienza a cortarle el cabello y lo dibuja de la siguiente manera:

Se queda quieto un momento con el peine y las tijeras en el aire, se mira en el espejo, me mira a mí, parece que va a lanzar una exclamación, un suspiro, una conclusión importante, pero simplemente se queda así, sin respirar, como si le hubiera dado un pasmo, un ligero pasmo del cual se recupera en seguida, rompe el gesto, se inclina sobre mi cabeza, deja pasar un breve rato, sigue hablando... (Puértolas 61)

Sólo por el mero movimiento, el narrador sabe que algo anda mal con el peluquero, incluso cuando éste no lo ha expresado explícitamente. La relación entre ambos es cercana sin duda, siendo así que el narrador exprese cierta preocupación por él y comience a analizarlo constantemente. A su vez, con esto queda implícito que aunque el narrador piense o suponga sobre el estado del peluquero, sólo éste le puede decir si en verdad está pasando por una situación difícil, lo que sí sucede en el relato:

Este mes anda un poco preocupado. Diciembre con todas sus fiestas y compromisos, le trastorna. Mientras me va cortando el pelo, aligerando mi cabeza de la capa de pelo que la cubre, me la llena con todos esos trastornos y preocupaciones, las felicitaciones que debe enviar, las familias incompatibles, las cenas simultáneas, los viejos adornos estropeados, los aguinaldos (61).

El narrador en estas líneas deja claro que sólo sabe lo que el peluquero le cuenta, pero ésta es una característica del narrador homodiegético, pues Pimentel afirma: “Quien narra en “yo” no puede acceder a otra conciencia que no sea la suya; podrá especular, tratar de adivinar, pero nunca narrar desde el interior de la mente de otro” (138). Con esto se explica que hay cierta barrera entre los personajes, pues cada uno funciona como individuo dentro del mundo diegético y por lo tanto, existe un discurso donde el narrador reemplaza la voz de su objeto focalizado con la suya. Aunque los personajes no son íntimos, el peluquero tiene cierta libertad de compartir sus momentos difíciles con el narrador independientemente de que obtenga una respuesta o no, es decir, si bien el cliente no hace conversación, el peluquero es el responsable de abrir un diálogo aunque carezca de una respuesta que lo incite a seguir o dar más detalles de su anécdota y en su lugar, por la pasividad y silencio del oyente, éste sólo puede asumir ciertos puntos de la historia.

Es común que la voz narrativa testimonial desplace un momento la focalización de un tercero para hablar de sí mismo y es posible que existan varios tipos de focalización dentro del texto sin que esto omita u opaque al objeto focalizado principal, en este caso, el peluquero. Dentro de este relato, el foco se mueve en diferentes ocasiones como si se tratase de varias posiciones del narrador, es decir, cuando habla de un tercero su foco se ubica frente a él como si lo viera o imaginara y lo retratara con sus palabras en los ojos del lector. Sin embargo, cuando narra sobre él mismo, el foco se ubica encima de él y ahora se tiene acceso a conocer algo de él aunque sea para dar una razón o explicación sobre otro personaje:

Ahora, mientras lo espero, en este sábado de diciembre que coincide con Nochebuena, trato de acordarme de la propina que le di el año pasado, si es que le di algo de dinero, o una botella de vino o de cava. Sé que hubo un año en que no le di nada. Hubo un año en que, no sé por qué, no tuve ganas de pensar en aguinaldos. (Puértolas 62)

A pesar de que toda la narración se encuentra en tiempo presente, hay ciertos saltos temporales o ucronías en la historia que dejan ver un hueco, como si de una fecha pasara a otra. Esto es notable cuando el narrador expresa que está esperando al peluquero y mientras lo hace, trata de recordar lo que le regaló hace un año. En este momento el narrador fija su atención en varias acciones que ocurren continuamente dentro de la historia, pues presenta datos del peluquero, la esposa y él para explicarle al lector cierta situación por la que tienen que pasar cada que se corta el cabello:

A ella no le habla. Apenas un murmullo de saludo. Es posible que le tenga miedo. Conozco la cara que pone Mercedes cuando quiere intimidar. Él, tan hablador, desvía la mirada y la pierde por el pasillo en dirección al cuarto de baño donde se instala: abre el maletín, saca los utensilios, los va dejando a un lado de la mesa, sobre la toalla blanca de hilo, y aguarda, cruzando los brazos, de pie, detrás de la silla (62)

En este punto el narrador asegura conocer a ambos personajes, tanto a su primer foco (el peluquero) como al segundo (la esposa) dado que la familiaridad entre uno y otro le permite identificar conductas comunes de los personajes. Asimismo, esta actitud del narrador se relaciona con su posición frente a sus objetos focalizados y por consecuencia, la percepción que tiene de ambos. Sobre esto, Mieke Bal comenta que “[...] la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y pasamos a otros” (108). Si bien el narrador da por hecho los sentimientos entre Mercedes y el peluquero basado en su experiencia, esto se reduce a una mera suposición y no sólo es él quien cree tal hecho, sino también el lector al tener a la voz narrativa como único agente capaz de brindarle información confiable.

El focalizador confía en lo que sabe de su objeto focalizado según su experiencia y con ello, se lo demuestra a otro personaje cuando éste lo pone en duda. Como narrador homodiegético, es un personaje e identidad propia dentro del relato, también es objeto de toda emoción, cuestionamiento y producción de pensamientos propios capaces de ser influenciados por los de otro. Cuando Mercedes le pregunta al narrador si está seguro de que el peluquero asistirá, él lo afirma y se mantiene en esa posición, lo que genera que su esposa le haga un gesto. Posteriormente, se puede leer:

Se está retrasando, sin embargo. Julio no es un personaje extraordinariamente puntual, no es de esas personas que parece que tienen un reloj dentro del cuerpo. Lo mismo puede aparecer a las diez como a las diez y media. Y algunas veces, porque se lo he pedido, ha cambiado de hora. En esto es muy flexible. Pero ya son más de las diez y media. Considerando el día que es, no debo extrañarme. Pero, precisamente por eso, casi hubiera esperado que hoy viniera muy pronto para tener después de la mañana libre. (Puértolas 63)

El narrador regresa a su posición en el presente y a su objeto focalizado principal para decir que sabe sobre su llegada, pero al no tener un regalo todavía, se queda en otro cuarto buscando. La focalización interna por un narrador homodiegética no sólo se limita a entrar en los pensamientos de otro personaje, también lo hace en la posición espacial con respecto a los demás. Rimmon-Kenan comenta que, en términos de espacio, una visión panorámica sólo es posible en el caso de un narrador heterodiegético, pues éste tiene acceso a una vista simultánea de los eventos que suceden dentro del texto, como si su posición fuera lejana o sobre de él, no obstante, en una narración realista “if the character-focalizer is inside a locked room, the room can be presented through his eyes, but not the Street, unless there is a window through which he looks out”⁹ (78). Lo anterior expresa que un personaje (en este caso narrador-personaje) sólo puede tener conocimiento de lo que sucede en otro punto si y solo si hay una herramienta o forma que le permita hacerlo, ya sea visualmente como una ventana o por el oído, como es el siguiente caso.

El timbre suena, retumba en el piso. Aún no he resuelto el problema del aguinaldo. Tengo que improvisar un regalo, un detalle. Oigo sus pasos, el murmullo del saludo, ya lejano, sé que está abriendo el maletín, dejando los utensilios sobre la mesa. Doblo el periódico. La criada lo anuncia, el peluquero me está esperando (Puértolas 64)

El narrador, afectado por la familiaridad y cercanía con el peluquero, piensa en un regalo improvisado y lo lleva a escoger algo de su cuarto. Al momento de ver al peluquero en la sala, aunque su atención y la focalización recaen sobre este personaje, el narrador no puede dejar de pensar en su vergüenza por ofrecer tal regalo y su atención se desvía, sin escuchar lo que el

⁹ Esto sólo se da en narraciones realistas.

peluquero le está comentando. Es hasta que éste le menciona la figura que nuevamente lo mira y responde: “Quédese la -le digo-. Ya ve, este año la Navidad me ha caído por sorpresa, aún no he comprado los vinos ni el cava. De lo contrario, ya sabe, le hubiera dado una botella, como todos los años. Quédese con la figurita, Julio” (Puértolas 65).

En este apartado el narrador nuevamente comparte el foco con Julio, pues si bien su mirada está sobre éste, sus pensamientos son sobre sí mismo y su insatisfacción con el regalo, no porque quisiera darle un regalo a éste, sino que se trata de quedar bien con un personaje que él considera parte de su vida “Siento vergüenza. He hecho el ridículo. Sé que a lo largo de su vida, a lo largo del trato con sus numerosos clientes, nunca le ha pasado una cosa así, una cosa tan absurda. He empezado mal la mañana, quisiera poder retroceder, borrar lo que acaba de pasar.” (65)

Conforme avanza la historia, el foco va cambiando de objeto y en el caso de este relato, el tiempo determina tal hecho. El narrador fija su atención en el peluquero cuando habla del pasado, como una presentación al lector, pero cuando regresa al presente, cambia constantemente el objeto focalizado según lo que sucede progresivamente. La simultaneidad de eventos así como las emociones a partir de la misma generan que el narrador focalice sobre varios personajes del relato, pero de todos, el que destaca es el peluquero pues es la reacción de éste la que le interesa.

2.3 “El andén vacío”

El tercer relato de este análisis se denomina “El andén vacío”, en el cual el título, a diferencia de los relatos anteriores, da referencia a un lugar en vez de a una persona o un objeto, y a su vez, es un indicador de lo que va a suceder dentro de la historia. La función temática del título radica en lo que la estación de trenes evoca en los personajes como detonante del recuerdo de Bernardo, acompañante del narrador, quien funge como oyente en la primera parte del texto y, posteriormente, se identifica como un personaje más en el mundo diegético. El título del relato ubica al lector en un punto específico del espacio a diferencia de los textos anteriores, donde lo espacial hace aparición a mitad del texto y en este caso, aunque no mencionan la estación exacta, se sabe que el andén es un referente para uno de los personajes y que esta estación en particular evoca ese sentimiento en él.

Una de las funciones del título es diferenciar o destacar el relato de los demás, así como dar información concisa sobre su contenido. “El andén vacío” es un elemento paratextual similar

a los relatos anteriores, cuya brevedad también destaca por su gran carga semántica. El narrador utiliza esta herramienta para invitar al lector a conocer la estación así como la razón por la que comienza a narrar a partir de ella. Este motivo se centra en la conexión emocional del objeto focalizado con el lugar donde se ubican, cosa que el narrador no entiende y esto Rimmon-Kenan lo explica como “the ‘external/internal’ opposition yields ‘objective’ (neutral, uninvolved) v. ‘subjective’ (coloured, involved) focalization” (80). A partir de esta cita se pueden concluir dos cosas para “El andén vacío”: si bien en los relatos anteriores el narrador se involucra en el relato desde el inicio y es parte de la historia, en éste hay un cambio, pues en determinada parte de la narración su papel como focalizador se ubica fuera de ésta y se puede identificar como un narrador extradiegético. En segundo lugar, la visión subjetiva del relato en la primera parte se presenta a través de Bernardo, el objeto focalizado, quien también puede fungir como un narrador temporal.

Sobre el concepto de persona en la diégesis, Gérard Genette describe en *Figuras III*, en forma de distinción entre las voces del narrador y de los personajes, que:

la elección del novelista no es entre dos formas gramaticales, sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino una consecuencia mecánica): hacer contar la historia por uno de sus «personajes» o por un narrador extraño a dicha historia (298).

Esto implica que si bien los verbos del relato están en primera persona, estos pueden indicar tanto el nivel de involucramiento del narrador en la historia, así como su poder dentro de la misma al tener la capacidad de permitir que otro personaje hable, o bien, sea la única voz aunque sea temporalmente. Resulta interesante retomar la configuración del narrador intra-heterodiegético donde la voz narrativa se ubica en un segundo nivel y cuenta una historia ajena mientras que el narrador intra-homodiegético, también dentro del segundo nivel, tiene una historia propia.

Asimismo, es necesario retomar los conceptos de Genette sobre historia y narración en *Figuras III* como conceptos individuales y para esto recurro a los niveles narrativos del teórico: Dentro del relato pueden existir dos niveles de narración, como si uno estuviera inmerso en el otro y se tratase de dos mundos distintos dentro de la diégesis. Genette lo define como “todo acontecimiento contado por un relato está en un nivel diegético inmediatamente superior a aquel en que se sitúa el acto narrativo productor de dicho relato” (284).

El primer nivel, que enmarca al segundo, es aquel que se conoce como extradiegético, donde el narrador puede permanecer separado por la barrera de otro acontecimiento. Un ejemplo de esto es cuando el relato metadiégetico aparece como una explicación del primero, como cuando un evento desencadenante requiere una analepsis por parte de uno de los personajes intradieéticos de la historia. Por otra parte, sólo la narración tiene la capacidad de dar un brinco entre esos niveles pues es un “acto que consiste precisamente en introducir en una situación, por medio de un discurso, el conocimiento de otra situación” (289).

Tomando en cuenta lo anterior y el relato de interés de este apartado, “El andén vacío” se plantea otro tipo de narrador, donde su voz es intermediaria entre lector y personaje a través de estos niveles narrativos. Este relato comienza con el primer locutor quien deja en claro que la historia a punto de relatar no es suya, sino de alguien más que se encuentra en el mismo lugar que él y la estación evoca un recuerdo en este personaje: “Aquí desapareció mi tío Bernardo, me dijo, el tío que era mucho más que un tío para mí” (Puértolas 77). Aunque hay dos voces y el relato puede dar a entender que la voz proviene del objeto focalizado del narrador, hay una pequeña frase que resalta en la misma línea: “me dijo”, la cual, establece que la historia le es relatada al narrador y por consecuencia, él sólo es un filtro de información entre lector e interlocutor pues aunque se encuentra en el mismo escenario que su amigo en el momento, su participación en el relato es nula.

Desde el inicio de este relato se pueden identificar dos niveles narrativos: uno que está enmarcado en otro, y a diferencia de lo establecido por el teórico, el orden de los niveles narrativos en “El andén vacío” funciona de otra manera, donde el segundo relato aparece primero y el primer nivel aparece posteriormente. La narración misma es la que se encarga de atravesar esta barrera tenue entre los dos mundos pues “es una frontera movediza, pero sagrada entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (Genette 291).

Aunque desde la primera línea el narrador deja en claro que la historia proviene de su objeto focalizado, hay pequeñas partes en el diálogo de éste que hacen alusión al narrador como: “Yo hubiera querido que fuese mi padre, pero él me decía que eso ya era imposible y que, él, por su parte, tampoco se imaginaba casado y con hijos. Las cosas están bien como están, le dijo su tío, aunque ahora quisieras que fueran de otro modo” (Puértolas 77). Ese “le dijo su tío” muestra que, a pesar de que el narrador no es dueño ni participante de la historia del amigo Bernardo, él funciona como un mediador entre el relato uno y el relato dos ya que a pesar de que se ubica en el primero, sólo a través de su voz el lector conoce el segundo.

A su vez, recurriendo a la teoría de Bal, Pimentel establece que “el solo cambio de enunciación ya implica un cambio en el nivel narrativo, de tal manera que el paso de discurso narrativo al discurso directo de los personajes conlleva potencialmente un cambio en el nivel narrativo” (148). Esto mismo se relaciona con los roles de personaje y narrador, pues cuando un personaje cubre las dos funciones, la línea entre ambos puede ser tan estrecha que no se logra distinguir el nivel narrativo de uno y otro. En este caso, el primer narrador también se encuentra dentro del mundo diegético, lo que complica que los niveles estén totalmente divididos y claros para el lector.

El papel del narrador está presente en los detalles que menciona de su amigo, como si él estuviera viendo, por fuera, cada instante de las memorias de Bernardo: “En realidad lo miró y sonrió, como disculpándose, no me conoces bien, yo no sería un buen padre” (Puértolas 77) Lo anterior, por lo tanto, lo identifica como un narrador intra-heterodiegético porque aunque éste a primera vista podría ser un narrador extra-heterodiegético al no involucrarse en la historia, la característica de extradiegético establece que el narrador debe estar fuera de la diégesis, cosa que no sucede ya que es tanto personaje como voz narrativa, además el segundo relato es mera consecuencia del primero, como si algo hubiera hecho que el foco trajera de vuelta una memoria.

