

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Filozofická fakulta

Katedra romanistiky

El análisis narratológico de los cuentos elegidos de Carlos Fuentes y Elena Garro

Narrative analysis of selected stories by Carlos Fuentes and Elena Garro

(Magisterská diplomová práce)

Autor: Barbora Ludvová

Vedoucí práce: Mgr. Markéta Riebová, Ph.D.

Olomouc 2015

Prohlašuji, že jsem tuto magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně pod odborným vedením Mgr. Markéty Riebové, Ph.D. a uvedla v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, které jsem použila.

.

Barbora Ludvová

Velice děkuji vedoucí práce Mgr. Markétě Riebové, Ph.D. za vstřícnost, odbornou pomoc, cenné rady a připomínky při zpracování mé magisterské diplomové práce.

OBSAH

Introducción	5
Metodología	7
1. Aproximación a la categoría del narrador	15
2. La culpa es de los tlaxcaltecas.....	18
2.1. Resumen	18
2.2. Análisis de la primera parte.....	20
2.2.1 Cocina, lugar de compartir los secretos.....	24
2.3 Análisis de la segunda parte	26
2.4 Análisis de la tercera parte	30
3. Chac Mool	39
3.1. Resumen	39
3.2. Análisis de la primera parte.....	40
3.3. Análisis de la segunda parte	46
Comparación	54
Conclusión.....	59
Bibliografía.....	62
Anotace.....	63
Annotation.....	64

Introducción

El objetivo del trabajo es hacer el análisis narratológico de tres cuentos de los autores latinoamericanos. La intención del trabajo es analizar a los diferentes narradores de los cuentos y el análisis me servirá como la base para la comparación de los cuentos elegidos. Los cuentos que analizo son: “La culpa es de los tlaxcaltecas”¹ de Elena Garro y “Chac Mool”² de Carlos Fuentes. La elección de los cuentos no es casual. Los cuentos como tales crean un importante hito en la obra literaria de los autores mencionados que vivían en la misma época y por varias razones pasaron parte de su vida en el extranjero.³ Los cuentos mencionados se distinguen por la calidad formal, contenido interesante y en la historia se infiltran rasgos de realismo mágico y se suavizan las fronteras que dividen el mundo real del mundo de los sueños. Igualmente los autores de los cuentos revifican la era precolombina que gradualmente se vuelve real y representa un vínculo entre los cuentos.

La estructura narrativa está presente en cada texto literario, por eso decidí analizar los cuentos desde el punto de vista narratológico y mediante el análisis revelar la manera cómo las historias gestionan las informaciones al lector. En el centro de la atención está la categoría del narrador que aparece en los cuentos. Hay que mencionar que la categoría del narrador recibe diferentes tratamientos en la literatura especializada. Los teóricos que se dedican a la narratología abordan la problemática del narrador desde diferentes puntos de vista. La heterogeneidad del término narrador y su esencia en la literatura influye otras categorías narratológicas. Por la variedad de las estrategias narrativas que aparecen en los cuentos, considero los cuentos elegidos como un material conveniente para el acercamiento de la problemática de la categoría del narrador.

Principalmente quisiera evaluar críticamente la postura de los científicos literarios que se dedican a la problemática de la narratología, presentar las teorías que considero como las más convenientes para el análisis narratológico y explicar los conceptos individuales.

Igualmente me centro en la definición del narrador y la explicación de las categorías que ayudan a definirlo. Me interesan los diferentes narradores de los cuentos y sus características básicas como es la narración en primera o tercera persona, términos como el narrador extradiegético, intradiegético y

¹ Elena Garro, *La semana de colores*, Universidad Veracruzana, 1964.

² Carlos Fuentes, *Chac Mool y otros cuentos*, Salvat Editores, S. A. – Alianza Editorial, S. A., 1973.

³ El padre de Carlos Fuentes era diplomático, por eso el escritor desde pequeño viajaba mucho. Trabajó como embajador en Francia entre los años 1972-1976. Destacó como profesor en las universidades extranjeras. En el caso de Elena Garro la experiencia con la vida en el extranjero vino más tarde. La prensa manipuló sus declaraciones sobre la masacre de Tlatelolco. Las acusaciones y el rechazo por parte de la comunidad intelectual mexicana le llevaron al exilio. Vivía en Estados Unidos, España y Francia.

la confiabilidad del narrador. La aclaración de los términos es inevitable, porque los conceptos de las categorías varían según los científicos literarios que formulan o reformulan los términos.

En los capítulos siguientes aplico la teoría elegida a los cuentos y los analizo desde el punto de vista narratológico. Me interesa la estrategia de cómo los narradores comunican las informaciones al lector sobre una historia y si la semejanza del contenido se proyecta en la parte formal de los cuentos. Dicho de otra manera, antes he mencionado las semejanzas que veo entre los cuentos y mediante el análisis narratológico quiero comprobar o desmentir la afinidad formal de los cuentos.

Los personajes tienen el papel importante en los cuentos. En las historias no aparece gran número de personajes, su número es notablemente limitado y la historia se desarrolla en un ambiente íntimo. Los personajes en los cuentos ocupan un lugar indispensable en la construcción de la historia, por eso me dedico a ellos, cómo se desarrollan en el texto y adónde se dirigen.

Metodología

El narrador representa la voz que está en contacto con el lector durante la lectura, narra la historia. Los teóricos que se ocupan de la narratología, se preguntan por la identidad de esta voz, quién narra la historia y cuál es su relación o posición en la historia.

La teoría literaria empezó a dedicarse a los principios de la narración en las postrimerías del siglo diecinueve y en el inicio del veinte⁴ y en sus principios fue notablemente influida por las teorías lingüísticas. Sobre todo por la teoría del fundador del estructuralismo francés Ferdinand de Saussure y su entendimiento del lenguaje como un sistema de signos (signifiant, signifié).

En los años sesenta aparecieron en el campo literario los primeros investigadores, como Ben Brewster, Stephen Heath, Robert Scholese, que dieron a conocer al público los primeros textos narratológicos. A la primera ola de los teóricos pertenecen también los formalistas rusos o los representantes del estructuralismo francés: el ya mencionado Ferdinand de Saussure, Roland Barthes y Gérard Genette.

Gérard Genette en su trabajo teórico *Nuevo discurso del relato*⁵ presenta un modelo complejo que se centra en las diferentes partes o niveles que entiende como problemáticas y propone sus funciones que tienen en la narración.

Como ya he dicho antes en este trabajo, es importante acotar la categoría del narrador, por esta razón no voy a presentar la estructura compleja que Genette define en su trabajo, sino que me centro en los términos que se vinculan estrechamente con el término del narrador.

Genette trabaja con tres básicos principios que es *histoire* (qué se narra), *récit* (cómo se narra) y *naration* (el acto propio de la narración). Las definiciones de los principios básicos le ayudan distinguir la perspectividad del texto, Genette hace dos preguntas básicas que son: “¿Quién habla?” (el narrador que gestiona la historia) y “¿Quién ve?” (medio que funciona como el regulador de las informaciones sobre la historia). Las dos preguntas deben llevar a la descripción y determinación del acto de la narración (*récit*).

El modo de cómo se distribuyen las informaciones puede ser a través del ángulo de visión del narrador o el personaje, en este caso Genette elige el término de focalización y distingue entre la focalización cero, interna y externa. En el marco de la focalización cero el narrador sabe más que todos los personajes en la narración, en la focalización interna el narrador tiene las mismas

⁴ En la segunda mitad del siglo diecinueve empezó desarrollarse un nuevo tipo de la narración donde el narrador dió un paso atrás y se exigía la participación del lector en la historia.

⁵ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, 1998.

informaciones como el personaje y en la focalización externa el narrador sabe menos que el personaje.

Una de las características esenciales del narrador es: en qué nivel de la narración pertenece y cuál es su relación a la historia y al lector. “Genette define la diferencia de nivel de la manera siguiente: 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, llamando al primer nivel extradiegético. Acontecimientos contados en ese nivel (primer relato) son diegéticos o intradiegéticos. Metadiegéticos son acontecimientos contados en el relato de segundo grado.”⁶ Cuando la narración se multiplica, se multiplica el número de los narradores. Muchas veces un personaje de la narración cuenta una historia al otro personaje de otra historia.

Otro criterio es la presencia del narrador en el relato, el narrador heterodiegético está ausente en la historia que cuenta y el narrador homodiegético está presente en la historia que cuenta, porque es uno de los personajes del relato.⁷

El narrador se refiere al narratario, ambos pertenecen al mundo ficticio. El narratario no se puede confundir con el lector, al mismo como el narrador con el autor del texto narrativo, porque lector junto con el autor pertenecen al mundo real.⁸

A la primera ola de los investigadores que se dedican a la narratología pertenece también el representante de la Escuela de Chicago Wayne C. Booth⁹ que en su trabajo de investigación *The Rhetoric of fiction*¹⁰ intenta distinguir la narración que entiende como un espacio entre el narrador y lector. Booth llega con el término autor implícito que presenta como segundo (mejor) yo del autor que escribe la obra y está en la cumbre de la jerarquía de la narración. También presenta otros tipos de narradores y sus diferentes técnicas de narrar. Con la introducción del término autor implícito Booth desarrolla la idea de la distancia variable. Es la distancia entre el narrador y los personajes, entre el autor implícito y el lector, entre el narrador y el autor implícito. No omite los términos *showing* y *telling*¹¹ que funcionan como la denominación moderna para la terminología de Platón: *mimesis* y *diegesis*. En su teoría delimita las intenciones y los objetivos de

⁶ Daniel Nemrava, *El narrador como oyente: un enfoque narratológico de La Rompiente de Reina Roffe y Tres golpes de timbal de Daniel Moyano* In Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, 2007, pág. 137.

⁷ Ibid. pág. 138.

⁸ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, 1998.

⁹ Luboš Ptáček In Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*, Olomouc: Univerzita Palackého, 2000.

¹⁰ Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, 1983.

¹¹ Gérard Genette en *Nuevo discurso del relato* también desarrolla los términos *showing* y *telling* e introduce los términos: relato de acontecimientos y relato de palabras.

la narración y describe como los diferentes narradores que presenta en teoría, participan en la producción de estos objetivos.¹²

Las ideas de Booth influyeron el trabajo de otro investigador literario que es Seymour Chatman. Chatman en su publicación: *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*¹³ en muchos aspectos sale de la teoría de Booth y desarrolla los términos. Chatman intenta captar la dicotomía de la historia y el discurso y en el marco de estos dos términos centra su atención en los elementos que crean la parte de la historia y el discurso.

La historia es el contenido, los acontecimientos, los personajes, el ambiente creados por el autor. Chatman en el marco de la historia se dedica a los elementos que pertenecen a esta parte de la narración que son los personajes, el tiempo y el espacio. El discurso de la narración abarca la manifestación y la estructura de la transmisión de las informaciones al lector. Más detalladamente voy a explicar los elementos del discurso porque están relacionados con el término del narrador.¹⁴

Para entender cómo funciona la teoría de Chatman hay que explicar algunos términos que usa. De Booth adopta el término autor implícito que Chatman entiende como un principio que el narrador inventó junto con todo lo demás que aparece en la narración y el lector lo reconstruye de la narración. El autor implícito no tiene personalidad ni los rasgos físicos, lo que se le atribuye es el deseo de construir la narración. El autor implícito se dirige al lector implícito que no es un lector real sino lo postula la narración propia. El lector implícito es otro yo del lector real que nace cuando el lector real acepta el acuerdo ficticio.¹⁵ El autor implícito, lector implícito junto con el narratario¹⁶ y el narrador pertenecen al texto narrativo, el autor y el lector real sin embargo están fuera del texto narrativo, aunque son indispensables.

Otros términos que, según Chatman, se usan mal en la teoría narrativa y que quiere aclarar es el punto de vista y la voz narratológica o el narrador. El punto de vista (point of view) lo relaciona con los personajes y lo entiende como la perspectiva desde la que se realiza la narración. El punto de vista puede ser un lugar físico, una situación ideológica o una orientación práctica, vital.¹⁷ Por el otro lado, el narrador trabaja con la voz o con otro medio explícito que comunica al lector los acontecimientos.¹⁸ El narrador puede ser a la vez un personaje que vive los acontecimientos y los narra al lector en primera persona. Otro caso es cuando el narrador es sólo el

¹² Wayne C. Booth, *The rhetoric of fiction*, The University of Chicago Press, 1983.

¹³ Seymour Chatman, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, 1990.

¹⁴ Seymour Chatman, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, 1990.

¹⁵ *Ibid.* pág. 157.

¹⁶ El narratario puede aparecer en un texto narrativo como uno de los personajes y sirve como el medio del autor implícito que le informa al lector real como debe proceder si acepta el papel del lector implícito.

¹⁷ Seymour Chatman, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, 1990. pág. 160.

¹⁸ *Ibid.* pág. 160.

testigo de un acontecimiento, aunque el acontecimiento lo comunica al lector en primera persona, ya no lo vive, sólo transmite lo que ve. En este caso es sólo narrador no un personaje del texto. Los personajes perciben y viven los hechos mientras que el narrador describe la percepción o los acontecimientos de los personajes.

Otro término que Chatman recoge de la teoría de Wayne C. Booth es el narrador no fiable, Chatman une la falta de confiabilidad con la ironía. Si la comunicación secreta se realiza entre el autor implícito y el lector implícito, la “víctima” es el narrador y por eso se convierte en un narrador no fiable. Chatman presenta diferentes tipos de la ironía que distinguió Booth y los analiza en diferentes ejemplos.¹⁹

Tomáš Kubíček, profesor y teórico checo, en su trabajo: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*²⁰, se ocupa entre otras cosas también de la cuestión del narrador fiable y no fiable. Según Kubíček la falta de confiabilidad se distingue por el retorcimiento deliberado, intencionado de las informaciones verdaderas o el narrador se convierte en el narrador no fiable cuando informa insuficientemente sobre la narración, sus personajes y acontecimientos. En otras palabras, el narrador sabe las informaciones pero las manipula, miente, oculta las informaciones de la narración.

Kubíček distingue a qué nivel de la narración pertenece el narrador, si es heterodiegético o homodiegético, la distinción ayuda a descubrir si es el narrador fiable o no. Kubíček se dedica al narrador homodiegético, porque éste está presente en la historia que narra y por eso está unido con la historia, no se distancia del argumento ni de los personajes. La unión con los hechos y los personajes de la historia le puede llevar a la ocultación de las informaciones porque el narrador homodiegético pudiera seguir sus propias intereses. En el caso del narrador heterodiegético Kubíček distingue entre el narrador fiable y no fiable. En el nivel del narrador homodiegético distingue entre el narrador fiable, no fiable y no fiable parcialmente. El narrador homodiegético no fiable parcialmente no tiene el acceso a algunas informaciones, su capacidad de transmitir la narración es limitada. Los límites pueden ser del carácter psíquico, mental o de conocimientos. El narrador no fiable las informaciones sabe pero miente al lector o intencionadamente manipula con las informaciones.²¹

La falta de confiabilidad es el rasgo de la situación en la que el narrador se encuentra en el texto. Es una relación entre el narrador y el mundo ficticio que controla la verosimilitud de su discurso. Kubíček entiende la falta de confiabilidad del narrador como la parte inherente del texto

¹⁹ Seymour Chatman, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, 1990.

²⁰ Tomáš Kubíček, *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Host, 2007.

²¹ Tomáš Kubíček, *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Host, 2007.

narrativo, por eso si el lector quiere descifrar correctamente esta categoría debe aprovechar sólo las informaciones que están mencionados en el texto no fuera de él.²²

Lubomír Doležel analiza los textos narrativos desde el punto de vista lingüístico en su estudio narratológico *Narativní způsoby v české literatuře*.²³ Las categorías lingüísticas le sirven como la base para la descripción de los modos narratológicos en el mundo ficticio. El texto narratológico lo percibe como un signo lingüístico y su actuación crea el mundo de los personajes.²⁴

Según Doležel, el texto combina las enunciaciones del narrador y de los personajes. Estas dos categorías están en la oposición funcional y se realizan através de los medios diferentes. La función del narrador es de construcción (konstrukční funkce), esto significa que es el intermediario entre el autor y su acto creativo. Las informaciones que da el narrador son fundamentales para la creación del mundo de ficción. Otra función del narrador es de control (kontrolní funkce). El narrador dirige la construcción total del texto narratológico. El narrador no decide de lo que los personajes pueden pensar o hablar sino el discurso de los personajes forma parte del discurso del narrador.²⁵

Las funciones de los personajes son la función de acción (funkce akční) y de interpretación (funkce interpretační). Los personajes son habitantes del mundo ficticio y son capaces de actuar y así participan en el desarrollo del argumento, por eso son los poseedores de la función de acción. Los personajes funcionan en el texto narrativo como los sujetos individuales y como tales adoptan la postura personal al mundo ficticio, otros personajes, acontecimientos, por eso Doležel les atribuye la función de interpretación.²⁶

Doležel al modelo funcional (funkční model) le añade modelo textual (textový model), estos dos modelos ayudan al lector determinar diferentes tipos de los discursos del narrador y de los personajes. El modelo textual está formado por los rasgos estilísticos, gráficos, semánticos, gramaticales del texto.²⁷

Doležel distingue entre el texto narrativo clásico (klasický narativní text) y el texto narrativo moderno (moderní narativní text). El texto clásico es la combinación del estilo indirecto

²² Tomáš Kubíček, *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Host, 2007.

²³ Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře*. Pistorius & Olšanská, 2014.

²⁴ *Ibid.*, pág. 55.

²⁵ *Ibid.*, pág. 14.

²⁶ Lubomír Doležel. *Narativní způsoby v české literatuře*. Pistorius & Olšanská, 2014, pág.15.

²⁷ Entre los rasgos estilísticos pertenecen diferentes elementos del habla de los personajes como los dialectos, lenguaje vulgar, coloquial etc. Los rasgos gráficos son las comillas, dos puntos, el guión que marcan el estilo directo. Rasgos gramaticales son las categorías gramaticales: la persona y el tiempo. Los rasgos semánticos podemos llamar la valoración subjetiva del mundo de la narración, las valoraciones son muchas veces acompañadas de los adjetivos calificativos. Entre el modelo textual pertenecen también la petición, el orden, la apelación, la deixis, las reacciones.

objetivo y estilo directo que es el discurso del personaje.²⁸ La situación del texto moderno es más complicada, porque en este texto narrativo aparecen diferentes estilos del discurso que pertenecen al narrador o a los personajes y causan la disolución de las fronteras fijas entre la zona del narrador y de los personajes.²⁹

Los medios básicos que el texto narrativo moderno aprovecha es el estilo directo no marcado (neznačená přímá řeč), el estilo indirecto libre (polopřímá řeč), el estilo mixto (smíšená řeč). El estilo directo no marcado es el discurso de los personajes pero carece las marcas gráfica (las comillas, guiones).³⁰ El estilo indirecto libre es el discurso que se realiza en la tercera persona, del texto desaparecen las marcas gráficas que indican el estilo directo, pero el contenido de la comunicación pertenece al personaje. Los indicios que ayudan al lector reconocer el estilo indirecto libre es la deixis, las interjecciones que expresan las emociones, modo de hablar (dialectos, lenguaje coloquial, vulgar etc.), valorización del mundo ficticio. Estos rasgos nos indican que la sustancia que nos comunica las informaciones es el personaje.³¹ El último estilo es el estilo mixto (smíšená řeč) que también lleva los rasgos de la subjetividad como el estilo indirecto libre pero estos son notablemente esparcidos en el texto. Esto causa que los límites entre el discurso del narrador y de los personajes se hacen menos evidentes y es mucho más difícil determinar estilo mixto en un texto narrativo.³²

Es evidente que la teoría de Doležel entiende el texto narrativo como el conjunto de los signos (estilo directo, indirecto, indirecto libre etc.) que son capaces de construir el mundo ficticio. Doležel presenta el modelo que nos ayuda identificar los modos de la narración que participan en la construcción del mundo irreal.