El segundo relato sólo lo puede conocer el lector por medio de la voz narrativa, si bien, en sí, se trata de múltiples roles entre estos personajes, pues el primer emisor es Bernardo y el receptor es el narrador, pero al mismo tiempo, el narrador cuenta esa historia a alguien más: “Sin embargo, dijo mi amigo Bernardo, aun cuando él, mi tío, se negaba a recibir de mí esas protestas, me parecía que en el fondo no le molestaban mucho, que le complacían, porque él nunca se había llevado bien con mi padre” (78). La constante intromisión del narrador y la información que recibe de Bernardo, además de haber escogido a su amigo como foco del relato, también establece la relación con él puesto que, a diferencia de los otros relatos, aquí hay un alto nivel de confianza entre ambos, al punto de mostrar sus debilidades y deseos cuando era niño a partir de la nostalgia de la estación.

Pimentel establece que la narración y el acto de narrar sólo tienen la posibilidad de establecer un nivel narrativo según la persona a cargo de la voz narrativa, de forma que: “si ese acto narrativo figura se prolonga lo suficiente, bien puede convertirse en un relato en segundo plano” (149). El narrador intradiegético lleva el relato oral de su amigo a otros receptores como él y esto se asemeja a lo que sucede en otros relatos de *Gente que vino a mi boda*, porque si bien se

desconoce si el narrador es el autor, es claro que el narrador, más allá de contar su propia historia, le da preferencia a la de otro personaje y ahí la importancia de la focalización narrativa.

Como la mayoría de los narradores de esta obra, el focalizador de este relato tiene un nulo acceso a la mente de su objeto focalizado pues su posición dentro del relato se lo impide por ser un personaje más de la historia. La única función del narrador, en este caso, es comunicar a su receptor la historia dependiendo del grado de subjetividad que el objeto focalizado presente. Con esto, también existe la posibilidad de que el narrador 1) omita detalles que el emisor le ha hecho saber, pero, por alguna razón, decide no compartirlos o 2) cuente una versión verídica de los hechos. En “El andén vacío” es notable que el narrador, cuyo nombre se desconoce, cuenta los detalles tal y como Bernardo lo hizo:

Por eso cuando el tío Bernardo se fue, cuando desapareció y no volvimos en mucho tiempo a saber nada de él, al principio yo culpé a mi padre y lo rehuía, aunque precisamente, una vez que mi tío se había marchado, él se quiso aproximar a mí, pero yo estaba cerrado, yo creía que el tío Bernardo se había ido por su culpa, por su hostilidad, dijo. (Puértolas 78)

Lo anterior también implica la confianza y cercanía entre focalizador y objeto focalizado. A diferencia de los narradores anteriores, Bernardo tiene la disposición de contarle todo al narrador, hasta los detalles de su familia, los problemas, etc. A su vez, es notable que aunque se sabe que el título hace referencia al lugar donde se encuentran, hay una pista implícita de que el tío tiene que ver con la estación, por lo tanto, el único capaz de dar una opinión y hablar desde la subjetividad es Bernardo, pues para el narrador se trata de un lugar más.

A continuación Bernardo da a conocer por qué esa estación significa tanto para él y, como Rimmon-Kenan establece y como se ha mencionado, la percepción de este personaje puede variar con respecto a la de los otros:

Por aquel entonces yo venía muchas tardes aquí, dijo mi amigo Bernardo, porque como no había sabido a qué hora, en qué tren, se había marchado, como no había podido despedirme de mí y nunca había llegado a decirme siquiera que se iba, venir a la

estación, al menos, apoderarme del escenario que lo había albergado por última vez y quizá creía que yo iba a encontrar aquí alguna pista (Puértolas 78)

La mención del lugar, relacionándolo con la historia del tío, es parte del concepto de *psychological facet* de Rimmon-Kenan, que consiste en las emociones y pensamientos del objeto focalizado. A su vez éste se divide en lo cognitivo y lo emotivo, siendo el último el concepto de interés para “El andén vacío”. Bernardo ve en la estación la esperanza de encontrar a su tío, lo cual representa el apego a un objeto inanimado y la faceta psicológica se encarga de darle un motivo, un significado o razón al lugar que sólo Bernardo puede ver, independientemente de que le cuente la historia a su amigo, pues la opinión es diferente.

La confianza en el narrador nuevamente se hace presente cuando Bernardo le dice que ni siquiera sus papás se enteraron de sus constantes viajes a la estación, como si se tratase de un secreto del que ahora también él tiene conocimiento. Bernardo como voz individual del relato con su propia historia y desenvolvimiento, también puede introducir otros personajes en su relato, como sus padres, para explicar su mala relación con ellos:

Mis padres, desde luego, no sabían dónde me metía al salir del colegio pero tampoco me lo llegaron a preguntar nunca. No recuerdo ya ninguna conversación con mis padres, ninguna confianza. Incluso de mi madre me aparté. Y empecé a pensar, dijo mi amigo Bernardo, que mi madre había sido la causa de la marcha del tío Bernardo. Al principio la culpaba vagamente: alguna vez los había visto hablar juntos en susurros y mi madre, que se reía mucho con él, con mi tío, parecía enfadada. (Puértolas 79)

La estación de tren evoca en el personaje un momento de recordar lo que pasaba cuando él esperaba a que su tío regresara. Como en los otros relatos, la descripción es de suma importancia al no sólo ir por lo visual, sino también por los otros sentidos:

Me entusiasmaba aquel olor a humo, carbón chamuscado, periódicos, café o quizás malta... Envidiaba las maletas, las bolsas, los bultos que rodeaban a los viajeros, sus caras pálidas de cansancio, la sensación que daban de estar un poco perdidos en el mundo, de no pertenecer al mundo, de no tener familia ni casa (80)

Rimmon-Kenan por su parte, comenta que si bien el objeto focalizado puede ser narrado por dentro o por fuera: “the first type restricts all observation to external manifestations, leaving the emotions to be inferred from them” (81). Mientras en una narración desde un punto externo o fuera de la diégesis el narrador tiene conocimiento y acceso a la consciencia de los personajes, un narrador interno no y sólo puede conocer las emociones del objeto focalizado si éste se lo hace saber o bien, sus expresiones, gestos o actitudes lo dicen. En la cita, se puede observar que Bernardo lleva al narrador a través de una analepsis, a sus memorias y la nostalgia del recuerdo, haciendo que éste se pueda imaginar cómo era la estación entonces.

El narrador conoce los detalles del otro a través de un relato intermediario, como una construcción del espacio con base en las memorias de otro personaje, donde no sólo se transmite lo físico, sino también lo emotivo y psicológico. La voz narrativa intradieгética en este caso presenta la historia con su voz, pero no quitando el mérito de que es un relato ajeno o heterodieгético y él tenga la función de hacérselo saber a otros receptores como parte de la diégesis a la que pertenece, pero que lo acerca aún más al mundo fuera del relato.

El focalizador nuevamente hace saber los sentimientos de su objeto focalizado, por ejemplo, su deseo de ser otra persona, de intentar algo nuevo o tan sólo alejarse del mundo al que pertenece. Esto es un factor común en los relatos de *Gente que vino a mi boda*, el enfoque va hacia las emociones del otro personaje, como si la construcción del mismo dependiera de ellas. Los personajes o focos de los relatos tienen una historia que necesita ser narrada al exterior para ser comprendidos de alguna manera.

Cabe destacar que el personaje de Bernardo sí cuenta con el punto de subjetividad del que habla Rimmon-Kenan, pues él tiene a su propio objeto focalizado y narra su historia de acuerdo a las memorias y al cariño hacia el tío, al punto de suponer cosas de los otros personajes como sus padres. Los puntos de comparación entre estos también es una situación recurrente, ya que en este relato, Bernardo contrapone a su padre con el tío, la madre como esa persona comprensiva y la que alejó al tío y a su vez él mismo se compara con el tío como si en el nombre cargara algún tipo de responsabilidad. Y no sólo eso, él, como objeto focalizado, también intenta comprender a su foco, en este caso el tío, atribuyendo sus viajes a la estación a esa necesidad de encontrarlo y entender por qué tomó esa decisión:

Eso era lo que yo quería, mi ideal, no ser quien era, ser alguien que viaja, que llega un día a la estación de una ciudad desconocida sin ningún plan y sin nada entre las manos. Quizás eso era lo que creía que había hecho mi tío, dijo Bernardo. Me parecía romántico empezar de cero, no depender de nadie (Puértolas 81)

El viaje también es importante dentro del relato, ya que significa una renovación y al mismo tiempo, un momento de reflexión para los personajes donde recuerdan quiénes son y cuál es su interés en la vida. Por otro lado, este viaje puede significar a su vez, el deseo de dejar una vida atrás y comenzar una nueva vida. Es deseo de los personajes el intentar ser otra persona independientemente de su vida actual.

Hasta aquí se ha comentado sobre la existencia de los niveles narrativos que establece Genette; sin embargo, es necesario mencionar que la temporalidad de la historia y la narración son independientes una de la otra; lo que genera la clasificación de tales niveles, pero hay un momento en que el narrador deja ver esos dos mundos: el relato enmarcado y el primer nivel narrativo.

Bueno, dijo tras un silencio, los dos inmersos en el panorama desolador de la estación abandonada contagiados por aquel ambiente de deterioro, decrepito, caduco, ahora que ha muerto, todo ha revivido, se me ocurren tantas cosas que me hubiera gustado preguntarle. (Puértolas 81)

La metalepsis¹⁰ en este plano permite reconocer como diegéticos a ambos mundos, donde el narrador se hace partícipe en los hechos al decirle a su receptor que ambos personajes se ubican dentro de la estación y el segundo relato se inserta como forma de explicación a algo que ocurrió en el primer nivel. Este hecho puede ser el contexto, donde se encuentra el narrador y lo mantiene como un personaje externo de la historia de Bernardo. No obstante, aún se identifica como parte de la misma diégesis, pues, aunque es el narrador, su nivel de involucramiento en la historia lo establecen como intermediario.

¹⁰ El concepto de metalepsis que presenta Gérard Genette en *Metalepsis De la figura a la ficción* establece el ingreso a un segundo relato a partir del primero con ayuda de un narrador (93). Esto implica que la voz narrativa debe trasladarse de un mundo extradiegético a uno metadieético.

Eso fue lo que me dijo mi amigo Bernardo en la vieja estación, me dijo que ya no podría saber nunca porque su tío Bernardo se había ido de repente, sin despedirse de él, que lo admiraba tanto, que lo seguía por la casa como si fuera su sombra, que secretamente imitaba sus gestos y repetía sus palabras. (Puértolas 82)

En ese momento el narrador regresa al primer nivel narrativo, es decir, el relato que enmarca al segundo. Aunque no es un personaje de éste último, también se considera parte del mismo por haber vivido en la misma época y barrio que su amigo Bernardo. Él mismo se inserta en la historia al decir que él pudo haber recibido noticias, como si él fuera uno de los múltiples habitantes de ese mundo diegético narrado por Bernardo, pero por la misma focalización, pasan desapercibidos, casi como si no existieran.

Una partida como la del tío de Bernardo no podía pasar desapercibida y no pasó; yo aún recordaba los comentarios, mejor dicho, el tono de los comentarios, susurrantes, escandalizados. Sí, yo también había oído algo. Pero nada relativo a la madre, desde luego. (Puértolas 83)

Este comentario hace alusión a que en efecto, el narrador era parte de esa realidad focalizada de Bernardo, y, como un narrador intradiegetico testimonial, se limita a ver todas las acciones desde fuera al no ser realmente un participante de la historia. Aunado a esto, al narrador le faltan herramientas para construir y rellenar espacios que Bernardo dejó pendientes, y el narrador tiene la limitante de este personaje que implica sólo una versión, subjetiva, de los hechos. Como ejemplo, se puede leer que el narrador se dirige a su hermana quien había sido amiga de la hermana de Bernardo, confirmando que todos fueron parte de esa realidad: "Y me decidí al fin a llamar por teléfono a mi hermana, que había sido tan amiga de la hermana de Bernardo" (83).

La hermana es el personaje que cuenta una nueva versión de la desaparición del tío Bernardo, detalles que el sobrino desde su posición como personaje tampoco tuvo acceso: "¿Cómo mi amigo Bernardo no se enteró de nada?, ¿es que no se dio cuenta de la desaparición de su hermana, tan inmediatamente después de que su tío se marchara?" (84). El narrador, como receptor de esa historia, también se interesa por conocer detalles y conectar puntos entre los mismos. Su papel como voz narrativa lo limita, pero tiene la oportunidad de contactar a otros personajes dentro

de su mundo con la finalidad de tener una explicación a lo que le han contado. Esto sin que Bernardo lo sepa.

El cambio de nivel narrativo ocurre como dice Genette, por una “causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y la diégesis que confiere al relato segundo una función explicativa” (Genette *Figuras III* 287). Aunado a esto, el narrador se interesa en la historia de su emisor, por ello piensa necesario contársela a alguien más y los niveles narrativos establecen la división entre estos dos mundos. Con lo anterior es posible ver otro objetivo de la focalización, pues hasta el final del relato, el narrador no piensa precisamente en el tío Bernardo a pesar de que su muerte junto a la estación es el detonante de tal narración, el foco sigue siendo su amigo Bernardo a quien describe como melancólico y triste, donde su único amigo es el mismo narrador.

2.4 Los narradores en voz masculina

En esta sección se puede percibir cierto patrón en los relatos, como lo es un narrador que forma parte de la vida de otros personajes y que en términos de Genette se le identifica como un narrador homo-intradiegético que refiere a una voz narrativa que se encuentra en la misma diégesis que su objeto focalizado (forma parte de la historia) y esto también permite que su historia se incluya como parte de ese mundo diegético. Asimismo, se puede identificar a este narrador como testimonial, ya que el foco recae en otro personaje. Sobre esto, Salustiano Martín comenta en su reseña “‘Gente que vino a mi boda’, de Soledad Puértolas. Ventajas de la primera persona” que:

Tal diferencia en la utilidad narrativa de los mecanismos de presentación de la historia por el personaje narrador (el que, además de presentarse a sí mismo, levanta acta como testigo, y el que se abisma en su propia intimidad), corre de modo bastante paralelo a la diferencia de género de la voz narrativa: allí donde el sujeto que enuncia es un hombre, éste tiende a actuar sobre todo como testigo introductor de los avatares de otro personaje. (Martín)

Para esto, es necesario hacer una breve mención de aquellos textos que Martín identifica como voz masculina testimonial: “Billetes”, “Zapatos”, “Nosotros los viajeros”, “Citas”, “El anorak”, “El peluquero”, “El hombre apoyado en un árbol” y “El andén vacío. Los títulos cumplen una función

muy importante ya que pueden indicar el foco del narrador como es el caso de “Billetes”, “El peluquero” y “Nosotros los viajeros” que hacen una referencia directa al personaje; mientras que en “Citas”, “El anorak” y “Zapatos” retoman un objeto detonante en la historia; y finalmente, “El hombre apoyado en un árbol” y “El andén vacío” aluden al espacio y la distancia entre narrador y objeto focalizado. No obstante, ésta no es la única particularidad del título que recalca las diferencias narrativas entre los relatos sino que también indica la relación con el objeto focalizado y, por tanto, la ubicación del narrador dentro del relato.

De este modo, el narrador puede tener una relación cercana con su foco al compartir recuerdos con el mismo y tener interés por descifrar las emociones de estos como “Billetes” aun cuando ya tienen un tipo de relación. Ahí el narrador le hace saber al lector que aunque la relación no es estrecha, Billetes tiene cierta confianza en él y poco a poco el narrador comienza a analizarlo para así conocer un poco más de su vida. Es el mismo caso que “El peluquero”, pues éste cuenta la historia de un hombre (el narrador) que está preocupado por el regalo de Navidad para la persona que conoce de años y aunque destaca por su cortesía, no está seguro de lo que piensa sobre su improvisada sorpresa. Por otro lado, el relato puede recurrir al instante y la imprevista aparición del objeto focalizado en la vida del narrador. Así sucede en “Zapatos”, donde el narrador acude a una zapatería a cambiar unos zapatos de su esposa, pero se enamora a primera vista de una mujer y comienza una historia sobre ella. Esto también ocurre en “Citas”, pues la voz narrativa acude a un restaurante y por equivocación una mujer se acerca a él, cosa que, aunque sabe es un error, le resulta interesante y le sigue el juego a ella.