La categoría del narrador está relacionada estrechamente con la categoría de la focalización. Seymour Chatman en *Historia y discurso*³³ sustituye el término focalización por el término punto de vista que he acercado antes. Esta terminología la rechaza tanto Gérard Genette como Mieke Bal pero sus conceptos de focalización difieren. La teoría narratológica de Genette la he presentado al principio del capítulo, por eso sólo brevemente resumo la postura de Genette al término de focalización.

²⁸ Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře*. Pistorius & Olšanská, 2014, pág. 17.

²⁹ Íbid., pág. 25.

³⁰ Íbid., pág. 26.

³¹ Íbid., pág. 38.

³² Íbid., pág. 27-37.

³³ Seymour Chatman, *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Taurus, 1990.

Genette relaciona la focalización con el narrador del texto y rechaza la posibilidad de la personificación de la focalización. Genette en su teoría propone diferentes tipos de la focalización que deben describir modos narrativos que se realizan en el texto.

Por el contrario, Mieke Bal en su trabajo: *Narratology: Introduction to the theory of narrative*³⁴ define la focalización como una relación entre el focalizador, él que ve o percibe y es un sujeto de la focalización, y el focalizante que es un objeto de la focalización y representa lo que el focalizador ve o percibe. La relación entre el focalizador y el focalizante es importante porque el objeto de la percepción puede revelar las informaciones sobre el focalizador: sus prioridades, recuerdos, pensamientos. Los procesos que transcurren en la mente pueden ser accesibles gracias a la división de la focalización en dos tipos. Bal define la focalización interna y otra que es la focalización externa. En el caso de la focalización interna el focalizador es uno de los personajes de la fábula (historia)³⁵, en el segundo caso el focalizador es anónimo y está fuera de la fábula y como tal su narración puede ser objetiva, porque no es uno de los personajes del texto. Bal está consciente de que es el focalizador el que crea la narración porque presenta los acontecimientos desde su propio punto de vista y elige los acontecimientos y el orden de los acontecimientos que va a presentar, por eso Bal advierte que la objetividad total en la narración no existe. Bal rechaza el narrador omnisciente y el proceso de la focalización lo basa en la percepción. Discutible puede ser el hecho de que el focalizador puede ser el narrador y también los personajes aunque las dos categorías son presentes en diferentes zonas del texto literario.³⁶

Jiří Hrabal en su estudio: *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*³⁷ también se dedica a la categoría de la focalización. Hrabal une el término de la focalización con los rasgos lingüísticos como son la tercera persona, los adjetivos calificativos, deixis que se refiere al lugar o tiempo y las estimaciones. Hrabal identifica la focalización con los elementos apelativos y expresivos que se formulan en las interrogaciones réticas (rétorická otázka), oraciones imperativas (věty rozkazovací), oraciones exclamativas (věta zvolací), oraciones optativas (věty přací). Es evidente que según estos identificadores lingüísticos la focalización se realiza como el estilo indirecto libre (polopřímá řeč). Focalización sirve como un medio para expresar el mundo interior del personaje que se llama el sujeto de la focalización (subjekt fokalizace).³⁸

³⁴ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*,. University of Toronto Press, 2009.

³⁵ Mieke Bal sale de los formalistas rusos que distinguen entre la fábula y el siuzhet o trama. En la terminología de los estructuralistas es la fábula lo mismo que el discurso y la historia lo denominan al shiuzet.

³⁶ Jiří Hrabal, *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*, Dauphin, 2011, pág. 71-82.

³⁷ Jiří Hrabal, *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*, Dauphin, 2011.

³⁸ *Ibid.*, pág. 182-183.

La interpretación de la categoría de la focalización no es tan extensa como la presenta Mieke Bal, pero este rasgo puede ser positivo, porque el concepto de Hrabal no intenta aplicar la categoría de la focalización a los fenómenos narrativos completamente diferentes de la focalización. Hrabal no hace del concepto de la focalización una categoría más importante que hay que aprovechar para el análisis de cada texto narrativo.

En mi introducción metodológica he presentado diferentes actitudes de los teóricos literarios que se centran en la problemática de la narración. Las teorías que he mencionado, las he elegido porque se centran en la problemática vinculada con el narrador que está en el centro de mi atención en este trabajo. El resumen breve que he presentado declara que la intención de entender la problemática de la narración se convierte en una tarea complicada y que los especialistas se acercan a la problemática desde diferentes puntos de vista.

En el siguiente capítulo introduzco los términos que me ayudan a hacer el análisis de los cuentos. Como he declarado, la variedad de los conceptos es bastante amplia, por eso la intención del capítulo siguiente es aclarar la forma de los términos narratológicos que uso y posteriormente aplico. La forma de los términos depende del punto de vista de los teóricos y de su metodología elegida. La presentación de las teorías me sirvió para mejor orientación entre las diferentes perspectivas teóricas que se centran en la problemática de la constitución del narrador.

1. Aproximación a la categoría del narrador

En este capítulo me dedico a la terminología elegida según la que analizo los cuentos. Muchos de los términos narratológicos se reformulan constantemente, por eso presento la forma de los términos y los científicos literarios cuya teoría adopto para el análisis narratológico. Algunas teorías ya las he presentado en el capítulo anterior, por este motivo no les dedico tanto espacio para explicarlas, sólo indico el teórico y brevemente acerco su punto de vista en el problema concreto y la formulación del problema según su teoría. En el caso de la terminología que no fue mencionada en la metodología, la presento y explico la postura del especialista para que sea claro cuáles términos uso y cómo son sus formulaciones.

Uno de los primeros criterios es la presencia del narrador en la historia. La ausencia o presencia del narrador la evalúo según la teoría de Gérard Genette, que la describió en *Nuevo discurso del relato*³⁹. Presento la característica del narrador, si es extradiegético/intradiegético y homodiegético/heterodiegético. En mayoría de los términos narrativos básicos estoy de acuerdo con la teoría de Genette de la que salgo. Como ya he mencionado me centro en el nivel (extradiegético/intradiegético)⁴⁰ al que el narrador pertenece. Luego acepto la distribución de los participantes del proceso narratológico que introduce Genette. La categoría del narrador que se identifica con el narratario y ambas se constituyen únicamente en el texto. La categoría del autor y lector no se pueden confundir con el narrador o narratario, son diferentes y están fuera del texto.

Otra característica del narrador es su confiabilidad que clasifico según la teoría de Tomáš Kubíček que está presente en el estudio: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*⁴¹. Para distinguir entre el narrador fiable o no fiable hay que determinar a qué nivel de la narración pertenece el narrador y luego según las informaciones que nos ofrece el narrador, pero también el texto mismo, hay que decidir si el narrador manipula, oculta las informaciones o si es verosímil. En el caso del narrador homodiegético Kubíček añade un tercer tipo y habla sobre el narrador no fiable parcialmente. El acceso a las informaciones del narrador no fiable parcialmente es limitado, el narrador no engaña al lector pero no puede comunicarle las informaciones, porque no las sabe.

En la parte metodológica mencioné la teoría de Lubomír Doležel explicada en su trabajo *Narativní způsoby v české literatuře*.⁴² Según los rasgos lingüísticos Doležel distingue entre la zona

³⁹ Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, 1998.

⁴⁰ Genette no distingue entre el diegético y el intradiegético. En este trabajo voy a usar el término intradiegético cuando voy a hablar sobre el segundo nivel entre los niveles narrativos y el término diegético voy a reservar al hablar sobre los nivel narrativos generalmente.

⁴¹ Tomáš Kubíček, *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Host, 2007.

⁴² Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře*, Pistorius & Olšanská, 2014, pág. 17.

del discurso del narrador y la zona del discurso del personaje. La teoría de Doležel me ayuda a determinar qué zona del discurso domina en la historia.

En relación con la categoría del narrador muchas veces se menciona el narrador omnisciente. El narrador omnisciente tiene acceso a la consciencia de los personajes de la historia, sabe lo que los personajes sienten, cuáles son sus intenciones. El grado de las informaciones con las que el narrador omnisciente puede manejar no se reduce solamente a las informaciones privadas de los personajes. El narrador omnisciente tiene el conocimiento absoluto de los hechos en el texto.

Jiří Hrabal considera discutible la categoría del narrador omnisciente, porque advierte que el grado de los conocimientos del narrador es variable. Hrabal se dedica a la cuestión de la omnisciencia del narrador en su publicación: *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*⁴³ y propone que mejor que identificar un narrador omnisciente, es preguntarse por el grado exacto de sus conocimientos. Según Hrabal es necesario distinguir entre el texto narrativo donde el narrador de verdad tiene las informaciones y es el narrador que sabe (vědoucí vypravěč) y entre el texto en el que es irrelevante atribuirle el saber. Por eso Hrabal presenta dos tipos del narrador según el estilo como el narrador gestiona las informaciones sobre la historia.

El primer tipo del narrador le comunica al narratario que conoce la historia que narra y la narra después de la consumación de la historia, ex post o comunica que conoce algunas informaciones que anteceden o siguen después del “ahora” y el “aquí” narrativo.⁴⁴

El segundo tipo del narrador es el narrador - creador. Este tipo del narrador no narra los hechos porque los conoce sino los hechos mediante su acto de narración se realizan. Este tipo de la narración puede ser realizado en el tiempo gramatical presente o pasado.⁴⁵

Hrabal también menciona que existe el narrador que nos cuenta lo que está viendo, es un testigo de los hechos, no narra lo que conoce sino narra lo que está observando y mediante su narración lo apunta.⁴⁶ Este tipo del narrador es más testigo y sus capacidades no están relacionadas con el saber mucho menos con la omnisciencia. Hrabal, más bien, nos informa que existe algo como el narrador-testigo y que también nos puede presentar las informaciones sobre la historia.

Sigo la teoría de Hrabal y pienso que es mejor enumerar las capacidades y cualidades que el narrador tiene o no, que identificarlo como narrador omnisciente. Las capacidades del narrador pueden ser irreales como, por ejemplo, ver los sentimientos de los personajes o adelantar la historia. También adopto su concepto de la focalización, Hrabal relaciona la categoría de la focalización con el estilo indirecto libre y la identifica con el personaje de la historia. El

⁴³ Jiří Hrabal, *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*, Dauphin, 2011.

⁴⁴ *Ibid.*, pág. 177.

⁴⁵ *Ibid.*, pág. 179.

⁴⁶ *Ibid.*, pág. 179.

protagonista mediante la focalización comunica al lector sus sentimientos, pensamientos, su mundo interior.

En este capítulo he presentado el aparato de los términos narratológicos que uso en la tesis. En el análisis de los cuentos siempre presento el cuento que voy a analizar y brevemente resumo el contenido del cuento. Luego sigue el análisis narratológico del cuento presentado en el que me centro en la característica del narrador, voy a determinar sus cualidades y capacidades. Me interesa la confiabilidad del narrador y qué tipo de zona del discurso prevalece, si el discurso del narrador o del personaje.

En los capítulos antepasados he comentado críticamente las actitudes de los diferentes teóricos en la cuestión de categoría del narrador y la problemática que está relacionada con este término. He presentado las teorías que sigo y cuya concepción aplico en los cuentos que analizo. En los capítulos siguientes puedo proceder al análisis mismo. Los capítulos siguientes son divididos según los cuentos que analizo, esto significa dos grandes capítulos, porque analizo dos cuentos. Cada capítulo tiene subcapítulos en los que determino el problema que quiero analizar, y presento el aparato de los términos con el que analizo la problemática. Trabajo con el texto de los cuentos e intento apoyar las partes analíticas por las citas de los cuentos. En el último capítulo me dedico a la comparación de los análisis narrativos.

Después de la introducción y explicación de los términos narratológicos podemos proceder al análisis concreto de los cuentos. El cuento siempre lo divido en partes, explico los criterios que me llevaron a la división y aplico la teoría narratológica. A continuación evalúo cómo el narrador se manifiesta en las partes analizadas del cuento y el estudio narratológico lo aprovecho para la interpretación.

2. La culpa es de los tlaxcaltecas

En esta parte analizo el cuento de Elena Garro, “La culpa es de los tlaxcaltecas”⁴⁷ que pertenece al libro de cuentos: *La semana de colores*.⁴⁸ En el cuento se entrelazan tres planos diferentes que son: los acontecimientos que se realizan en la cocina y se distinguen por el tiempo presente aparente, los acontecimientos mágicorrealistas y los acontecimientos que ocurren paralelamente con los acontecimientos mencionados. Los planos me sirven como material para el análisis. Cada plano analizo por separado, aplico la teoría elegida y al final evalúo el resultado de los análisis narratológicos de los planos presentados.

Sería bueno mencionar, que los pasos entre los diferentes tiempos y espacios del cuento parecen muy naturales y no se produce un cambio abrupto. La transición fluida entre diferentes planos contribuye a la lectura continua de la historia, por otro lado, el lector puede tener dificultades y éste puede perderse. Los diferentes planos del cuento se entrelazan, las fronteras entre ellos se desdibujan y por eso es mejor seguir las descripciones del espacio y los personajes que aparecen en el plano, estos sirven como pistas que ayudan a dividir el cuento en los planos presentados.

2.1. Resumen

En el cuento se entrelazan dos espacios y dos tiempos, uno se desarrolla en el México de los años cuarenta y otro es el período precolombino en el que Laura vuelve a la antigua ciudad azteca, Tenochtitlán. La era precolombina está unida con el tiempo mítico que no es lineal, sino circular. La señora Laura más se identifica con la era precolombina en la que se encuentra con su antiguo amor.

El cuento empieza por la llegada del personaje principal, Laura, la señora de la casa, a su residencia, más exactamente a la cocina donde se encuentra con la sirvienta Nacha. El argumento del cuento se desarrolla mediante el diálogo entre estos dos personajes. La conversación evoca los recuerdos que se hacen vivos mediante la narración de Nacha y su señora.

Laura recuerda el viaje a Guanajuato con su suegra Margarita. Se les acabó la gasolina, Margarita se fue al pueblo a buscar un mecánico y Laura quedó sola en el bosque, en el lago de Cuitzeo. En este lugar Laura se encuentra con su otro marido, cuyo nombre nunca se menciona en el cuento, ella misma le llama primo-marido. La familia de su marido mestizo (los Aldama) le llama el indio. El primo-marido aparece en el México de los años cuarenta herido, con un arañazo

⁴⁷ Elena Garro. *La semana de colores*. Universidad Veracruzana, 1964.

⁴⁸ Elena Garro. Op., Cit.

sangriento, las heridas del indio señalan que viene de un lugar de combate. La protagonista pregunta por su familia y él la lleva a otro espacio, están en una ciudad que está ardiendo y donde se lucha. El indio le promete que vuelve por la noche para ella y Laura aparece sola en el puente del lago de Cuitzeo, donde la encuentra Margarita con el mecánico. Estos dos piensan que un indio la violó, porque tiene el vestido sucio de sangre y los trocitos de tierra se le habían metido en el pelo.

Laura continúa con su narración, recuerda la reacción de su esposo del México moderno, que se llama Pablo, cuando volvieron con Margarita del lago de Cuitzeo. De los recuerdos de Laura y posteriormente de Nacha Pablo resulta ser un despota, colérico que no entiende a su mujer y su matrimonio no es feliz. Las discrepancias en el matrimonio se hacen tanto más intensivas cuanto más pertenece el elemento indígena al mundo real. El primo-marido viene a ver Laura por la venta de su cuarto y le nota Josefina, otra sirvienta de los Aldama, que lo cuenta todo a Pablo que se hace furioso.

Otro encuentro de Laura y el indio se produce cuando Laura sale de un café de la ciudad. Con la llega del indio ambos aparecen en el alboroto de la lucha, le rodean las casas en llamas, los gritos y las piedras que zumban alrededor de ellos. Su primo-marido le promete que vendrá por ella y de repente Laura aparece en la Ciudad de México y llega a casa con el vestido chamuscado. Su familia la considera desaparecida porque los momentos que pasó con su primo-marido duraron en realidad dos días.

Pablo es desesperado, no puede evitar que el indio venga a la ventana del cuarto de Laura, invita a un médico que debe curar a Laura y la encierra en casa. Lo único que interesa la protagonista es leer *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*⁴⁹ de Bernal Díaz del Castillo.

Un día Laura se escapa para poder encontrarse con su primo-marido, su último encuentro presenta al lector la derrota de la ciudad y de los indios. Laura se recuerda de los muertos que flotaban en los canales, de los niños y de las mujeres en llanto. El primo-marido va evitar la derrota de la ciudad y la deja sola. Laura por tener miedo huye y aparece en la cocina desde la que cuenta toda la historia. Nacha espera con Laura hasta que el indio viene por ella y se van juntos para siempre, también Nacha se va sin cobrar el sueldo.

⁴⁹ Bernal Díaz del Castillo, *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, El Colegio de México A. C., 2005.

2.2. *Análisis de la primera parte*

Como la primera parte del texto determiné los acontecimientos que se desarrollan en la cocina y son situadas en el presente. Este plano consta sobre todo del diálogo entre los personajes principales, la señora Laura y la cocinera de la familia Aldama, Nacha. La secuencia de los hechos en este plano es la siguiente: Nacha abre la puerta a la señora Laura que entra a escondidas en la casa para que nadie, excepto Nacha, la viera. Nacha le advierte de que su marido la está buscando y se preocupa por ella. Laura no refleja el aviso de la criada y pide a Nacha un café. Nacha pone a hervir el agua y mientras que el agua suelta los hervores se nos presenta la descripción de la cocina y del jardín.

Nacha sirve a doña Laura su café y se sienta cerca de su patrona. Ambas están hablando, recordando, añadiendo sus opiniones, confirmando o rechazando las enunciaciones de la otra. Mediante su diálogo se presenta al lector el contenido del cuento que termina también en la cocina. Las mujeres están escuchando el aullido de los coyotes por los que Nacha come un puñito de sal. La cocinera abre la ventana para que el primo-marido pueda entrar y llevarse a Laura consigo. Nacha limpia la sangre de la ventana, echa los coyotes y por la mañana se va de la casa de los Aldama.

El plano está marcado por el espacio que es la cocina de la casa de los Aldama y están presentes sólo dos personajes: Laura y Nacha. Según el resumen previo es evidente que el cuento empieza y termina en el mismo sitio, que es la cocina. Un lugar que puede dar la impresión de la insignificancia pero es muy importante tanto para la historia como para la relación entre Laura y Nacha. Voy a analizar el fenómeno de la cocina y su sentido en el cuento posteriormente, ahora me centro en el análisis del narrador.

Para clasificar la tipología de los narradores en el cuento hay que descubrir el primer relato y clasificar los niveles narrativos particulares. El primer relato es el nivel extradiegético y el narrador al que pertenece este nivel se llama el narrador extradiegético. El primer relato abre la historia, en este caso es el plano que se desarrolla en la cocina y empieza cuando Nacha abre la puerta a su señora y comienzan a hablar. En este plano están presentes tres sustancias básicas que son: la señora Laura, la cocinera Nacha (los personajes) y el narrador en tercera persona. Ahora analizo la función del narrador en el plano elegido, el modo cómo transmite las informaciones y su significación para la historia, también voy a determinar la tipología del narrador según la teoría de Gérard Genette.

En el plano de la cocina el narrador en tercera persona aparece ocasionalmente. Las informaciones que nos dice sobre la historia no tienen tanta importancia informativa y muchas veces se refieren a la descripción de la atmósfera que domina en la cocina.

Laura miró con asombros los mosaicos blancos de la cocina, subió las piernas sobre la silla, se abrazó las rodillas y se quedó pensativa. Nacha puso a hervir el agua para hacer el café y miró de reojo a su patrona; no se le ocurrió ni una palabra más. La señora recargó la cabeza sobre las rodillas, parecía muy triste.⁵⁰

Aunque el narrador en tercera persona no enuncia ningunas informaciones fundamentales para el desarrollo de la historia, su descripción nos acerca al estado de ánimo de las protagonistas, que parece melancólico, pensativo. Se puede notar que el estado de humor de los personajes se proyecta en el ambiente que otra vez describe el narrador en tercera persona.

Afuera la noche desdibujaba a las rosas del jardín y ensombrecía a las higueras. Muy atrás de las ramas brillaban las ventanas iluminadas de las casas vecinas. La casa estaba separada del mundo por un muro invisible de tristeza, por un compás de espera.⁵¹

La cocina es un mundo en sí mismo, separado del mundo real, los sentimientos de la tristeza, esperanza, expectación construyen un muro invisible que separa a Nacha y a Laura del resto del mundo. El papel del narrador en tercera persona en este plano del cuento es gestionar la atmósfera, describir el ambiente o la actuación de las protagonistas.

Las dos mujeres se quedaron quietas. Nacha devorando poco a poco otro puñito de sal. Laura escuchado preocupada los aullidos de los coyotes que llenaban la noche. Fue Nacha la que lo vio llegar y le abrió la ventana.⁵²

Después, cuando ya Laura se había ido para siempre con él, Nachita limpió la sangre de la ventana y espantó a los coyotes que entraron en un siglo que acababa de gastarse en ese instante...⁵³

Los fragmentos citados demuestran que el narrador en tercera persona es un observador y los resultados de su observación están limitados por el mundo exterior que rodea los personajes. No se le otorga la posibilidad de entrar en la mente de los personajes y saber sobre qué piensan o qué sienten y compartirlo con los lectores. El saber del narrador en tercera persona se limita al mundo externo de los personajes. La única excepción está al principio del cuento, cuando Laura le pregunta a Nacha si también ella es traidora. Antes de que Nacha responda, se intercala la voz del narrador en tercera persona:

La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad traidora, la entendería y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche.⁵⁴

La enunciación del narrador en tercera persona antecede la respuesta positiva de Nacha y destaca la necesidad de Laura de encontrar a una persona que la entienda, no la desprecia. El sí de Nacha no es sólo una respuesta a una pregunta pero es el inicio de una relación que vale más que

⁵⁰ Elena Garro. Op., Cit., 9.

⁵¹ Íbid. pág., 10.

⁵² Íbid. pág., 33.

⁵³ Íbid. pág., 33.

⁵⁴ Íbid., pág., 10.

una relación habitual entre una cocinera y su dueña. La función del narrador es llamar la atención del lector sobre el momento concreto y destacar su importancia para que no se le escape. Para que el narrador pueda interpretar al lector los sentimientos de los personajes se crea un momento cuando éste adquiere la capacidad de entrar en la mente de los personajes.

La citación demuestra que el narrador en tercera persona no está orientado sólo al mundo exterior, como mencioné anteriormente, pero está informado sobre las ideas y los sentimientos más interiores de los personajes. En otras palabras además de la capacidad de observar qué ocurre alrededor de él, el narrador en tercera persona puede transmitir al narratario qué ocurre en el interior de los personajes. Cualquier otro personaje del cuento puede distinguirse por la función de observar el mundo exterior, pero ser capaz de entrar en la mente de los demás, esta capacidad tiene sólo el narrador en tercera persona⁵⁵, aunque como comprueban los pasajes elegidos del cuento, casi no aprovecha esta capacidad.

Para el análisis del cuento es importante saber que el narrador en tercera persona es heterodieético, no desempeña la función del personaje y narrador a la vez, no toma parte en la historia que está narrando. Sus cualidades incluyen tanto la observación y percepción del mundo exterior como el mundo interior de los personajes. Aunque casi no la utiliza, se sabe que la tiene y la puede aprovechar en las siguientes partes del cuento, si se produce un cambio, se puede observar con el desarrollo del análisis del cuento.

Es posible decir que el narrador en tercera persona está encima de la historia que cuenta. El plano que se desarrolla en la cocina abraza la historia que Laura está apunto de contar, crea un círculo que empieza y termina en el mismo lugar. La narración en tercera persona no está introducida en la otra narración, es primaria y por eso el narrador en tercera persona es el narrador extradieético porque está situado en la narración primaria, que funciona en la historia como el nivel extradieético.

Anteriormente identifiqué al narrador en tercera persona como narrador heterodieético, de ello resulta que el narrador en tercera persona es a la vez narrador heterodieético y extradieético, más adelante en el texto voy a llamar a este tipo del narrador como narrador extradieético-heterodieético.

En el nivel extradieético del cuento Laura y Nacha cumplen la función del personaje. El cuento empieza por un planteamiento breve de la situación, mediante la enunciación del narrador

⁵⁵ En la literatura del género de ciencia ficción, fantástica o también del realismo mágico es posible encontrarse con un personaje que tiene habilidades sobrenaturales y puede saber qué los otros personajes piensan o sienten, pero esto no es el caso del cuento que analizo, aunque como vamos a ver posteriormente el personaje principal es capaz de viajar en el tiempo, que también no es una cualidad común. A pesar de todo, la capacidad de entrar en la mente de los personajes es propia sólo al narrador en tercera persona.

extradiegético-heterodiegético (en tercera persona) que sigue el diálogo de los personajes (Laura y Nacha) y termina igual: la conversación de la cocinera y su señora cambia el discurso del narrador extradiegético-heterodiegético que resume la situación y termina la historia.

Al principio del cuento la conversación de Nacha y Laura se nos presenta como un diálogo que anuncia al narratario ciertas informaciones que no son muy claras.

- ¡Señora!... – Suspiró Nacha.
- Nachita, dame un cafecito... Tengo frío.
- Señora, el señora... el señor la va a matar. Nosotros ya la dábamos por muerta.
- ¿Por muerta?
- ¿Sabes, Nacha? La culpa es de los tlaxcaltecas.
- ¿No estás de acuerdo, Nacha?
- Sí, señora...
- Yo soy como ellos: traidora... – dijo Laura con melancolía.⁵⁶

El diálogo causa muchas preguntas y se hace más claro junto con la evolución del cuento porque el lector obtiene más informaciones que relaciona entre sí.

Según los fragmentos es evidente que en el nivel extradiegético hay dos fuentes de las informaciones. Uno de ellos es el narrador en tercera persona que se manifiesta en el texto como el narrador extradiegético-heterodiegético, segunda fuente es la conversación de Nacha y Laura. La señora Laura y la cocinera en el nivel extradiegético cumplen la función del personaje, no del narrador, pero el lector lee su conversación que le gestiona algunas informaciones.⁵⁷ Aunque el diálogo presenta al lector informaciones fragmentarias, despierta en él el interés de revelar los acontecimientos que antecedieron a la situación actual, en la que Nacha y Laura se encuentran. Esto provoca el deseo de resolver ciertas dudas que puede ser satisfecho sólo si el lector sigue leyendo.

El plano que se desarrolla en la cocina corresponde al nivel extradiegético y el discurso del narrador extradiegético-heterodiegético alterna con el discurso de los personajes. El diálogo de Laura y Nacha es marcado gráficamente, las marcas gráficas nos ayudan a determinar que leemos el discurso de los personajes. El diálogo también contiene tratamientos diminutivos⁵⁸, Laura expresa su opinión sobre los tlaxcaltecas y sobre sí misma, Nacha considera los coyotes como animales malos. El diálogo está lleno de emociones y evaluaciones personales de Nacha y de Laura, además está marcado gráficamente. Según estas pistas es evidente que el diálogo es el discurso de los personajes. El discurso del narrador extradiegético-heterodiegético es objetivo y las fronteras entre este discurso y el de los personajes son evidentes.

⁵⁶ Elena Garro. Op., Cit., 9.

⁵⁷ Los personajes al mismo como el narrador en esta parte del cuento pertenecen al nivel extradiegético. Con el desarrollo de la historia vamos a ver que también los mismos personajes forman parte de otros niveles diegéticos, no es algo extraordinario, los personajes al mismo como los narradores pueden aparecer en varios niveles diegéticos del texto literario.

⁵⁸ Laura le llama a la cocinera Nachita.

El plano desarrollado en la cocina lleva los rasgos del texto clásico, pero el cuento está compuesto de varios planos, por eso ahora no puedo considerar si todo el cuento es un texto clásico o moderno. Por el momento es posible confirmar que el primer plano que es el nivel extradiegético del cuento demuestra los rasgos del texto clásico, las fronteras entre el discurso del narrador y de los personajes son claramente obvias, pero hay que analizar otros dos planos del cuento antes de llegar a la conclusión final.

2.2.1 Cocina, lugar de compartir los secretos

Muchas veces he mencionado que el lugar del primer plano es la cocina, el diálogo entre Nacha y Laura completan imágenes invocadas y los planos diferentes que voy a analizar. Los recuerdos que Laura cuenta en la cocina forman el cuento y la cocina se convierte en un punto inicial de la narración. Considero que la elección de la cocina como un lugar de iniciación no es casual y tiene su sentido, por eso me dedico más al simbolismo que el espacio puede representar en el cuento.

La cocina está considerada como un espacio donde se preparan los alimentos, es un centro de la casa donde la familia se reúne alrededor de la mesa y comen todos juntos. Además no se puede omitir la percepción de la cocina como un espacio exclusivo para la mujer. En el caso del cuento de Elena Garro “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la cocina adquiere la función de refugio y de renacimiento de la protagonista principal. La cocina es un lugar donde se establece la relación íntima entre la cocinera y su dueña.

Laura Esquivel en *Íntimas suculencias: tratado filosófico de cocina*⁵⁹ comparte con los lectores su propia experiencia relacionada con el espacio de la cocina y con su infancia. Esquivel concluye: “Fue ahí, pues, donde atrapada por el poder hipnótico de la llama, escuché todo tipo de historias, pero sobre todo historias de mujeres.”⁶⁰ La escritora recuerda su niñez que pasaba en la cocina de su madre y de su abuela y cuando escuchaba los relatos sobre los dioses indígenas que le contaba la sirvienta familiar. La cocina no representa sólo un espacio de producción de los alimentos que nos nutren sino es un espacio donde se escriben, tratan y comparten las historias, se establecen las relaciones entre la madre e hija, entre la abuela y su nieta, entre la sirvienta y su patrona, es un espacio que posibilita la realización de sí misma. La relación entre el elemento femenino y la cocina se puede notar en la introducción al libro *The House on Mango Street*⁶¹, en la que hay un comentario sobre los principios literarios de Sandra Cisneros. La introducción está

⁵⁹ Laura Esquivel, *Íntimas suculencias: tratado filosófico de cocina*, Madrid, Plaza & Janes Editores, 1998.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 16.

⁶¹ Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, Arte público press, 1984.

acompañada por una fotografía, donde está la joven escritora en su oficina que originalmente servía como un cuarto de niño. En realidad Sandra Cisneros nunca escribió en la oficina de la foto sino en la cocina, en el único cuarto con un calentador.⁶² El caso de Cisneros demuestra el lado opuesto de la cocina, en su caso no es el lugar acogedor, sino funciona como la prisión. La experiencia opuesta se vive en el cuento de Garro porque Nacha convierte la cocina en el lugar donde Laura siente el alivio.

La relación entre Laura y Nacha no es familiar sino debería haber en un nivel profesional, la relación entre un empleador (Laura) y un empleado (Nacha). Desde los primeros momentos del cuento la conversación de los personajes demuestra que la relación es más íntima, su relación se parece más a la relación de la madre e hija. Nacha no es la madre biológica de Laura pero es la madre espiritual, Laura encuentra en la cocina a su amiga, consejera. Laura la titula “Nachita” y tiene más confianza en ella que en su marido Pablo o en su suegra. Pablo explica el comportamiento de Laura como un producto de locura y Margarita (suegra de Laura) está de parte de su hijo, pero ni siquiera es capaz de entender a Laura. Ésta encuentra el calor materno en los brazos de Nacha y en la cocina Laura borra los prejuicios, las diferencias sociales y entre las mujeres se establece una conexión de madre-hija. El entendimiento y la sensación de consuelo supera las reglas que la sociedad impone y la cocina se convierte en un espacio donde ambas mujeres son iguales, pueden hablar libremente sin temor a la condenación.

La cocina no sólo permite establecer la relación íntima entre las mujeres de diferentes estratos sociales, sino posibilita la autorealización de Laura. La narración de la historia personal de Laura le posibilita conocerse a sí misma y Nacha le sirve como una guía que le ayuda a liberar su alma. Laura vive en dos épocas, pero más se identifica con la precolombina, la casa donde vive con Pablo presenta como una cárcel, como un espacio agobiante, por eso escapa a la cocina que es como una isla donde encuentra el apoyo de la cocinera. Nacha entiende a Laura y que además admite la existencia del otro mundo, no cuestiona la historia de Laura sobre la caída del imperio azteca.

La fusión de todos los aspectos ayuda a Laura a liberarse, en la cocina Laura pasa una transformación, decide actuar, tomar sus propias decisiones, porque percibe la cocina como un lugar en el que se siente a salvo del mundo que la oprime, esto representa su vida con Pablo. Laura empieza a sentirse más auténtica con alguien que le cree y acepta. Pierde el miedo y decide irse con su primo-marido. Aunque este camino signifique la muerte, es un acto de purificación y liberación de sí misma.

⁶² Sandra Cisneros, *The House on Mango Street*, Arte público press, 1984, pág., xi.

Nacha, a la vez de ser amiga y confesora de Laura, es su cómplice, le ayuda a entrar en otro siglo. Todo el diálogo en la cocina puede ser una preparación para la huida al tiempo pasado. Nacha es la primera que ve llegar al indio y le deja entrar.

Las dos mujeres se quedaron quietas. Nacha devorando poco a poco otro puñito de sal. Laura escuchando preocupada los aullidos de los coyotes que llenaban la noche. Fue Nacha la que lo vio llegar y le abrió la ventana.

- ¡Señora!... Ya llegó por usted... – le susurró en una voz baja que sólo Laura pudo oírla.⁶³

Nacha le ayuda a recuperar su voluntad y a preparar el escape que se hace por la cocina. Este hecho es un símbolo de la rebelión y de la victoria de Laura que triunfó sobre el mundo que encarcelaba su voluntad. Es la huida al mundo del equilibrio que representa la vida con el indio y con el que Laura cambia un vacío interior por un trato de igualdad.

La cocina representa un espacio de rebelión pero también es un espacio donde Laura puede contar sus penas, su historia de vida, es un espacio bajo el control de las mujeres y a Laura le posibilita abrir la ventana y entrar en el pasado. La cocina no es sólo un espacio para preparar la comida o el café, es algo más. Es un espacio donde se establecen las relaciones, nace la ayuda mutua entre las mujeres, se narran las historias que influyen en sus vidas.

2.3 *Análisis de la segunda parte*

Al segundo plano pertenecen los pasajes del cuento que están concebidos como mágicorrealistas, esta serie agrupa los encuentros entre Laura y su primo-marido. Los encuentros se realizan gracias a los viajes en el tiempo que rompen la lógica lineal temporal, convirtiéndose en la experiencia mágicorrealista. En la segunda parte analizo las siguientes secuencias del cuento: el encuentro de Laura y su primo- marido en Cuitzeo, cuando Laura y Margarita se quedan sin gasolina, Margarita se va a buscar a un mecánico y Laura se queda sola. El tiempo da la vuelta y su primo-marido llega al lago de Cuitzeo, la toma de la mano queriéndola llevar a la ciudad de los aztecas. En el camino se arrodillan en la tierra y el indio dibuja en ella dos rayas que se unen en un mismo punto simbolizando el curso de sus vidas que un día deberá juntarse. El primo-marido se va al combate y Laura aparece en el puente del lago de Cuitzeo en donde la encuentran Margarita y el mecánico.

Días más tarde Laura se pone el vestido blanco que quedó sucio de sangre desde el último encuentro con el indio herido y va al café de Tacuba. El tiempo deja de ser cronológico y Laura entra en el bullicio de la batalla, al lado de su primo marido. Juntos pasan la casa donde está

⁶³ Elena Garro. Op., Cit., 33.

la familia indígena de Laura, sus padres, sus hermanos, todos están muertos. La ciudad está en llamas, su vestido empieza a quemarse, el primo-marido se lo apaga, asustado ante el desastre le cubre los ojos. De la nada él coge su escudo y otra vez se le pierde en el combate, Laura está sola y por el miedo escapa y de repente está en la calle donde toma un taxi que la conduce a su casa.

Tras varias semanas Laura pasea en el bosque de Chapultepec, está sola por varias horas en un camino vacío y se encuentra con su primo-marido que está mucho más herido que cuando lo había visto por última vez. Están en la ciudad devastada, juntos caminan entre la gente que grita y los niños que lloran, en los canales flotan muchos cadáveres, la ciudad se acerca a la derrota. El primo-marido esconde Laura bajo las ramas rotas y se levanta para seguir combatiendo. Por el miedo Laura sale de la cueva construida de chasca y aparece en la Ciudad de México, toma un taxi que la lleva a la casa. Nacha le abre la puerta, le prepara un café y hablan hasta que el esposo indio se la lleva para siempre de la casa de los Aldama. El tiempo mítico se convierte libremente en el presente aparente.

La segunda parte del cuento funciona en la historia al nivel intradieгético, es un nivel bajo extradieгético, donde Laura desempeña el papel del narrador-personaje. En otras palabras, Laura, que es la protagonista del cuento, pasa a narrar su propia experiencia que consiste en sus viajes al pasado. Los acontecimientos mágicorealistas que forman el segundo plano de la historia se acercan al lector a través de la perspectiva de Laura. La versión que Laura cuenta abre la puerta a un espacio y tiempo nuevo, mítico, y este territorio está bajo su influencia. La protagonista narra la historia en la que aparece como uno de los personajes por eso desempeña la función del narrador intradieгético-homodieгético.