Finalmente, el narrador también puede presentarse como un observador en todo el sentido de la palabra, aludiendo a que tampoco conoce por completo a su objeto, pero hay una familiaridad mutua entre ambos. Tal es el caso de “Nosotros los viajeros”, donde el narrador se incluye en el título para hablar sobre dos hombres que asisten a la misma terraza que él. Al escucharlos hablar, decide observarlos hasta que ellos se acercan a su mesa y comienzan a charlar, de forma que él automáticamente se identifica con ellos. Por otro lado, “El hombre recargado en un árbol” tiene la voz de un detective privado que ha sido contratado por un hombre que quiere saber si su mujer lo engaña.

Así, el narrador tiene la función de un observador, pero también existe un vínculo casi implícito con ella, donde la complicidad de ambos lo lleva a darse cuenta de que las cosas no eran como se lo habían planteado. Todos estos relatos tienen la particularidad de suceder dentro de una

misma historia, aunque el narrador de vez en cuando acuda a la analepsis para contar un recuerdo, pero suceden en la misma diégesis. Sin embargo, hay dos relatos donde el narrador recurre a aquello que Genette y Pimentel reconocen como metadiégesis. En *Figuras III* Genette establece que un ejemplo es una “causalidad directa entre los acontecimientos de la metadiégesis y los de diégesis, que confiere al relato segundo una función *explicativa*” (287).

De esta forma, dentro de *Gente que vino a mi boda* (1998), en la sección que Salustiano Martín señala como del “testigo”, es posible encontrar dos ejemplos de esto y que al mismo tiempo son las excepciones del patrón de este capítulo, el narrador homodiegético: “El anorak” y “El andén vacío”. El primero refiere a un narrador intrigado por una historia que su esposa le ha contado y que gira en torno de un anorak olvidado en su oficina, la voz narrativa brinca entre niveles narrativos así como de focalizaciones, pues recurre a la autofocalización, como se ve en otros relatos, para luego fijarse en la esposa y por último en la historia que ella cuenta que corre a voz del narrador a pesar de ella sea por quien la conoce. En “El andén vacío” pasa algo similar. pues también se trata de un relato enmarcado en otro, pero a diferencia del anterior, el orden entre los niveles narrativos cambia, ya que el primer nivel usualmente se encuentra al inicio para que los sucesos del segundo ocurran como una consecuencia. En estas excepciones, el narrador se mueve ágilmente en los niveles narrativos pues de ser homodiegético, como en los relatos anteriores, retoma el papel de heterodiegético.

El narrador heterodiegético tiene la función de narrar una historia de la que está ausente, como sucede en estos dos relatos donde la voz narrativa recupera lo que otro personaje (su objeto focalizado) le cuenta. Luego, lo da a conocer al lector como un intermediario, pues sólo él tiene la capacidad de transmitir su mensaje a su lector. A pesar de estar fuera de la historia, sólo pasa temporalmente, pues al regresar al primer nivel, el narrador retoma la forma de homodiegético, pues ya se ubica en la misma realidad y en el mismo nivel narrativo que su foco. En el caso de “El andén vacío”, esta voz comienza a cuestionarse a partir de lo que se le contó y a su vez, muestra empatía por su amigo. Se trata de un constante cambio de herramientas utilizadas por el narrador para hacer llegar sus ideas, comentarios e historias sobre los otros a su receptor.

La frontera entre dos niveles se entiende como una línea casi imperceptible que separa dos puntos dentro del relato, pero que no es imposible de descifrar gracias a la voz narrativa. Asimismo, el testimonio figura como parte elemental para este proceso, pues la notable presencia del narrador limitado sólo a sus pensamientos y con poco acceso a los de su objeto focalizado llega

a fijar una barrera entre aquello que se cuenta y aquello que sucede en su mundo. En el caso del primero es necesario que el foco hable y, en algunos casos, se abra al narrador para que éste dentro de su realidad procese los hechos, los analice, cuestione o juzgue como un tercero, para después hacerlo llegar a un destinatario desconocido.

Capítulo 3. Una mirada hacia dentro, la voz narrativa autodiegética.

Como se pudo observar en el capítulo anterior, una de las características que más destaca en los relatos de *Gente que vino a mi boda* es la capacidad del narrador de ver a través de los personajes sin traspasar ese límite impuesto por los otros que se encuentran dentro del mismo nivel narrativo. Esta barrera se debe a que los personajes, como seres individuales, son independientes de la voz narrativa. El narrador en esos casos no tiene otra opción que toparse con esa realidad y narrar sólo lo que conoce y, más importante, lo que el otro personaje le da acceso.

Si bien el capítulo 2 destacó por la perspectiva del narrador sobre otros, en este apartado se busca establecer la focalización de personajes como una vista hacia el interior del mismo narrador, donde ya no se encuentra limitado por esas barreras de confianza y privacidad del objeto focalizado. Además, este estudio se tomará desde las voces narrativas femeninas como propone el filólogo Salustiano Martín en su reseña “‘Gente que vino a mi boda’, de Soledad Puértolas. Ventajas de la primer persona” (1998): “allí donde es una mujer, el mecanismo introspectivo se ejecuta con ejemplar productividad”. De esta forma se propone que los relatos que provienen de una voz narrativa femenina representan la intimidad de la narradora y básicamente permiten el autoanálisis desde una edad adulta hacia la juventud o los actos del pasado de ella.

La intimidad es un concepto importante para los personajes de estos relatos pues es una parte de los personajes a la que dan acceso a menos que confíen en el narrador, aunque también depende de qué tanto exponen a otros. El narrador no tiene libertad para explorar dentro de la mente de sus objetos focalizados y por tal hecho, lo que se puede aprender de ellos puede no ser cien por ciento verídico y se apega a la subjetividad. Sin embargo, diferencia de un narrador que es testigo, la narradora autodiegética de esta sección tiene toda libertad de explorar sus emociones, mente, relaciones y percepciones sobre otros objetos.

Sobre lo anterior, Pimentel comenta: “[el] yo autodiegético es el centro de atención narrativa y es por ello el ‘héroe’ de su propio relato” (137). Así se entiende que la voz narrativa nuevamente se encuentra dentro del mundo que narra, pero la focalización ahora recae sobre sí misma. De acuerdo con Salustiano Martín, las voces narrativas en “los siete últimos (109-247) se centran ejemplarmente en el propio personaje narrador femenino: éste narra su más oculta intimidad, sus terrores, sus placeres ocultos, etc.” (Martín)

3.1 “La vida que al fin llevo”

Con base en lo anterior, comienzo el análisis de este apartado con “La vida que al fin llevo”, cuarto relato correspondiente a esta sección que se apoya en la hipótesis del filólogo español. Este relato destaca por el autoanálisis de la narradora a través de una analepsis, donde los actos del pasado tienen una repercusión en su presente y en su desarrollo como adulta. La focalización recae tanto en la narradora como en uno que otro personaje, pero en esta ocasión, la narradora se identifica como la receptora de todas las emociones que el otro provoca en ella.

Desde el título se establece la línea temporal entre un evento y otro que hasta este punto se desconoce. A diferencia de los anteriores, no hay una referencia como tal ni presenta una sinécdoque del relato; sí lo identifica de otros relatos, pero la alusión del título atiende más a algo fuera del texto, como una consecuencia o resultado de lo que sucede dentro del mismo. De esta forma, en vez de ser una parte del todo, el título tiene una función consecutiva y es el resultado de todos los hechos que llevaron a la narradora a contar su historia, como una explicación necesaria a su “yo” del presente.

A partir del título la narradora se ve involucrada en la historia, pues si bien se comentó que este elemento paratextual indica el foco del relato, en este caso señala una primera persona a partir del verbo en el título. El nombre del relato no es corto como los otros, por el contrario, por su misma función explicativa sugiere algo más que una parte del contenido e induce al receptor a introducirse en su mundo. La narradora da acceso a su lector para conocer más sobre ella pues es el momento donde se muestra dispuesta a exponer memorias y sentimientos como una forma de alivio.

Este relato comienza dirigiéndose a un alguien, como intentando crear un aura de sentimiento y reclamo hacia él o ella de quien que hasta ese punto se desconoce su identidad. La narradora recurre a esta función apelativa del mensaje para atraer la atención de su receptor a partir del señalamiento y una frase directa: “No creas que en este tiempo solo ha habido vacío, como habías vaticinado. O quizás no fuiste tú quien mencionó el vacío, sino que lo pensaba yo” (Puértolas 151). A través de ese enunciado se puede observar que la narradora está involucrada con otro personaje de su relato, además de tener un gran sentimiento de soledad.

Desde el comienzo de este relato destacan dos personas dentro del mismo, pero que a su vez se encuentran fuera de él. Es decir, son personajes sujetos de las consecuencias dentro de la historia que narra la mujer, pero esto sólo es parte de un pasado y ahora ambos funcionan como seres independientes

fuera de él. Por recurrir a la analepsis, al igual que los otros relatos, éste narrador también se identifica como intradieético.

Partiendo de la existencia de dos personajes en este texto, si bien la focalización es el elemento constante en la voz narrativa, también es necesario aclarar que es posible que existan varios tipos de focalización aunque uno siempre destacará del otro. Esta diversidad depende de la posición de la narradora respecto al otro, como se pudo observar en el apartado anterior, donde el narrador se encontraba relativamente lejos de su objeto focalizado y los límites impedían que se conociera más de ellos. No obstante, en el caso de “La vida que al fin llevo”, hay dos tipos de focalizaciones dónde solo se desarrolla aquella que recae sobre la narradora.

Al inicio se puede leer “Creo que lo leí en tus ojos cuando viniste a despedirte de mí y no fuiste siquiera capaz de articular palabras. Palabras, sí; alguna palabra sí pronunciaste, pero no llegaron a formar frases” (Puértolas 151). Aquí a primera vista parece que la focalización va sobre este segundo personaje; sin embargo, más allá de hablar de alguien externamente, la narradora hace un énfasis en “mí” como persona destinataria de la acción de otro, lo que indica que más que ver hacia el exterior, la narradora al identificarse como receptora, decide ver hacia su interior. La presentación de otro personaje por medio de la mujer tiene como propósito exponerlo según la perspectiva de ella, las repercusiones de sus acciones hacia ella y las limitadas características exteriores del personaje, asimismo, si bien la narradora puede considerarse, de alguna forma, víctima de éste, el lector se enfrenta a una versión subjetiva de los hechos.

Esta visión de la narradora se puede ejemplificar en lo siguiente: “Te sentaste un momento, precisamente en la silla más incómoda, para tener que levantarte enseguida, tú, que siempre has preferido las butacas más blandas, las tumbonas” (151). A través de la descripción, la voz narrativa da a conocer más detalles que se apegan al exterior del personaje que a su vez representan sus preferencias y gustos. Esto deja saber que el grado de cercanía entre narradora y él es muy alto, al grado en que, para ella, la elección de un lugar le provoca recuerdos de esa persona.

Vale recordar que las posibilidades son las que ubican al narrador dentro o fuera del relato y como subcategoría su involucramiento en los acontecimientos de éste. En los relatos del capítulo dos, el nivel de presencia se veía reflejado por la distancia entre personaje y narrador, donde la focalización sobre el otro destacaba de las demás, dejando de lado sus emociones y sólo tomándolas a consideración después de analizar al otro. Como contraste, en “La vida que al fin llevo”, la narradora al inicio deja

ver entre claros y oscuros la figura del hombre, ésta no indaga más en lo que él siente y se limita sólo a detalles exteriores.

Considerando lo anterior, la figura del narrador autodiegético toma más fuerza, pues como explica Francisco Álamo Felices en “El narrador: Tipologías y representación textual” (2013) sobre el narrador autodiegético: “este tipo de narrador suele construirse en primera persona, en afinidad con la posición de privilegio que desarrolla en la historia narrada” (Álamo 367). Esta posición de privilegio se relaciona con el hecho de que, al ser un personaje y protagonista del relato, no hay otra voz narrativa que se interponga en lo que sabe de los hechos y la veracidad de estos, ya que la narradora pone el foco sobre sí misma.

Tomando en cuenta lo anterior y de la breve presentación del otro personaje, la narradora comienza a introducir sus emociones a partir del impacto de la figura masculina en su vida. El reclamo se hace más presente y parece que se trata de un enfrentamiento, el cual sólo puede llevarse a cabo de forma escrita con la probabilidad de que jamás sea leído por este personaje al que cuestiona. Este relato presenta a una mujer que con reclamos encara a su hermano por ser de cierta manera y que esto mismo genera que ella viva atada a él, sin posibilidades de andar por sí misma o porque lo deseara.

“La vida que al fin llevo” se presenta en voz de una mujer dependiente hasta cierto punto, donde ella reacciona y comprende que nada de lo que hacía su hermano le permitía vivir y disfrutar de lo que la vida le ofrecía. La retrospectiva le da oportunidad de conocer y comparar a un “yo” del presente y a un “yo” del pasado, al mismo tiempo que le permite reflexionar sobre el otro. La función del narrador autodiegético es ponerse como primer objeto de estudio y con acceso al autoanálisis desde una barrera temporal, ya que normalmente el narrador ve hacia atrás para explicar o dar a conocer algún detalle de su vida.

Una vez que la narradora se sitúa en el presente, se concede el derecho de hablar sobre algo que le atormenta del pasado o que le sigue incomodando hasta ahora. Esta capacidad de mirar atrás para aprender a partir de sus memorias es un elemento constante en esta sección de relatos de Soledad Puértolas. Los personajes de estos textos son humanos y como cualquier otra persona tienen derecho a equivocarse y cambiar a partir de las consecuencias de cierto error.

El personaje autodiegético abre sus emociones al lector y da conocimiento sobre aquello que siente con cada una de las acciones que otros ejercen sobre él o ella. Si bien en el pasado no era capaz de manifestar lo que sentía, en el presente puede hacerlo, como si esa distancia temporal le permitiera

ver las cosas desde otra perspectiva. Por ejemplo, dentro de este relato el resentimiento es una de las emociones que la narradora llega a experimentar y queda claro en la siguiente cita:

La verdad es que yo no te ayudé, aunque me hubiera gustado hacerlo, pero no me dejé, no me lo permití. Fue mi venganza, que te fueras en medio del silencio, que la historia entre nosotros se quedara abierta y que, cuando la apartaras ya completamente de tu memoria, lo hicieras con una leve desazón, porque no tenía punto final, y es más fácil olvidar lo que se ha concluido. (Puértolas 151)

Por la subjetividad de este argumento, la narradora comienza a retratar implícitamente a aquel hombre y el receptor es capaz de imaginarse, a partir de los sucesos entre estos dos personajes, el tipo de persona con quien ella solía lidiar. Pimentel comenta:

Según los grados de subjetividad del narrador, el mundo narrado puede ser aceptado o confrontado pero, en general, el lector no duda que lo ocurrido haya ocurrido, pues el narrador es su fuente principal de información, incluso si algunos fragmentos provienen del discurso de los personajes, cuando estos asumen el discurso para narrar (143)

Esto se relaciona directamente con el privilegio del narrador autodiegético, pues al presentarse como protagonista, la narración sólo se lleva a cabo a partir de un punto de vista. Asimismo, si el lector sólo tiene acceso a lo que la narradora da a conocer, entonces toma el mismo rumbo que ella y todo lo comienza a ver desde el lente de esta. Es como un tamiz que permite absorber información y sólo selecciona aquello que la memoria del narrador le permite.

La narradora para este punto no sólo presenta de manera implícita al otro personaje, sino que también le dio permiso al lector a acceder a sus emociones y recuerdos más profundos. Este relato que a primera vista parece una carta, se convierte en un reclamo hacia Daniel, el hermano de la protagonista. La evolución de ésta es constante y ella lo deja ver en algunos fragmentos como: “ya no me duele, ya no lo digo para que tú lo escuches y no llegues nunca a vislumbrar la carga que yo depositaba cuando, a lo largo de nuestra vida juntos, lo pronunciaba en alto y en susurros, por dentro y por fuera, durante el día y la noche” (Puértolas 152).

La autobiografía es un constante viaje del presente al pasado, el cual permite el cambio y la posibilidad de seguir avanzando. En este momento del relato, la narradora demuestra que si bien en algún punto fue una sombra o un ser dependiente de su hermano, también fue capaz de establecer un límite y detenerse para así cambiar de vida:

Es justo entonces que aún sienta complacencia al pronunciar tu nombre como tantas veces lo he pronunciado, querido Daniel, porque al fin te debo a ti esta vida que llevo como si fuera la que me llevara a mí porque ya no me pesa nada, a mí, a quien todo le ha resultado siempre tan costoso y pesado. Por eso te seguía, porque mientras te seguía, dado lo mucho que corrías y gritabas, no podía ocuparme más que de eso, de seguirte, de obedecerte, de plegarme a todas tus necesidades y todas tus urgencias. (Puértolas 152)

El reproche es constante en este relato pues la narradora, conforme crece y analiza sus recuerdos, se da cuenta de todo lo que perdió por estar con él y asume su papel de una figura que lo seguía, protegiéndolo y haciendo que todo le saliera bien. A su vez, el carácter apelativo del relato le otorga esa capacidad de recordar que hay un culpable, como si repetitivamente se señalara a alguien que no está presente ni está leyendo el texto. No obstante, pareciera que escribir sus pensamientos a un remitente al que jamás le llegará la carta significa un poco de esa libertad que le fue arrebatada cuando joven.