Laura acerca al lector el espacio y personaje nuevo que es su primo-marido. Para el acercamiento de la temporalidad y espacialidad mítica aprovecha las descripciones. El primer encuentro de Laura y el indio se realiza en Cuitzeo, Laura empieza con la descripción del indio.

Allí venía él, avanzando por la orilla del puente, con la piel ardida por el sol y el peso de la derrota sobre los hombros desnudos. Sus pasos sonaban como hojas secas. Traía los ojos brillantes. Desde lejos me llegaron sus chispas negras y vi ondear sus cabellos negros en medio de la luz blanquísima del encuentro... Tenía una cortada en la mano izquierda, los cabellos llenos de polvo, y por la herida del hombro le escurría una sangre tan roja, que parecía negra.⁶⁴

Las primeras líneas de la descripción presentan el aspecto físico del primo-marido: tal como Laura lo describe, se puede deducir que es un indio: habla sobre su pelo negro, los ojos oscuros los compara con chispas negras, y también menciona sus hombros desnudos y su piel morena, esto insinúa que no lleva ninguna camiseta. Luego Laura se da cuenta de su herida, cortada

⁶⁴ Elena Garro. Op., Cit., 12.

en la mano y el pelo lleno de polvo, es inevitable concluir que el marido indígena llegó de una batalla. Durante los reencuentros posteriores de ambos protagonistas Laura siempre menciona la herida en el hombro y con cada encuentro nota los nuevos arañazos en el cuerpo de su primo-marido. El espacio mágicorrealista donde el indio lleva a Laura es una ciudad – campo de batalla y a la vez la ciudad natal de la otra existencia de Laura.

La protagonista pasa de la descripción del marido indígena a la descripción de la ciudad en la que se encuentra y entre las pinturas crea una analogía: las heridas del indio se multiplican con el acercamiento de la derrota de la ciudad. En el primer encuentro Laura narra sobre el humo y el polvo de la ciudad ardiente que le sacan lágrimas en los ojos y le impiden caminar. Durante el segundo encuentro ya está en el alboroto de la guerra:

Las piedras y los gritos volvieron a zumbear alrededor de nosotros y yo sentí que algo ardía a mis espaldas.

- No mires – me dijo.
- Puso una rodilla en tierra y con los dedos apagó mi vestido que empezaba a arder. Le vi los ojos muy afligidos.
- ¡Sácame de aquí! – le grité con todas mis fuerzas, porque me acordé de que estaba frente a la casa de mi papá, que la casa estaba ardiendo y que atrás de mí estaban mis padres y mis hermanitos todos muertos.⁶⁵

La descripción final de la ciudad es la que más se parece a la derrota y evoca la ruina de la ciudad:

Me agarró de la mano y nos fuimos caminando entre la gente, que gritaba y se quejaba. Había muchos muertos que flotaban en el agua de los canales. Había mujeres sentadas en la hierba mirándolos flotar. De todas partes surgía la pestilencia y los niños lloraban corriendo de un lado para otro, perdidos de sus padres. Yo miraba todo sin querer verlo. Las canoas despedazadas no llevaban a nadie, sólo daban tristeza.⁶⁶

El conflicto gradúa y con el final del cuento llega el final de la ciudad cuyos habitantes no son capaces de evitar la derrota. La voz narrativa de Laura es el testigo que apunta todo lo que ve y lo transmite al narratario. Las descripciones de la ciudad en combate las interrumpe el diálogo de Laura con su primo-marido, acompañado por los comentarios de ella. El diálogo de la pareja es conciso, las palabras no son importantes más valen los momentos que pueden pasar juntos. Mediante el diálogo de los protagonistas el lector llega a saber que la caída de la ciudad la perciben como el fin del mundo, con el que se acaba el tiempo y ellos dos estarán juntos para siempre.

Los comentarios y el diálogo se hacen más claros el porqué Laura se considera traidora. Aunque no se dice explícitamente, la ciudad en la que se desarrolla el plano mágicorrealista representa la antigua capital azteca, Tenochtitlán. La lucha y posteriormente la derrota dibujada en

⁶⁵ Elena Garro. Op., Cit., pág., 22.

⁶⁶ Íbid., pág., 30.

el cuento ilustra la conquista del imperio azteca por los españoles encabezados por Hernán Cortés. Laura se considera traidora porque ante el terror que provoca el combate huye al otro tiempo y se casa con Pablo, renuncia a su familia, nación y al marido indígena. La traición une a Laura con los tlaxcaltecas, pueblo indígena que nunca fue dominado totalmente por los aztecas. Para oponerse al imperio azteca, los tlaxcaltecas apoyaron a los soldados de Hernán Cortés y contribuyeron a la derrota final de los aztecas. El leitmotiv de “la culpa es de los tlaxcaltecas” que aparece en todo el cuento se refiere a la realidad histórica, se multiplica y toma una forma personal que se refiere a la traición de Laura y también a la de Nacha. Laura traiciona a su marido y familia indígena en el pasado pero también traiciona su matrimonio en el presente mexicano moderno porque no se siente feliz con Pablo. Nacha es fiel a su patrona, Laura, pero traiciona su patrón, Pablo, porque no le ayuda a recuperar a su esposa sino le ayuda a Laura a irse con el marido indígena del mundo anterior.

Laura - narradora a nivel intradieético - relata su propia historia, ningún otro personaje puede intervenir, describe lo que ve desde su propia perspectiva que es la única que se presenta al narratario. La imagen de la ciudad no se puede comparar con ninguna otra descripción, las informaciones que se presentan dependen del punto de vista de Laura. La protagonista - narrador homodieético - comunica sólo las informaciones que ella quiere comunicar pero, según la teoría de Tomáš Kubiček, el narrador en primera persona garantiza que las informaciones que nos transmite son verosímiles.⁶⁷

Laura aparece en el ambiente donde se lucha, encuentra a su familia muerta, está bajo gran presión y tiene miedo, además su esposo indígena está herido y se halla en el peligro de vida. Todo esto se proyecta en su discurso, no describe la batalla desde un punto de vista estratégico como un soldado sino desde la perspectiva de una mujer asustada que presencia el fin del pueblo azteca. Su implicación emocional en la historia es bastante alta y la percepción de la lucha sale de su relación emocional con el pueblo que está luchando, la ciudad misma y su marido indígena. Describe la ciudad y el combate como un gran caos, un acto cruel en el que el enemigo no duda de matar a mujeres y niños. Aunque es evidente que Laura decide qué va a contar y cómo lo va a contar, sería incorrecto percibirla como un narrador no fiable. Laura percibe la situación desde su punto de vista y la influyen los factores mencionados pero posibilita al lector a formarse una imagen sobre el espacio mágicorrealista y sobre la situación peligrosa que domina en su narración. El estado emocional puede limitar su narración pero en el texto no aparecen ningunos indicios que indicaran la falsedad de su narración.

⁶⁷ Tomáš Kubiček, *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Host, 2007, pág. 125.

Es posible que el lector empieza a cuestionar el espacio mítico y también la existencia de primo-marido y sus sentimientos por Laura y así cuestionar las informaciones que Laura le presenta. La existencia del mundo mágicorrealista tiene su huellas en la época actual de la protagonista, es el vestido blanco de Laura chamuscado y con manchas sangrientas. Además, Tomáš Kubíček hace la observación de que el género literario del relato leído influye la confiabilidad del discurso del narrador. El discurso de Laura forma parte del cuento del realismo mágico y por eso su historia no parece sospechosa.

La existencia del primo-marido la pueden testimoniar otros personajes de la narración porque el indio aparece cerca de la ventana de la habitación de Laura en la casa de los Aldama y lo ve la sirvienta Josefina. También Nacha lo ve cuando al fin viene por Laura.

En cuanto a la relación de Laura y el indio, la protagonista percibe la relación con su esposo indígena como el amor verdadero, a diferencia del matrimonio con Pablo. Laura dice que siempre la ha querido y sus palabras posteriormente comprueba él mismo: “Traidora naciste y así te quise.”⁶⁸ También su actuación indica que la quiere y finalmente cumple la promesa y llega por ella.

Para entender bien las informaciones que Laura cuenta hay que entender su relación a los valores y vincular las informaciones que nos da sobre el mundo mágicorrealista con otras informaciones que presentan los narradores y personajes de los planos diferentes.

Anteriormente he presentado pruebas del texto que apoyan la confiabilidad de la narradora y por eso puedo determinar que Laura representa al narrador fiable, aunque su narración sobre el mundo precolombino es subjetivizada.

El segundo plano, igual que el primero, lleva los rasgos del texto clásico en el que el discurso del narrador alterna con el discurso de los personajes y éstos son gráficamente marcados. Para que pudiera determinar el segundo plano como texto clásico, sin embargo el narrador debería ser un narrador objetivo en tercera persona. No obstante, como hemos visto, el narrador del segundo plano es subjetivo, en primera persona, y por eso el segundo plano más se acerca al texto moderno.

2.4 *Análisis de la tercera parte*

Los acontecimientos de la tercera parte marcan el espacio de la casa de los Aldama. Describen las reacciones de la familia a los viajes de Laura. Nadie sabe que Laura realiza las expediciones al pasado, al contrario, piensan que se volvió loca después de haber sido violada por un indio en Cuitzeo. Los acontecimientos que ocurren antes, después y durante los encuentros de Laura y el primo-marido forman la tercera parte y abarcan las siguientes secuencias: el viaje de

⁶⁸ Elena Garro. Op., Cit., pág. 31.

Laura y Margarita a Guanajuato y su regreso a la casa de los Aldama. Durante la cena, que sigue al viaje de Laura y su suegra, la servidumbre y la familia muestran curiosidad por el aspecto de Laura.

Josefina, la otra sirvienta que trabaja en la casa, le dice a Pablo sobre un indio que la noche anterior espió a Laura por la ventana de su cuarto. Pablo descubre las huellas de sangre en la ventana, nota las manchas de sangre en el vestido de Laura y enfurecido golpea a Laura. Las sirvientas llaman a la señora Margarita para que calme a su hijo.

Laura se va al café de Tacuba, se pone el vestido blanco, sucio por la sangre y un suéter del mismo color. Cuando vuelve del café, Nacha la informa que la está buscando policía y que su visita del café duró dos días. Pablo se da cuenta de que el vestido blanco de Laura está quemado, Laura por error menciona su primo-marido y Pablo se enoja con ella. Unos días después Pablo encuentra nuevas huellas de sangre y Laura empieza a llorar. La reacción de Laura causa que Pablo trae a un un médico. Laura le pide al doctor la crónica *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*⁶⁹ de Bernal Díaz del Castillo, se encierra en su cuarto y lee.

Tras varias semanas el médico le permite a Laura salir a pasear y ella va con Margarita que la tiene que vigilar, un día Laura se le escapa. Transcurre un tiempo y Laura vuelve a casa sola, Nacha le informa que la está buscando policía y que Pablo se fue a Acapulco y por eso no está en la casa.

El tercer plano se desarrolla en el tiempo del México moderno, pocos meses antes del encuentro de Nacha y su señora en la cocina. Las acciones descritas anteriormente se realizan antes, después o paralelamente con los encuentros de Laura y su primo-marido en Tenochtitlán, así el tiempo y el espacio precolombino se relacionan con la temporalidad y la espacialidad de la Ciudad de México de los años cuarenta. Por eso los dos planos diferentes pertenecen al mismo nivel narrativo que es el nivel intradieгético. A diferencia del plano desarrollado en el espacio precolombino, donde el único narrador es Laura, en la parte tercera el lector puede encontrarse con tres diferentes narradores. Uno de ellos es otra vez Laura, otro es Nacha y el último es el narrador objetivo en tercera persona, tres diferentes puntos de vista en un plano. Ahora me centro en el análisis de estos tres narradores y su función en el texto.

Narrador en tercera persona. Primero analizo al narrador objetivo en tercera persona. Con este tipo del narrador ya me he encontrado en la primera parte del cuento que se desarrolla en la cocina y cuyo narrador es el narrador extradieгético-heterodieгético. El narrador en tercera persona en la última parte del cuento es el narrador intradieгético porque reside en el nivel intradieгético del texto y además no participa en el texto como uno de los personajes, por eso se

⁶⁹ Bernal Díaz del Castillo, *La historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, El Colegio de México A. C., 2005.

trata del narrador intradiegético-heterodiegético. A primera vista parece que el discurso del narrador en tercera persona prevalece en el plano de los acontecimientos paralelos, sin embargo, realmente la zona de su discurso forma una minoría, en la tercera parte aparece ocasionalmente. El narrador en tercera persona es un testigo de los acontecimientos, mantiene la distancia de la historia. Informa al lector de cómo los otros personaje reaccionan a las explicaciones de Laura que intenta aclarar sus desapariciones. El discurso del narrador en tercera persona comenta sobre todo los diálogos de los protagonistas desarrollados en el tercer plano. Su narración se orienta al mundo exterior de la historia, no es capaz de sobrepasar las fronteras del mundo íntimo de los personajes. No se le atribuye la capacidad de leer los pensamientos de los personajes o de penetrar en el interior de los personajes y saber qué sienten.

El narrador en tercera persona no tiene tanto espacio, pero no es el único que se manifiesta por la tercera persona del singular. Otro narrador cuyo discurso está marcado por esta persona gramatical es Nacha. Por esta razón, el texto de la tercera parte puede dar la impresión de que lo cuentan sólo dos narradores: Laura y el narrador en tercera persona. En realidad, el discurso de Nacha aprovecha el estilo indirecto libre que se realiza mediante la tercera persona del singular pero el contenido de las enunciaciones le pertenece al personaje, a Nacha.

Nacha. El discurso de Nacha a diferencia del discurso del narrador en tercera persona, es posible reconocerlo por la semántica emocional,⁷⁰ que se demuestra en el texto mediante los diminutivos del nombre de su señora, Nacha la llama señora Laurita, cuando habla de ella. Además siempre cuando Nacha narra sobre alguien de la familia Aldama, antepone al nombre el tratamiento de señor/señora, mediante el cual expresa el respeto a sus amos para los que trabaja. Otro rasgo que ayuda a identificar el estilo indirecto libre, es la deixis que se refiere al tiempo o espacio. En el discurso de Nacha el lector puede encontrarse con los marcadores de tiempo o espacio que le ayudan al lector a relacionar entre sí los diferentes hechos. Nacha en función de narradora expresa sus opiniones personales y así aumenta la subjetividad de su discurso narrativo. Expresar la opinión o actitud propia es también muy frecuente en el estilo indirecto libre y es uno de sus rasgos principales.⁷¹ El estilo indirecto libre no puede distinguir entre el hablante y oyente mediante el uso de la persona gramatical del verbo o mediante el pronombre personal, por eso en los casos cuando la distinción es necesaria usa el nombre propio⁷² del hablante u oyente.

Nacha asintió con la cabeza. Era muy cierto que hacía apenas dos meses escasos que la señora Laurita y su suegra habían ido a Guanajuato. La noche en que volvieron, Josefina la recamarera y ella,

⁷⁰ Doležel en su libro *Narativní způsoby v české literatuře* introduce la semántica emocional como uno de los rasgos más importantes del estilo indirecto libre.

⁷¹ Lubomír Doležel, *Narativní způsoby v české literatuře*, Pistorius & Olšanská, 2014, pág. 30-35.

⁷² *Ibid.* pág. 38

Nacha, notaron la sangre en el vestido y los ojos ausentes de la señora, pero Margarita, la señora grande, les hizo señas de que se callaran. Parecía muy preocupada. Más tarde Josefina le contó que en la mesa el señor se le quedó mirando malhumorado a su mujer...⁷³

El fragmento citado contiene algunos rasgos del estilo indirecto libre que he introducido anteriormente: las referencias al tiempo (dos meses escasos, la noche en que volvieron), opinión personal (parecía muy preocupada), distinción del hablante mediante su nombre propio (Nacha asintió con la cabeza) y además el tratamiento de Laura que en el discurso de Nacha se convierte en la señora Laurita. El narrador en tercera persona no tiene ninguna razón de tratar a Laura como la señora Laurita o expresar sus opiniones, por eso los pasajes en la tercera parte que llevan los rasgos del estilo indirecto libre los atribuyo a Nacha y no al narrador objetivo. La persona gramatical puede dar la impresión de que es el discurso del narrador en tercera persona pero cuando el lector enfoca más los pasajes, debe concluir que se trata del discurso de Nacha.

Los pasajes que se presentan en el texto como los discursos de Nacha es posible caracterizarlos como los pasajes focalizados mediante el personaje de Nacha. El lector puede entrar en la mente de la protagonista, esta posibilidad no le gestiona el narrador en tercera persona, se forma a través de sus “monólogos” en el estilo indirecto libre. El contenido de las enunciaciones de Nacha son sus propios recuerdos, pensamientos. Las informaciones sobre el mundo ficticio son presentados mediante la focalización del personaje, no sólo del narrador en tercera persona o del narrador-personaje.

Nacha es otro narrador en el tercer plano del cuento, cumple la función del narrador intradieгético que aparece en la historia como uno de los personajes, por eso representa al narrador intradieгético-homodieгético. La zona de su discurso es mayor que la zona del discurso del narrador en tercera persona. Su narración es focalizada y tiene la forma de un testimonio porque Nacha trabaja en la casa de los Aldama, sabe mucho sobre la vida de la familia y está presente en varios acontecimientos que luego cuenta al lector. Mediante su testimonio el narratario se entera del matrimonio de Pablo y Laura que empieza a empeorarse con la penetración del elemento indígena y con las frecuentes desapariciones de Laura.

La narración de Nacha abarca el período en el que el matrimonio está en una crisis y el personaje recuerda cómo influyeron los viajes secretos de Laura al resto de la familia. Aunque la narración de Nacha abarca sólo una parte de la vida de los Aldama, de sus recuerdos y posteriormente de la narración de Laura el lector puede deducir que la relación de Pablo y su mujer no había sido feliz antes de sus viajes secretos. Éstos funcionan como un catalizador que intensifica

⁷³Elena Garro, Op. Cit., pág. 16.

los desacuerdos entre los esposos, cada vez más se destaca su diferencia hasta que Laura decide abandonar a Pablo y se va con el primo-marido.

Laura. El último narrador de la tercera parte del cuento es Laura, su narración es más personal que la narración de Nacha, es subjetiva y se caracteriza por la primera persona gramatical. Laura cuenta la historia desde la posición del narrador-personaje y se encuentra en el nivel intradiegético del texto, igual que en la segunda parte cumple la función del narrador intradiegético-homodiegético. La diferencia entre la segunda y la tercera parte del cuento que crean el nivel intradiegético es la siguiente: la segunda parte del cuento está completamente bajo la influencia de Laura, su narración es subjetiva y cuenta su propia experiencia que ningún otro personaje del tiempo del México moderno puede experimentar con ella. En la tercera parte del cuento la narración de Laura también lleva los rasgos de subjetividad pero, a diferencia de la segunda parte, las perspectivas de los tres narradores: de Laura, Nacha y del narrador en tercera persona, se entrelazan.

Los diferentes narradores producen puntos de vista contradictorios y la narración se hace dispersa. Mientras que la narración de Nacha permite al lector mirar en la vida de la familia Aldama, la narración de Laura se centra en su relación con Pablo y tiene forma de confesión. La comparación del primo-marido y Pablo forma el paralelismo en la comparación de dos épocas diferentes cuyos representantes son los maridos de Laura.

- Yo me enamoré de Pablo en una carretera, durante un minuto en el cual me recordó a alguien conocido, a quien yo no recordaba. Después, a veces, recuperaba aquel instante en el que parecía que iba a convertirse en ese otro al cual se parecía. Pero no era verdad. Inmediatamente volvía a ser absurdo, sin memoria, y sólo repetía los gestos de todos los hombres de la ciudad de México.⁷⁴

La protagonista recuerda el momento cuando conoció a Pablo. A primera vista se parece a alguien al que conocía, sin embargo, la semejanza es superficial y lejana, igual que la semejanza entre la Ciudad de México y la antigua ciudad azteca, Tenochtitlán, cuyas ruinas quedaron cubiertas por la capital mexicana actual. La intención de la nueva ciudad es abandonar al pasado, soltar los lazos que le vinculan con los pueblos precolombinos e ir al encuentro de la modernidad, del desarrollo. Pablo representa la modernidad, el progreso, es un hombre que tiene una buena condición social, pero sus palabras son vacías, el mensaje se pierde en el torrente del discurso. El primo marido es el contrario de Pablo y representa al mundo precolombino que no prodiga en las palabras y donde se habla sólo cuando es necesario decir algo.

Cuando estábamos cenando me fijé en que Pablo no hablaba con palabras sino con letras. Y me puse a contarlas mientras le miraba la boca gruesa y el ojo muerto. De pronto se calló. Ya sabes que se lo

⁷⁴ Elena Garro, Op. Cit., pág., 19-20.

olvida todo. Se quedó con los brazos caídos. “Este marido nuevo, no tiene memoria y no sabe más que las cosas de cada día.”⁷⁵

A los dos les gusta el agua y las casas frescas. Los dos miran al cielo por las tardes y tienen el pelo negro y los dientes blancos. Pero Pablo habla a saltitos, se enfurece por nada y pregunta cada instante: “¿En qué piensas?” Mi primo marido no hace ni dice nada de eso.⁷⁶

Los pasajes que captan la relación complicada con Pablo están presentados desde el punto de vista de la protagonista: Laura le presenta al narratorio cómo percibe su matrimonio con Pablo y compara a su marido mestizo con el marido indígena. El lector ve la relación a través de los ojos de Laura y su narración se hace más subjetiva que la narración de Nacha porque aprovecha la primera persona gramatical y habla sobre la relación que vive a diferencia del resto de los personajes que sólo pueden observar el comportamiento de los esposos pero no viven la relación. Mientras que Laura le cuenta al narratorio el carácter de su relación desde su interior, Nacha complementa su discurso mediante los recuerdos y evalúa la relación desde fuera. Si el lector se centra en el discurso de Nacha, puede notar que la criada confirma las enunciaciones de Laura.

¿Cómo querías que no me diera cuenta del engaño? Cuando se enoja me prohíbe salir. ¡A ti te consta! ¿Cuántas veces arma pleitos en los cines y en los restaurantes? Tú lo sabes, Nachita. En cambio mi primo marido, nunca, pero nunca, se enoja con la mujer.

Nacha sabía que era cierto lo que ahora le decía la señora, por eso aquella mañana en que Josefina entró a la cocina espantada y gritando: “¡Despierta a la señora Margarita, que el señor está golpeando a la señora!”, ella Nacha, corrió al cuarto de la señora grande.⁷⁷

Los discursos de Laura en la tercera parte del texto se orientan a la relación con Pablo y a la descripción de la transición entre el tiempo histórico y el tiempo mítico. Laura funciona como un vínculo entre los dos mundos y describe los pasos entre los espacios que ocurren gracias a la luz que desdibuja las fronteras entre las temporalidades.

El sol estaba plateado, el pensamiento se me hizo un polvo brillante y no hubo presente, pasado ni futuro. En la acera estaba mi primo, se me puso delante, tenía los ojos tristes, me miró largo rato.⁷⁸

La luz era muy blanca, el puente, las lajas y el automóvil empezaron a flotar en ella. Luego la luz se partió en varios pedazos hasta convertirse en miles de puntitos y empezó a girar hasta que se quedó fija como un retrato. El tiempo había dado la vuelta completa, como cuando ves una tarjeta postal y luego la vuelves para ver lo que hay escrito atrás. Así llegué en el lago de Cuitzeo, hasta la otra niña que fui. La luz produce esas catástrofes, cuando el sol se vuelve blanco y uno está en el mismo centro de sus rayos. Los pensamientos también se vuelven mil puntitos, y uno sufre vértigo. Yo, en ese momento, miré el tejido de mi vestido blanco y en ese instante oí sus pasos.⁷⁹

⁷⁵ Elena Garro, Op. Cit., pág. 17.

⁷⁶ *Ibid.*, pág. 17.

⁷⁷ *Ibid.*, pág. 20.

⁷⁸ *Ibid.*, Pág. 21

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 11

Mediante la presentación de Laura, la luz adquiere el poder especial que le posibilita formar un puente entre las diferentes épocas. La luz se fragmenta y causa que los objetos del presente de Laura empiezan a flotar en él. El orden se convierte en el caos, la luz rompe con la seguridad y da lugar a la nueva temporalidad y espacialidad que siguen su propia lógica y reglas. Laura menciona el color blanco de la luz que es el mismo que el color de su vestido. El mismo vestido que Laura viste varias veces, aunque está sucio de sangre, y lo lleva cada vez cuando se encuentra en el mundo precolombino.

Veronika Vedrová en su tesis sobre el simbolismo de los colores concluye que el color blanco representa la transición de un estadio a otro.⁸⁰ La explicación que Vedrová introduce coincide con el uso del color blanco en el contexto del cuento, porque éste siempre se menciona cuando Laura pasa de la época de la Ciudad de México en los años cincuenta a la época precolombina. Sus viajes al pasado no significan sólo el paso de una era a la otra sino también una transformación mental, los viajes funcionan como los impulsos que llevan a Laura a la autorealización. Laura abandona la etapa en la que tiene miedo de actuar y entra en la nueva etapa donde toma sus propias decisiones.

Ahora me gustaría dedicarme a la confiabilidad de los narradores en la tercera parte del cuento. El narrador en tercera persona aparece ocasionalmente, la zona de su discurso está notablemente reducida, se parece a un espectador que observa desde lejos la vida familiar de los Aldama y de vez en cuando comenta la acción o actuación de los personajes. Sus comentarios son objetivos, no entabla las relaciones con los personajes, no compadece con los protagonistas ni los juzga. Las informaciones que comunica plantean la atmósfera pero no tienen mayor carga informativa, sus informaciones no pueden influir el argumento notablemente. Aunque las capacidades del narrador en tercera persona son reducidas, no hay muestras de que retuerza u oculte las informaciones, por eso lo considero narrador fiable.

Otro narrador es Nacha que también narra los acontecimientos desde la posición del testigo. Su posición en el texto es diferente de la posición del narrador en tercera persona, Nacha es uno de los personajes y con los otros personajes la unen las relaciones personales o laborales. Aunque su narración es subjetiva, demuestra la simpatía por Laura, las zonas de su discurso crean sus propios recuerdos, no impone sus opiniones y deja de hablar a otros personajes, por eso la considero narrador fiable.

El último narrador en la tercera parte es Laura que narra sobre su relación con Pablo y lo compara con su marido indígena. No tiene significado juzgar la veracidad de las enunciaciones

⁸⁰ Veronika Vedrová, *Barva a její významy* [on-line], Brno 2008, accesible de: https://is.muni.cz/th/189358/pedf_b/Barvy_a_jeji_vyznamy.doc.pdf, la tesis de diplomatura, Universidad Masaryk.

de Laura sobre su relación con Pablo, es su propio punto de vista, declara sus sentimientos y en el cuento no aparece ni un personaje ni acontecimiento que convenza al lector sobre la desconfianza hacia su discurso. El mismo caso ocurre cuando Laura describe las circunstancias que acompañan los saltos temporales. A Laura se le otorga el privilegio especial que le posibilita viajar a la época de los aztecas, ningún personaje tiene este privilegio, por eso Laura es el único narrador que puede comunicar esta experiencia. Aunque los pasajes de la narración de Laura son subjetivizados y se presentan desde la perspectiva de Laura, no hay otro personaje o narrador que supiera más que Laura y advertiría ante las discrepancias en su narración. Parcialmente la narración de Laura la puede confirmar Nacha, sobre todo los pasajes donde Laura está narrando sobre el carácter de Pablo. El discurso de Laura sigue el testimonio de Nacha que recuerda las reacciones feroces de su amo, en estos casos las narraciones de las dos protagonistas coinciden. El resto de la narración de Laura se orienta hacia sus sentimientos y experiencias personales que comparte con el lector. Aunque Laura no mantiene la distancia de los acontecimientos sobre los que narra, también en la tercera parte se manifiesta como el narrador fiable.

La tercera parte del cuento contiene tres diferentes narradores cuyos discursos intercalan los diálogos de los personajes, la estructura de los acontecimientos paralelos se acerca más al texto moderno como todo el cuento. Aunque al principio el texto demuestra los rasgos de narración clásica, a continuación surgen nuevos niveles del cuento que son orientados por la óptica de diferentes narradores. Durante la historia el lector puede encontrarse con el narrador extradiegético-heterodiegético, intradiegético-homodiegético, intradiegético-heterodiegético, además el discurso de los narradores lo complementan los diálogos de los personajes, así al lector se le abren varias fuentes que le facilitan las informaciones sobre la historia.

En el análisis no he comentado la categoría del narratario que es un agente al que el narrador le dirige su narración y con el que comparte el nivel diegético. Los acontecimientos desarrollados en la cocina crean el nivel extradiegético con el narrador en tercera persona que cumple la función del narrador extradiegético-heterodiegético. El narrador en este nivel no se dirige concretamente a un público o personaje del cuento. El narratario no está presente de forma explícita sino existe, debe existir y comparte con el narrador el nivel extradiegético de la narración, por eso es el narratario extradiegético.

Los acontecimientos situados en la era precolombina que están contados desde la perspectiva de Laura, forman el nivel intradiegético del texto y Laura es el narrador intradiegético-homodiegético. Su narración se dirige a alguien concreto, a un personaje que es Nacha, la sirvienta que en la segunda parte del cuento cumple la función del narratario intradiegético.

Los acontecimientos paralelos que revelan la vida de la familia Aldama antes, después y durante los viajes de Laura al pasado de los aztecas, representan la tercera parte del cuento y crean el nivel intradiegetico. El lector puede encontrarse con tres diferentes narradores que se dirigen a los diferentes narratarios. Laura dirige su narración otra vez a Nacha que en la tercera parte del cuento cambia de la función del narratario intradiegetico al narrador intradiegetico-homodiegetico. Nacha, como narradora, junto con el narrador en tercera persona dirigen sus narraciones a los narratarios no personificados que también son narratarios intradiegeticos pero no son representados por uno de los personajes del cuento.

3. Chac Mool

El cuento “Chac Mool” pertenece al primer libro de Carlos Fuentes: *Los días enmascarados*⁸¹, que contiene seis relatos con rasgos fantásticos. El cuento tiene dos partes que se entrelazan. La primera parte informa al lector sobre la muerte del héroe principal, Filiberto, en Acapulco y el transporte del cadáver a la capital, Ciudad de México. El traslado lo coordina y narra un amigo de Filiberto. La primera parte forma el principio (la muerte de Filiberto) y el final del cuento (la llegada de Pepe a la Ciudad de México y a la casa de Filiberto). La segunda parte recrea la lectura del diario del fallecido y el lector se entera sobre los acontecimientos de la vida del protagonista principal. El objeto del análisis del cuento es la categoría del narrador, su posición en la historia y la manera de cómo le presenta al lector las informaciones. Antes del análisis narrativo hago un resumen del cuento para presentar a los personajes y aclarar los acontecimientos de la historia.

3.1. Resumen

La historia gira entorno a Filiberto, burócrata mexicano que es el personaje principal de la historia. Al principio del cuento el narrador le comunica al lector que Filiberto murió ahogado en el océano en Acapulco, donde pasaba la Semana Santa. El narrador es a la vez un amigo del fallecido que arregla el transporte del muerto a la capital. El amigo de Filiberto, entre las cosas del difunto, encuentra el diario de éste y durante el viaje a la Ciudad de México empieza a leerlo. El diario capta la última parte de la vida del burócrata en la que confía al lector su afición por el arte indígena mexicano.

Filiberto colecciona estatuillas, réplicas de carácter prehispánico. Un amigo suyo, Pepe le informa sobre una estatua de Chac Mool⁸² que Filiberto estaba buscando por mucho tiempo. Filiberto sigue el consejo de su amigo y en un mercado popular compra la estatua de Chac Mool que tiene la barriga sucia de salsa de tomate⁸³ (esto lo hizo el vendedor para convencer a los turistas sobre su autenticidad). El protagonista lleva el ídolo de Chac Mool a la casa y lo coloca en el sótano

⁸¹ Carlos Fuentes, *Los días enmascarados*, Ediciones Era, 1982.

⁸² Según las fuentes históricas no hay una identificación segura de Chac Mool, pudo ser un guerrero caído, un dios o un mensajero de los dioses. Fuentes se le refiere a Chac Mool como al mensajero de los dioses, su barriga servía como altar en el que se situaban las ofrendas dedicadas al dios de la lluvia, Tláloc, de esto proviene la unión entre Chac Mool y el agua, es el motivo importante en el cuento. Las ofrendas pudo ser alimentos pero también corazones. Fuentes alguna vez identifica a Chac Mool como el dios, sigo su ejemplo y alguna vez el nombre Chac Mool cambio por las palabras: el dios azteca.

⁸³ La estatua de Chac Mool servía como un altar pequeña al que los aztecas colocaban corazones que arrancaron de los cuerpos de sus enemigos. Por eso la barriga de la estatua estaba sucia de sangre, el vendedor imita la sangre por una salsa de tomate (ambas tiene el color rojo).

hasta que encuentra un espacio ideal en su apartamento. Desde el momento en que Filiberto lleva la estatuilla a su casa empiezan a ocurrir accidentes extraños: se rompe la tubería e inunda la casa, se escuchan lamentos y quejidos desconocidos durante las noches. Parece que la humedad y el agua le hacen bien a la estatua, tanto es así, que cobra vida. La encarnación de Chac Mool significa el inicio de una nueva etapa que Filiberto describe en su diario: la convivencia con el dios azteca. Al inicio Filiberto describe a Chac Mool como una criatura que puede ser simpática, Chac Mool cuenta historias fantásticas sobre las lluvias y los monzones pero poco a poco Chac Mool se hace amo de la casa y somete a Filiberto. Este se convierte en su prisionero, el dios le expulsa de la cama y Filiberto reside en la sala mojada y húmeda. Al fin Filiberto decide huir a Acapulco, un lugar típico para las vacaciones de Semana Santa de los burócratas capitalinos, y esperar allí la muerte de Chac Mool, que se quedaría sin asistencia en la casa de la Ciudad de México. Sin embargo, los planes cambian y Filiberto acaba ahogado en el mar.

La sorpresa la vive su amigo cuando lleva el féretro de regreso a la casa de Filiberto, lo recibe en la puerta un indio de pelo teñido, con la boca mal maquillada, vestido con una bata de casa y una bufanda. No es nadie otro que Chac Mool totalmente humanizado quien ordena situar el cadáver de Filiberto en el sótano, un lugar donde originalmente estuvo el mismo Chac Mool y donde la gente coloca las cosas de poco valor.

3.2. Análisis de la primera parte

La primera parte que analizo forma un marco que consta del inicio del cuento (la muerte de Filiberto), del viaje a la Ciudad de México (los comentarios de Pepe que lee el diario) y de la llegada a la casa de Filiberto (el encuentro con Chac Mool). Dicho de otra manera, el marco de la primera parte del cuento crea toda la narración que no está incluida en el diario de Filiberto y forma la parte menor del cuento. El narrador al principio introduce la información sobre el lugar y el modo de la muerte de Filiberto y nos da a conocer las condiciones extrañas del transporte del fallecido a la capital de México. El narrador es a la vez el personaje del cuento y al final se reúne con el compañero de piso inesperado (Chac Mool) que vive en la casa de su amigo muerto. Posteriormente vamos a ver que el encuentro de Chac Mool y el narrador es crucial para la interpretación de la trama. La mayor parte de la historia la forma la narración en forma de diario, por eso la voz del narrador de esta primera parte aparece al principio y al final del cuento y comenta ocasionalmente las informaciones de las que se va enterando en el diario del difunto.

La primera parte está contada por uno de los amigos de Filiberto. Puede ser que el narrador sea Pepe, un amigo que Filiberto menciona en su diario y que le recomendó la tienda

donde le vendieron la estatua de Chac Mool. Esta información no se dice explícitamente en el cuento pero el lector la puede presuponer según varios indicios. Las pistas que el texto nos presenta son las siguientes: el narrador menciona el trabajo común con Filiberto en la oficina y éste en su diario recuerda cómo fue el blanco de la broma, cuando Pepe en la oficina pintó el agua del garrafón de color rojo (la alusión al dios Chac Mool), el narrador de la primera parte conoce bien la escritura de Filiberto y Pepe que trabajaba con él en la oficina, la podía ver mil veces en los oficios de éste. Por eso me inclino a la declaración de que el narrador de la primera parte es a la vez el amigo Pepe.⁸⁴

El primer marco forma el nivel extradiegético, es el relato primero que está encima del nivel intradiegético del cuento y presenta los acontecimientos alrededor de la muerte de Filiberto, la llegada de Pepe a la Ciudad de México y la llevada del féretro a la casa de Filiberto, donde le espera el encuentro sorprendente. El transporte del amigo fallecido da lugar a la lectura del diario de Filiberto en el que éste cuenta su experiencia con Chac Mool. El único narrador del nivel extradiegético es Pepe que también aparece en el cuento como un personaje, el amigo de Filiberto, y de esta manera cumple la función del narrador extradiegético-homodiegético. No lo sabe todo sobre los acontecimientos de la historia, se entera de la vida de Filiberto por medio del diario del amigo muerto. El lector del cuento se entera de los acontecimientos de la vida de Filiberto en el mismo momento que el narrador de la primera parte, el lector lee el diario junto con el narrador extradiegético. El narrador del nivel extradiegético gestiona la posibilidad de entrar en la vida de su amigo en el momento cuando decide abrir el diario y leerlo, aunque la decisión está acompañada por la vacilación: “Me aventuré a leerlo, a pesar de las curvas, el hedor a vómito, y cierto sentimiento natural de respeto a la vida privada de mi difunto amigo.”⁸⁵ Al final Pepe supera los remordimientos y empieza a leerlo, pero no es pura curiosidad, lo que le obliga a leer el diario, sobre la vida personal de Filiberto. Pepe le comunica al narratorio que entre las líneas quiere encontrar las respuestas, espera que llegue a saber por qué su amigo compró sólo el billete de ida a Acapulco y no de vuelta y sobre todo espera que halle la explicación del deterioro personal de Filiberto en el trabajo:

⁸⁴ Lo que está en contra la afirmación es el hecho de que Pepe sabe muy bien que Filiberto compró la estatua de Chac Mool, a pesar de ello no puede entender los acontecimientos que está leyendo en el diario. Pienso que la razón está relacionada con la posición social de Pepe y con el que el estado social representa (el periodo del progreso que entra en la era moderna y quiere deshacerse del México antiguo). La incapacidad de creer y relacionar la compra de la estatua con su animación atribuyo a la clase social que Pepe representa. Por eso pienso que es posible le identificar a Pepe con el narrador del nivel extradiegético.