La libertad, pérdida de identidad y dependencia son tres de los temas que más destacan en este relato y se expresan en varias partes del texto, como si representaran varios estadios de la vida de la narradora. Estos eventos que el lector llega a conocer por voz de ella son, a su vez, un paso a la intimidad de la misma, quien sin el propósito de hacer pública su carta, espera que alguien afuera la lea. Son los elementos personales a los que la narradora otorga acceso a ese receptor anónimo, una complicidad entre uno y otro, pero que la empatía puede llegar a unirlos a pesar de que el lector esté consciente de que el relato puede ser o no, una versión lo más cercana posible a cómo ocurrieron los hechos entre la narradora y el hermano.

Salustiano Martín dice que “[el] discurso autobiográfico es el único capaz de conceder a la narración de una historia ‘personal’ su verosimilitud y su trascendencia: el único, también, que puede hacer funcionar la enunciación de la vida del personaje dentro de la propia existencia de éste” (1998). El relato presenta a una mujer limitada por la relación con su hermano, no llega a vivir sus años jóvenes con plenitud y es a través del reclamo que la mujer busca expresar un poco de lo que calló en el pasado,

aprovechando el presente como hubiese querido en otra época. Para esto, también cabe destacar la validación de sus sentimientos a través de la empatía del lector pues conforme avanza el relato, se conoce más sobre el hermano y sobre la injusticia e inequidad entre uno y otro.

Es tanta la dependencia de ella con Daniel que en un punto sugiere que había perdido su identidad, como producto de la obsesión de permanecer con él:

Quisieron recurrir a mí y se encontraron con que yo no era sino el eco de tu voz y sombra de tu cuerpo. Se permitieron despreciarme pero a ti nunca dejaron de respetarte, de envidiarte por tu desapego, por tu superioridad, que una y otra vez exhibías mirándoles a los ojos para que ellos confusos apartaran sus miradas de los tuyos. (Puértolas 154)

Este fragmento también sugiere la desigualdad entre hermano y hermana donde él era una persona respetada, mientras que ella era reducida a ser alguien detrás de él. Ella, por otro lado, se convencía de que no era así al ver que su hermano le daba a entender lo contrario y que en realidad era parte de un juego. No obstante, este no era otro gesto que uno para reducir su enojo y con esto, no sentirse débil junto a él, aunque ella sabía que lo era, pero su deseo por apoyarlo era aún mayor.

La dependencia entre estos dos personajes termina cuando viajan y conocen a otras personas, es ahí cuando ella se da cuenta de que ha estado sola la mayor parte de su vida. La narradora comienza a ver las cosas desde otro punto y ambos deciden seguir por caminos distintos, y aunque él esperaba que ella lo siguiera, las cosas ya eran diferentes y ella por fin podía vivir alejada de todos esos recuerdos y lugares.

Cabe destacar que este relato, autodiegético en su mayoría, se limita a ver sólo al hermano y aunque él representa algo importante para ella, jamás le da voz o diálogos. La única voz que se puede leer es la de la narradora y de ahí la importancia de que ella sea la protagonista, pues sus emociones son reconocidas y es una forma de contar lo que le atormenta sin la interrupción de otro personaje, que de tener voz, debe pasar primero por el filtro de la voz narrativa para que ésta le conceda tal permiso. La focalización, más que buscar e intentar conocer a otros personajes, en este caso funciona como un ejercicio introspectivo, donde la narradora tiene derecho a explorar aquello que tal vez jamás había considerado hasta que decidió dejarlo salir.

Su existencia nuevamente es válida, después de escapar de ese vacío donde había perdido su individualidad e independencia. Aquí también entra la importancia de los espacios, porque si antes

estos eran ocupados sólo por Daniel, ella finalmente se da la oportunidad de llenarlos y sentirse parte de algo:

Precisamente al llegar aquí y perder de repente la ilusión y las fuerzas y caer enferma, precisamente entonces, poco a poco, inicié este aprendizaje de ir llenando, habitando, el vacío. Lo habitan las personas que me rodea, lo habito, sobre todo, yo, que estoy disuelta en todas las cosas. (Puértolas 158)

Es ese momento donde ella se da la oportunidad de conocerse y valorarse como un ser ajeno a otros, dueña de su vida y decisiones. Sin embargo, aunque ella ya se reconoce como una persona diferente, piensa en el hermano y lo que ha sido de él, e incluso un fragmento sugiere que ella le habla aun sabiendo que no la puede escuchar. Así también el texto se ve como un círculo pues si ella comienza con la descripción de Daniel sentado, sin entablar una conversación, el final sugiere que se trató de una despedida, donde ambos estaban conscientes de la situación y sabían que ya no eran los mismos de antes.

El crecimiento del personaje a través de la narración autodiegética demuestra la importancia del narrador, pues hay un mayor acceso a su mente y pensamientos, lo cual permite juzgar y mejorar a partir de sus experiencias pasadas. Genette expresa sobre las autobiografías que:

A medida que el protagonista avanza en el «aprendizaje» de la vida, se suma una diferencia más radical y como absoluta, irreductible a un simple «progreso»: la que determina la revelación final, la experiencia decisiva de la memoria involuntaria y de la vocación estética. (*Figuras III* 307)

Las memorias juegan un papel importante para el narrador autodiegético al ser un viaje al pasado que permite conocer su intimidad mejor que la de cualquier otro personaje. La narradora se muestra dispuesta a que se conozcan esos recuerdos que la llevaron a ser quien es ahora, independientemente de si son buenos o malos. Esto refiere a la construcción del personaje como voz narrativa, donde las emociones como la melancolía, el reproche, la felicidad y satisfacción son partes esenciales de su formación como ser humano.

3.2 “La hija predilecta”

Siguiendo la línea de autodiégesis, analizo el segundo relato correspondiente a esta sección. Este relato se titula “La hija predilecta” y ubica a la narradora como un personaje más de su narración donde el foco será ella misma. Si bien el título puede ser un indicador del objeto focalizado como lo indica Pimentel,¹¹ también es incierto y llamativo, pues se sabe que el relato gira en torno de una hija, pero no es hasta el momento en que el lector se adentra en el relato cuando sabe quién es esa persona y por qué se le considera “predilecta”.

Genette, sobre los títulos, comenta que como todo elemento paratextual, éste “se compone al menos de un mensaje (el título), de un destinador y un destinatario” (*Umbrales* 66). Más allá de las cuestiones editoriales con las que Genette relaciona estas funciones, considero que también tienen un valor literario importante, ya que si el título es otorgado por la voz narrativa del relato, su carga semántica no sólo corresponde al contenido sino también a la perspectiva, la subjetividad e incluso un resultado como se vio en el relato anterior. En el caso de “La hija predilecta” hay un énfasis en las expectativas sobre el personaje, como si se tratase de un modelo y que hasta ese momento se desconoce la razón o motivos para posicionarla como tal.

La atención y selección de este personaje sobre los demás puede también significar que, al leer su historia, el mensaje implique más que una hija perfecta o privilegiada sobre los demás. Como se ha mencionado anteriormente, Soledad Puértolas no sólo da voz a sus personajes, sino también los hace capaces de sentir, reflexionar y juzgar ya sea a sí mismos o a otros, pero siempre a partir de una mentalidad propia. Esto los pone en tela de juicio ya que las consciencias individuales también implican que cada personaje piense a su manera, esperando que los demás funcionen en su mismo sentido.

El relato comienza con la voz narrativa que ofrece detalles a su receptor sobre su vida personal: “Vivo tan lejos de la ciudad donde vive mi madre que no puedo responder inmediatamente a esta llamada de urgencia. La ciudad donde vive mi madre, he dicho, y es una frase que me suena irreal: apenas vive, mi madre se va a morir” (Puértolas 161). De lo anterior hay varios elementos que reconocer: la voz narrativa en primera persona, la existencia de la madre, así como su actual estado, y la distancia espacial que separa a ésta de la narradora. Con estos datos el lector puede comprender que

¹¹ Pimentel señala que “ya los mismos títulos son indicadores de cuál es el centro de atención narrativa, de tal modo que aun cuando los narradores nos relaten por un momento sus propias tribulaciones sabemos, por la orientación paratextual del título [que se refiere a la vida] de los personajes a los que refieren los títulos” (137).

la portavoz no es el único personaje de la historia pues hay una relación de sangre con otro y la historia girará en torno a sus vidas.

Aunque la voz narrativa se encuentra en primera persona y se sabe por la conjugación del verbo “vivir” en el pasaje anterior, como se ha señalado, Genette establece que estas formas gramáticas no tienen que ver en sí y no tienen valor alguno sobre la narración, pues la voz narrativa sólo debe depender ya sea de un externo o alguien dentro de la historia, dando paso a la narración intradieгética y extradieгética. De igual manera, Pimentel menciona que:

Es necesario insistir en que el involucramiento de un narrador homodieгético en el mundo que narra no es en tanto que narrador sino en tanto que *personaje*; es decir, que un narrador en primera persona cumple con dos funciones distintas: una *vocal* -el acto mismo de la narración, que no necesariamente se da en el interior del mundo narrado- y otra *dieгética* su participación como actor en el mundo narrado. (136)

Así los teóricos diferencian los tipos de “yo” que pueden encontrarse dentro del relato, pues aunque un narrador se manifieste con una función vocal su grado de involucramiento en la historia puede ser cero y su rol sería exclusivamente heterodieгético. En este relato es posible distinguir la voz narrativa como dieгética, pues aunque el tiempo juega un valor importante, la participación de la narradora en la historia es imprescindible. Para esto, la narradora al ubicarse e incluirse en un espacio dieгético se hace parte de ese mundo, pues se encuentra en el mismo nivel que los demás personajes.

La ubicación de la narradora se da casi inmediatamente cuando da a conocer que ambas viven en ciudades apartadas, donde los medios de transporte no son exactamente escasos, pero en ocasiones, el traslado y el camino pueden complicar los viajes y los tiempos de los pasajeros. La mujer al no encontrar otro medio disponible que le permitiera llegar a casa de su madre, decide tomar el tren y es el momento donde sus memorias se dan a conocer. Así, los lugares y espacios, más allá de servir como puntos de referencia y escenarios, también son albergues de recuerdos y reproches.

Rimmon-Kennan aborda los espacios dentro del mundo dieгético como elementos emotivos para los narradores pues la objetividad o subjetividad del relato depende de estos. La focalización también juega un papel importante “since the [space] itself is inanimate, the psychological facet of focalization is relevant only to the human focalizer perceiving it” (80). Similar a la estación de tren de “El andén vacío”, el tren de “La hija predilecta” tiene una carga semántica para ella, ya que mientras

que para los otros pasajeros sólo es el medio de transporte, ella lo utiliza para dibujar y traer al presente todos sus recuerdos. Parece que el tren funciona en un nivel metafórico si bien es un medio para viajar, esto último puede ocurrir en dos sentidos: el viaje como desplazamiento de un lugar a otro y el viaje como una oportunidad para volver a su pasado. Cabe mencionar que este relato tiene como particularidad la memoria en movimiento, donde la transición de un lugar a otro implica, a su vez, el brinco de una memoria a otra. Por lo anterior, también me parece importante destacar el momento en que la narradora presenta los medios de transporte que, en otras circunstancias le habrían permitido viajar con su madre: un avión, un taxi y el tren como último recurso.

Mientras que la narradora tiene considerado el avión, medio de transporte rápido, lo descarta automáticamente al ver que ha perdido el último viaje del día. Por otro lado, piensa en el taxi, pero éste también tiene un inconveniente, pues por la hora, decide velar por su seguridad y evita viajar con un desconocido. Así, ella opta por el tren, una maquina lenta para su consideración. Este último detalle también significa un tiempo para ella para detenerse a pensar y comenzar su relato de la manera más detallada y personal posible, como si las escenas se presentaran frente a ella y se tomara el tiempo de dirigir las, dibujarlas y juntarlas según su memoria. El tren al marcar una distancia intrínseca entre destino y otro, establece, a su vez, una barrera entre madre e hija por elección de la última y que piensa romper a causa del mal estado de la mamá:

He pensado algunas veces en esta llamada de Ángela que al fin he recibido, he imaginado como me sentiría yo en este largo viaje en tren, acudiendo a despedirme de mi madre desde esta distancia en la que hace años vivo sin que a ella se le haya ocurrido nunca hacerme ningún reproche. Ha aceptado mi vida y la de mis hermanas, ha aceptado que vivamos todas, fuera de la ciudad donde se está muriendo y donde todas nacimos, y todo lo que nos ha ido diciendo desde allí, desde la casa de nuestra prima Ángela, se ha edificado sobre el silencio, la acusación que nunca formuló: la abandonamos. (Puértolas 162)

Los personajes de Soledad Puértolas en *Gente que vino a mi boda* tienen la característica de no sentirse parte de algo independientemente de su edad. Son personajes que constantemente buscan consuelo o alivio a partir de su independencia y la búsqueda de sí mismos aunque esto implique que se alejen de su familia u amigos, pues la relación con ellos no es lo mejor. En este relato también es posible verlo

a través de lo que cuenta la narradora así como en el escape de cada una de las hijas, incluyéndose, del lugar donde crecieron.

Del fragmento citado anteriormente cabe destacar que si bien las personas que se alejaron de la casa fueron todas las hermanas y ella, sólo es posible escuchar la versión de ésta. Al ser sólo un narrador y por encontrarse dentro del mundo diegético, las posibilidades de que otra voz se escuche dependen meramente de éste, de manera que de no ver a otro narrador en el relato, la versión que se presenta frente al lector es una que ya pasó por el filtro de subjetividad de la voz narrativa. Esto último ocurre, en palabras de Pimentel, “para ofrecernos una ‘personalidad’ y, por ende, una subjetividad que colorea y deforma la información que sobre ese mundo se proporciona” (140).

El hecho de sólo escuchar la voz de la narradora permite conocer no sólo su versión de ese mundo sino también los hechos que la llevaron a actuar de determinada manera, pues el acceso a sus pensamientos y emociones es aún más amplio que del objeto focalizado de un narrador testimonial. La autodiégesis conlleva la versión fiel de los hechos pues el narrador-personaje habla de sí para sí o un grupo distinto y aunque otros personajes aparezcan y la subjetividad del narrador sea reconocida, es a través del monólogo interior que la narradora se da oportunidad de reflexionar a partir de lo que está narrando. A su vez, aunque puede darse el caso de un cambio de objeto focalizado en algún momento, el foco principal cae automáticamente sobre aquel que tome el rol de un narrador autodiegético.

Mientras la narradora se encuentra en el tren y las memorias vuelven a ella, hace una referencia a lo que, de igual manera, aquejaba a la mujer del relato anterior: “Yo, que me acerco ahora tan lentamente a ella, que no sé si aún la veré viva, he sido su hija predilecta, la menor, la que vino cuando nadie esperaba, seis años después de que naciera Magdalena, la pequeña hasta entonces, la última de cuatro hijas. Todos supieron enseguida la más querida de mi madre. Me miraba como si yo hubiera sido un milagro, el último milagro de su vida” (Puértolas 162). Este personaje también parece estar atado a otro, como si la expectativa cayera sobre ella y tuviera que vivir lo que otros deseaban y no ella. La palabra “predilecta” también juega un papel interesante en este relato, pues si bien lo predilecto se define por ser “preferido por amor o afecto especial” (DRAE). Este favoritismo no es en sí por los méritos de la hija, sino por la expectativa y esperanza de la madre atada a ella.