⁸⁵ Carlos Fuentes, *Chac Mool y otros cuentos*, Salva Editores, S.A. – Alianza Editorial, S. A., 1973, pág 18.

Recordaría - sí, empezaba con eso - nuestra cotidiana labor en la oficina, quizá, sabría por qué fue declinando, olvidando sus deberes, por qué dictaba oficios sin sentido, ni número, ni “sufragio efectivo”. Por qué, en fin, fue corrido, olvidada la pensión, sin respetar los escalafones.⁸⁶

Pepe no solamente le informa al narratario sobre los problemas de Filiberto en su trabajo, sino también sobre el carácter de Filiberto y sobre la clase media que el funcionario representa:

Aunque despedido de su empleo en la Secretaría, Filiberto no pudo resistir la tentación burocrática de ir, como todos los años, a la pensión alemana, comer el *choucrou* endulzado por el sudor de la cocina tropical, bailar el sábado de gloria en La Quebrada, y sentirse “gente conocida” en el oscuro anonimato vespertino de la playa de Hornos.⁸⁷

Filiberto es el funcionario de los años cuarenta-cincuenta en México, representa la etapa cuando los burócratas formaron la clase media que empezó a sentirse importante y conocida. A la vez se trata de un período cuando México deja de ser revolucionario, el movimiento que no cumplió sus fines y que da paso a la nueva etapa que se distingue por mucha burocracia y por la intención de formar parte del mundo moderno. El narrador le informa al lector que Filiberto realizaba el viaje a Acapulco regularmente durante muchos años y también nos comunica el motivo de su viaje. Para él pasar la Semana Santa en Acapulco significa pertenecer a la parte del mundo de los mexicanos exitosos, sentirse gente con poder, gente conocida, importante. No es casual que Filiberto elija Acapulco como el destino de sus viajes anuales:

A mediados del siglo XX, la infraestructura del puerto observaba ya hoteles internacionales y una gran vida turística, proyectada por instancias gubernamentales. Acapulco ha sido desde entonces sinónimo de fiesta permanente, lugar destinado al baile, al encuentro con el otro, a la comida y los deportes acuáticos.⁸⁸

Pepe le comunica al narratario qué en realidad significa para su amigo cumplir el ritual e ir a la destinación marítima de Acapulco: es una subida en la escala social. Pero al mismo tiempo el narrador le comunica al narratario el cambio rápido, causado por la muerte de Filiberto. Filiberto se ahoga y la dueña de la pensión, en la que el funcionario estaba alojado, no quiere interrumpir la diversión de sus huéspedes y organiza una fiesta, para ocultar la realidad y así engañar a los otros clientes de su pensión. Mientras el resto de los huéspedes goza de la fiesta, Filiberto ya muerto espera en su caja en el sótano para ser trasladado a la capital. Pepe llega para vigilar el tránsito del féretro que se realiza en un autobús, pero el amigo fallecido se encuentra escondido bajo un montón de cocos, para que no espante a los pasajeros del vehículo. La muerte de Filiberto causa que el

⁸⁶ Carlos Fuentes, Op., Cit., pág., 18.

⁸⁷ Ibid. pág., 17.

⁸⁸ Silvia Quezada Camberos, *Mitos de la mexicanidad en “Chac Mool” de Carlos Fuentes* In Actas del Congreso internacional “América Latina: La autonomía de una región”, Trama editorial, 2012, pág., 1082-1083.

funcionario cae de la escala social, desde el México capitalista, urbanizado, hasta el México antiguo que no tiene la intención de ser internacional como el México moderno:

Filiberto esperaba, muy pálido en su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal, y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida. Cuando llegué, temprano, a vigilar el embarque del féretro, Filiberto estaba bajo un túmulo de cocos; el chofer dijo que lo acomodáramos rápidamente en el toldo y lo cubriéramos de lonas, para que no se espantaran los pasajeros, y a ver si no le habíamos echado la sal al viaje.⁸⁹

Al principio Pepe, como el narrador de la primera parte del cuento, le presenta al narratario el personaje de Filiberto y la imagen de Acapulco en esa época que le hace sentirse una persona importante. A la vez es un testigo que le comunica al narratario el transporte del amigo fallecido que asimismo significa una caída de la escala social. También le advierte al lector de los problemas que el funcionario tenía en el trabajo hasta que terminó desempleado. Pepe quiere descubrir qué causó los problemas y por eso empieza a leer el diario de Filiberto.

El narrador de la primera parte plantea la situación, presenta a Filiberto desde la posición del amigo que probablemente lo ha conocido varios años. En el momento en el que empieza a leer el diario no narra los acontecimientos desde la posición del testigo, pero lo hace desde la posición del comentador. Pepe inserta entre los fragmentos del diario de Filiberto sus propios recuerdos, mediante los que comenta los acontecimientos que va leyendo en el diario.

El primer comentario forma un hito que divide la confesión de Filiberto en dos partes. En la primera parte del diario Filiberto habla sobre su afición en la colección de los ídolos de arte indígena y sobre la compra de la estatua de Chac Mool. Cuando Filiberto sitúa la estatua en el sótano, empiezan a ocurrir accidentes extraños: la tubería rota, Filiberto que por error deja correr el agua en la cocina, la lluvia fuerte que deja venir el agua al sótano de Filiberto. El burócrata con todos los problemas encuentra que la piedra de la estatua de Chac Mool empieza a convertirse en carne y tiene vello. La segunda parte ya describe la convivencia de Filiberto con Chac Mool cuando éste adquiere vida totalmente. Entre estas dos partes del cuento Pepe intercala su comentario que le advierte al lector del cambio en la historia:

Hasta aquí, la escritura de Filiberto era la vieja, la que tantas veces vi en memoranda y formas, ancha y ovalada. La entrada del 25 de agosto, parecía escrita por otra persona. A veces como niño, separando trabajosamente cada letra; otras, nerviosa, hasta diluirse en lo ininteligible. Hay tres días vacíos, y el relato continúa.⁹⁰

Pepe nos comunica el cambio en la letra de Filiberto que parece nerviosa, el comentario predice los acontecimientos sobre los que ni el lector ni el narrador tienen conocimiento, pero que probablemente causaron el empeoramiento del estado psíquico de Filiberto. Las páginas siguientes

⁸⁹ Carlos Fuentes, Op. Cit., 17.

⁹⁰ Íbid., pág., 22.

del diario confirman la hipótesis causada por el comentario de Pepe. Filiberto describe la animación de la estatua y la dominación de casa y de Filiberto por Chac Mool.

La narración de Filiberto le parece tan irreal a Pepe que él mismo empieza a crear varias hipótesis que podrían explicar racionalmente la animación de la estatua de Chac Mool. Pepe recuerda las circunstancias que causaron el despido de Filiberto de la Secretaría y también le comunica al narratorio la nueva información sobre la vida personal de su amigo:

Recuerdo que a fines de agosto, Filiberto fue despedido de la Secretaría, con una recriminación pública del director, y rumores de locura y aun robo. Esto no lo creía. Sí vi unos oficios descabellados, preguntando al Oficial Mayor si el agua podía olerse, ofreciendo sus servicios al Secretario de Recursos Hidráulicos para hacer llover en el desierto. No supe qué explicación darme; pensé que las lluvias excepcionalmente fuertes, de ese verano, lo habían enervado. O que alguna depresión moral debía producir la vida en aquel caserón antiguo, con la mitad de los cuartos bajo llave y empolvados, sin criados ni vida de familia.⁹¹

Es evidente que Pepe busca una explicación lógica, algo característico para el mundo moderno. En sus comentarios mantiene una postura desconfiada a la credibilidad de la enunciación de Filiberto y busca un camino racional que le debería llevar a la explicación de los problemas descritos por su amigo en el diario. Pepe al principio no quiere creer en los rumores de locura que se difundían en la Secretaría pero cuando continúa en la lectura del diario, admite la posibilidad que su amigo se volvió loco. La necesidad de captar el problema racionalmente no abandona a Pepe hasta el fin del cuento:

De ahí a México pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico. Cuando a las nueve de la noche llegamos a la terminal, aún no podía concebir la locura de mi amigo. Contraté una camioneta para llevar el féretro a casa de Filiberto, y desde allí ordenar su entierro.

Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; despedía un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido.

- Perdón... no sabía que Filiberto hubiera...

- No importa; lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano.⁹²

La confianza en la ciencia y en la explicación lógica lo engaña a Pepe. Al final se revela que su desconfianza fue injusta. La narración de Filiberto sobre la estatua de Chac Mool reanimada no fue producto de alucinaciones o de una enfermedad psicológica, fue real.

La narración de Pepe se caracteriza por la primera persona gramatical, el narrador no se dirige a alguien concreto, su narración da la impresión del monólogo interior que surge de la necesidad de entender la muerte súbita de su amigo y dar el sentido a los acontecimientos que

⁹¹ Carlos Fuentes, Op. Cit., 23-24.

⁹² Íbid. pág., 26-27.

Filiberto describe en su diario. Aunque Pepe no narra los acontecimientos o recuerdos a un personaje concreto del cuento, la teoría de Genette manifiesta que el narrador siempre se dirige a alguien. El narratario del relato de Pepe pertenece al mismo nivel diegético como el narrador y por eso es el narratario extradiegético.

La zona del discurso de Pepe está bajo su influencia y es totalmente subjetivizada, el narrador no deja el espacio para el discurso de otros narradores o personajes del cuento. La subjetivización intensificada de su discurso procede de lo que narra. Al principio comenta la muerte y el transporte de la caja a la capital. El testimonio solitario de este acto que gestiona la narración de Pepe puede aumentar el sentimiento de aislamiento que normalmente provoca la muerte. En el caso del cuento analizado se separa la muerte (representada por Filiberto fallecido) de la vida (representada por las personas que bailan en la terraza de la pensión Müller o por los pasajeros del autobús). Otra parte de la narración de Pepe son los comentarios de los acontecimientos apuntados en el diario de Filiberto, la subjetivización como el modo de narrar es inevitable porque Pepe es el único que halla el documento y el único que lo lee. Sus comentarios se refieren a los hechos de los que se entera mediante la lectura del diario, sus propios recuerdos y conocimientos sobre Filiberto: Pepe intenta explicarse a sí mismo la extrañez de los sucesos descritos en el diario del difunto.

Ahora me gustaría dedicarme a la confiabilidad del narrador de la primera parte. Ya he mencionado que Pepe es el único narrador del nivel extradiegético del cuento y su poder narrativo bajo esta parte del texto es absoluto, el lector no puede encontrarse con el discurso de otros narradores o personajes. El lector no puede verificar la mayoría de las informaciones que Pepe presenta, porque en el texto no hay nadie que se exprese sobre los acontecimientos o las informaciones que forman parte del discurso de Pepe. Es él quien le comunica al narratario que Filiberto fue despedido del trabajo, Filiberto en el diario confirma esta información porque planea adquirir trabajo en Acapulco, también menciona que le cortaron el agua y la luz por falta de pago. Despedido de la Secretaría no tenía dinero para pagar las cuentas, además posteriormente Filiberto se convierte en el prisionero de Chac Mool y puede salir de casa sólo cuando va por el agua a una fuente pública. La declaración de Pepe en el que le comunica al lector el motivo del viaje de Filiberto a Acapulco parece digna de confianza porque posteriormente en el diario Filiberto recuerda sus años estudiantiles durante los que creía llegar muy alto pero al final se queda a la mitad del camino y el viaje a Acapulco le posibilita recompensarlo y sentirse como gente importante y conocida. Al resto del discurso de Pepe el texto no ofrece ningunas reacciones por parte del cualquier otro narrador, quizás porque el resto lo forman las reflexiones internas de Pepe. Si la narración de este personaje se limitara a la comunicación de los testimonios sobre el transporte del

féretro y sobre los problemas en el trabajo sería posible declarar a Pepe como narrador fiable, pero su discurso contiene las opiniones sobre la historia de Filiberto.

Pepe en sus comentarios cuestiona la capacidad de Filiberto, le considera un enfermo mental, piensa que cayó en una depresión. Pepe rechaza los rumores sobre la locura de Filiberto ni al terminar la lectura del diario no es capaz de creer en la verosimilitud de las informaciones:

De ahí a México pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico. Cuando a las nueve de la noche llegamos a la terminal, aún no podía concebir la locura de mi amigo.⁹³

Las opiniones que Pepe presenta sobre el estado psíquico de su amigo, demuestran que él pone en duda la credibilidad de la narración de Filiberto. Claro, la estatua reanimada de Chac Mool rompe las reglas del mundo lógico, del mundo que rodea a Pepe, su reacción es evitar la amenaza y explicar los acontecimientos descritos en el diario mediante la ayuda de las ciencias. Considerar a Filiberto un ser mentalmente enfermo o explicar la reanimación de Chac Mool como el fruto de una alucinación causada por el agotamiento de Filiberto es un paso que encaja en las normas del mundo lógico y es inevitable. Las opiniones sobre el estado psíquico de Filiberto y las informaciones sobre los rumores de su locura y el robo que se produjo en su trabajo causan que no sólo Pepe sino también el lector consideren inverosímiles los acontecimientos y tomen a Filiberto por narrador poco fiable. A causa de todo, no es posible considerar a Pepe como narrador no fiable porque su propia percepción del mundo y la jerarquía de sus valores le imposibilitan interpretar los acontecimientos de la narración de su amigo de modo diferente que sería la posición racional y lógica. Cuando Pepe llega a la casa de Filiberto reconoce que se ha equivocado porque se encuentra con Chac Mool. El texto no comunica al lector el impacto que este encuentro significa para el mundo de Pepe porque en este momento el cuento termina. Por estas razones considero que Pepe es un narrador no fiable parcialmente (*částečně nespolehlivý*) porque él mismo confía y cree en la interpretación lógica de la narración de Filiberto. Pepe no le comunica al narratario las informaciones sobre la locura de Filiberto con la intención de confundirle, el mismo está convencido que su percepción del problema y el punto de vista del que presenta las informaciones son de confianza.

3.3. Análisis de la segunda parte

La segunda parte del cuento trata acerca de los acontecimientos que el personaje principal, Filiberto apunta en el diario. Después de su muerte Pepe halla el diario de su amigo y

⁹³ Carlos Fuentes, Op. Cit., 26-27.

empieza a leerlo y así el lector se entera sobre la vida del fallecido. La narración de la segunda parte se distingue por las comillas que gráficamente diferencian distintos niveles narrativos del cuento. Los primeros pasajes del diario ilustran la vida aparentemente normal de un funcionario mexicano. Filiberto en el café reflexiona sobre sus años en la universidad, después se encuentra con su amigo y compañero de trabajo, Pepe, que le aconseja una tienda donde puede comprar la estatua de Chac Mool y aumentar así la colección de estatuillas del arte indígena. La compra de la estatua causa que la vida común, la rutina de Filiberto, cambie. La estatua de Chac Mool provoca molestias que Filiberto atribuye a la casualidad (la tubería rota) o a su propia falta de atención (dejó correr el agua de la cocina que llegó hasta el sótano). Con el desarrollo de la historia no hay dudas que los inconvenientes los causa la estatua de Chac Mool que obtiene su fuerza del agua y poco a poco adquiere vida hasta que deja de ser una estatua de piedra. La reanimación de la estatua forma una ruptura en la narración de Filiberto y desde este momento describe la convivencia con Chac Mool y cómo el dios se convierte en el dueño de la casa y empieza a dominar a Filiberto. La vida bajo el poder de Chac Mool desemboca en la huida de Filiberto a Acapulco, donde el burócrata muere ahogado en el mar.

El diario lo escribe el mismo Filiberto y por eso es el único narrador de esta parte del cuento. Su narración está introducida y crea el nivel intradiegético del cuento. Pepe que es el narrador extradiegético-homodiegético es a la vez el personaje de la historia, abre el diario y comienza a leerlo, con este acto inicia e introduce una nueva narración que forma el nivel intradiegético que está de bajo del nivel extradiegético y cuyo narrador es Filiberto. Éste es también un personaje del cuento como Pepe, pero narra su propia historia desde un diferente nivel narrativo que Pepe, por eso es el narrador intradiegético-homodiegético. Su narración también se distingue por estar en la primera persona gramatical, y mediante los apuntes en el diario le comunica al narratorio sus recuerdos, experiencias, reflexiones y acontecimientos de su vida. En el diario Filiberto menciona sólo a su amigo Pepe que es a la vez el narrador del primer marco del cuento. Es Pepe quien le comunica al lector que Filiberto vive solo y no tiene familia. Todo lo que Filiberto le cuenta al lector lo orienta su propia perspectiva. El género del diario limita la narración al punto de vista del único narrador que es Filiberto. El nivel intradiegético al igual que el nivel extradiegético se distingue por el discurso de un único narrador que no deja hablar a otro narrador o personaje. El cuento tiene dos narradores cuya narración es subjetivizada y absoluta, el lector depende de las informaciones que los dos le presentan.