La diferencia de edad entre la protagonista y las hermanas provoca que exista cierta distancia entre ellas como una clase de barrera que impide conocer más allá de lo externo. No obstante, a pesar de este detalle, parece que la relación de madre e hija es aún más cercana de lo que parece pues aunque

son lejanas, hay una conexión casi implícita en ambas que las hacía formar un mundo aparte de las demás:

Me acercaba a ella, no le decía nada, pero ella al fin me sonreía, me abrazaba, me daba un beso. No sé si llegó a suceder. Sobre todo, las imaginaba pensando y saliendo un poco de sus pensamientos para entrar en los míos silenciosamente, sin que nadie se diera cuenta, sin que mis hermanas supieran que mi mamá y yo nos habíamos ido otra parte, que ya no pertenecíamos a esa familia de mujeres, esa familia sin padre. (Puértolas 163)

La memoria también tiene un rol importante ya que si bien la narradora es el recurso fiel a los hechos del relato por tratarse de su vida, hay un momento de desconfianza hacia esos recuerdos. Ella menciona la pérdida de memorias sobre sus hermanas, donde cada rasgo y expresión que pudiera diferenciar a una de otras le resultaba difícil de señalar por su nula cercanía con ellas y aunque su madre era una de las personas con las que más se relacionaba. La frase “no sé si llegó a suceder” indica que incluso si ella se consideraba cercana, también estaba la posibilidad de que no fuera así y todo se tratara de un juego de su imaginación.

Las barreras de tiempo a su vez parecen estar impuestas por los espacios, como si más allá de tratarse de su pasado, los recuerdos estuvieran condenados a permanecer en la casa de su madre, se enfrascasen ahí y sólo pudieran salir y aclarar la memoria de la narradora si regresara al lugar. El hecho de que sus hermanas se fueran también significa que esas paredes sólo quedarían para su madre y ella, y con esto, el peso de los recuerdos cayera sobre ella. Al ser un punto donde todos esos sentimientos se concentraban, la narradora decide escapar como todas sus hermanas:

Me asustó quedarme, estaba cansada de tanto pensar. Huí de todo, de las sombras, los silencios, las esperas, los abandonos. Huí y borré las horas tristes y monótonas de esa infancia que habían querido robarme llenándola de amenazas de miseria, de precariedad. (Puértolas 164)

Al igual que los otros personajes de Soledad Puértolas, este personaje también huye y hace del escape un camino para encontrarse a sí misma. En este relato, más allá de estar segura de su rumbo, la narradora

decide marcharse con el propósito de que su vida mejore. Los pensamientos parecen invadir a este tipo de personajes y los lleva a una reflexión, cosa que se manifiesta de una u otra manera ya que, como el autor F.C.I indica en su reseña: “Un convite literario” (1998), “las criaturas de Soledad Puértolas levantan una carta del mazo para cambiar su suerte. Entonces no interesa descubrir si les favoreció o no el destino, sino el proceso sentimental que les llevó a pedir carta y elevar sus apuestas” (63).

Aunque el probable arrepentimiento se encuentra presente en “La hija predilecta” ya que este personaje no se detiene a pensar y el tiempo es uno de sus mejores aliados. Es entonces cuando el movimiento cobra aun mayor importancia pues para la narradora parar significa silencio: “Su silencio había sido invadido, sepultado. Tal vez había dejado de pensar. En cierto modo, yo también dejé de pensar. No hay mucho tiempo para pensar cuando se huye” (Puértolas 164). Con ello, la oportunidad de llenar ese espacio con todos los posibles escenarios si algo hubiese ocurrido de otra manera se refuerza.

Cuando la focalización cae sobre la misma narradora es posible escuchar sus problemas, sentimientos e injusticias que se ejercieron contra ella. Los otros personajes tienen un momento donde el foco cae sobre ellos sin más profundización pues su objetivo dentro del relato se limita a su relación y efecto sobre la protagonista. El mundo donde habitan las narradoras autodiegéticas de Soledad Puértolas es uno donde ellas se consideran perdidas y pocas veces reconocidas por los otros personajes:

Nadie habló de mí, la hermana pequeña, a nadie se le ocurrió que yo pudiera hacerme cargo de mi madre. Yo no contaba, aunque estaba entre ellas, en el cuarto de estar de la casa de mis padres, donde me había sentido separada del mundo, lejos de los recuerdos que compartían mis hermanas, lejos de la sombra de mi padre que tal vez acompañaba a mi madre”. (Puértolas 165)

La narradora sólo pone el foco sobre alguien más cuando su presencia tiene un mayor impacto en su vida, dándole más atención a aquellos detalles que la llevan a tomar alguna decisión importante que no sólo involucraba a este personaje, sino a la hija predilecta. Es el caso de la prima Ángela, que, por encontrarse sola y tenerle un afecto a su madre, queda a cargo de ella y, similar a las hermanas y la narradora, tampoco se detiene a ver su vida: “Ángela se adaptaba a esa vida inesperada, no se paraba a reflexionar, sabía que las reflexiones son demasiadas largas cuando hay muchas cosas que hacer” (Puértolas 167). Son personajes que toman decisiones según sea lo mejor para ellos, aunque a veces sea

impulsivamente y el resultado o consecuencia no parece importarles siempre y cuando logren salir de la situación por la que pasan.

Dentro del relato hay énfasis en el hecho de que todas las hermanas habían escapado sin que ella supiera si era por las mismas razones que ella, pero todas se habían negado a regresar a esa casa, independientemente de los motivos por los que la habían dejado. Sin embargo, aunque ella repite sus acciones, existe cierto sentimiento de culpa por su irresponsabilidad, cosa que no se sabe si también pasa por la cabeza de las demás ya que jamás se les da voz para escuchar su versión de los hechos. La hija predilecta considera que Ángela es o se ha convertido en la favorita de su madre y no tiene derecho a reclamarle algo, pues había dejado que otras tomaran una decisión por ella y que se convirtiera en un personaje sin voz.

Durante todo el relato es claro que el personaje sobre el que cae la focalización con mayor fuerza es la narradora, quien se autodenomina “la hija predilecta” como el título lo indica. Pese a las cuestiones editoriales a las que se apega Genette en *Umbrales* cuando habla de los títulos de un texto, también es necesario reconocer el hecho de que cada elemento tiene un objetivo y que si bien este elemento paratextual tiene un emisor y un destinatario, este último indica la persona a la que se dirige el texto, no sólo editorialmente, sino también dentro del texto. El título, como parte externa del texto que cumple la función de introducir y dar las primeras referencias sobre el relato, su propósito es dirigirse a una persona fuera de la diégesis, alguien que no tiene conocimiento sobre el mundo que está a punto de descubrir. No obstante, si bien el título es un elemento paratextual con dirección a un público desconocido, el relato puede estar destinado a una persona escogida por el narrador. Esto se puede apreciar en los relatos del capítulo dos donde el narrador testimonial regularmente se dirige a alguien que bien puede ser él mismo u otra persona fuera de determinado nivel narrativo. Por otro lado, la narradora autodiegética constantemente recurre a la función apelativa, donde parece que su relato tiene a un receptor en específico (tú) sin que se sepa si el plan de la narradora es hacerle llegar el mensaje o si, en la esperanza de hablarlo, decide escribirle sin la necesidad de ser escuchada.

En *Figuras III*, Genette denomina a este personaje al que se dirige el narrador como narratario y el teórico comenta: “Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; es decir, que *a priori* no se confunde más con el lector (ni siquiera virtual) de lo que se confunde necesariamente el narrador con el autor” (312-313). Luego, el narratario es aquel sujeto o sujetos que están limitados a un nivel narrativo y su función es recibir la información que el narrador cuenta dentro del relato. A su vez, Genette refiere que aquel que lea el texto, como un público, no puede considerarse como un narratario pues se encuentra fuera del

mundo diegético¹² y su existencia pasa desapercibida por el narrador, ya que para él sólo existe el espacio donde vive.

Si bien la narradora de “La hija predilecta” parece estar narrando para un personaje que hasta ese momento se desconoce, pues puede tratarse de ella misma al generar esos pensamientos durante el viaje. El siguiente fragmento da la respuesta a la pregunta sobre a quién va dirigido:

¿Por qué dejé de ser tu hija predilecta? ¿Qué ayuda puedo pedirte a estas horas? ¿Si pudieras escucharme, volver a quedarte callada como yo te veía en la infancia, pensando hacia dentro, cuando creía que pensar era algo que sólo hacíamos tú y yo, sin que la sombra de mi padre no recordado se interpusiera entre nosotras, sin que los pasos apresurados de mis hermanas por los pasillos, lejos de nosotras, ajenos, siempre en busca de trabajo y de dinero, nos distrajeran, nos perturbaran en lo más mínimo en aquel único momento en que las dos pensábamos lo mismo, o simplemente pensábamos a la vez, una al lado de la otra! (Puértolas 169)

Aunque los personajes pueden no mencionar a quien se dirige su relato, las narradoras autodiegéticas en algún momento lo hacen explícito. Por la forma en que ellas hablan, es probable que el lector no se sienta como el destinatario de dicho relato y por el contrario, se pregunte si se trata de una carta, diario u otro tipo de texto que le permita a la narradora llevar un mensaje a otra persona. Estos mensajes, como se ha visto en este y en el relato anterior, regularmente se expresan con frustración y culpa regularmente a la persona que le causó un daño.

Ante la incapacidad de preguntar todo esto a su madre, la narradora tiene como único consuelo guardarlo y aprovechar ese espacio carente de respuestas para seguir hablando con ella, tratando de recuperar un tiempo perdido, pero que no sería capaz de regresar si le fuera posible. También es una oportunidad de ver todo lo que obtuvo después de escapar de casa, no sin pensar y preguntarse como su madre qué pensaría y si le parecería suficiente: “Pienso en la vida que te podría contar. Miro hacia dentro y veo el vacío del que huyo. Sé que lo que tengo te parecería poco” (Puértolas 169). Similar a la narradora anterior, ésta se cuestiona y se pregunta si hizo algo bien después de separarse de aquello

¹² Genette se dirige al lector y menciona “Nosotros, los lectores, no podemos identificarnos con esos narradores ficticios, de igual modo que esos narradores intradiegeticos no pueden dirigirse a nosotros, ni suponer nuestra existencia” (313)

que la atormentaba, como si su independencia hubiese hecho que perdiera el rumbo y fuese incapaz de formar algo propio.

La narradora siente culpa en algún punto, como si haber escapado fuese algo malo y por lo tanto, pensar en su vida posterior a ello no fuese suficiente o, en su defecto, no lo mereciera. Son momentos donde se pregunta qué está haciendo y se da cuenta de los vacíos que ha dejado en su camino, como si huir fuera algo inherente a ella: “Los trenes llegan al fin a su destino y mientras yo pienso en mi madre huyendo de mi amor por Raúl, y pienso en Raúl, huyendo de la sombra de mi madre que agoniza y llega al fin de la estación de esta ciudad donde vive, aún vive, mi madre” (Puértolas 169).

La llegada a la estación de trenes significa que el transcurso por sus memorias ha llegado a su fin y ahora ese lugar donde albergan memorias de su infancia representa el punto entre el presente y el pasado. Es ahí donde la narradora tiene la oportunidad de avanzar o retroceder, como si fuese a entrar a otra realidad, una de la que escapó y entrar de nuevo significaba regresar a su niñez: “Conozco esta estación pequeña, llena del recuerdo de los viajes de infancia, cuando todas viajábamos juntas, cargadas de maletas y paquetes” (Puértolas 171). La mujer deja de recordar y ahora se encuentra en el presente y con ella, su relato, donde hace un cambio de tiempos y deja de hablar del pasado para dirigirse a casa de su madre.

Dentro de los relatos, los personajes de Soledad Puértolas recurren a la analepsis independientemente del tipo de narrador que sean. Para ellos, los recuerdos son una parte fundamental de su vida al tener alguna repercusión en su formación como persona y por eso constantemente ubican al lector en el pasado. Sin embargo, no se limitan a vivir sólo en sus memorias sino que las toman como referencia para sus decisiones próximas, siendo así que de pronto se sitúan en el presente dispuestos a seguir con su vida.

Retomando los conceptos de tiempo de Genette, Pimentel explica que hay cuatro tiempos en que se puede llevar a cabo una narración: retrospectiva, prospectiva, simultánea e intercalada¹³. Este último es el que se presenta en este relato, pues la narradora no actúa como personaje en el momento de contar su pasado, sino que lo hace al ubicarse nuevamente en el ahora donde ella tiene la función de formar parte de ese mundo y actuar dentro de él. Con esto se entiende que hay dos tiempos dentro del

¹³ La teórica se refiere a ellos como conceptos que son fáciles de identificar según los tiempos verbales en que se expresen. Para este análisis sólo haré uso de la narración retrospectiva e intercalada: en “la narración *retrospectiva*, el narrador se sitúa en un tiempo *posterior* a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto)” (160) y “la narración intercalada se ubica, así, *dentro* del universo diegético, aunque en relación con el segmento narrado cada acto narrativo se sitúe en un nivel narrativo superior al del acontecimiento contado” (160).

relato: el pasado que funciona como una especie de contexto y el presente que le recuerda a la narradora el motivo de su viaje y que en el presente no tiene otra opción más que seguir adelante:

Siento de repente un miedo horrible a que durante las largas horas del viaje te hayas muerto. Estoy en el andén inmóvil, muda, sin atreverme a llamar por teléfono a casa de Ángela, sin saber si ya nuestro silencio es para siempre o si aún estás viva, aunque estés ausente y no puedas escucharme. (Puértolas 171-172)

El presente dentro de la narración significa que el relato sigue en proceso, que la misma narradora desconoce lo que le espera y entonces esas memorias probablemente carecen de significado. La muerte, a su vez, representa un límite por lo que la responsabilidad de hablar y pasar el tiempo necesario con ella aumenta, aunque eso signifique que sus sentimientos tengan que reprimirse. Asimismo, la narradora aprovecha ese tiempo para volver a cuestionarse, después de platicar un rato con su madre, y, nuevamente, se da cuenta de que su existencia ha estado limitada a la vida de los demás, como si fuese sin rumbo propio y estuviese vacía:

Aún siento deseos de decirle que tengo más de cuarenta años, que la vida se me ha escapado, que es tarde, que me gustaría apoyar la cabeza en su cama y llorar hasta el agotamiento. Ése sería el verdadero descanso para mí. A mis hermanas, serias, esforzadas, envejecidas, no se les ha escapado la vida. Aquí están, en esta casa, en otros cuartos, con sus maridos y sus hijos mayores, quizá, hablando con Ángela, con el médico, con la enfermera, haciendo cosas o pensando en hacer cosas. Yo he estado siempre al margen. Ni siquiera sé qué vida se me ha escapado. (Puértolas 174)

Con la partida de la madre la narradora se siente libre, como si todo recuerdo y dolor atado a su vida en esa casa ya no existiera y tuviera la oportunidad de vivir como desea y descubrir todo aquello que no se atrevía en el pasado. Los vínculos que retienen a estos personajes en algún punto se rompen, de forma que estos ya se consideran independientes y el regresar a sus memorias le permitiera cerrarlo y viajar a su nueva vida. Asimismo, también se consideran libres de los lugares que guardan esos recuerdos y al habitar otros deciden llenarlos de nuevas historias: “No sé por qué, pero prefiero ir a su departamento. Lo hago por instinto. Tal vez prefiera entrar en una vida a que otros entren en la mía. A

lo mejor le estoy dando a mi departamento un valor simbólico. El departamento es lo único que tengo ahora, y lo tengo que defender, que guardar” (Puértolas 183).

Entre muchas de las características de “La hija predilecta”, vale la pena resaltar la importancia del viaje como ejercicio de recordar vivencias que repercutieron en la vida de la narradora. Ella, como pocas protagonistas de este apartado, tiene la opción de avanzar o retroceder después de considerar todas las memorias que la llevaron a huir de su hogar, pero al mismo tiempo, el seguir avanzando representa un cierre de algún momento de su vida. De esta forma, el viaje es uno de los rasgos que destaca este relato de otros, pues, junto a la autodiégesis, la narradora ofrece otra forma de ver su pasado, sin dejar de lado el constante movimiento dentro de los relatos narrados por las voces femeninas que representan un escape en búsqueda de su propia identidad.

3.3 “Gente que vino a mi boda”

Para finalizar el análisis de este capítulo, estudio el relato que da título a la obra y también el último de esta compilación. El libro de Soledad Puértolas cierra con la narración de una mujer de la que se desconoce la edad así como su nombre y permanece anónima como la mayoría de los narradores y otros personajes que componen este libro. La voz femenina de “Gente que vino a mi boda” narra una historia desde diferentes perspectivas, pero siempre desde aquella donde su vida se vio alterada por un hecho.

Continuando con la importancia de los títulos en la obra, “Gente que vino a mi boda” tiene una gran importancia, no sólo por ser aquel que renombra toda la obra como tal, sino por lo que sugiere en esencia. Como se ha comentado, los títulos temáticos presentados por Genette, a partir de las propuestas de Leo Hoek, pueden ir directo al tema de lo que se está a punto de leer o, en su defecto, “se asocian a un objeto menos central (*Pere Goriot*), a veces deliberadamente marginal (*Le chasseur vert*, *Le rideau cramoisi*, *Le soulier de satin*)” (*Umbrales* 73). En el caso de “Gente que vino a mi boda” se puede sugerir que es una mezcla de ambos pues esta historia recae en un momento en especial de la vida de la narradora. Se sitúa en dicho punto y a partir de éste se comienzan a trazar líneas hacia otros personajes, de manera que el momento que lleva al tema está presente en el encabezado. También abarca otros elementos que tienen poca presencia en el relato y cuya existencia deja marca en la vida de la narradora.

El texto inmediatamente presenta ante un punto en el tiempo, un día y año, lo cual carece en los relatos y en éste funciona para ubicar el relato en un momento en específico. La fecha es el 29 de julio de 1968 y después se da a conocer como el día de la boda de la mujer protagonista del relato. Así, comienza con una descripción de cada elemento, que fue parte del caos de su día:

El 29 de julio de 1968, un día de calor espantoso, salí de casa poco antes del mediodía, vestida con un traje blanco, corto y tocada con un pequeño sombrero, una especie de casquete que me había empeñado en ponerme y que me había hecho olvidar el viejo sueño de casarme con el traje de novia de mi madre, un traje de raso crudo que se guardaba en una caja en lo alto de un armario y que algunas veces mi madre y yo habíamos bajado, sacado y admirado, mientras ella volvía contarme quién se lo había hecho y dónde se había encargado la tela, y rememoraba con nostalgia los preparativos de su boda, que la remitían a su primer hogar. (Puértolas 203)

En este fragmento la narradora presenta sus emociones a partir de los objetos que recuerda de ese día y de su figura materna, quien a su vez, también genera recuerdos a través de los mismos. La visión hacia los pensamientos de los personajes es importante en cada uno de estos relatos pues su forma de interpretar determinados hechos es diferente debido a su propia percepción de las cosas. Dicho término se relaciona con la forma en que estos personajes se desenvuelven en su medio ya que, como en este caso, las memorias aunque provienen de un mismo objeto, éstas se generan en dos épocas diferentes.

La mujer continúa hablando sobre el día de su boda con cierto recelo, destacando cómo a pesar de haber considerado el vestido de su madre, ella sigue lo que otros le piden, al punto de hacer un lado sus deseos para darle prioridad a los ajenos. Esto nuevamente se convierte en una carga para la narradora, pues si bien la focalización permite el desarrollo de un personaje dentro del relato, la autofocalización permite conocer la intimidad y sus formas de reaccionar ante el ambiente. Salustiano Martín lo define así:

[...] se trata del personal empozamiento en los meandros más ocultos de la intimidad, y, entonces, ese empozamiento sirve, primero, para mostrar el desarrollo de una historia que se ha vivido y, segundo, como elemento final de la propia existencia, a la que da un sentido inesperado dentro de la propia dialogía vital del personaje. (Martín)

De la cita anterior importa destacar las ideas “la historia que se ha vivido” y “elemento final de la propia existencia”, ya que proponen la reflexión del personaje sobre un momento ocurrido en su pasado y el inesperado resultado de su toma de decisiones dentro del relato. Como se ha visto, es común encontrar en los personajes de Soledad Puértolas los bloques que representan distintos estadios de sus vidas, como una pauta que trae con ella los nuevos caminos que el personaje tiene la posibilidad de escoger. Así, se puede concluir que uno de los conceptos que más se menciona, probablemente de una forma casi implícita, la oportunidad. Ésta se presenta en momentos específicos de sus vidas y que la deciden tomar, a pesar de la angustia ante el desconocimiento de su nueva vida: “Al fin me casaba, me dije mirándome en el espejo del ascensor, mientras descendía hacia el portal. Al fin me casaba, después de un año de indecibles angustias” (Puértolas 204).

Es importante mencionar que, de todos los personajes, sólo la narradora cuenta con el traslado como una forma de avanzar hacia otro punto de su vida. El interior y la intimidad tienen una importancia muy grande en este tipo de focalización, pues la narradora confía en ese público invisible para contarle sus secretos, deseos y frustraciones que en el momento tuvieron que ser reprimidas para evitar ser débil: “Por eso me había olvidado del sueño de casarme con el traje de mi madre y de muchas cosas más, sólo había podido concentrarme en no dejarme vencer, en conseguir mantener a toda costa mi voluntad” (Puértolas 204). Las voces narrativas, cansadas de ser personajes atados a otros en su pasado, buscan la independencia a través de la toma de decisiones propias. Esto es una forma del restablecimiento de su autoridad y libertad de decidir sobre su persona en la esperanza de encontrar su esencia y ser ellas mismas nuevamente.

En la búsqueda de lo anterior, las narradoras pueden llegar a equivocarse en la elección de sus metas, siendo así que los destinos impliquen un bien o un mal de la narradora: “Ya estaba cansada de mirar hacia atrás y lamentarme a solas, de pasar miedo y dolor de alma en las noches inacabables que abocaban en mañanas inhóspitas, siempre heladas. Pero no se me ocurrió pensar que la otra familia no me acogería con entusiasmo o, al menos con cordialidad” (Puértolas 204). El matrimonio, así, representa para la narradora el inicio de una nueva vida y una forma de escape de sus problemas; no obstante, éste no se da como en los otros relatos, pues si bien el alejamiento es abrupto y repentino, la narradora tiene la tranquilidad como objetivo al final de ese camino. En “Gente que vino a mi boda”, por el contrario, la huida se da en forma tranquila y en fiesta, pero el final es otro desliz en la vida de la protagonista: “Ya estaba cansada de mirar hacia atrás y lamentarme a solas, de pasar miedo y dolor de alma en las noches inacabables que abocaban en mañanas inhóspitas, siempre heladas. Pero no se

me ocurrió pensar que la otra familia no me acogería con entusiasmo, o al menos, cordialidad” (Puértolas 205)

La expectativa cobra importancia nuevamente dentro de este relato, pues la narradora se atiene a los comentarios y deseos de su nueva familia a diferencia de las otras narradoras, quienes después del primer escape, expresan ser libres. Dado el contexto de la narradora de “Gente que vino a mi boda”, este relato muestra una imagen de la mujer en uno de los ámbitos donde la sociedad impone más exigencias sobre ella: el matrimonio. Éste se convierte en un reto más para ella, un personaje que constantemente escapa para buscar un motivo que le dé sentido a su vida, pero que en este caso ella da un salto a otro encierro. El hecho de que este personaje sea retomado desde el punto de vista marital no sólo expone la vida de las mujeres desde la perspectiva de una de ellas, sino también cómo ésta es percibida por otros. Es ahí donde la autodiégesis cobra importancia, porque si bien el exterior tiene opinión sobre la mujer, quien desde siglos ha sido objeto de críticas y falsas expectativas, esta forma de narración le permite tener voz y presentarse desde la fidelidad a sus propias creencias, según su propio testimonio.

En su artículo “Educar para el matrimonio en femenino: modelos y prácticas en la literatura posguerra”, Matilde Peinado Rodríguez y José Luis Anta Félez presentan un panorama de la mujer española durante el siglo XX, específicamente, en la época posfranquista. El discurso político no es algo que destaque en *Gente que vino a mi boda* y su mención es nula durante todas las narraciones; sin embargo, el contexto donde se desarrollan los personajes es imposible de separar de la situación de España de la época, siendo así que implícitamente la obra sea un reflejo de dicha sociedad. Así, éste relato en particular se ve influenciado por varios momentos históricos de España siglo XX, no sólo expresados literalmente por la temporalidad y espacios, sino también en la mentalidad de los personajes.

Esta obra de Soledad Puértolas destaca la individualidad y la construcción del pensamiento propio de cada uno de los personajes que habitan sus relatos, siendo así que estos al crecer se vean influenciados por su contexto. Si bien Soledad Puértolas no tiene un propósito en introducir personajes femeninos en sus obras donde la crítica considera que gran parte de las autoras lo hacían con el fin de retratar y plasmar ciertas posturas, considero que sí hay una conexión, probablemente inconsciente, entre mundo real y mundo diegético. Las mujeres de estos relatos buscan individualidad e identidad por medio de la autofocalización, herramienta que como se mencionó anteriormente, le ofrece voz e identidad que le fueron negadas a lo largo de su relato.

La percepción y trato hacia las mujeres en ciertas condiciones afectaban en la manera en que ellas podían significar algo en su contexto, teniendo como opción de liberación sólo el matrimonio: “durante la Postguerra española el matrimonio se convirtió, además, en el único refugio socialmente posible para la mujer, el único espacio donde la mujer podía desarrollar un papel social” (Peinado Rodríguez y Anta Félez 5).

La perfección es una de las exigencias de la sociedad a las mujeres de este apartado. Dicho modelo actúa de dos formas: por parte de los demás y por parte de la propia narradora. Son un par de perspectivas diferentes que aportan detalles importantes para el desarrollo del personaje, pues la polaridad entre ambas muestra los deseos como individuo y la intervención de otros en el destino de éste. Uno de los ejemplos más claros se puede observar cuando la narradora habla de sus deseos de ser otra persona y al mismo tiempo lo contrapone con su presente:

Me hubiera gustado ser una chica decidida, habladora, confiada, una chica que dice siempre lo que le gusta y lo que no le gusta, que lo sabe, que no se anda con dudas ni vacilaciones, que no se pregunta todo el tiempo qué dirán los demás de ti si les miras con enfado o irritación, me hubiera gustado ser de otra manera, suspender los exámenes, contestar de malos modos a mis profesoras, me hubiera gustado ser una chica a quien le importa un bledo caer mal y ser castigada y reprendida. Pero yo había sido una niña perfecta, no una niña corriente, normal –esa niña que debía estar detrás de la chica normal y corriente que yo era a los ojos de la familia de Ernesto-, sino una niña perfecta. (Puértolas 206)

Presentar a la figura de la narradora frente a la sociedad anticipa la limitación de una infancia y adolescencia donde tiene que vivir según las reglas impuestas por sus mayores. La concepción de los modelos que se le exigían surge un punto de vista en particular, uno que va de la mano del testimonio de una niña que no tuvo opción más que crecer en un círculo donde los errores no eran permitidos. Esto se relaciona con la percepción de los eventos dentro del relato cuya existencia automáticamente refiere a la subjetividad a partir de la psicología de la instancia narrativa, como comenta Bal: “La percepción; sin embargo, constituye un proceso psicológico, con gran dependencia de la posición del cuerpo

perceptor; un niño ve las cosas completamente distinta que un adulto, aunque sólo sea en lo que se refiere a las medidas” (108).

La percepción de los objetos dentro de la focalización, como se ha comentado a lo largo de este análisis, recalca la importancia de los puntos donde los narradores se ubican con relación a sus objetos focalizados ya sean espacios o personajes. Asimismo, siguiendo la propuesta de Bal, la focalización deriva de la capacidad de capturar un momento del todo, similar a una fotografía y dicha acción tiene: “un efecto manipulador y es, por consiguiente, muy difícil de separar de las emociones, no sólo de las atribuidas al focalizador y al personaje, sino también de las del lector” (109). Las emociones, de esta forma, no se limitan sólo al universo diegético, pues la narradora como única fuente de información tiene la capacidad de transmitir, por medio de su relato, lo que siente a partir de un momento en particular.

Con relación a los espacios y los aspectos psicológicos del focalizador, los personajes de Soledad Puértolas, en particular los de este rubro, constantemente se ubican en un lugar limitado por cuatro muros. Dichos espacios evitan, o en su defecto, facilitan que el personaje escape de su realidad:

[...] porque ya mi vida se limita a coser, a sentarme en este rincón del cuarto tan bien provisto de todo lo que necesito, tan cerca de este mueble de catelas, las agujas, esta butaca en la que me hundo suavemente mientras la luz natural que se filtra por la ventana ilumina mis manos, y la música de la radio llena el cuarto, la música y la voz del locutor que irrumpe a veces para ofrecernos información y, aunque preferiría escuchar menos palabras, si quiero escuchar una voz de vez en cuando, sí quiero sentir que alguien me habla, que soy una de esas personas a las que hay que informar [...] no por curiosidad, a mí todo eso no me interesa nada, sino porque, al escuchar esa voz, me siento unida, desde mi rincón solitario, a todas las personas a quienes la voz del locutor se dirige también. Somos muchas, me digo. (Puértolas 206)

Mieke Bal comenta que, en cuanto al concepto de lo espacial, hay tres sentidos involucrados en la percepción de éste: vista, oído y tacto, e indica que regularmente los lugares pueden significar zonas

de confort para los personajes según la psicología del mismo y marcos¹⁴ que pueden rellenarse: “un personaje se puede situar en un espacio que experimente como seguro, mientras que antes, fuera de ese espacio, se sentía inseguro” (102). El marco establecido por Bal en este relato se ubica dentro del hogar de la narradora al ser sólo este espacio lo que le brinda la seguridad y comodidad que el exterior le ha arrebatado. De igual manera aunque en esta propuesta el oído con el que se vale para determinar la distancia entre un objeto y otro parece también ser una forma de relleno, donde la voz del radio más que ser un sonido, significa compañía para la narradora.

Si bien el relato sólo se presenta desde la perspectiva de un personaje que recalca su soledad, esto no quiere decir que se limite a la existencia de un personaje en toda la narración. Como en los textos anteriores, es común que la focalizadora cambie su objeto focalizado de sí misma a otro personaje con el propósito de remarcar el efecto o lo que éste significó en su vida. En esta parte, el título “Gente que vino a mi boda” cobra mayor importancia, pues si bien la autodiégesis destaca por ser la narración sobre la vida del narrador como personaje principal, este elemento paratextual aporta la focalización, aunque sea mínima, en la vida de otros no sólo de las personas que asistieron a tal evento sino también en la de aquellas que entraron a la vida de la narradora en algún punto. A lo largo del relato, es posible encontrar, a su profesora Benita Valle, sus padres, su madrastra, su ex esposo y algunos amigos, pero siempre se destacan las emociones y enseñanzas que surgieron en su relación con estos:

Tenía un miedo pavoroso a Benita Valle, que me fulminaba con su mirada perdida en la tela, la mirada que no osaba levantar hacia mí, como si no me la mereciera, como si lo único que había que hacer conmigo fuera ignorarme. Ella era la única que sabía la verdad, sabía que yo era chapucera y torpe. (Puértolas 208)

Los personajes a los que la narradora focaliza dentro de su narración resaltan por ser aquellos con los que debe mantener una expectativa. No es extraño que desde su infancia se haya visto obligada a seguir ciertas normas, donde los errores no pasaban desapercibidos y era obligatorio convertirse cada vez en algo mejor. La figura de Benita Valle representa al primer personaje al que ella le debe perfección y

¹⁴ Mieke Bal elabora la presencia de un personaje dentro de determinado ambiente que “con ayuda de estos tres sentidos cabe sugerir dos tipos de relaciones entre personajes y espacio. El espacio en que se sitúa el personaje, o en el que no está situado exactamente se suele considerar como marco” (101)

que retoma una enseñanza como la costura. Éste es otro patrón dentro de la narrativa del libro, pues si bien el personaje se ve interesado o atormentado por otro, rescata un aprendizaje o una reflexión.