El lector puede interpretar el principio de la narración de Filiberto como una cierta característica de él mismo:

Hoy fui a arreglar lo de mi pensión. El licenciado, amabilísimo. Salí tan contento que decidí gastar cinco pesos en un Café. Es el mismo al que íbamos de jóvenes y al que ahora nunca concurre, porque me recuerda que a los veinte años podía darme más lujos que a los cuarenta. Entonces todos estábamos en un mismo plano, hubiéramos rechazado con energía cualquier opinión peyorativa hacia los compañeros –de echo librábamos la batalla por aquellos a quienes en la casa discutían la baja extracción o falta de elegancia. Yo sabía que muchos (quizás los más humildes) llegarían muy alto, y aquí, en la escuela, se iban a forjar las amistades duraderas... No, no fue así. No hubo reglas. Muchos de los humildes quedaron allí, muchos llegaron más arriba de lo que pudimos pronosticar en aquellas fogosas, amables tertulias. Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a la mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron.⁹⁴

Filiberto mediante su ejemplo personal presenta el funcionamiento de la sociedad de la época. El que tenía más energía, que era más descarado, llegó más lejos. Él quedó en su posición de burócrata bien educado pero en sus tiempos de juventud estaba convencido que llegaría más lejos de lo que en realidad llegó. El café lo relaciona con los años llenos de ilusiones que tanto prometían, promesas que al final no se realizaron: por eso, este lugar para él no tiene tanto brillo. El café es un recuerdo de los pronósticos ambiciosos que no se cumplieron. Aunque la vida de Filiberto es trivial, tiene su afición:

Pepe sabía mi afición, desde joven, por ciertas formas del arte indígena mexicano. Yo colecciono estatuillas, ídolos, cacharos. Mis fines de semana los paso en Tlaxcala, o en Toetihuacán... Por cierto que busco una réplica razonable del Chac Mool desde hace tiempo, y hoy Pepe me informa de un lugar en la Lagunilla donde venden uno de piedra y parece que barato. Voy a ir el domingo.⁹⁵

Aunque el vendedor untó la barriga de la estatua con salsa de tomate para que convenciera a los turistas sobre su autenticidad, Filiberto la considera preciosa, la compra, la lleva a su casa, y por el momento la coloca en el sótano. En este momento la narración se traslada desde los lugares públicos (el café, el mercado) al lugar personal del narrador, a su casa en la que se desarrolla el resto de la narración de Filiberto. Cuando la acción está situada en los lugares públicos, donde el lector presupone un gran número de otros personajes, el narrador se le presenta a sí mismo al narratario: le cuenta sobre su afición, su trabajo y le menciona a uno de sus amigos. Son las informaciones comunes de un personaje de la clase media, nada sorprendente. En el momento cuando la acción se traslada a la casa de Filiberto, el narrador empieza a comunicarle al narratario los acontecimientos notables. Aunque la voz del narrador en los lugares públicos sigue siendo subjetivizada, el texto abre la posibilidad de los comentarios de otros personajes que podrían aparecer en el café o en el mercado, pero en estos ambientes Filiberto le comunica al narratario los hechos corrientes sobre su vida y el lector no duda sobre la verosimilitud de las informaciones que el narrador le presenta porque las informaciones no sobrepasan las fronteras de la expectativa del lector. Cuando Filiberto se encierra en la casa, la posibilidad de los testigos que podrían comentar

⁹⁴ Carlos Fuentes, Op. Cit.,18.

⁹⁵ Íbid., pág., 20.

los acontecimientos narrados por él se disminuye y justamente en este momento empiezan a ocurrir casualidades extrañas. La casa de Filiberto comienza a llenarse de agua, repetidamente se descompone la tubería, el corriente agua en la cocina, la lluvia permanente inunda el sótano con la estatua de Chac Mool, los accidentes acuáticos son acompañados por terribles y desconocidos quejidos que durante la noche despiertan a Filiberto. El agua penetra en el sótano y cubre de barro a Chac Mool, además causa que la estatua se cubra de musgo. Filiberto en su narración no menciona ninguna novia, esposa o hijos que le pudieran aclarar los lamentos nocturnos y arreglar el problema con la tubería descompuesta, hasta el momento en el que le comunica al narratario que vive solo en la casa y no puede mudarse de ese lugar porque es la única herencia de sus padres.

Pepe me ha recomendado cambiarme a un apartamento, y en el último piso, para evitar estas tragedias acuáticas. Pero no puedo dejar este caserón, ciertamente muy grande para mí solo, un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana, pero que es la única herencia y recuerdo de mis padres. No sé qué me daría ver una fuente de sodas con sinfonola en el sótano y una casa de decoración en la planta baja.⁹⁶

La información sobre la vida solitaria del narrador-personaje cierra la posibilidad de dejar penetrar en la narración de Filiberto el discurso de diferente personaje. La inserción del diferente narrador la imposibilita el género del diario personal que excluye la narración de cualquier otro narrador diferente que Filiberto. El diario es de su propiedad y a la vez es una forma de confesión, el miedo de la reacción del ambiente causa que Filiberto comunica su experiencia al diario, no al otro personaje. El texto le insinúa al lector que todas las informaciones que se le presentan tienen una única fuente que es Filiberto. Rimmon-Kennan habla sobre la influencia que el ambiente puede ejercer en el personaje. En el caso del ambiente artificial (el barrio, la casa, el apartamento) que rodea al personaje, vale la relación de causalidad. El ambiente artificial puede influir en el personaje y al revés, el personaje puede influir en el ambiente.⁹⁷ En el caso de Filiberto la casa grande, lúgubre en la que vive solo puede causar alguna enfermedad mental, depresión. Si se cumpliera esta hipótesis todas las informaciones que el narrador le presenta al lector serían desconfiables.

Mientras que Filiberto intenta raspar el musgo de la estatua se da cuenta de que la piedra se reblandece, al principio lo acusa al comerciante que le vendió una estatua de yeso y no de piedra; pero, al otro día vuelve al sótano para tocar el objeto y siente en su dorso una textura similar a la goma, muy parecida a la carne. Cuando baja otra vez por la noche, le comunica al narratario que la estatua tiene vello. La situación con Chac Mool lo desconcentra tanto a Filiberto que empieza a cometer errores en el trabajo. El narrador simplemente le comunica al narratario que la estatua parece estar viva. El lector está en la situación cuando debe confiar en la verosimilitud de las

⁹⁶ Carlos Fuentes, Op. Cit., 21.

⁹⁷ Shlomith Rimmon-Kenan, *Poetika vyprávění*, Host, 2001.

informaciones que proceden de la narración subjetivizada sin intervención del discurso de otros personajes o narradores. He mencionado que Tomáš Kubíček en su teoría sobre la confiabilidad del narrador subjetivizado dice que este tipo de narrador garantiza que las informaciones que le presenta al lector son confiables, pero el discurso del narrador mismo demuestra los rasgos de duda:

Tendré que ver a un médico, saber si es imaginación, o delirio, o qué, y deshacerme de este maldito Chac Mool.⁹⁸

Creía, nuevamente, que era imaginación: el Chac Mool, blando y elegante, había cambiado de color en una noche; amarillo, casi dorado, parecía indicarme que era un Dios, por ahora laxo, con las rodillas menos tensas que antes, con la sonrisa más benévola.⁹⁹

Y ayer, por fin, un despertar sobresaltado, con esa seguridad espantosa de que hay dos respiraciones en la noche, de que en la oscuridad laten más pulsos que el propio. Sí, se escuchaban pasos en la escalera. Pesadilla. Vuelta a dormir...¹⁰⁰

Filiberto ocupa la misma posición que Pepe, comparte su hipótesis e intenta explicar los acontecimientos racionalmente como el fruto de la imaginación, del delirio, no quiere admitir la irrupción de Chac Mool en su vida y así aceptar la existencia de un mundo diferente, con diferentes reglas que el suyo. Le dice al narratorio ciertas informaciones y enseguida las cuestiona, las desmiente. No quiere admitir la amenaza que podría estropear su realidad. Las situaciones extraordinarias culminan hasta que Filiberto empieza a poner en duda la realidad en la que vive y se da cuenta de que cada uno construye su propia realidad mediante sus propias reglas.

Todo es tan natural; y luego se cree en lo real...

Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano... ¿entonces, qué?... Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fue a dar allá, la cola aquí y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en un caracol. Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haber borrado hoy: era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio.¹⁰¹

Al fin Filiberto no es capaz de evadir la penetración de una nueva realidad en la suya, porque Chac Mool cobra vida.

Allí estaba Chac Mool, erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada. Me paralizaban los dos ojillos, casi bizcos, muy pegados a la nariz triangular. Los dientes inferiores, mordiendo el labio superior, inmóviles; sólo el brillo del casquetón cuadrado sobre la cabeza anormalmente voluminosa, delataba vida. Chac Mool avanzó hacia la cama; entonces empezó a llover.¹⁰²

⁹⁸ Carlos Fuentes, Op. Cit., 22.

⁹⁹ Íbid., pág., 23.

¹⁰⁰ Íbid., pág., 23.

¹⁰¹ Íbid., pág., 22-23.

¹⁰² Íbid., pág., 23.

El narrador describe la encarnación de la estatua y la llegada de Chac Mool a su habitación. Chac Mool se traslada desde el sótano hasta la casa de Filiberto y se queda allí, con el dios entra el caos en la vida de Filiberto. Chac Mool por la temporada seca empieza a destruir la casa de Filiberto y a inundar su espacio por el agua, la humedad y un olor extrahumano que es insoportable para Filiberto. El dios empieza a apoderarse de la casa, desaloja a Filiberto de su habitación a la sala mojada. Al principio Filiberto se ríe del pasado, la clase burocrática que Filiberto representa (Filiberto quisiera sentirse la élite pero sabe muy bien que no la representa) se siente como una sociedad urbanizada que domina al pasado precolombino que se simboliza por la estatua de Chac Mool, pero con el desarrollo del cuento los papeles cambian, Chac Mool es el que manda. Chac Mool (el dios) exige ser servido, manifiesta su poder y se hace autoridad, Filiberto se vuelve su prisionero y su sirviente. Chac Mool le vigila, Filiberto cada día debe llamar a un restaurante y conseguir para Chac Mool el pollo con arroz, cuando les cortan el agua y la luz Filiberto está forzado a ir por el agua a una fuente pública:

El Chac Mool inundó hoy la sala. Exasperado, dije que lo iba a devolver a la Lagunilla. Tan terrible como su risilla –horrorosamente distinta a cualquier risa de hombre o animal –fue la bofetada que me dio, con ese brazo cargado de brazaletes pesados. Debo reconocerlo: soy su prisionero. Mi idea original era distinta: yo dominaría al Chac Mool, como se domina a un juguete...¹⁰³

Cuando Chac Mool cobra vida, la narración de Filiberto se centra en la descripción de su vida con el dios. La animación de una estatua de piedra no es un acto común, además con las dudas del mismo narrador provoca que el lector cuestione la confiabilidad de Filiberto. Las dudas del narrador terminan cuando Chac Mool cobra vida, ahora sabe cómo explicar todos los accidentes y a quién atribuirle las quejas nocturnas, pero a la vez su narración se hace mucho más inverosímil. A las dudas que la narración de Filiberto provoca en el lector se une la voz del narrador extradiegético, Pepe, cuyo discurso se intercala entre el discurso de Filiberto, estimulando la desconfianza y el escepticismo del lector hacia la verosimilitud de la narración de Filiberto. La expectativa del lector cambia al final del cuento cuando el narrador extradiegético se encuentra personalmente con un indígena grotesco representado por Chac Mool. Por estas razones considero a Filiberto como narrador fiable: la verosimilitud de su relato la afirma la narración del otro narrador del cuento.

La narración de Filiberto crea dos mundos que son permeables, uno es el México urbanizado y el otro el México antiguo, precolombino. Los mundos interactúan entre sí diferentemente. Filiberto es un hombre urbano que se interesa por el arte indígena aunque el México

¹⁰³ Carlos Fuentes, Op. Cit., 25.

en los años cuarenta - cincuenta está lleno de indígenas vivos pero lo que también tienen sus formas artísticas. En su narración Filiberto menciona la opinión de Pepe sobre la religión cristiana:

Él es descreído, pero no le basta: en media cuadra tuvo que fabricar una teoría. Que si no fuera mexicano, no adoraría a Cristo, y - No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios, muerto hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida? Figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba, jaque mate a Huitzilopochtli! El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena.¹⁰⁴

La visión de la religión cristiana es sangrienta, cruel, rechaza el aspecto de la caridad. El choque de las diferentes religiones durante la conquista fue un hecho fundamental y la teoría de Pepe presenta a la religión católica como cierta extensión de las creencias indígenas. En la fe cristiana ve la analogía con las religiones paganas que los indígenas practicaban y esta analogía llevó a los pueblos precolombinos a la adaptación del cristianismo. El sincretismo religioso llevó a la permeabilidad de las dos culturas durante la colonia. En el cuento de Fuentes la permeabilidad de los dos mundos culmina mediante el encuentro de Chac Mool y Filiberto que a la vez es un enfrentamiento de los dos mundos diferentes. Aunque el México urbanizado quiere representar un país moderno, internacional, no puede deshacerse del pasado precolombino, porque el pasado pervive en el presente del país. La encarnación de Chac Mool y su apoderamiento de Filiberto y de la casa metafóricamente insinúan que el pasado indígena no es sólo presente, sino que exige ser aceptado, reconocido por el mundo mestizo. Chac Mool representa al México antiguo cuya identidad está rota; por eso, cobra vida para vengarse. Filiberto decide huir, espera que por falta de lluvia y agua en la casa Chac Mool se convierta otra vez en piedra. Antes de que realice su plan, se da cuenta de que el dios empieza a interesarse por el mundo moderno: “Se está acabando mi bodega; acaricia la seda de las batas; quiere que traiga una criada a la casa; me he hecho enseñarle a usar jabón y lociones.”¹⁰⁵ Abandona las costumbres que le unían con el mundo precolombino: “Ya no tienen lugar aquellos intermedios amables en que relataba viejos cuentos.”¹⁰⁶ La humanización absoluta de Chac Mool se cumple sin Filiberto, el lector se entera de ella a través de Pepe que es el narrador del nivel extradiegético y que viene a la casa con el féretro de Filiberto. La humanización final del dios es grotesca. El México antiguo también tenía que adaptarse a un mundo nuevo para sobrevivir, pero la asimilación violenta causada por la conquista provocó que el acto no se cumplió por completo. El México urbano quiere deshacerse del México antiguo pero abandonarlo significa

¹⁰⁴ Carlos Fuentes, Op. Cit., 19.

¹⁰⁵ *Ibid.*, pág., 26.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pág., 26.

perder su verdadera identidad, igual que la pierde al final Chac Mool que se convierte en un ser degradado, en una identidad perdida que no corresponde ni al pasado ni al presente aparente.

En cuanto al narratario al que se dirige Filiberto como el narrador del nivel intradiegético, este no está personificado. Filiberto no le dirige la palabra a ningún público o personaje concreto, como ya he mencionado, es probable que el narrador elige el diario al que confía su experiencia con la encarnación de la estatua de Chac Mool porque se da cuenta de la curiosidad del acontecimiento. El lector puede deducir que Filiberto tendría miedo de la reacción de alguno de sus amigos o compañeros de trabajo, por eso confía su experiencia al diario y no a un personaje concreto. El narratario al que Filiberto se dirige pertenece al mismo nivel que el narrador, por lo tanto es el narratario intradiegético pero no personificado.

Comparación

En este capítulo del trabajo hago la comparación final de los cuentos analizados y me centro en sus características narrativas.

Desde el punto de vista narratológico los cuentos se difieren en el número de los narradores y también en sus características. En el cuento de Elena Garro se forman tres narradores en total, sus discursos se entrelazan y también el ambiente en el que la acción se desarrolla influye el número de los narradores. Los narradores que en la historia aparecen son dos narradores homodiegéticos y un narrador heterodiegético. El nivel de la narración determina si son extradiegéticos o intradiegéticos. Los narradores homodiegéticos son a la vez los personajes del cuento, la señora Laura y la cocinera Nacha, el narrador extradiegético es el narrador objetivo. El discurso de Laura está unido con la primera persona gramatical y el de Nacha y del narrador objetivo aprovecha la tercera persona gramatical. El lector se encuentra con una narración objetiva y con dos narraciones subjetivas, una de Laura y la otra de Nacha cuya narración es focalizada.

El cuento de Carlos Fuentes está limitado mediante la perspectiva de dos narradores, Pepe y Filiberto, que son homodiegéticos. Sus discursos son subjetivos y están unidos con la primera persona gramatical. “Chac Mool” es más pobre en cuanto a la variedad de las características de los narradores y también en el número de personajes, porque en el cuento aparecen sólo tres personajes: Pepe, Filiberto y Chac Mool. Además, el texto no crea el espacio para dejar de hablar estos personajes, se les da el espacio sólo cuando cumplen el papel de narrador. En el nivel extradiegético donde el único narrador es Pepe, Filiberto (que en este nivel de narración cumple el papel de personaje) no puede comentar los acontecimientos porque está muerto. El discurso de Chac Mool tampoco es posible porque según la narración de Pepe (él no cree en la existencia de Chac Mool) el dios azteca no existe y además Chac Mool entra en el nivel extradiegético en los últimos momentos de la historia. Hasta este momento sólo pertenece al nivel intradiegético. El mismo caso ocurre en el nivel intradiegético del texto en el que Filiberto toma el poder absoluto sobre la narración, es el único narrador y no deja espacio para el discurso de los personajes. El hecho está justificado por el narrador que nos transmite que vive solo y la mayor parte de la acción del nivel intradiegético se desarrolla en la casa de Filiberto. Además, Filiberto apunta su vida con Chac Mool en un diario sobre el que el dios probablemente no está enterado. Filiberto describe a Chac Mool como un ser autoritario, tenebroso y además escribe en el diario su plan secreto para huir, de esto el lector puede deducir que Chac Mool no sabe sobre la existencia del diario y por eso no puede comentar los apuntes. Nadie más vive con él, por eso el diario se convierte en la única fuente de la narración de Filiberto. Está claro que los niveles narrativos están

limitados y orientados sólo por el discurso del narrador. La narración en “La culpa es de los tlaxcaltecas” es más rica, presenta diferentes voces de los narradores a los que se añaden los discursos de los personajes, las informaciones que se transmiten al lector son así mucho más complejas porque no son limitadas por el enfoque de un sólo narrador o personaje.

Anteriormente había mencionado que el número de los narradores depende del espacio en el que se desarrolla la acción. Sería mejor explicar más exactamente esta afirmación para que no se produzca una confusión. Tanto en el cuento de Garro como en el cuento de Fuentes la experiencia mágicorrealista está unida con el único narrador que la cuenta.¹⁰⁷ En “La culpa es de los tlaxcaltecas” se le otorga esta experiencia a Laura en “Chac Mool” a Filiberto, siempre la experiencia mágicorrealista la vive sólo un personaje que a la vez es el narrador, nunca dos o más, está siempre ligada con el individuo.

Es interesante observar la reacción de los narradores. Laura no está inquieta por los viajes a la era precolombina, lo que la preocupa es la guerra, la violencia, la amenaza en la que se halla su marido indígena, su propia traición. Aunque su estancia en la era precolombina está unida con el testimonio de destrucción de la ciudad azteca, sus viajes tienen otra dimensión, Laura puede pasar el tiempo con el hombre que ama. El tiempo mítico se dilata y lo que en la era precolombina dura horas, en la era del siglo XX dura días. Ni esta diferencia temporal la fuerza a cuestionar su experiencia mágicorrealista.

El caso de Filiberto es opuesto, él duda de la encarnación de Chac Mool, intenta captar los sucesos racionalmente hasta que llega el momento en el que admite la animación de la estatua. La actitud que los narradores toman hacia los acontecimientos mágicorrealistas, influye en la elección del confesor. Mientras que Laura encuentra en Nacha un aliado, Filiberto se confiesa a un diario, a ningún otro personaje. El lector en el cuento de Garro puede notar la comparación del mundo precolombino y con el México de los años cuarenta, la sensibilidad de los dos mundos es totalmente diferente. Nacha, cuyo nombre es de origen indígena, más se identifica con la sensibilidad de sus antepasados, no le sorprende la narración de Laura, la entiende. Filiberto es tan escéptico e inquieto por la encarnación de Chac Mool que decide esconder el secreto, pero la necesidad de compartir la experiencia con alguien le lleva a la escritura del diario.