El segundo personaje al que la narradora adopta como objeto focalizado es el de su madrastra, una mujer que sustituye a su madre después de su muerte y que no tiene mucha interacción con ella, excepto por el día en que contrae matrimonio. Al ser rechazada e ignorada constantemente por esta figura materna, la focalización sobre ella, a diferencia de Benita Valle, incita al reclamo y el orgullo de ambas, así como a la comparación entre focalizador y objeto focalizado:

¡Si viera ahora mi madrastra las sábanas de hilo que yo misma he bordado y yo misma plancho, las toallas de flecos con las iniciales también bordadas, si viera mis manteles, mis camisones....! Pero nunca le hablo de esta ocupación mía que me permite vivir con tanta comodidad, casi con lujo, como no he vivido nunca, ésa es la verdad. En cambio, ella se está quedando sin dinero, está prácticamente arruinada. (Puértolas 212)

Otro personaje colectivo que se le presenta a la narradora y que ella focaliza es el de las muchachas que recurren a ella para la asistencia de un vestido. Después de su matrimonio fallido y la reflexión sobre éste, la presencia de las jóvenes en su vida le hace preguntarse sobre los sueños de las muchachas pues para la costurera, aunque las épocas son completamente diferentes, las exigencias sobre ellas parecen ser las mismas de años atrás. Se trata de un reflejo donde la voz narrativa, por un instante, no es la única con un testimonio de la inconformidad, miedo y frustración del matrimonio:

¿Quién no tenía sueños? Algunas veces alguna de estas jóvenes que vienen a mí para pedirme que les haga el camisón de novia o les borde una sábana, se queda un rato a mi lado para hablar y desahogar sus miedos en alguien, porque los jóvenes, como siempre, están llenos de miedo e incertidumbre, así como ha sido siempre aunque a veces no lo parezca, porque el miedo queda camuflado bajo la alegría de los jóvenes, y me dice al fin que ahora es difícil soñar, que nadie los empuja a soñar, que la vida se ha hecho muy ardua, muy ingrata. (Puértolas 217)

Este enfoque a una parte de la sociedad también le vale como un reforzamiento de las exigencias de una sociedad que está en constante movimiento, pero poco avance en la consideración a otros. A su

vez, el reflejo de un personaje sobre otro le permite identificarse y de igual manera, reflexionar aún más sobre su pasado. Los sueños de vida también son una clase de esperanza para los adolescentes y los jóvenes adultos que están aún por salir al mundo, y en el caso de la narradora, significan una oportunidad más después de vivir bajo las reglas de alguien más.

Cuando la voz narrativa busca focalizar en distintos personajes, es común que entre estos, la temporalidad cobre mayor importancia, aunque gran parte del relato recurre a la analepsis como herramienta principal. Hay momentos donde la actualidad se hace presente, tal y como ocurre cuando se habla de las mujeres recién casadas que se comentaron anteriormente. Para esto, es importante retomar el concepto de dimensión temporal de Pimentel a partir de la noción de tiempo de relato de Genette en *Figuras III*.

El autor propone que dentro del relato es posible encontrar una dualidad de tiempos: tiempo del significado y tiempo del significante. Luz Aurora Pimentel los presenta como tiempo diegético y tiempo del discurso¹⁵, dos concepciones que difieren en que mientras el primero refiere “la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real; se miden con los mismos parámetros y tienen los mismos puntos de referencia temporal” y el segundo, por otra parte, se relaciona con “la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión no temporal sino textual” (42).

El tener conocimiento de dos dimensiones temporales, no significa otra cosa que una anacronía, que bien puede dirigirse al pasado o el futuro, según Genette, pues es un momento que irrumpe la actualidad para fijar la atención a otro punto de la temporalidad¹⁶. En este relato, es notable que se trata del primer caso, por lo que la analepsis también propone la idea de un texto primero que sirve de base para las siguientes anécdotas. Genette identifica que en el caso de la analepsis en narración homodiegética ésta se denomina repetitiva, “pues en ellas el relato vuelve abierta, explícitamente a veces, sobre sus propios pasos” (109).

Dentro del relato es posible ver guiños explícitos al presente de la narradora, pues si bien al momento de leer algo en pasado la instancia temporal desde la que se habla está implícita, en “Gente que vino a mi boda”, la voz narrativa recurre a los verbos en presente para ubicar al narrador en tiempo

¹⁵ En el apartado de “Orden” de *Figuras III*, Genette presenta dos conceptos: el tiempo de la cosa narrada y el tiempo del relato, que también identificó con las etiquetas mencionadas. Pimentel, por otra parte, retoma esta propuesta y denomina estas ideas como el tiempo diegético (tiempo narrado) y tiempo del discurso (sucesión textual de hechos) (42).

¹⁶ Esta idea es denominada por Genette como *avance* de la anacronía (103).

y espacio, como una narración simultánea. Asimismo, sitúa al lector en un contexto actual con el propósito de comparar las diversas épocas por las que atraviesa el relato, así como con su “yo”:

Pienso en la novia melancólica que ha estado aquí esta mañana y me pregunto si reirá el día de su boda tanto como yo reí en la mía, me pregunto si se emborrachará. No sabe si su matrimonio durará toda la vida o unos años escasos y difíciles, no sabe nadie y tiene un poco de miedo, porque tiene tiempo de pensar. (239)

Ver el matrimonio desde dos instancias temporales distintas a partir de personajes diferentes, implica, como se ha dicho anteriormente, la comparación de sociedades y cómo la narradora, así como otras mujeres, se ven o se vieron en la frustración de las expectativas. Aún con la atención sobre la joven comprometida, la mujer comenta:

En las vísperas de su boda, no está aquí, preparando, vigilando, su ajuar, sus ilusiones han ido mucho más lejos y ni siquiera sabe si quiere casarse, si el matrimonio la atará a la vida de una forma en que tendrá que perder muchas cosas. Ese novio tan metódico, tan organizado, ¿qué exigirá de ella casi sin decirlo?, ¿por qué plagarse ya a tantas exigencias, a esa personalidad tan impositiva, tan compacta, en la que no se ve ningún resquicio, ninguna fisura, por la que podrían colarse sus sueños, sus añoranzas? (219)

Este modelo de matrimonio en la sociedad española desconoce a la mujer respecto en sus deseos y aspiraciones. Según Peinado y Anta en “Educar para el matrimonio en femenino: modelos y prácticas de posguerra” (2013) durante el periodo de Franco se promovió el matrimonio como: “un mundo lleno de posibilidades para la mujer, un lugar que bien ‘explotado’ le proporcionaría todo un conjunto de realidades maravillosas y felices” (6). Si se recuerda, la fecha mencionada al inicio del relato es el 29 de julio de 1968 por lo tanto importante señalar lo que representa dentro del relato ya que no sólo ubica al lector en un tiempo, sino también en un contexto social y político donde la mujer estaba destinada a la subordinación dentro del compromiso.

El hecho de que la narradora aún se pregunte si una joven a punto de casarse es feliz refleja las falsas esperanzas que esa idea del “mundo lleno de posibilidades para la mujer” generó en ella. Estos últimos relatos han tomado la autodiégesis para apropiarse de una voz por los momentos en que

estuvieron calladas. Considero que esta parte donde la narradora mira a la otra joven y comienza a cuestionarse, también indica que aunque la consciencia ya juega un rol importante en la vida de la mujer actual, la sociedad aún espera que éstas vivan en un ambiente de sumisión y que ellas, impotentes, no estén seguras de su felicidad.

No obstante, si bien existe un patrón dentro del matrimonio, el divorcio es un símbolo de libertad y rebeldía por parte de la narradora. Ante la falsa expectativa y los nulos resultados de la relación con Ernesto, ambos deciden que separarse es la mejor opción y aunque el dolor es inevitable en un proceso como éste, es él quien recibe el mayor golpe y es entonces cuando la narradora se enfrenta a la madre de Ernesto por primera vez. Después de que él comienza a negar cualquier tipo de contacto con el exterior, la madre intenta contactar a la ex esposa para pedir que regrese con su hijo a través de una serie de chantajes y aceptando que el trato hacia ella no fue el mejor de todos. Entonces, la narradora toma valor y hace escuchar su voz frente a uno de los personajes que, indirectamente, le exigieron de más: “-Todo eso que me cuentas me horroriza –le dije- pero yo no puedo ayudarle” (Puértolas 225).

Para la narradora, en este punto del relato, su bienestar es prioridad pues ya no quiere ser su yo del pasado que seguía órdenes para complacerlos, y aunque sea de una forma indirecta, se rebela ante la madre de Ernesto. A su vez, ella le hace ver a su suegra que la vida puede llegar a ser injusta tal y como lo ha sido con la narradora:

Ya es muy tarde para intentar comprarme, le dije a la madre de Ernesto, que ya no me podía oír que quizá se había marchado de mi casa convencida de yo volvería con Ernesto porque sus razones me habían alcanzado. Es tarde, tardísimo, grité, y tú jamás entenderías, porque lo mucho que quieres o has querido a tu hijo no es nada, es un engaño que te has inventado para huir de la vida, sé lo que me digo, y ahora te das cuenta de que no ha servido de nada porque la vida nos acaba atrapando, al fin te ha atrapado aunque creas que sólo ha atrapado a Ernesto. (226)

El tiempo mantiene un papel importante en el relato y es de sumo interés porque si bien la costura es uno de los medios que han aliviado sus penas, hay un punto donde parece que ambos juegan el papel de una metáfora. Similar a las famosas diosas griegas encargadas de tejer el destino, las Moiras, hay momentos donde la narradora constantemente habla de sí haciendo costura mientras narra hechos de

su pasado, como: “Me siento herida y humillada, porque no controlo mis dedos, porque esa pequeña me asusta como si fuera una reliquia cargada de simbolismo, ¿qué me pasa?” (Puértolas 231). Este punto de la narración destaca, pues hay momentos precisos donde la narradora cose con calma, pero ante el recuerdo de alguien o algo, se entorpece y encuentra un tope, tal y como en la memoria que le hizo fallar.

Lo anterior también se observa en el momento de hablar sobre sus fechas para pedidos donde a su vez, se comenta una de las ventajas de la autodiégesis que es el conocimiento sobre uno mismo: “Una cosa es el plazo que les digo a los otros y otra es el plazo que me marco a mí misma, ¿por qué tienen que conocer los demás mis planes internos? Eso es cosa mía, y la guardo exclusivamente para mí” (233). La comparación nuevamente juega un papel importante pues hay una marca exacta entre el antes y el después a partir de decisiones propias de la narradora sobre su vida:

Hasta que yo decidí escoger cómo serían esas realidades, y ese día también quedó marcado en la agenda, el día en que ya no acepté las directrices de nadie, en que me rebelé contra los caprichos ajenos, ideé mis propios modelos y dije: Sólo sedas, sólo satenes, batistas, hilos finos, sólo calados y bordados, ya no quiero telas gruesas que no se dejan acariciar, no quiero empujar la aguja a través de paños rugosos llenos de obstáculos. (Puértolas 234)

“Gente que vino a mi boda” no sólo es un relato desde la perspectiva de un personaje, sino también trata de incluir a aquellos que, similar a ella, se ven aquejados en algún punto de su vida. Esto es de suma importancia ya que si la autodiégesis destaca sobre todas las demás focalizaciones, éstas ocurren de similar manera a las del apartado anterior. Desde la perspectiva del matrimonio y la infancia, la narradora hace un enfoque hacia la vida de las mujeres de su época, donde la sumisión y frustración eran factores comunes entre la sociedad, pero a su vez, refleja la forma en que la mujer busca la liberación a partir de varios medios como la unión marital. La autodiégesis, de esta forma, aporta a la mujer protagonista una herramienta para hacerse escuchar dentro de un mundo en que su opinión es constantemente ignorada.

3.4 Autodiégesis, voz de la mujer narradora

En el capítulo anterior sobre el narrador testigo masculino se llegó a la conclusión de que éste tiene como función generar un relato con base en su opinión y reflexión sobre los demás y aunado a ello, también es cierto que por más cercanos que sean los personajes y su relación sea de años, hay un límite impuesto por sus objetos focalizados que no le permiten conocer lo que realmente piensan o la razón de haber hecho determinada cosa. Por esa parte, queda decir que ese muro entre focalizador y objeto focalizado no permite que se llegue a lo más profundo de los sentimientos de éste último siendo así que el narrador permanece en el exterior del análisis.

Salustiano Martín sostiene que una de las características más importantes en las obras de Soledad Puértolas es la forma en que sus personajes tienen la misma capacidad humana de sentir emociones y aunque el exterior es una fachada de las mismas sólo la vista al interior de los personajes permite conocer lo que son y sienten:

Lo que hay en estos seres humanos, que representan al común de los mortales pero que tienen dentro de sí un redoble último que los caracteriza como personas individuales, no se ve en la apariencia de unos gestos que no traducen apenas más que la superficie de su ánimo, no se desprende del solo ajetreo retráctil de sus vidas: está en su interior, como un último reducto que debe ser defendido, como el hálito mismo de un espíritu que, en verdad, nunca se da a conocer (Martín)

Para que la visión al interior de los personajes sea posible una herramienta de la narratología como la autodiégesis es útil para entender esta construcción. Como se vio a lo largo de este apartado, más allá de focalizar a un objeto del exterior, este recurso permite que el narrador se centre en sí mismo y que éste conozca sus emociones más profundas. Sosteniendo la premisa sobre la visión intimista de Soledad Puértolas dentro de sus relatos, este apartado tiene mayor repercusión en ello, pues la mirada se centra en el personaje encargado de llevar toda la narración del relato. Con una innegable subjetividad sobre el relato, la narradora autodiegética de Soledad Puértolas tiene la función de reflexionar sobre sus emociones y, al considerarse personaje central de la obra, el de buscar e identificar su rol dentro de una sociedad repercutida en varios momentos de la historia.

En esta sección de relatos en voz narrativa femenina como personaje central de la obra se encuentra la mujer vista desde su infancia, es decir, a partir de las memorias de la narradora sobre este punto de su vida. Así sucede también en “De Zaragoza a Madrid” que presenta a una mujer cuyos recuerdos giran en torno a varios amigos de cuando era niña, así como su primer amor imposible, lo que le permite hacer una reflexión sobre los mismos a partir de su influencia en su vida. Mientras que “La hija predilecta”, a raíz de la muerte de su madre, la protagonista deba regresar a su lugar de nacimiento y al tener el constante movimiento como pieza clave esto provoca que la voz narrativa fije su atención en los espacios según las memorias que se originen en ellos. Finalmente, “Gente que vino a mi boda” da un contexto general de la vida de la protagonista comenzando con sus primeros años escolares, donde las exigencias no eran opcionales en su vida y creció de acuerdo a un modelo impuesto por la sociedad.

Por otra parte, también hay relatos que se basan en un punto de vista adulto y maduro de la protagonista. Esto no quiere decir que la narración se dé al instante en que ocurren los hechos, sino que la distancia temporal entre un hecho y otro es relativamente corto en comparación con lo establecido en el párrafo anterior. Esta variación de la narradora como personaje central se aprecia en “La necesidad de marcharse de todos los sitios” donde la realidad se narra desde contextos diferentes: aquella en la que se vive conscientemente y otra que pertenecen a los sueños. La narradora, en este caso, hace énfasis en el descanso que representa soñar y vivir en un mundo diferente al que habita.

“A la salida del cine”, por su lado, presenta a una mujer que cuando sale con un hombre, éste busca explicarle todas las películas que ven, aludiendo que tiene un complejo de superioridad y que al ser enfrentado por la mejor amiga de ella, la narradora se da cuenta que ella jamás ha sido una prioridad para él, pues sólo le importa saber más y explicarle cosas. De igual manera, “El mar en los aparcamientos subterráneos” tiene un particular interés en las memorias de la narradora una vez que se encuentra frente al mar. Este lugar representa una parte importante en su vida literal y metafóricamente, pues la mujer juega con el concepto de éste para olvidar esos recuerdos pues “el mar se lleva todo por delante” (Puértolas 200).

Por las cuestiones anteriores, decidí seleccionar tres relatos del último apartado reconocido por la constante voz narrativa femenina: “La vida que al fin llevo”, “La hija predilecta” y “Gente que vino a mi boda”. Estos presentan a la mujer en diferentes situaciones y contextos políticos, sociales y económicos, pero todos coinciden en la línea de la sumisión, frustración y pérdida de la individualidad. Sobre esto último, Salustiano Martín señala: “el propio personaje narrador femenino: éste narra su más

oculta intimidad, sus terrores, sus placeres ocultos, sus estrategias de defensa, sus fantasmas, la historia, en fin, que corre oculta tras los gestos de la apariencia. Éstos últimos son los relatos más extensos y, también, los más intensos”.

Las narradoras en este apartado se centran en sus memorias y sus sentimientos generados a partir de ellas, siendo así que la autodiégesis sirve una versión más personal de los hechos; su fuente confiable son ellas mismas. Desde una vista del presente hacia el pasado se propone el reproche hacia su narratario cuya existencia sólo es explícita en los dos primeros, pues a partir del mismo giran los recuerdos de la narradoras. En el caso de “Gente que vino a mi boda” no hay un receptor explícito, pues aunque el reclamo es claro dentro del relato, parece que la voz narrativa hace un ejercicio de reflexión sobre su vida y sus interacciones con otros personajes.

Me parece importante resaltar que, si bien todos los relatos ocurren en diferentes puntos geográficos, en esta sección es posible ver una de las funciones principales de esto. Al tener una figura femenina como personaje central, cuya función no se limita a la de un personaje más del mundo diegético, sino también tiene la capacidad de hablar desde su propia perspectiva, se propone la percepción de ésta en la ficción que muestra una visión de parte de la España del siglo XX. Aunque los contextos políticos no son un elemento relevante o visible dentro de *Gente que vino a mi boda*, hay momentos en que las mujeres se ven afectadas por la sociedad que crecieron bajo las órdenes del régimen franquista.

“La vida que al fin llevo”, “La hija predilecta” y “Gente que vino a mi boda” remiten a tres contextos distintos donde las narradoras hablan desde su propia experiencia y relación con otros personajes cercanos a ellas, pero todas tienen un punto en común: el hogar o familia y las reglas bajo las cuales fueron criadas, que básicamente se resumen en la obediencia y dependencia de otro. Normalmente, estos personajes son mujeres ocultas detrás de una figura de autoridad en diferentes estadios de su vida, ya sea una maestra, la madre, el esposo o el hermano y las narradoras son reducidas a ser la compañía o una más dentro de un mundo. Esta situación genera en ellas una inconformidad y deseos de escapar en busca de su independencia e identidad, pues al ser parte de alguien, pierden el sentido sobre sí mismas y la posibilidad de tener voz propia.

Los espacios cobran mayor importancia en esta sección ya que, como se ha mencionado a lo largo de este análisis, son generadores de memorias para los personajes de esta obra. Con ello, en este capítulo en particular también es notable su representación como puntos de huida o de escape ya que, en el caso del primero, la narradora al ubicarse dentro de un espacio donde no es feliz, busca salir en

busca de una nueva vida. Por otra parte, cuando se habla del escape de dicha vida, estos puntos se piensan como una salida y una meta, pues las mujeres buscan su propio espacio, un lugar donde ellas puedan formar su personalidad y crecer de acuerdo a sus ideas. Adicionalmente, para ellas, los espacios tienen la función de representar un hogar para estas mujeres y debe llenarse con sus pensamientos, un hogar del que ya son dueñas tanto como de ellas mismas.

Los relatos de esta sección tienen muy presente la importancia de sus memorias, pero cada una de estas narradoras las maneja de forma distinta. Los sentimientos, al ser casi inherentes a esos recuerdos, hacen que las protagonistas funcionen conforme a ellos y se vean reflejados en su manera de actuar con los otros personajes. En este relato el movimiento es uno de los elementos más representativos, pues si bien las vivencias tienen una gran carga sentimental para ellas, los espacios también pueden ser contenedores de las mismas y el escape es la mejor opción para la narradora.

Conclusiones

Los narradores, en *Gente que vino a mi boda* (1998) de Soledad Puértolas, no sólo representan la voz que acompaña al lector a través del relato, también son una mirada hacia los personajes desde una perspectiva intimista que, pese a las limitaciones inherentes a su papel, muestra un particular interés a su alrededor. Por lo anterior, si bien el narrador tiene la necesidad de conocer y ver hacia el interior del personaje, la focalización sirve como herramienta principal para llevar esto a cabo. En el contexto de la narratología, el relato cuenta con dos tipos de narrador cuyas funciones varían de acuerdo a su objeto focalizado: el narrador testimonial y la narradora autodiegética.

La diferencia de voces narrativas cobra importancia en *Gente que vino a mi boda* pues al estar dividida en dos partes, se presenta un claro cambio cuando la voz narrativa testimonial, en la primera sección del libro corresponde a varios hombres, mientras que la segunda mitad, muestra a la mujer narradora quien, cambia constantemente de foco, pero priorizando al personaje principal de su relato, que es ella misma. Cabe mencionar que ambos se valen de dos aspectos importantes en esta visión intimista: la memoria y las emociones, que bien pueden ser evocados por los personajes mismos o por un espacio. Con esto, la autora no le da preferencia a un elemento sobre otro, por el contrario, todos presentan una función en el relato que al unirse generan en el narrador un sentimiento de pertenencia, curiosidad y búsqueda de identidad.

Los relatos estudiados en esta tesis: “Billetes”, “El peluquero” “El andén vacío”, “La vida que al fin llevo”, “La hija predilecta” y “Gente que vino a mi boda” presentan a narradores que, como el resto de los personajes, funcionan de manera autónoma. Las mentes de cada uno de ellos son individuales siendo así que aunque haya diferencias, al mismo tiempo, hay un intento de comprenderse el uno al otro. Guiados por su curiosidad, las voces narrativas tratan de acercarse a su objeto focalizado con el propósito de conocerlo más allá de lo que el exterior dice del mismo y, en el caso de la autodiégesis, la mirada hacia el interior de la narradora permite el autoconocimiento, más allá de las opiniones ajenas por las que se dejó llevar en su pasado.

Si bien *Gente que viene a mi boda* destaca por el uso de las voces narrativas de acuerdo a su género y relación con los otros personajes, también es importante mencionar el nivel narrativo donde éstas se encuentran, pues de esto depende el grado de conocimiento que tiene sobre el mundo que se dispone a narrar. Después del análisis realizado con base en las propuestas teóricas de Genette, fue posible destacar a los narradores que se ubican en el segundo nivel y al involucrarse

notablemente en la historia se clasifican como narradores homo-intradiegéticos, relatos como “Billetes” y “El peluquero” son ejemplo de ello. Por otra parte, también hay narradores que permanecen en el primer nivel narrativo y su grado de involucramiento en la historia es mínimo por tratarse de una analepsis, por lo que se consideran como homo-intradiegético y en esa categoría entran “La vida que al fin llevo”, “La hija predilecta” y “Gente que vino a mi boda”.

Pese a que hay relatos fáciles de clasificar por la forma en que el narrador se desarrolla dentro de la historia, hay otros donde éste se mueve constantemente, momentos donde por un rato se encuentra en el primer nivel para luego pasar al segundo y así sucesivamente. El narrador, sin excepciones, está limitado a conocer al otro personaje según lo que éste le permita saber, es decir, no hay ningún narrador dentro de *Gente que vino a mi boda* que quiebre esa línea entre focalizador y objeto focalizado, pues el primero siempre tiene un rol dentro del relato, limitando sus capacidades de escabullirse en los pensamientos de otros. Con esto, retomo “El andén vacío”, pues es un relato distinto a los de su capítulo al ubicarse en dos niveles y por esta razón, no es posible ubicar al narrador en un solo nivel narrativo pues su papel también es intermediario entre la fuente principal de la historia (su objeto focalizado) y el lector. Por lo tanto, el relato recurre a la metalepsis donde el narrador no deja de ser intradiegético testimonial y sigue manteniendo el foco sobre su amigo, aunque el personaje principal de la historia sea el tío del mismo. Este narrador (heterodiegético en ocasiones al ubicarse en el primer nivel mientras relata la historia de su amigo en la que no es partícipe) refuerza la idea del narrador que una vez que focaliza en un personaje, lo prioriza incluso sobre sí mismo pues sus emociones a partir de un hecho determinan la forma de ser del personaje en la actualidad.

Las narradoras, por otra parte, ofrecen la vista más íntima a su objeto focalizado, al tratarse de ellas mismas. A diferencia de los narradores testimoniales, ellas no tienen el límite que impide entrar a los pensamientos de su objeto focalizado por lo que las emociones plasmadas a lo largo del relato son auténticas y no quedan en la suposición como sucede con los otros narradores. Esta focalización sobre ellas presenta varios estadios de la vida de la mujer, donde constantemente se ve forzada a seguir las reglas de una sociedad que la mantiene apartada de la realidad y además, frente a la pérdida de su identidad hay un momento de desconocimiento hacia su propia persona.

La memoria tiene un papel importante en la construcción de la identidad de los personajes, pues al mirar a su pasado, reflexionan a partir de éste y buscan ser alguien diferente con quien se sientan seguros de sí. En ese ámbito, la focalización es una oportunidad para darle identidad y voz

a esos personajes que constantemente son rechazados o vistos como parte de un colectivo y pocas veces su opinión es escuchada. Al fijar el foco sobre ellos, la frustración de no ser parte de algo parece disminuir, pues finalmente tienen la oportunidad de ser vistos y ofrecer una versión de sus historias distinta a la que los otros conocen.

Los recuerdos funcionan como una base tanto para el narrador como para el resto de los personajes, pues así pueden surgir varias aristas: una que, se ha mencionado anteriormente, sirve como ejercicio de reflexión y otra en que al ser el único conocimiento sobre el otro, es el punto de partida para interesarse y conocer más a su objeto focalizado. Este último es uno de los casos más claros en los relatos, particularmente en los estudiados en el capítulo dos, pues los narradores, al tener una relación previa con el otro personaje, comienzan a recordar la vida de éste y por lo tanto, le genera curiosidad y deseo de saber más sobre él. En el caso del primero, hay varios contextos donde se puede dar, ya que si el narrador fija su atención según los recuerdos que tiene sobre un personaje, estos le permitirán reflexionar sobre el mismo y, a su vez, la voz narrativa tiene la oportunidad de compararse y ejercer un juicio sobre los dos.

Por otra parte, en el caso de las narradoras, las memorias, además de retratar su infancia, adolescencia y otros puntos importantes de sus vidas, tienen una mayor carga de emociones sobre ellas pues hay una materialización de los recuerdos cuando viajan a esos puntos donde solían vivir. Aquí es donde los espacios cobran una mayor importancia ya que también demuestran limitaciones para la voz narrativa y los hechos del pasado se albergan en un solo punto, por lo que el escape de esa realidad significa la oportunidad de restablecer sus vidas y comiencen desde cero. Los lugares, de esta forma, se relacionan aún más con la psicología de los personajes, pues al tener una opinión subjetiva, cobran una diferente relevancia a partir de los momentos que se hayan vivido en dichos puntos.

Tomando en cuenta lo anterior, la focalización no sólo atiende las relaciones entre los personajes y los motivos por los que el narrador ha dejado caer su atención sobre uno en particular, también toma en cuenta lo visual a partir de los aspectos psicológicos que pueda generar en cualquiera de los personajes. El narrador, como focalizador interno e intermediario para el lector, también tiene la función de darle validación a los espacios a partir de las emociones de los otros, pues al ser subjetivos, el lector desconoce la importancia de los lugares. En el momento en que la voz narrativa habla sobre el hecho que desencadena tales sentimientos en él o en otro de los personajes, es posible que el lector comprenda aún mejor el relato. A su vez, los lugares, al ser

espacios a veces limitados por sus muros, recalcan el rol del narrador como un personaje más de la historia, pues su vista sólo le permite ver lo que ocurre dentro del espacio y desconoce lo que sucede en el exterior.

Los espacios albergan los más profundos recuerdos de los personajes, siendo así que sean completamente subjetivos, pues sólo a partir de la experiencia en el mismo es como el narrador u otro tiene la capacidad de darle una importancia emotiva. A través de lo visual y pictórico, aunque los relatos de *Gente que vino a mi boda* toman lugar en España del siglo XX, no se dan dentro de los mismos lugares y esto da un particular enfoque a varias situaciones de España de la época, donde es posible ver las diferencias entre los estratos sociales. Los lugares adquieren dos formas: Por un lado, al ser puntos donde los recuerdos se enfrasan, generan que los personajes escapen de ellos en búsqueda de algo que los inspire y por otro lado, también representan la pertenencia una vez que el personaje logró independizarse y tiene la función de llenarlos para así ser y existir según sus necesidades.

Como conclusión, *Gente que vino a mi boda* (1998) de Soledad Puértolas es una obra abundante de narradores que fijan su atención en un personaje independientemente de su estrato social para que su voz sea escuchada. Estos suelen ser perseguidos por la frustración y ante el juicio de los demás, deciden escapar de su realidad por un momento con el propósito de encontrarse a sí mismos y vivir, aunque sea por primera vez, para ellos. La voz narrativa está limitada a una persona, sin embargo, éste personaje atiende varios estadios de la vida española donde algunos de sus personajes por fin son vistos y se les brinda la palabra para hablar sobre aquello que les aqueja.

La principal diferencia en las focalizaciones de las dos divisiones de *Gente que vino a mi boda*, como se ha mencionado a lo largo de este estudio, recae en la importancia que el narrador le da a su objeto focalizado, siendo que el primero se fije en el exterior según el comportamiento de otros y el segundo en el interior a partir del autoanálisis. Son dos puntos donde finalmente el propósito es ver el desarrollo de los personajes dentro de una sociedad, que al tener una serie de reglas que exigen el buen comportamiento y uniformidad de pensamientos e ideales, los personajes se sienten perdidos y se dedican a buscar más allá de lo que conocen.

Bibliografía

- Álamo Felices, Francisco. “El narrador: tipologías y representación textual”. *Epos : Revista de filología*, núm. 29, enero de 2013, p. 359-376: [10.5944/epos.29.2013.15200](https://doi.org/10.5944/epos.29.2013.15200).
- Alchazidu, Athena. “Las nuevas voces femeninas en la narrativa española de la segunda mitad del siglo XX”. *Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Řada L, romanistická.*, vol. 50, 2001, pp. 31–43.
- Arias, Francisca González “Entrevista a Soledad Puértolas: La narradora como ‘outsider’” Madrid, 8 De Diciembre, 2003.” *Letras Femeninas*, vol. 31, no. 1, 2005, pp. 127–131.
- - - “From ‘The Origin’ to ‘The Treasure Chest’: The Short Stories of Soledad Puértolas.” *Hispania*, vol. 95, no. 1, 2012.
- Bada, Ricardo. “Para leer mirando un Eduardo Arroyo.” *Revista De Libros*, no. 21, 1998, pp. 45–45.
- Baez Ramos, Josefa. s/t *Hispania*, vol. 83, no. 2, 2000, pp. 261–262.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. 2ª ed. Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Trad. Javier Franco. 3ª ed. Cátedra, 2009.
- Bellver, Catherine G. “Two New Women Writers from Spain.” *Letras Femeninas*, vol. 8, no. 2, 1982, pp. 3–7.
- Bofill, Rosario. “título del artículo” *El Ciervo*, vol. 47, no. 570/571, 1998, pp. 39–39. *JSTOR*.
- Cárdenas Sánchez, Ninfa Stella. “La focalización: un instrumento para el análisis de la relación entre los personajes y el espacio novelesco”. *Hallazgos*, vol. 7, núm. 14, diciembre de 2010, pp. 83–88.
- De Urioste, Carmen. “Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview.” *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 20, no. 2, 2001, pp. 279–295.
- Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. Real Academia Española, 2020. <https://dle.rae.es>

- Encinar, Angeles. "Escritoras españolas actuales: una perspectiva a través del cuento." *Hispanic Journal*, vol. 13, no. 1, 1992, pp. 181–192.
- F. I. C. "Un convite literario." *Renacimiento*, no. 21/22, 1998, pp. 63–64.
- García Barrientos, José Luis. "Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría 'general' de la focalización)". *Tropelias*, núm. 3, 1992, pp. 33–52.
- Garrido Ardila, Juan Antonio. ed. "A concise introduction to the History of the Spanish Novel" *A history of the Spanish novel*. Oxford University Press, 2015.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Trad. Carlos Manzano. Lúmen, 1989.
- - -. *Metalepsis de la figura a la ficción*. Trad. Luciano Padilla López. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- - -. *Umbrales*. Trad. Susana Lage. Siglo XXI, 2001.
- Mainer, José-Carlos, y Gonzalo Pontón, eds. *Historia de la literatura española*. Crítica, 2010.
- Martín, Salustiano. "Gente que vino a mi boda, de Soledad Puértolas. Ventajas de la primera persona". *Researchgate*, 1998,
https://www.researchgate.net/publication/343935016_'Gente_que_vino_a_mi_boda'_de_Soledad_Puertolas_Ventajas_de_la_primera_persona.
- Peinado Rodríguez, Matilde, y José Luis Anta Félez. "Educar para el matrimonio en femenino: modelos y prácticas de posguerra". *Athenea Digital: Revista de Pensamiento e Investigación social*, vol. 13, núm. 2, julio de 2013.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. UNAM y Siglo XXI, 1998
- Real Academia de la Lengua Española. *Soledad Puértolas Villanueva*. RAE. s/f
<https://www.rae.es/academicos/soledad-puertolas-villanueva>
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative fiction: contemporary poetics*. 2a ed., Routledge, 2002.
- Villanueva, Darío, y Francisco Rico, editores. *Los nuevos nombres: 1975 - 1990*. 2. Crítica, 2003.

Zecchi, Barbara. "Conversando Con Mercedes Abad, Cristina Fernández Cubas Y Soledad Puértolas:"Feminismo y literatura no tienen nada que ver'"'. *Mester*, vol. 20, núm. 2, 1991, pp. 157–65.