Con el papel de confesor está vinculado la categoría de narratario. El narrador en tercera persona en “La culpa es de los tlaxcaltecas” se dirige siempre al narratario que está escondido y mudo, no reacciona al relato del narrador y comparte con él el nivel narrativo, según el que se caracteriza como extradiegético o intradiegético. La situación es diferente cuando el narrador

¹⁰⁷ Al final también Pepe se encuentra con Chac Mool, pero en este momento el cuento termina y el lector no se entera sobre la actuación posterior del narrador. El único que tiene la experiencia con la estatua encarnada queda Filiberto.

es Laura, ella se dirige a Nacha y al revés, Nacha dirige su narración a Laura. En este caso el narratario es uno de los personajes y está presente en los acontecimientos sobre los que se narra. En el cuento “Chac Mool” el narratario al que se dirige Pepe y al que se dirige Filiberto no está personificado, los narradores no se dirigen a los narratarios explícitamente, el lector no espera de ellos una respuesta o un comentario.

En el caso de Laura lo mágicorrealista está unido con el sentimiento de amor, sale del interior del personaje; en el caso de Filiberto lo mágico viene desde fuera, sale de su afición por el arte indígena y se realiza mediante la animación de la estatua que Filiberto compra en el mercado. El origen de lo mítico es diferente y viene desde diferentes impulsos. En ambos casos el mestizaje produce el caos.

Me gustaría volver a los espacios donde los diferentes narradores viven la experiencia mágicorrealista. Laura vuelve al espacio precolombino, exactamente al tiempo de la conquista de Tenochtitlán. Daniela Hodrová en su trabajo *Místa s tajemství*¹⁰⁸ se dedica al significado de los espacios y lugares en la literatura y una parte la dedica al lugar misterioso. Hodrová introduce que cada lugar literario puede convertirse en un lugar con misterio, no sólo los que parecen ser perfectos para ser misteriosos (el castillo, la selva, la isla, el templo, etc.).¹⁰⁹ Tenochtitlán se convierte en la ciudad misteriosa cuando Laura, que vive en el siglo XX, de repente aparece en la antigua ciudad azteca. Al igual que el lago de Cuitzeo o el camino del Café de Tacuba se hacen misteriosos porque en ellos Laura vive el cambio espacio-temporal. Hodrová también añade que los lugares misteriosos tienen rasgos de laberinto. Laura recuerda Tenochtitlán como un lugar donde vivía con el primo-marido, con su familia indígena, cuando llega del México de los años cuarenta a Tenochtitlán del año 1521, entra en el caos que causa la batalla. Un lugar conocido, de fácil orientación se vuelve en un espacio desordenado.

Daniela Hodrová añade que este tipo de lugar es más que el espacio, puede convertirse en el estado de la conciencia del personaje. Introduce la idea que en la realidad funcionan paralelamente dos modelos de espacio. Uno de los modelos es racionalista-materialista, en el que el espacio y el tiempo no dependen de la conciencia del sujeto. Otro es el modelo subjetivo en el que la conciencia del espacio y tiempo depende del sujeto. Según Stanislav Grof estos dos modelos están unidos con el doble estado de la conciencia: holotrópico e hilotrópico. La conciencia hilotrópica está unida con el tiempo lineal, el espacio es tridimensional y los acontecimientos ocurren en relación de causa y consecuencia. La mente holotrópica, entre otras cosas, posibilita el

¹⁰⁸ Daniela Hodrová, *Místa s tajemství*. KLP – Koniasch Latin Press, 1994.

¹⁰⁹ *Ibid.* pág. 12.

acceso al pasado, futuro y a otras esferas de la realidad, niega el tiempo lineal.¹¹⁰ Según Hodrová los lugares con misterio empiezan a existir mediante los sujetos y sucesos, estas relaciones no se pueden separar. Un lugar nace y existe mediante el personaje, en el caso de Laura, Tenochtitlán “reaparece” gracias a ella. Laura vive la división de mente, cuando vuelve al pasado, el tiempo deja de ser lineal y la realidad se hace doble, une la realidad de los años cuarenta del siglo XX y la otra realidad que es la precolombina.

Daniela Hodrová explica que el lugar cotidiano es un lugar colectivo, un lugar del diálogo, mientras que el lugar misterioso es un lugar de la experiencia individual del hombre.¹¹¹ Por esta razón me inclino a la declaración que el espacio de acción determina el número de los narradores, el cuento de Garro comprueba la teoría de Hodrová, Laura es la única que vive y le narra al lector la experiencia mágicorrealista, en diferentes partes del cuento el lector se encuentra con dos o tres narradores.

El espacio donde sucede la experiencia mágicorrealista en el cuento “Chac Mool”, es diferente, se desarrolla en la casa del narrador que lo divide del resto del mundo. Filiberto no vuelve a la era precolombina sino el período viene a él por la encarnación de la estatua del dios azteca. No se producen saltos temporales, el tiempo queda lineal, mientras que la experiencia mágicorrealista de Laura se desarrolla en un lugar mucho más amplio (la área de Tenochtitlán), la experiencia de Filiberto está limitada por las paredes de la casa. La casa es la herencia de los padres de Filiberto, un recuerdo a los tiempos cuando la casa fue un cobijo ante “el mundo terrible.” Cuando Chac Mool cobra vida, la casa de Filiberto deja de ser el lugar seguro y empieza a ser una amenaza para su poseedor. Bajo la dominación de Chac Mool la casa cambia de aspecto, se queda sin conducción de luz y de agua, las habitaciones son empapadas, el dios destruye los muebles en un ataque de rabia. La invasión de Chac Mool transforma la casa que funcionaba como cobijo en un ambiente misterioso, terrorífico.

Daniela Hodrová introduce el concepto de la casa de Carl G. Jung según el cual la casa equivale a la conciencia.¹¹² Con la encarnación de la estatua la casa empieza a ser desordenada, caótica y este caos se produce también en la conciencia de Filiberto, empieza a dudar de la realidad, comete errores en el trabajo hasta que termina desempleado. Daniela Hodrová alega a Gaston Bachelard quien dice que el sótano de la casa equivale al inconsciente del hombre y la casa equivale al estado de alma.¹¹³ La estatua de Chac Mool representa el México precolombino que Filiberto originalmente encierra en el sótano, quiere abandonar el México antiguo, pero la tarea no es tan

¹¹⁰ Daniela Hodrová, *Místa s tajemstvím*. KLP – Koniasch Latin Press, 1994. pág. 9.

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 11.

¹¹² *Ibid.*, pág. 73.

¹¹³ *Ibid.*, pág. 72.

fácil, el México antiguo está presente en la era del México moderno, urbanizado y al final es mismo Filiberto que termina encerrado en el sótano.

El lector es testigo de la transformación de la casa común a la casa misteriosa y al igual como en el cuento de Garro, la experiencia con el lugar misterioso, es la experiencia individual. Daniela Hodrová relaciona este tipo de experiencia con el individualismo y el monólogo. Según su trabajo es posible explicar por qué el narrador que cuenta la experiencia mágicorrealista es siempre uno solo. La vivencia mágicorrealista de Filiberto está unida con el lugar que se convierte en la vivienda misteriosa, no es un lugar colectivo donde se encuentra la gente, la casa se cierra ante el mundo y su misterio causa que todo lo que Filiberto vive, es la experiencia individual y por eso es el único que la puede narrar.

El enfoque que Hodrová presenta en su trabajo, corresponde con la concepción de los narradores de los cuentos. La experiencia que los narradores viven, cada uno no puede experimentar. En ambos casos lo mágico está relacionado con la era precolombina y los narradores de alguna manera funcionan como una puente entre el período precolombino y el México moderno. Algo les une con el México antiguo, a Laura su pasado y el amor, a Filiberto su afición en el arte indígena antiguo, son candidatos perfectos para experimentar los acontecimientos del mundo que se aparta de la era moderna del México del siglo XX.

En ambos cuentos, prevalecen los discursos de los narradores homodieéticos, la historia que los narradores cuentan está siempre relacionada con ellos. No transmiten las historias de alguien otro, por eso la narración es subjetiva en gran parte. En “Chac Mool” la dominancia del narrador subjetivo es más intensiva y los acontecimientos son narrados desde su punto de vista. En el cuento de Garro el enfoque del sujeto es más disperso por los discursos de los diferentes narradores y personajes.

Conclusión

El objeto del trabajo de fin de grado fue el análisis narratológico de los cuentos elegidos que pertenecen a la literatura del realismo mágico. Los cuentos tienen lugar en México y se entrelazan la era precolombina con el México moderno de los años cuarenta-cincuenta. El realismo mágico está unido a la antigua cultura indígena y el objeto del análisis narratológico fue averiguar, si la semejanza del género y del contenido se proyectan en la forma de los cuentos.

Basándome en el análisis llegué a la conclusión que los cuentos tienen algunos rasgos formales similares, pero las técnicas narrativas siempre no son totalmente idénticas. Ambos autores prefieren al narrador homodiegetico, que narra su propia historia, igualmente la experiencia mágicorealista es individual y se orienta por el enfoque del único narrador. Las zonas del discurso de los narradores son dominantes y prevalecen sobre las zonas del discurso de los personajes. En el cuento de Carlos Fuentes la dominancia del narrador es tan fuerte que el discurso de los personajes desaparece totalmente y el texto está bajo la influencia del narrador. En el cuento de Elena Garro la situación no es tan extrema y los discursos de los personajes tienen mayor espacio. Mientras que en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, la narración tiene forma de diálogo en el que los personajes pasan de la función del narrador a la función del narratario, en el cuento “Chac Mool” el narratario queda escondido y no lo representa un personaje del cuento. La estructura narrativa de los mundos ficticios no es mecánica, los autores juegan con las posibilidades que el texto ofrece y los cuentos equivalen al texto que Lubomír Doležel llama el texto moderno.

La estrategia narrativa de Elena Garro es más complicada, la historia la abre el narrador extradiegetico-heterodiegetico que mantiene la distancia de los personajes y de la historia. Los personajes principales pasan por los diferentes niveles narrativos y realizan distintas funciones, en la historia aparecen como los personajes, narradores y narratarios. En la historia entran otros personajes que presentan su propio punto de vista y el texto se presenta al lector mediante el prisma de varios elementos narrativos. En el cuento de Carlos Fuentes se nos presentan sólo dos narradores, ambos son homodiegeticos, por otro lado Fuentes aprovecha la táctica del narrador que es parcialmente no fiable y que mantiene al lector en tensión hasta los últimos momentos del cuento.

En ambos cuentos está siempre presente un narrador cuyo discurso prevalece sobre el discurso de los otros narradores y personajes, en “La culpa es de los tlaxcaltecas” es el narrador Laura y en el cuento “Chac Mool” cumple este papel Filiberto. Los dos narran su experiencia mágicorealista, son los narradores subjetivos y a la vez los más importantes porque sin ellos no se establecería ninguna historia.

Mediante la narración de Laura el lector puede seguir su relación complicada con el marido-indígena y la oscilación entre los dos mundos. Con la protagonista el lector entra en la era precolombina, mediante la comparación del marido indígena y el esposo mestizo se crea un paralelismo entre el mundo precolombino y el México de los años cuarenta. Garro aprovecha la narración de Laura y la actuación de Pablo y del primo-marido para la intensificación del lado burócrata de la edad moderna, en el que el peso de la palabra es menor frente al mundo precolombino, donde la palabra tiene una importancia más profunda.

Aparte de este tema, alrededor de Laura se crea otro paralelismo entre la historia institucionalizada y la historia propia de la protagonista con lo que se abre el tema de la culpa. El sentimiento de culpa con el que disputa Laura y la culpa del pueblo de los tlaxcaltecas que se perpetúa en la memoria histórica. El cuento no pretende moralizar o juzgar a la protagonista, pero los diferentes discursos de los personajes y narradores llevan al lector a la conclusión que traicionar es natural, no sólo para Laura sino para todos los hombres. La narración subjetiva de Laura ayuda al lector a identificarse con la protagonista y la composición de Garro, que al fondo de drama personal, es capaz de crear una visión menos formal sobre la parte de historia mexicana y describir la debilidad humana con una gran dosis de comprensión.

El narrador y personaje principal del cuento “Chac Mool” es un soltero, Fuentes no resuelve los problemas amorosos sino el tema de búsqueda de identidad. Al igual que en el cuento de Garro, el personaje presenta una etapa en la historia mexicana y ayuda a establecer la visión sobre el México de los años cincuenta. El México urbanizado que muestra su lado burocrático en el que vencen los arribistas y el que es más fiero. Fuentes presenta la problemática de la identidad con ironía y parodia.

La afición de coleccionar las estatuillas indígenas, que hace más interesante la realidad gris de Filiberto, ya tiene un tono irónico, está interesado por lo precolombino en el período en el que México está lleno de indígenas vivos que también tiene su cultura. El vendedor en el mercado ensucia la estatua de Chac Mool con salsa de tomate para convencer a los turistas sobre su autenticidad. El México antiguo sirve sólo como una tentación para los turistas, algo que les promete el exotismo y al comerciante el beneficio. Fuentes continúa con la ironía cuando la estatua a coleccionar pasa a ser el amo de la casa y Filiberto debe obedecer a Chac Mool. Al fin el dios azteca se convierte en un ser paródico que quiere hacerse bello, adopta los gustos humanos, quiere comer la comida llevada de la fonda, se humaniza y el mundo en el que vive le gusta más que el suyo.

El hecho de adaptarse para poder sobrevivir lleva consigo la amenaza de deshacerse de su propia cultura e historia; el acercamiento al ideal blanco lleva consigo los remordimientos y la

pérdida de la identidad. La narración de Filiberto presenta la confrontación de dos cosmovisiones: el México urbanizado que entra en la modernidad y el México antiguo con sus mitos, dioses y rituales. El diálogo que se establece entre la sociedad urbana y la cultura de la que la sociedad proviene queda abierto al igual que el fin del cuento.

El trabajo demostró que los cuentos tienen rasgos formales similares y que ambos autores aprovechan, para la narración de la realidad mágicorrealista, al mismo tipo del narrador (homodiegético) que unen con el lugar misterioso; además que el pasado precolombino, que en ambos cuentos aparece, les ayuda a desarrollar los temas diferentes.

Bibliografía

Literatura primaria

FUENTES, Carlos. *Chac Mool y otros cuentos*. Salva Editores, S.A. – Alianza Editorial, S. A., 1973

GARRO, Elena. *La semana de colores*. Universidad Veracruzana, 1964.

Literatura secundaria

BAL, Mieke. *Narratology: Indtroduction to the Theory of Narrative*. University of Toronto Press, 2009.

BOOTH, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. The University of Chicago Press, 1983.

CAMBEROS QUEZADA, Silvia. *Mitos de la mexicanidad en “Chac Mool” de Carlos Fuentes* In Actas del Congreso internacional “América Latina: La autonomía de una región”, Trama editorial, 2012.

CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*. Taurus, 1990.

DOLEŽEL, Lubomír. *Narativní způsoby v české literatuře*. Pistorius & Olšanská, 2014.

FUENTES, Carlos, *Los días enmascarados*, Ediciones Era, 1982.

GENETTE, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Cátedra, 1998.

HODROVÁ, Daniela. *Místa s tajemstvím*. KLP – Koniasch Latin Press, 1994.

HRABAL, Jiří. *Fokalizace: Analýza naratologické kategorie*. Dauphin, 2011.

KUBÍČEK, Tomáš. *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*. Host, 2007.

NEMRAVA, Daniel. *El narrador como oyente: un enfoque narratológico de La Rompiente de Reina Roffe y Tres golpes de timbal de Daniel Moyano* In Sborník prací filozofické fakulty Masarykovy Univerzity, 2007.

PTÁČEK, Luboš. In Seymour Chatman, *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve fikci a filmu*. Olomouc:Univerzita Palackého, 2000.

RIMMON-KENAN, Shlomith. *Poetika vyprávění*, Host, 2001.

VEDROVÁ, Veronika. *Barva a její významy* [on-line], Brno 2008, accesible de:

https://is.muni.cz/th/189358/pedf_b/Barvy_a_jeji_vyznamy.doc.pdf, la tesis de diplomatura, Universidad Masaryk.

Anotace

Autor: Barbora Ludvová

Katedra romanistiky FF UP

Název: Narativní analýza vybraných povídek Carlose Fuentesese a Eleny Garro

Vedoucí práce: Mgr. Markéta Riebová, Ph.D.

Počet stran a znaků: 69 stran (152 682)

Počet příloh: 1

Počet použitých zdrojů: 17

Klíčová slova: vypravěč, narativní analýza, Carlos Fuentes, Elena Garro, „La culpa es de los tlaxcaltecas“, „Chac Mool“

Charakteristika práce:

Diplomová práce se zabývá narativní strukturou vybraných povídek mexických autorů Carlose Fuentesese a Eleny Garro. Povídky byly vybrány na základě tématické či obsahové podobnosti. Cílem práce je postihnout užití vypravěčů a vyprávěcích postupů, skrze něž jsou čtenáři distribuovány informace o příběhu. Součástí práce bude vymezení sporných naratologických termínů, na základě námi zvolených kritérií. V úvodu si nejprve zvolím naratologický koncept, který následně budu aplikovat na povídky: „La culpa es de los tlaxcaltecas“ od Eleny Garro a „Chac Mool“ od Carlose Fuentesese. Následuje srovnání obou naratologických analýz a závěr. Práce vychází z narativní teorie Gérarda Genetta, Tomáše Kubíčka, Lubomíra Doležela a Jiřího Hrabala.

Annotation

Author: Barbora Ludvová

Department of Romance Studies of the Philosophical Faculty of Palacký University

Title: Narrative analysis of selected stories by Carlos Fuentes and Elena Garro

Head of thesis: Mgr. Markéta Riebová, Ph.D.

Number of pages and characters: 69 (152 689)

Numer of annexes: 1

Numer of used sources: 17

Keywords: narrator, narrative analysis, Carlos Fuentes, Elena Garro, „La culpa es de los tlaxcaltecas“, „Chac Mool“

Annotation of thesis:

This diploma thesis deals with a narrative structure of selected stories of two Mexican writers - Carlos Fuentes and Elena Garro. These stories were selected according to their thematic and conceptual similarity. The goal of this thesis is to describe the use of different narrators and narrative techniques through which readers are provided information about the story. Part of this work is also a clarification of a little confusing narrative terminology. This clarification is based on the chosen criteria. Firstly, a narrative concept is chosen in the introduction and subsequently is applied on the stories called "La Culpa Es de los Tlaxcaltecas" by Elena Garro and "Chacmool" by Carlos Fuentes. They are followed by the comparison of these two narratic analyses and by the conclusion. This thesis is based on narrative theories by Gérard Genette, Tomáš Kubíček, Lubomír Doležel and Jiří Hrabal.